

COLEÇÃO
FICÇÃO SERIADA

Ligia Prezia Lemos
Larissa Leda F. Rocha
[organizadoras]

AUTORES E AUTORAS:

Alexandre Tadeu dos Santos
Ana Flávia Fernandes Gonzaga
Andrei Maurey
Andreza Almeida dos Santos
Caroline Kuviatkoski de Barros
Daiana Sigiliano
Diego Gouveia Moreira
Gabriela Borges
Gêsa Cavalcanti
Henrique Bolzan Quaioti
Júlia Garcia
Júlia Pinheiro
Juliana Tillmann
Larissa Leda F. Rocha
Lívia Maria Pinto da Rocha A. Cruz
Luciano Teixeira
Luísa Chaves de Melo
Maria Amélia Paiva Abrão
Sandra Trabucco Valenzuela
Tatiana Helich Lopes
Valquíria Michela John
Vinicius Ferreira

Pesquisadora convidada:
Anamaria Fadul

FICÇÃO SERIADA

ESTUDOS E PESQUISAS

VOLUME 4

PROVOCARE
editora



FICÇÃO SERIADA:
estudos e pesquisas
(volume 4)

Coleção Ficção Seriada

Apoio:

Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da
Comunicação (Intercom)

Ligia Prezia Lemos

Larissa Leda Rocha

organizadoras

FICÇÃO SERIADA:

estudos e pesquisas

(volume 4)

Coleção Ficção Seriada

1.^a edição

Editora Jogo de Palavras

Alumínio, SP

Provocare Editora

Votorantim, SP

2021

© do texto: autores, 2021

© da edição: Jogo de Palavras & Provocare, 2021

Edição (Jogo de Palavras): João Paulo Hergesel

Edição (Provocare): Míriam Cristina Carlos Silva

Revisão textual: Os autores

Revisão final: Ligia Prezia Lemos e Larissa Leda Rocha

Capa e diagramação: João Paulo Hergesel

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
de acordo com ISBD**

F444 Ficção seriada: estudos e pesquisas / organizado por Ligia Prezia Lemos, Larissa Leda Rocha. – Alumínio, SP : Jogo de Palavras ; Votorantim, SP : Provocare Editora, 2021.
386 p. ; 14cm x 21cm. – (Coleção Ficção Seriada ; v.4)

ISBN: 978-65-87397-29-0

1. Comunicação. 2. Televisão. 3. Ficção seriada. I. Lemos, Ligia Prezia. II. Rocha, Larissa Leda. III. Título.

2021-1816

CDD 302.231

CDU 316.772.5

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Comunicação : Televisão 302.231
2. Comunicação : Televisão 316.772.5

Todos os direitos desta edição são reservados a
Editora Jogo de Palavras | CNPJ: 15.042.985/0001-95
Provocare Editora | CNPJ: 08.739.793/0001-77

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Carlos Hohlfeldt (PUC-RS)

Arquimedes Pessoni (USCS)

Jorge Miklos (UNIP)

José Eugenio de Oliveira Menezes (FCL)

Paulo Celso da Silva (Uniso)

Rogério Ferraraz (UAM)

Valdenise Leziér Martyniuk (PUC-SP)

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”.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO Lígia Prezia Lemos e Larissa Leda Rocha	11
GLOBALIZAÇÃO CULTURAL E O FLUXO INTERNACIONAL DA FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA: O CASO DA TELENOVELA BRASILEIRA Anamaria Fadul	13
A COGNIÇÃO NOS ESTUDOS DAS NARRATIVAS FICCIONAIS SERIADAS CONTEMPORÂNEAS Daiana Sigiliano e Gabriela Borges	31
A REDE DE TELEVISÃO THE CW E O UNIVERSO ARROW: O USO DE SPIN-OFFS E CROSSOVERS PARA O CRESCIMENTO DA EMISSORA NA ERA PÓS-TELEVISIVA Ana Flávia Fernandes Gonzaga e Alexandre Tadeu dos Santos	51
A TELENOVELA <i>GABRIELA</i> COMO MERCADORIA SIMBÓLICA NO JOGO DE NEGOCIAÇÕES POLÍTICAS Juliana Tillmann	71
A UNIÃO FAZ O FASCIO: COMO <i>COBRA KAI</i> PODE SER CONSIDERADA UMA ALEGORIA PARA A ASCENSÃO DA EXTREMA-DIREITA NOS ESTADOS UNIDOS Lívia Maria Pinto da Rocha Amaral Cruz	93
COMUNICAÇÃO, DISCURSOS E GÊNERO: A PERSONAGEM RITINHA DE <i>A FORÇA DO QUERER</i> Maria Amélia Paiva Abrão	112
DESVITIMIZAÇÃO: A CULTURA DO ESTUPRO NA SÉRIE <i>THE MORNING SHOW</i> Luísa Chaves de Melo	130

DISCURSOS DE FICÇÃO, IMIGRAÇÃO E ALTERIDADE NA TELENOVELA <i>ÓRFÃOS DA TERRA</i> Luciano Teixeira	151
DISCURSOS SOBRE TRANSGENERIDADE E DIREITOS A PARTIR DE BRITNEY EM <i>A DONA DO PEDAÇO</i> E MICHELLY EM <i>BOM SUCESSO</i> Diego Gouveia Moreira	170
DUALIDADES E RELAÇÕES DE OPRESSÃO EM <i>LOVE, DEATH & ROBOTS</i>: ORIENTALISMO E O PERÍODO COLONIAL DE HONG KONG NA PERSPECTIVA CYBERPUNK Júlia Garcia e Gabriela Borges	188
ESTUDOS DE RECEPÇÃO E FICÇÃO TELEVISIVA: ESTADO DA QUESTÃO E ATUAIS DESAFIOS Andreza Almeida dos Santos	212
<i>LA CASA DE PAPEL</i> E A MÁSCARA DE DALÍ: DO TEATRO AO CINEMA E À SÉRIE DE TV Sandra Trabucco Valenzuela	228
NETFLIX E CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA NA CULTURA <i>TEEN</i>: UMA ABORDAGEM SOBRE A SÉRIE <i>AREIA MOVEDIÇA</i> Tatiana Helich Lopes e Júlia Pinheiro	250
QUE ROSTO TEM O MAL NAS MINISSÉRIES? SOBRE A ENCARNAÇÃO DA MALDADE NO <i>CRÈME DE LA CRÈME</i> DA TELEDRAMATURGIA NACIONAL Larissa Leda Rocha	270
REPRESENTAÇÃO FEMININA NAS TELENOVELAS DA REDE GLOBO: MAPEAMENTO DAS HEROÍNAS E VILÃS NAS PRODUÇÕES DO HORÁRIO NOBRE DE 1980 A 2010 Caroline Kuviatkoski de Barros e Valquíria Michela John	289

TELEVISÃO E CLASSE: UMA ANÁLISE DAS DESIGUALDADES SOCIAIS EM <i>SEGUNDA CHAMADA</i> (2019) Andrei Maurey	308
UMA ANÁLISE DE ESTILO E NARRATIVA NA SÉRIE <i>FRIENDS</i> Henrique Bolzan Quaioti	334
VISIBILIDADE GAY EM <i>MALHAÇÃO: VIDAS BRASILEIRAS</i>: DISPOSITIVO PEDAGÓGICO DA DIFERENÇA E RECEPÇÃO DA TRAMA Gêsa Cavalcanti e Vinícius Ferreira	357
Sobre os autores	377
Índice remissivo	383

APRESENTAÇÃO

Os capítulos que integram este quarto volume da série *Ficção Seriada: estudos e pesquisas* foram produzidos e apresentados em contexto de pandemia, em dezembro do ano de 2020. Isso significa dizer que o 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom 2020 – que proporcionaria aos congressistas uma visita à Universidade Federal da Bahia em clima de confraternização, afeto e trocas significativas – transformou-se em evento on-line. Mesmo assim, por meio de uma plataforma digital, foi possível manter a integração do grupo de pesquisa e rever, mesmo que por via tecnológica, colegas de tantos anos de compartilhamento de ideias e trabalho em conjunto. Desta forma, o GP Ficção Seriada integrou-se ao congresso, que teve o atualíssimo tema “Um mundo e muitas vozes: da utopia à distopia?”, e contou com apresentações de trabalhos relevantes para nosso campo de estudos, tendo cada pesquisador e pesquisadora participado diretamente de sua casa: foram muitas fisionomias e vozes vindas simultaneamente de pontos diferentes do Brasil.

Nosso intuito ao lançar mais um volume do carinhosamente chamado de “livro do GP” persiste: é o de constantemente promover o intercâmbio e o debate sobre ficção seriada no Brasil e no exterior; na TV aberta, na TV paga e *on-demand*. E o presente volume apresenta 17 capítulos que integram eixos de pesquisa como, por exemplo, gêneros e formatos, *streaming*, tecnologias digitais e outras possibilidades narrativas; política, economia, audiência e outras questões sociais; temáticas relacionadas à juventude, ao feminino, à cultura LGBTQIA+ e outras representações; além de discussões sobre questões metodológicas e teóricas.

Apresentamos, ainda, em continuidade às nossas comemorações dos quase 30 anos de existência do GP Ficção Seriada – a serem completados em 2023 – mais um trabalho histórico, apresentado no ano de 2001: *Globalização cultural e o fluxo internacional da ficção televisiva seriada: o caso da telenovela brasileira*, de Anamaria Fadul, uma das pioneiras de nossa área. Os

pioneiros dos estudos de telenovela e ficção seriada no Brasil precisaram de muita coragem e disposição para enfrentar oposições, principalmente no meio acadêmico, a fim de valorizar seu objeto e investigá-lo a partir de seus enredamentos pelos polos da produção, distribuição e audiência. O próprio fundador da Intercom, Professor José Marques de Melo, também foi o responsável pela criação, no âmbito da ECA-USP, do Núcleo de Pesquisa de Telenovela, NPTN¹, em 1992, coordenado então pela professora Anamaria Fadul,

(...) impulsionando o desenvolvimento de trabalhos que certamente irão permitir um melhor conhecimento sobre esses produtos ficcionais na relação produção-audiência. O NPTN e o GT Ficção Televisiva Seriada² foram, sem dúvida, criações que avalizaram as pesquisas dando-lhes apoio, ancorando-as e oferecendo condições para a realização de muitos trabalhos (MOTTER *et al.*, 1997, p. 3).

O artigo de Fadul nos indica o ambiente e perspectivas que se vislumbravam então, e nos leva a refletir tanto sobre cenários passados e presentes em que se insere a ficção seriada, quanto sobre as alterações ocorridas em nosso próprio campo. O quarto volume de *Ficção Seriada: estudos e pesquisas* visa estimular reflexões, validar pesquisas e compartilhar estudos de pesquisadores de todo o Brasil.

Dezembro de 2021,

Ligia Prezia Lemos e Larissa Leda Rocha

Referência

MOTTER, M. L.; BARROS JR., R. C.; TRINDADE, E.; SILVA, E. C.; OLIVEIRA, A.; MALCHER, M. A.; MAIA, I.; FERREIRA, E. S. G. Ficção Televisiva Seriada: cinco anos de história e produção (1993 a 1997). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 20., 1997. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 1997. Disponível em: <https://bit.ly/3uDEjd4>. Acesso em: 22 jul. 2021.

¹ Atual Centro de Estudos de Telenovela, CETVN, ECA, USP.

² Atual GP Ficção Seriada da Intercom.

GLOBALIZAÇÃO CULTURAL E O FLUXO INTERNACIONAL DA FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA: O CASO DA TELENOVELA BRASILEIRA

Anamaria Fadul

Da internacionalização à globalização

A internacionalização da comunicação e da mídia, vista sob os mais diferentes aspectos e a partir de diferentes mídias, é o tema central na pesquisa em comunicação internacional. Desde a primeira pesquisa sistemática nessa área (Lasswell, *Propaganda Technique in the World War*, 1927) até sua institucionalização dessa área da pesquisa em comunicação (década de 50 nos EUA), os pesquisadores sempre buscaram entender a comunicação para além das fronteiras nacionais. Nesse início, a comunicação internacional se confundiu com a comunicação para o desenvolvimento, devido às repercussões do debate sobre o papel da mídia no desenvolvimento dos países do Terceiro Mundo.

Nas décadas de 70 e 80 passou-se a utilizar os conceitos de multinacional (Mattelart, *As Multinacionais da Cultura*) e transnacional (Ilet) para designar principalmente as empresas que se espalhavam pelo mundo e que estavam adquirindo características muito próprias. O conceito de transnacionalização ainda hoje é utilizado.

Nos anos 90, o uso do conceito de globalização é concomitante com o fim da Guerra Fria, quando a política deixou de ser a preocupação quase única da pesquisa e dos debates internacionais nos grandes foruns internacionais de comunicação, e a economia passou a ocupar um espaço cada vez maior nas discussões sobre a comunicação internacional. Mas o conceito de globalização já vem sendo usado há muito tempo na economia. A novidade nos anos 90 é sua aplicação para vários outros setores do conhecimento, pois o processo de globalização intensificou-se com as novas tecnologias

de telecomunicações e comunicação: satélites, fibra ótica, redes mundiais, etc.

Entretanto, as dificuldades surgidas a partir do processo de globalização da comunicação trazem à tona questionamentos que permitiriam considerar o campo da Comunicação Internacional como uma área em crise, devido ao fato de que nenhum fenômeno pode ser considerado local ou nacional sem ter ao mesmo tempo uma dimensão internacional. Interpretando as dificuldades surgidas a partir daí, Annabelle Sreberny-Mohammadi (1996) vai tentar entender o processo da globalização. Diz ela:

A retórica contemporânea sugere que nós vivemos em um mundo unitário no qual espaço e tempo entraram em colapso e a experiência de distância implodiu para sempre. Os blocos antagonistas do Leste e Oeste estão dando lugar para mercados, moedas e mídias internacionais (p. 177).

Os antigos conceitos e teorias não dão mais conta da complexidade da situação.

A rapidez e complexidade da mudança no panorama da mídia durante esta década parece requerer um conjunto de termos mais novos do que aqueles oferecidos pelas antigas perspectivas, que frequentemente parecem congeladas em uma era passada (SREBERNY- MOHAMMADI, 1996, p. 178).

Por outro lado, pode-se perguntar se o conceito de globalização cultural estaria suplantando o conceito mais estabelecido de imperialismo cultural na área da comunicação internacional (Corcoran, 1998, p. 2)

Dentro desse campo de discussão, com a aceleração do processo de globalização da economia e da mídia, surgem como consequência a intensificação do fluxo internacional da programação televisiva e os grandes grupos internacionais de mídia, com dimensões

até então desconhecidas. Nesse sentido, é preciso conhecer a lógica de crescimento desses grupos a nível internacional e nacional. Em todo o mundo se percebe um avanço muito grande da concentração e diversificação da mídia, que se ampliou com o surgimento das novas tecnologias de informação, telecomunicações e radiodifusão.

O processo de globalização da cultura está intimamente relacionado com a globalização da mídia, por um lado, e com a globalização da economia, de outro lado. O surgimento de um mercado de mídia global é o princípio desse processo. Como vão dizer Herman e McChesney (1997, p. 1), "desde o princípio dos anos 80 tem havido uma dramática reestruturação das indústrias de mídia nacionais, com a emergência de um mercado de mídia comercial global".

Esse sistema de mídia global tem várias características, mas as mais importantes são seu caráter comercial e de entretenimento. Na análise dos aspectos positivos e negativos da globalização da mídia os autores tem ressaltado mais seus aspectos negativos.

Com a World Wide Web, a Internet, definida como "um amálgama de redes de computadores individuais que são conectados por uma linguagem adequada para a troca de mensagens e distribuição de dados" (Webster's New World: Dictionary of Media and Communications) teve ampliadas suas possibilidades de se transformar numa mídia mais global ainda. A idéia de uma "teia mundial" está cada vez mais presente no dia a dia das pessoas. A globalização deixou de estar relacionada somente com as empresas, para chegar até os consumidores e usuários.

É nesse contexto que o conceito de globalização adquiriu uma centralidade nos debates e na pesquisa na década de 90, pois já era um conceito corrente na área da comunicação. Na década de 60 McLuhan já se referia à "aldeia global", conceito utilizado para indicar as mudanças que estavam ocorrendo na comunicação, e que tiveram repercussão nas discussões sobre a mídia.

Dessa forma, pode-se dizer que as teorias sobre a globalização da mídia são uma continuação das teorias sobre o Imperialismo Cultural e da Mídia. Novamente está em jogo a americanização da cultura e da comunicação.

O que está em jogo é a mesma questão: a produção midiática centralizada e um consumo descentralizado, isto é, poucos países produtores de ficção e uma maioria de países consumidores. Mas algumas mudanças estão surgindo: a ampliação da produção nacional em várias regiões (Austrália, Índia, China, Taiwan, Egito, Paquistão etc) mas a mais importante, sem sombra de dúvida, é a produção ficcional televisiva da América Latina, pois ela representa um dos mais importantes mercados regionais de mídia baseados na língua e cultura.

Da globalização à glocalização

Apesar de seu uso constante, o conceito de globalização tem alguns limites, que foram apontados especialmente por Roland Robertson e Anabelle S. Mohammadi. O primeiro autor tentou mostrar que o conceito de globalização tem uma forte oposição ao conceito de local, o que se poderia evitar usando o conceito substitutivo de glocalização, que permite em alguns casos entender melhor essa relação do global com o local. Também Mohammadi aponta para as dificuldades que o conceito de globalização introduz, pois se perde de vista a importante mediação da dimensão do local.

O fluxo internacional de informação e ficção

As agências de notícias

Um dos temas centrais na pesquisa sobre a comunicação internacional é a questão do fluxo internacional da informação e da comunicação. Sua discussão surgiu em função do protagonismo de agências internacionais de notícias dos Estados Unidos e Europa a partir do século XIX e com mais intensidade no século XX. Essas

agências dominaram por várias décadas a maior parte do fluxo internacional de notícias. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e o surgimento da Guerra Fria, a questão do monopólio exercido pelas agências se transformou no problema mais importante da área da comunicação internacional. Porque essas agências não somente produziam como distribuíam através do mundo as notícias a partir de uma ótica de interesse dos países do Primeiro Mundo. O ponto culminante do conflito entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos se manifestou nas propostas surgidas a partir do Relatório McBride.

A bibliografia é extensa, mas alguns livros e pesquisas tiveram importância fundamental para a discussão do fluxo Norte-Sul e Leste-Oeste das informações e foi produzida de forma especial nos países de Terceiro Mundo e, especialmente, na América Latina.

O livro clássico na América Latina é o de Eleazar Diaz Rangel, *Pueblos sub- Informados* (1967), no qual ele analisou principalmente o papel da agências norte-americanas e européias, além das agências nacionais.

Fluxo internacional livre e equilibrado

Na década de 1970, a Unesco vai exercer um papel fundamental no desenvolvimento da pesquisa em comunicação internacional. Incentivados pelo apoio desse instituição, dois pesquisadores finlandeses, Karl Nordestreng e Tapio Varis realizam a primeira pesquisa internacional sobre o fluxo dos programas de televisão em 57 países, com o nome de *Inventário Internacional da Estrutura dos Programas de Televisão e Circulação Internacional dos Programas* (1974). Os resultados mostraram a hegemonia absoluta dos programas de origem norte-americana, caracterizando assim de forma empírica o sentido do fluxo que era especificamente dos países desenvolvidos para os países do Terceiro Mundo. Essa pesquisa é considerada como um importante ponto de partida para a discussão

sobre o desequilíbrio dos fluxos informativos na Unesco, dando elementos para a proposta de uma Nova Ordem da Comunicação.

Uma outra instituição importante para o estudo do fluxo internacional da informação e comunicação foi o Instituto Latino-Americano de Estudos Transnacionais (ILET). Os livros publicados a partir de pesquisas e seminários realizados por esse instituto são uma importante contribuição para se compreender os questionamentos feitos a partir de uma perspectiva dos países de Terceiro Mundo. Entre eles podemos citar o livro organizado por Fernando Reyes Matta em 1977 e publicado no Brasil com o título *A Informação na Nova Ordem Internacional* (1980)

Outro importante livro do ILET é *Trampas de Información y Neocolonialismo* (1979), de Gregorio Salser e Rafael Roncagliolo. Nesse livro, os autores apresentam uma análise das origens dos debates sobre a liberdade de informação a partir principalmente da perspectiva de dois organismos internacionais: a ONU e a sua agência dedicada à educação, comunicação e cultura, a Unesco; e do movimento dos não-alinhados que a partir da Conferência de Bandung, criaram um movimento internacional. A comunicação, então, passou a ser vista sob a ótica desses países, da mesma forma que a ONU em 1974 já havia discutido uma nova ordem econômica (NOEI), que não poderia existir sem uma nova ordem na área da comunicação.

Continuando essa discussão no período pós-Relatório McBride, Raquel Salinas em uma pesquisa realizada para o Ciespal em 1984, publicou o livro *Agencias Transnacionales de Información y Tercer Mundo*. Nessa obra ela analisa as agências de notícias a partir de diferentes perspectivas: em primeiro lugar as quatro maiores agências transnacionais, AP, UPI, FP e Reuters, além da apresentação da agência soviética Tass, consideradas como as maiores do mundo. Analisa também as agências alternativas, como IPS e outras do movimento dos não alinhados como Prensa Latina, Xanxua, Tanjunj e outras.

As agências de notícias, criadas especialmente para trabalhar na contra-ofensiva ideológica, foram um importante elemento da guerra fria. Essa questão se transformou em uma questão controvertida a nível da Unesco, quando se começou a perceber que os países altamente industrializados controlavam não somente a produção das mercadorias e sua distribuição, como também a produção e distribuição das notícias.

Além das agências já existentes nos países do bloco comunista, como a Agência Tass (URSS), a Agência Nova China (China), a Agência Prensa Latina (Cuba), foram criadas outras no contexto do movimento dos países não-alinhados, sendo a mais famosa a agência alternativa Inter Press Service (IPS) até hoje existente, mas sem a mesma importância anterior. Além disso, os países socialistas e de terceiro mundo apresentaram uma série de reivindicações ao nível das Nações Unidas, mais especialmente na Unesco. Entre essas reivindicações sobressaia a exigência e a necessidade fundamental de criação de agências de notícias que estivessem a serviço de um outro desenvolvimento.

Com o avanço de novas tecnologias de informação, radiodifusão e telecomunicação foram surgindo outras formas de comunicação internacional que também ultrapassavam os limites da nação, mas não mais monopolizadas pelas agências de notícias. Os satélites de comunicação permitiam uma cobertura dos grandes acontecimentos por parte dos mais importantes veículos. Os fatos atingiram seu auge com a cobertura da Guerra do Golfo quando o mundo inteiro assistiu a uma única versão dessa guerra: aquela mostrada pelas câmeras norte-americanas da CNN. Esse fato teve grande repercussão na Europa que decidiu criar um serviço especial de notícias televisivas, que cobrisse os países da União Européia. Esse serviço, o Euronews, é uma colaboração de diferentes países europeus para produzir informações sob a ótica desses países.

O processo de globalização econômica acelerou-se com o fim da Guerra Fria, quando se deu inicialmente a integração dos mercados

financeiros, permitida principalmente com o surgimento das novas tecnologias de informática e de telecomunicação, sendo depois estendida para os outros setores da economia. Também se percebia a aceleração do processo de regionalização dos mercados, incentivados pelo sucesso da integração europeia, que atingiu seu grande impulso com a união das fronteiras em 1992 e que chegou a um nível ainda superior de integração com a criação da Moeda Única Europeia em 1º de janeiro de 1999. Esses dois processos, globalização e regionalização, revelam-se a cada dia como dimensões opostas de uma transformação das economias nacionais.

A organização paradigmática para a área da comunicação na década de 90 não é mais a Unesco, como havia sido nos anos 70 e 80, mas uma outra organização das Nações Unidas, criada em 1995 com o fim da Rodada do Uruguai, a OMC, que veio substituir o Gatt (Acordo Geral de Tarifas e Taxas). O grande foco atual de discussão são as práticas de comércio, objetos de todos os tipos de questionamento. Além disso, os grandes acordos regionais como a Alca, o Mercosul, a Asean, a Apec e outros, se transformaram, ao lado da União Europeia, nos verdadeiros atores nesse final do século XX.

Dado esse contexto internacional, também os problemas da área da comunicação internacional se alteraram completamente. Os principais problemas contemporâneos na área da comunicação internacional estão relacionados, em primeiro lugar, com o fluxo de notícias e as agências internacionais norte-americanas e europeias, assim como com o fluxo de programas de televisão que adquiriram uma importância muito grande com a desregulamentação e privatização das televisões dos países europeus.

Em segundo lugar, se poderia dizer que o processo de desregulamentação e privatização das empresas de TV tem se revelado uma importante tendência das comunicações na Europa na década de 80, com a mudança do modelo de rádio-televisão que passou de um sistema público para um sistema misto (público-privado), e

posteriormente das telecomunicações, com a privatização da British Telecom em 1987.

Na América Latina, onde o modelo rádio-televisivo sempre foi misto, com uma forte preponderância do setor comercial, o processo de concentração e diversificação já vinha ocorrendo desde a década de 80, e vai ser impulsionado principalmente com o processo de desregulamentação da TV por assinatura e das telecomunicações.

Esse processo de desregulamentação deu origem àqueles de concentração e diversificação permitindo o surgimento de grandes conglomerados de grupos multimídias que passaram a produzir e distribuir seus produtos em uma escala planetária sem similar na história do continente.

A centralidade do processo de desregulamentação no cenário europeu está relacionado com a política de serviço público que orientava a área da radiodifusão e telecomunicação na Europa. São vários os autores a apontarem para a importância de se compreender esse fenômeno para se entender a realidade européia.

Nessa linha de interpretação chegou-se mesmo a batizar esse processo como um processo de re-regulação (aumento de leis) e inclusive de transregulação, pois "a televisão se encontra na transição de uma regulação de domínio estatal a outra de liderança empresarial. Do Estado à empresa" (Musso e Pineau, 1991, citado por Bustamante, 1994).

Se Hollywood criou com o cinema um tempo e um espaço universal, essa mídia não teve a intensidade do processo atual da TV por assinatura, pois se trata aqui não da exibição de um filme, mas sim da veiculação de uma programação de TV em um fluxo contínuo (Bustamante, 1994).

Em terceiro lugar, se poderia dizer que todas essas mudanças na década de 90 tem uma série de causas: as mudanças na economia mundial, nas relações internacionais e nas tecnologias de informação, radiodifusão e telecomunicação.

Os seriados televisivos

Os primeiros seriados televisivos são as sitcom americanas que surgiram na década de 50 e que deram início à sua exportação com *I Love Lucy*. Entretanto, é somente na década de 60 que se verifica uma exportação sistemática dando origem a um fluxo internacional que se mantém até hoje: aquele dos EUA para os outros países. Os seriados policiais e de detetives tiveram um grande sucesso mundial, mas foi o seriado *Dallas*, na década de 80 que chamou a atenção para a ampliação do fenômeno, transformando-se em um marco nos estudos sobre o fluxo internacional da ficção televisiva seriada. Várias pesquisas foram realizadas, em vários países, sendo as mais conhecidas, as de Tamar Liebes e Elihu Katz, *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas* (1990) e de Alessandro Silj, *A est di Dallas: telefilm USA ed europej a confronto* (1988).

Do imperialismo cultural ao contrafluxo da comunicação

Na década de 60 surgiu também nos Estados Unidos uma bibliografia crítica que vai denunciar o imperialismo da mídia norte-americana, e cujo principal representante é Herbert Schiller. Seu livro mais famoso, *O Império Norte-Americano das Comunicações* (1968), tornou-se um clássico América Latina, que encontrou nesse autor as bases para as análises da dominação norte-americana também na área da informação e da comunicação. Nesse livro ele analisa o complexo comunicacional norte-americano, que através do rádio e televisão, auxiliados pelos satélites de comunicação e pela difusão dos aparelhos de rádio e televisão no mundo, poderia servir como um importante ponto de apoio para a política externa norte-americana. O complexo de comunicações se tornava parte integrante do projeto econômico de hegemonia mundial.

A teoria do imperialismo cultural e de mídia vai gozar de grande consenso, principalmente na América Latina, nos anos 60 e 70. Entretanto, com o desenvolvimento da produção televisiva em alguns países da América Latina, como México, Brasil, Venezuela e

Argentina, percebeu-se que uma nova realidade estava surgindo. Esse processo foi denominado por Boyd-Barrett e Thussu em 1992 de contrafluxo (citado por Corcoran, 1988). Esse fenômeno significava que aqueles países que no passado foram os destinatários do imperialismo cultural, tais como Austrália, Brasil, México e Canadá, passaram a exportar com sucesso programas de televisão para aqueles países que foram considerados como o centro.

Os mercados globais tradicionalmente dominados pelos americanos são agora ameaçados de uma forma séria por empresas como Televisa, no México, Clarín, na Argentina, Cisneros, na Venezuela, e Globo, no Brasil, os quais não somente dominam seus mercados domésticos mas se tornaram grandes exportadores para o resto da América Latina, para Europa e para os EUA mesmo, explorando fatores geo-linguísticos para aumentar sua participação no mercado global (HERMAN; MCCHESENEY, 1997).

Os primeiros autores a levantarem essa hipótese de mudança no fluxo Norte-Sul a partir dos anos 70 foram Straubhaar (1983) e Rogers e Antola (1988). Esses autores perceberam que essa nova realidade colocava em cheque as teorias do imperialismo cultural, uma vez que não se podia explicar como países como México, Brasil, Venezuela, Peru e Argentina substituíram as produções televisivas importadas, principalmente dos Estados Unidos, por produções nacionais que depois eram exportadas não somente para outros países da América Latina como também para a Europa e até mesmo os Estados Unidos.

Esse fenômeno de contra-fluxo não significou, entretanto, o desaparecimento das produções estrangeiras na TV latino-americana, mas sim seu deslocamento do horário nobre. Os estudos mais recentes na Europa sobre o fluxo internacional dos programas de TV também vão dar conta de um progressivo deslocamento das produções norte-americanas e de países latino americanos do horário nobre, sendo

substituídas por ficção nacional ou européia. A realidade dos anos 80 já não se mantém nos anos 90 como se pode notar pelas pesquisas de Biltreyst e Meers (1998).

Telenovela brasileira ao redor do mundo

O estudo do tema proposto tem como ponto de partida o reexame das questões colocadas no campo da comunicação internacional pelo fluxo internacional de programas de televisão, mas a partir de um movimento que foi denominado de contra-fluxo. Tomando como ponto de partida a exportação da telenovela brasileira, buscou-se entender como esse fenômeno é visto na América Latina e na Europa. Mas antes de se examinar o que ocorreu nos anos 90, é importante entender o papel e o lugar da telenovela na cultura e na sociedade brasileira a partir da década de 60, quando graças ao videotape (1963) ela se tornou diária.

A televisão foi criada no Brasil com a inauguração da TV Tupi, em São Paulo, no ano de 1950, como fruto da vontade pessoal de um grande barão da mídia impressa e radiofônica, Assis Chateaubriand, e contrariando todas as opiniões que consideravam não existir ainda condições de sua instalação no país. Sua evolução tem sido analisada a partir de diferentes perspectivas, mas em todos os estudos existentes há um consenso: ela representa a mais importante mídia brasileira (58,4% dos investimentos publicitários em 1998) e tem uma forte penetração social e cultural junto às diferentes classes sociais.

Após quarenta anos de sua inauguração, a televisão brasileira aberta atravessa na década de 90 uma série de mudanças, resultado da implantação da TV por assinatura nos seus vários sistemas, em MMDS, por cabo e por satélite. A migração de segmentos das classes A e B para essa nova mídia está tendo profunda repercussão na programação, que passa a se voltar cada vez mais para as classes C, D e E, com alterações tanto nos conteúdos como nos formatos dos programas.

A telenovela foi introduzida logo depois da inauguração da televisão brasileira, em 1951, dando início assim à história de um dos mais importantes e duradouros gêneros da televisão brasileira. Essas primeiras telenovelas eram exibidas ao vivo e somente dois ou três dias por semana e com um reduzido número de capítulos. Eram vistas por um público ainda muito pequeno, pois a compra de aparelhos televisivos vai se popularizar somente na década de 60.

A telenovela diária, tal como a conhecemos hoje, só se iniciou em 1963, depois da introdução do video-tape em 1962. Seu primeiro grande sucesso de público só ocorreu em 1964-1965 com a telenovela *O Direito de Nascer*, que deu início ao hábito popular, que permanece até hoje, de assistir telenovela no horário nobre.

O surgimento da Rede Globo em 1965 vai ter uma influência muito grande na história da telenovela no país, porque ela encontrou na telenovela o ponto de partida para o seu sucesso, assim como a Televisa, do México, e a Rádio e Televisão Caracas, da Venezuela. Tendo se voltado inicialmente para a conquista do mercado interno, a partir de 1975 ela se volta também para o mercado internacional. Desde sua criação até 1995 ela produziu 176 telenovelas, sendo a maior produtora de telenovela do país e a segunda da América Latina, ficando atrás somente da emissora mexicana.

O surgimento do SBT em 1981 representou uma mudança no panorama da televisão brasileira, pois a emissora vai trazer uma outra lógica de programação, voltada quase exclusivamente para as classes C, D e E. Buscando agradar de seu público que, mais conservador, se chocava com as temáticas modernas das telenovelas da Globo, a emissora passou a produzir telenovelas a partir de roteiros mexicanos. O sucesso não foi o esperado e em 1985 a emissora encerrou essa experiência. O passo seguinte foi importar telenovelas mexicanas e venezuelanas, mas essa opção também não se revelou muito acertada. Na década de 90 ela voltou a produzir telenovelas, pois a telenovela ainda é uma grande atração no horário nobre. Essa rede é a segunda colocada nos índices de audiência.

O surgimento da Rede Manchete em 1983 representou uma grande esperança de se conseguir um novo equilíbrio no sistema televisivo brasileiro. A nova emissora, entretanto, surgiu com um target bem definido, buscando nas classes A e B seus principais públicos, deixando para as outras emissoras a disputa pelas outras classes sociais. Ela iniciou sua primeira experiência na área da produção de ficção televisiva buscando um diferencial. Com a telenovela *Dona Beija* a emissora conquistou um relativo sucesso que permitiu até mesmo sua exportação. Vai ser somente em 1990, com *Pantanal* que ela consegue seu maior sucesso nacional e internacional.

O sucesso de um gênero televisivo

Como se pode ver pelo interesse e tentativa das redes televisivas de produzirem ficção diária, a telenovela é um dos gêneros televisivos mais importantes da televisão brasileira. Definido como um gênero de ficção diária, fechado, pois suas histórias tem fim, ao contrário da soap opera, tem presença garantida no prime time, e se inspirou na soap radiofônica americana e na radionovela cubana. Em todos esses anos a telenovela sofreu uma série de mudanças tanto do ponto de vista da temática como da audiência e da produção.

As primeiras mudanças vão se dar no domínio das temáticas, ainda na década de 60, quando acontece o seu processo de abasileiramento e elas passam a se distanciar cada vez mais do melodrama tradicional, conforme sua matriz cubana-mexicana-argentina. Essas mudanças tiveram seu ponto culminante com *Beto Rockfeller* (1968-1969), que rompeu com uma série de regras do gênero. O distanciamento no tempo e no espaço, uma das principais características das telenovelas tradicionais, é abandonado em nome de uma aproximação com a vida cotidiana. Os temas dessas telenovelas estavam relacionados com os problemas de uma sociedade que se urbanizava e se industrializava rapidamente.

À medida que as telenovelas se aproximavam cada vez mais da vida real, o seu sucesso junto ao público se fortalecia. Inicialmente

seduzindo as mulheres, com o tempo foi se transformando em um produto que atingia o público em geral. Na década de 70, juntamente com o telejornalismo, representavam os programas de maior audiência da televisão. A audiência média de uma telenovela da Rede Globo no horário das 20 horas alcançava mais de 60%, chegando em algumas capitais a atingir mais de 70%.

Nos anos 80 a telenovela se consolida como um gênero fundamental da televisão, aliando grandes audiências a uma alta lucratividade, apesar dos elevados custos da produção, que se situavam muito acima das séries americanas importadas. Sua produção se torna cada vez mais sofisticada, e com o desaparecimento da Rede Tupi em 1980, a Rede Globo vai monopolizar a produção de telenovela, com as outras redes produzindo de forma esporádica. Foi nessa década que a Rede Globo obteve o seu maior sucesso com os 100% de audiência de todos os aparelhos ligados, no último capítulo de Roque Santeiro (1985), até hoje um marco na história da telenovela no país.

Na década de 90, por uma série de fatores, está se assistindo à mudança no perfil de audiência das redes de televisão abertas e a uma diminuição de suas audiências, assim como a uma maior competitividade entre elas. Apesar desse fato, a telenovela ainda tem um lugar importante no horário nobre. Em 1998, as telenovelas das 20h30, da Rede Globo, oscilavam entre 40 e 55% de audiência.

O processo de produção acompanhou essas mudanças. Com sua transformação em principal fonte de lucro para as emissoras, devido ao seu sucesso, sua produção vai se sofisticando cada vez mais, exigindo grandes investimentos. Na Rede Globo esse fato significou também um aumento de custo nos preços de produção das telenovelas que se situavam em 1998 entre 50 e 100 mil dólares por capítulo.

A telenovela, entretanto, não é um produto isolado da indústria televisiva brasileira. Sua influência é ampliada e legitimada a partir de outras mídias. Em primeiro lugar, vem o reforço da mídia

impressa, de prestígio ou não, que através de jornais e revistas, servem como caixa de ressonância para o debate sobre as temáticas tratadas nas telenovelas. Na visão de Marques de Melo (1998, p. 28), “a mídia impressa cumpre um papel mediador fundamental no processo de interlocução entre os produtores de telenovelas e o público receptor”. Em segundo lugar, os CDs com as trilhas sonoras das telenovelas – quase sempre entre os dez mais vendidos – vem contribuir ainda mais para o sucesso das telenovelas. Por último, quando se trata de adaptações de obras da literatura brasileira, há também uma influência na venda dos livros que serviram como fonte para o roteiro, que rapidamente se transformam nos mais vendidos durante a exibição da telenovela.

A telenovela brasileira tem, portanto, uma história que mostra como ela tem contribuído para formar uma agenda para a sociedade nas últimas décadas.

Conclusão

A análise da dimensão internacional da telenovela brasileira, e também da telenovela latino-americana, tem que ser vista a partir de uma perspectiva diferente daquela dos países desenvolvidos, pois seu fluxo não pode ser comparado com o fluxo da ficção seriada norte-americana, o que significa que esse fluxo não é tão intenso e nem tão global quanto das produções norte-americanas.

O mais importante a ser considerado e que tem evidências empíricas sólidas, é a presença desse gênero ficcional no mercado de televisão latino-americano, com grandes produtores como Televisa, Globo, Venevisón e Rádio-Televisão Caracas, além de um grande mercado consumidor. Se a telenovela brasileira e latino-americana não tem hoje o mesmo papel na Europa que teve na década de 80, como aponta a pesquisa de Biltereyst e Meers (2000), isso não significa que essa produção não alterou o fluxo da comunicação entre os EUA e a América Latina. O deslocamento das produções norte-americanas do horário nobre da televisão, que começou na década de 70 no Brasil,

não é um fato de menor importância para a sociedade, a cultura e a comunicação no país. Se esse deslocamento foi feito a partir das redes privadas de televisão e não a partir do Estado, como se poderia desejar, esse fato não pode impedir de se ver a grande contribuição que determinadas redes trouxeram à cultura e à mídia.

A telenovela brasileira já está deixando de ser considerada como um gênero menor da cultura, para se transformar numa importante dimensão da cultura popular brasileira. Seu impacto na sociedade tem sido apontado por diferentes pesquisas nacionais e internacionais.

Se ela pode ou não ser considerada um elemento fundamental para o contrafluxo da comunicação não minimiza seu importante papel na difusão do país no exterior. Ao lado do futebol, hoje a telenovela é um importante símbolo de identidade nacional no exterior.

Referências

- BUSTAMANTE, Enrique (1994). Audiovisual integrado, política global. *Comunicación y Sociedad*, 21, mayo-agosto, Universidade de Guadalajara, pp. 11-49.
- CORCORAN, Farrel (1998). *Centre-periphery relations in the television industry: globalization or imperialism?* Paper apresentado na IAMCR Conference, julho, Glasgow, UK.
- DIAZ RANGEL, Eleazar (1967). *Pueblos sub-informados*. Caracas, Universidad Central de Venezuela. 82p.
- HERMAN, E.S. e McCHESNEY, R.W. (1997). *The global media: the new missionaries of corporate capitalism*. Londres, Cassell.
- MATTELART, Armand (1994). *Comunicação-mundo: história das idéias e estratégias*. Petrópolis, Vozes. 320p.
- MUSSO, Pierre e PINEAU, Guy (1991). El audiovisual entre el Estado y el mercado. *Telos*. Madrid, nº 27, setembro.
- MURCIANO, Marcial (1992). *Estructura y dinámica de la comunicación internacional*. Barcelona, Bosch. 252p.

NORDESTRENG, Karl; VARIS, Tapio (1979). Inventário internacional da estrutura dos programas de televisão e circulação internacional dos programas. In: WERTHEIN, Jorge (org.). *Meios de comunicação: realidade e mito*. São Paulo, Companhia Editora Nacional. pp.30-104.

O'DONNELL, Hugh. *Localising the global: The case of the european soap opera*. Paper apresentado no Congresso da IAMCR, em Glasgow, Escócia, 1998.

REYES MATTA, Fernando (1980). *A informação na nova ordem internacional*. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 291p.

ROGERS, Everett e ANTOLA, Lúcia (1988). La TV en Latinoamérica. *Medios Audiovisuales*, 159. 10-15, abril-junho.

SCHILLER, Herbert. (1978). *O império norte-americano das comunicações*. Trad. Tereza Lúcia Halliday. Petrópolis, Vozes. 187p.

SELSER, Gregorio; RONCAGLILOLO, Rafael (1979). *Trampas de la información y neocolonialismo: as agencias de noticias frente a los países no alineados*. México, Ilet. 211p.

SALINAS, Raquel (1984). *Agencias transnacionais de informacion y el tercer mundo*. Quito, Ed. The Quito Times. 458p.

SREBERNY-MOHAMMADI, Anabelle (1996). The global and the local in international communications. In: CURRAN, James; GUREVITCH, Michael (eds.). *Mass media and society*. 2º ed. Londres, Arnold. pp.177-203.

STRAUBHAAR, Joseph D. (1983). O declínio da influência americana na televisão brasileira. *Comunicação e Sociedade*, ano V, nº 9, junho.

THOMPSON, John B. (1995). *Transmissão cultural e comunicação de massa: o desenvolvimento das indústrias da mídia*. Petrópolis, Vozes.

A COGNIÇÃO NOS ESTUDOS DAS NARRATIVAS FICCIONAIS SERIADAS CONTEMPORÂNEAS

Daiana Sigiliano
Gabriela Borges

Introdução

Os estudos realizados no âmbito da ficção seriada televisiva estadunidense a partir da década 1990 têm tangenciado diversos pontos da psicologia cognitiva (JOHNSON, 2012; ESQUENAZI, 2010; MITTELL, 2015). As discussões, que abrangem desde questões mais genéricas como a multimodalidade do ambiente de convergência até aplicações específicas relacionadas a atenção, a memória, a organização de informações e etc, são motivadas pela construção de universos ficcionais cada vez mais amplos e densos. As tramas são permeadas por camadas interpretativas e intertextuais, estimulando a compreensão crítica e a produção criativa do público nas redes sociais.

De acordo com Johnson (2012, p. 24) as séries contemporâneas “[...] têm cobrado mais esforço cognitivo dos espectadores, exercitando a mente de maneiras que trinta anos atrás seriam inéditas”. Para acompanhar a atração em sua totalidade o público deverá assistir sistematicamente todos os episódios, caso contrário não irá entender os desdobramentos da história. Como explicam Regis *et al.* (2008, p. 165), “Deixar de assistir a um único episódio pode significar a perda do nexos da trama. Sendo assim, uma boa narrativa contemporânea não exige apenas que o espectador se lembre, mas também que analise as informações”. A análise destacada pelos autores está relacionada ao modo como os arcos narrativos das séries são desenvolvidos durante as temporadas. Nesse sentido, cabe ao público correlacionar os arcos e a gama de personagens que integram as microestruturas (episódio) e macroestruturas (temporada) e que vão se entrelaçando de formas imprevisíveis. De acordo com Lotz (2010), o modo de fruição narrativa das séries contemporâneas resulta

em uma estrutura instável deixando muitos arcos abertos e, conseqüentemente, exigindo do público um engajamento especializado e contínuo.

Outro ponto relevante nos universos ficcionais são as lacunas informacionais deixadas propositalmente pelos roteiristas. Como explica Johnson (2012, p. 55) as séries “[...] exigem dos espectadores o trabalho de acrescentar elementos cruciais que levam a complexidade a um nível mais desafiador”. Isto é, para compreender a sequência que está no ar o público deverá acrescentar informações que foram omitidas na história. “Esses recursos, em vez de facilitar a fruição das obras populares, complicam-na exigindo muito mais esforço cognitivo do espectador do que os recursos usados nos programas anteriores” (REGIS *et al.*, 2008, p. 166). As informações omitidas na trama apresentam diversas variações abrangendo elementos internos e externos ao universo ficcional, além das composições visuais. Como, por exemplo, o uso de *easter eggs*, *inner jokes*, menções a filmes e livros, entre outros.

A partir deste contexto, as discussões que propomos a seguir têm como objetivo localizar a conceito de cognição a partir da abordagem da psicologia cognitiva e refletir sobre o modo como o termo vem sendo tratado nos estudos de televisão. O artigo integra uma pesquisa mais ampla desenvolvida no âmbito do doutorado, no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, que reflete, entre outros pontos, sobre a compreensão crítica e a produção criativa dos universos ficcionais das séries estadunidenses.

A psicologia cognitiva e a modificabilidade cognitiva estrutural

De acordo com Calvin (1989) e Fonseca (2018) em termos filogenéticos³, a cognição emergiu da ação e da motricidade ideacional intrínseca à espécie humana. Nesse sentido, ao longo dos últimos cem anos o conceito tem se configurado com base em

³ É o ramo da biologia que aborda a relação evolutiva entre grupos de organismos.

observações, experimentos e análises focados especificamente no raciocínio humano (WILSON; KEIL, 1999). Entretanto, apesar do antropocentrismo que norteia os estudos do campo, o espectro cognitivo vai além do nível mental humano, abrangendo, por exemplo, os invertebrados, os organismos unicelulares, os sistemas auto-organizados, entre outros. Segundo Menzel (2001) este cenário cognitivo não se restringe somente aos mamíferos, como já antecipado por Darwin (1881) em seu estudo sobre a inteligência das minhocas. Os autores afirmam que, por exemplo, os insetos apresentam diversas capacidades, tais como memória espacial, distinção entre fenômenos semelhantes e diferentes, aprendizado contextual, categorização visual e comunicação complexa.

Entretanto, é importante ressaltar que a discussão sobre o cenário cognitivo envolvendo níveis mentais além do humano (*Homo sapiens*) é pautada por várias nuances e está em constante atualização. Alguns pesquisadores afirmam que os comportamentos observados, por exemplo, em invertebrados e sistemas autopoieticos seriam na verdade processos metabólicos (HORRIDGE, 2005). Dessa forma, as habilidades cognitivas não passariam de atividades programadas, instintivas dos indivíduos.

O campo dos estudos da cognição humana apresenta quatro abordagens principais, são elas: a ciência cognitiva computacional, a neurociência cognitiva, a neuropsicologia cognitiva e a psicologia cognitiva (EYSENCK; KEANE, 2017). Apesar de terem suas especificidades e delimitações teóricas e metodológicas, as abordagens convergem para o entendimento de que o ponto central da cognição humana é a sua propensibilidade para a resolução de problemas (EYSENCK; KEANE, 2017; FONSECA, 2018). Ou seja, ela permite, de modo amplo, que o indivíduo controle seu próprio comportamento e seja capaz de lidar com a complexidade do ambiente no qual está inserido.

Segundo Eysenck e Keane (2017) a ciência cognitiva computacional envolve o desenvolvimento de modelos

computacionais voltados para o aprofundamento dos estudos sobre a cognição humana. Tendo como base a interseção entre o comportamento e o cérebro são criados *softwares* que simulam aspectos do funcionamento cognitivo. A partir destes modelos os cientistas podem compreender como uma teoria é aplicada na prática, permitindo a antecipação do comportamento humano em novas situações.

A neurociência cognitiva “[...] envolve a utilização de evidências provenientes do comportamento e do cérebro para compreender a cognição humana” (EYSENCK; KEANE, 2017, p. 2). Esta abordagem tem como ponto central o estudo do cérebro através da neuroimagem funcional. Em outras palavras, os estudos são voltados para o modo como o cérebro é organizado e para a forma como as diferentes áreas, tais como sulco, giros, dorsal, ventral e rostral são descritas (EYSENCK; KEANE, 2017).

A abordagem da neuropsicologia cognitiva envolve o estudo de sujeitos com lesão cerebral, ou seja, pacientes com danos estruturais causados por ferimentos ou doenças, para compreender os processos cognitivos normais (EYSENCK; KEANE, 2017). Inicialmente a área estava diretamente vinculada à psicologia cognitiva, que iremos detalhar mais adiante, porém nos últimos anos, ela também se aproximou da neurociência cognitiva. Coltheart (2010, p.3) pontua que “O principal objetivo da neuropsicologia cognitiva não é aprender sobre o cérebro. Em vez disso, seu objetivo principal é aprender sobre a mente, elucidar a arquitetura funcional da cognição⁴” (livre tradução). Ao estudarem pacientes com lesão cerebral os pesquisadores contribuem de forma substancial para o entendimento da cognição humana normal (EYSENCK; KEANE, 2017, p.5).

A última abordagem da cognição humana é a psicologia cognitiva. Apesar alguns autores divergirem em relação ao surgimento

⁴ *The main purpose of cognitive neuropsychology is not to learn about the brain. Its principal aim is instead to learn about the mind, that is, to elucidate the functional architecture of cognition.*

da área, o encontro realizado em 1956, no Massachusetts Institute of Technology (MIT), nos Estados Unidos, foi de extrema importância para o reconhecimento da psicologia cognitiva (MATLIN, 2004; EYSENCK; KEANE, 2017). Como explica Matlin (2004, p. 5) durante o Simpósio sobre Teoria da Informação e, posteriormente, ao longo do ano “[...] muitos pesquisadores publicaram livros e artigos influentes sobre atenção, memória, linguagem, formação de conceitos e resolução de problemas”. A autora ainda pontua que “A origem da popularidade da abordagem cognitiva pode ser encontrada no desencanto dos psicólogos com o behaviorismo, bem como nos novos progressos em linguística, na pesquisa em memória e na psicologia do desenvolvimento” (MATLIN, 2004, p. 9).

A psicologia cognitiva é de suma importância para o arcabouço teórico das três abordagens apresentadas anteriormente. Eysenck e Keane (2017, p.29) afirmam que parte do Sistema Cognitivo é determinada pelas necessidades do Sistema Regulatório, tais como a sobrevivência, o alimento, a água e etc. Entretanto, para a psicologia cognitiva a cognição humana é diretamente influenciada por inúmeros fatores motivacionais e emocionais (EYSENCK; KEANE; 2017). Por isso, os estudos desta abordagem tiram, de modo geral, a ênfase no Sistema Regulatório. Nesse contexto, no âmbito da psicologia cognitiva o termo cognição engloba um sistema complexo que compreende

[...] processos e produtos mentais superiores (conhecimento, consciência, inteligência, pensamento, imaginação, criatividade, produção de planos e estratégias, resolução de problemas, inferência, conceitualização simbolização, etc.), através dos quais percebemos, concebemos e transformamos o envolvimento. (FONSECA, 2005, p. 25).

Isto é, o sistema cognitivo “[...] contém as funções do pensamento e supervisiona o processamento de informações” (FEUERTEIN *et al.*, 2010, p. 18), estabelecendo interações entre o

sujeito e o ambiente no qual está inserido. De acordo com Feuerstein *et al* (2010, p. 26-28) os processos cognitivos têm várias aplicabilidades como, por exemplo, eles ajudam o ser humano a focar em uma tarefa específica, a organizar e sequenciar um volume elevado de informações, a planejar e tomar decisões, o reconhecimento de conflitos, a aceitação de dissonâncias, entre outras.

Feuerstein *et al.* (2010) afirmam que a contemporaneidade exige maior esforço cognitivo do sujeito. Segundo os autores estima-se que o sujeito contemporâneo é exposto, em apenas 24 horas, a mais estímulos do que um homem medieval durante toda a sua vida.

No passado, muitas crianças e adultos eram confrontados com decisões determinadas externamente, uma variedade limitada de escolhas e variáveis muito mais simples e diretas das quais tinham que escolher. Hoje uma pessoa tem que decidir por si em face de uma multidão de escolhas (FEUERTEIN *et al.*, 2010, p. 26).

Estas novas demandas, envolvendo a habilidade de escolha, o planejamento, a organização dos dados e a ordem de prioridades, entre outros processos, reforçam o caráter adaptável e alterável da cognição. Entretanto, durante muitos anos acreditava-se, principalmente os campos da educação, da psicologia e da política social, que a cognição era algo que não poderia ser alterado. Cunhada pelo Feuerstein, a teoria da modificabilidade cognitiva estrutural (MCE) ajudou a mudar este contexto (FEUERTEIN *et al.*, 2010). Para o autor os processos cognitivos não podem ser entendidos como algo irreversível, fixo e imutável, mas dinâmico e ininterrupto.

Ao contrário do cenário cognitivo, a capacidade de mudança do cérebro é restrita ao ser humano (FEUERSTEIN *et al.*, 2010; FONSECA, 2018). Segundo Feuerstein *et al.* (2010) a modificabilidade seria a grande singularidade do indivíduo, pois ela se dá através da mediação.

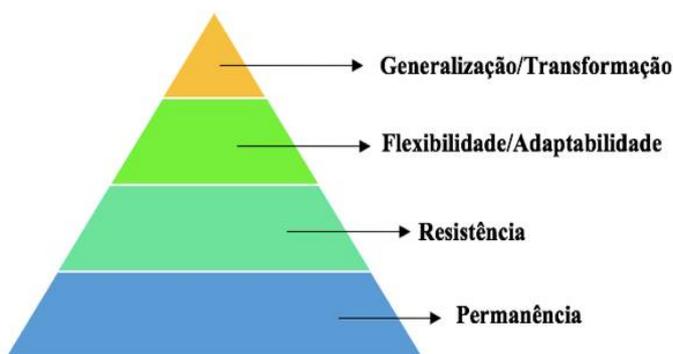
Apesar de haver indicadores de mediação também no mundo animal, eles não permitem que os animais transmitam suas experiências aos seus descendentes. Animais são limitados em sua

habilidade de transmitir sua experiência porque lhes faltam ferramentas de transmissão (FEUERSTEIN *et al.*, 2010, p. 53).

Como, por exemplo, a prova que temos da extinção de uma espécie é apenas o seu testemunho físico. Isto é, sabemos que os dinossauros foram extintos há 233 milhões de anos por conta de seus rastros e não porque eles nos disseram como foram extintos. Desta forma, como explicam Feuerstein *et al.* (2010, p. 53), “Os seres humanos são os únicos que transmitem a cultura, e pela transmissão de cultura não dizemos apenas a transmissão de informação, mas a formulação da experiência para que as gerações futuras possam derivar delas os meios para se adaptar a mudanças”.

A modificabilidade cognitiva estrutural está relacionada com a aquisição de habilidades que não estavam previamente presentes e/ou acessíveis no sujeito, ou seja, são mudanças na estrutura do pensamento. Feuerstein *et al.* (2010, p. 44-45) estabelecem quatro dimensões da mudança estrutural, são elas: a permanência, a resistência, a flexibilidade/adaptabilidade e a generalização/transformação.

Gráfico 1 – As quatro dimensões da mudança estrutural cognitiva proposta por Feuerstein *et al.* (2010)



Fonte: Elaborado pelas autoras.

A permanência se refere à retenção, a preservação do que foi aprendido (FEUERSTEIN *et al.*, 2010, p. 45). Ou seja, até que ponto a modificabilidade cognitiva estrutural é mantida com o passar do tempo. Por exemplo, o sujeito aprende a executar um comando no computador e meses depois ele ainda consegue realizar a ação sem dificuldade.

Na dimensão da resistência o indivíduo “[...] preserva o que foi aprendido mesmo se mudarmos os dados do problema e aumentarmos a complexidade”. (FEUERSTEIN *et al.*, 2010, p. 46). Demonstrando o quão resiste é a modificabilidade estrutural quando as condições são alteradas. Feuerstein *et al.* (2010) usam o exemplo na matemática, o sujeito que aprende a fazer a seguinte conta $3 + 2 = 5$, conseguirá através da resistência, executar a soma $2 + 3 = 5$. Pois, mesmo com a alteração na ordem dos números o que foi aprendido resiste à mudança. A terceira dimensão, a flexibilidade/adaptabilidade, ressalta a plasticidade da modificabilidade. Em outras palavras, até que ponto ela é executada “[...] além da situação inicial, nas outras áreas de respostas e eventos de aprendizado” (FEUERSTEIN *et al.*, 2010, p. 45). Dessa forma, o sujeito consegue flexibilizar a tarefa, adaptando as estruturas cognitivas. Dando continuidade ao exemplo anterior, neste caso após ter aprendido a adição o indivíduo irá se prontificar a compreender mais facilmente os princípios da subtração.

Segundo Feuerstein *et al.* (2010, p. 45) a dimensão da generalização/transformação representa o mais alto nível da modificabilidade, nela o indivíduo “[...] cria novas mudanças estruturais por meio de esforços independentes”. Por exemplo, quando o sujeito aprende um novo idioma e expande a sua perspectiva, mudando toda a sua abordagem com o mundo. Reconhecendo distintos arranjos semânticos e camadas interpretativas estabelecendo assim novos *insights* cognitivos. Entretanto, é importante ressaltar todas as dimensões propostas por Feuerstein *et al.* (2010) não se limitam a questões etiológicas, de idade e/ou de deficiências. Isto é, a modificabilidade cognitiva estrutural pode ser observada em qualquer

indivíduo independente de fatores sociais, culturais e biológicos.

As interseções entre a cognição e a ficção seriada: o estado da arte

Os estudos da cognição apresentam interseções com diversas áreas, ao inserirmos a palavra “cognição” nas seções de busca do *software* Publish or Perish⁵ encontramos, nos repositórios do Crossref, Google Acadêmico, Microsoft Acadêmico, Scopus e Web of Science, 998 artigos⁶ publicados entre 1975 a 2019. Os trabalhos com o maior índice h⁷, isto é, aqueles com o número de citações mais elevado, abrangem no mínimo dois campos de estudo. Por exemplo, a cognição e a linguística, a cognição e a educação e, a cognição, a semiótica e a comunicação.

Os estudos das narrativas ficcionais seriadas contemporâneas e da cognição têm se aproximado, principalmente, nas discussões sobre os processos criativos, mercadológicos, tecnológicos e participativos envolvendo as tramas produzidas a partir da década de 1990 (MITTELL, 2015; JOHNSON, 2012). Neste contexto, é importante compreendemos os esforços da academia brasileira na reflexão da interseção das séries televisivas com a cognição. Em outras palavras, como este recorte teórico está inserido no campo? Quais são os objetos analisados, os autores adotados? Para isso realizamos um levantamento dos anais, publicamos entre 2015 e 2019, da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)⁸, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom)⁹, Associação Brasileira

⁵ O software extrai dados e gera estatísticas sobre o impacto da pesquisa como, por exemplo, número total de citações, número médio de citações por artigo, número médio de citações por ano e índice h. Disponível em: <https://harzing.com/resources/publish-or-perish>. Acesso em: 02 jul. 2020.

⁶ O número se refere a artigos em português publicados em revistas indexadas.

⁷ h-index em inglês. Disponível em: <http://bit.ly/2Qi1DcH>. Acesso em: 02 jul. 2020.

⁸ Disponível em: <https://www.compos.org.br/anais.php>. Acesso em: 02 jul. 2020.

⁹ Disponível em: <http://portalintercom.org.br/eventos1/congresso-nacional/apresentacao5>. Acesso em: 02 jul. 2020.

de Pesquisadores em Cibercultura (ABCiber)¹⁰ e Associação Brasileira de Pesquisadores da História da Mídia (Alcar)¹¹.

O levantamento e a análise dos trabalhos foi dividido em cinco etapas, são elas: (1) identificação de termos centrais e, seus principais sinônimos, relacionados aos âmbitos da ficção seriada e da cognição, (2) busca destas palavras nos anais da Compós, Intercom, ABCiber e Alcar, (3) identificação do número total de artigos publicados, (4) tratamento dos dados arquivos encontrados, com o *software* Atlas.ti¹², para identificação dos trabalhos que de fato discutem a ficção seriada e a cognição, (5) e análise dos trabalhos para a compreensão de quais perspectivas acompanham os estudos sobre a cognição e a ficção seriada no Brasil.

Inicialmente delimitamos quais as palavras-chave primárias e secundárias que seriam inseridas no motor de busca dos anais (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2013). As primárias são termos ligados à psicologia cognitiva, são elas: cognição, cognitiva e cognitivo. Já as palavras-chave secundárias abrangem o campo da ficção seriada, como: ficção, ficção seriada e séries de TV. Na etapa seguinte os termos primários e secundários foram buscados nos anais dos eventos como, por exemplo, “cognição (primária) ficção (secundária)” e “cognição (primária) ficção seriada (secundária)”, abrangendo o título dos artigos, as palavras-chave delimitadas pelos autores e os grupos de trabalho relacionados ao tema.

Porém, cada evento possui um sistema de busca diferente, que muitas vezes muda de acordo com a arquitetura informacional do servidor em que o site está hospedado e/ou a comissão organizadora da edição, nesse contexto é importante ressaltar o tipo de mineração

¹⁰ Disponível em: <http://abciber.org.br/site/anais-eletronicos/>. Acesso em: 02 jul. 2020.

¹¹ Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1>. Acesso em: 02 jul. 2020.

¹² Disponível em: <https://atlasti.com/>. Acesso em: 02 jul. 2020.

realizada em cada um dos anais. Os anais¹³ da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação podem ser minerados a partir de três opções: Índice de Autores, que apresenta uma lista em ordem alfabética dos autores que tiveram seus trabalhos publicados, Trabalhos por GT, que reúne os, atualmente, 20 grupos de trabalhos que integram a Compós, e Busca, em que o usuário pode inserir as palavras-chave que serão buscadas pelo site a partir dos títulos e dos autores. Os termos primários e secundários foram inseridos diretamente na seção Busca, já no Trabalhos por GT nós selecionamos o GT Estudos de Televisão¹⁴, pela proximidade teórica, para realizarmos buscas individuais no corpo de cada um dos trabalhos. Desta forma, tivemos acesso não só ao título, mas ao conteúdo completo dos artigos.

A busca nos anais¹⁵ da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação referentes aos anos de 2015 e 2016 foi realizada através de duas seções, das três (Índice de Autores, Trabalhos por Evento, Efetuar Busca) disponíveis no site. As palavras-chave primárias e secundárias foram inseridas na seção Efetuar Busca, que procura a incidência dos termos no título, autor, área, instituição e/ou palavra-chave dos artigos. A busca na seção Trabalhos por Evento seguiu os mesmos parâmetros adotados no levantamento da Compós. Dessa forma, selecionamos o GP de Ficção Seriada¹⁶, que integra o DT– Comunicação Audiovisual, para realizar a busca no corpo dos trabalhos. Já os anais de 2017, 2018 e 2019 foram organizados em apenas duas seções, são elas: Índice de Autores e Trabalhos por Evento. A primeira apresenta uma lista em ordem alfabética dos autores que tiveram seus trabalhos publicados na

¹³ Referentes às edições XXIV, XXV, XXVI, XXVII e XXVIII. Disponível em: https://www.compos.org.br/anais_encontros.php. Acesso em: 02 jul. 2020.

¹⁴ Disponível em: https://www.compos.org.br/ler_gts.php?idGt=MzA=. Acesso em: 02 jul. 2020.

¹⁵ Referentes às edições 38º, 39º, 40º, 41º e 42º. Disponível em: <http://bit.ly/2rsDOGw>. Acesso em: 02 jul. 2020.

¹⁶ Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/eventos1/gps1/gp-ficcao-seriada>. Acesso em: 02 jul. 2020.

Intercom. Nesse contexto, as palavras-chave foram buscadas apenas no GP de Ficção Seriada, no corpo do texto de cada um dos artigos apresentados nas edições dos últimos três anos.

O levantamento dos anais¹⁷ da Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura abrangeu somente os anos 2016 e 2017, pois os trabalhos que integraram as edições de 2015, 2018 e 2019 não estão disponíveis para consulta online. Como o site da associação não possui seções específicas de busca, a mineração dos artigos publicados no IX Simpósio foi feita através do atalho de localização do próprio Google Chrome¹⁸. Desse modo as palavras-chave foram inseridas na caixa de texto e o navegador buscou a incidência dos termos nos títulos dos trabalhos publicados no evento. Posteriormente, buscamos as mesmas palavras-chave no corpo dos artigos apresentados especificamente no GT de Cultura participativa, ressignificações da ficção e da experiência¹⁹. Os anais²⁰ do X Simpósio, de 2017, não apresentavam nenhum grupo de trabalho que estabelecesse um diálogo direto com o âmbito da ficção seriada. Dessa forma, realizamos a busca por meio do atalho do Adobe Reader, já que os anais foram publicados em PDF em um arquivo único, de 3.477 páginas. Por isso, a mineração abrangeu o título, as palavras-chave e o corpo de todos os artigos apresentados no evento.

Por fim, os anais²¹ da Associação Brasileira de Pesquisadores da História da Mídia referentes aos encontros nacionais de 2015, 2017 e 2019 não possuem sistema de busca. Por isso, realizamos a mineração das palavras-chave primárias e secundárias diretamente no

¹⁷ Referentes às edições IIX, IX,X,XI e XII. Disponível em: <http://bit.ly/2PVCPII>. Acesso em: 02 jul. 2020.

¹⁸ Disponível em: <https://bit.ly/2CX5d8T>. Acesso em: 02 jul. 2020.

¹⁹ Disponível em: <http://www.abciber.org.br/anaiseletronicos/anais-eletronicos/textos-2/>. Acesso em: 02 jul. 2020.

²⁰ Disponível em: <http://www.abciber.org.br/anais-abciber-2017.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2020.

²¹ Referentes às edições 10º, 11º e 12º. Disponível em: <https://bit.ly/2ZB8bHJ>. Acesso em: 02 jul. 2020.

corpo dos trabalhos dos grupos temáticos²² História da Mídia Digital e História das Mídias Audiovisuais.

A partir do levantamento nas produções científicas publicadas entre 2015 e 2019 nos anais da Compós, Intercom, ABCiber e Alcar foram identificados 32 artigos. Nesta etapa foram selecionados os trabalhos que apresentavam um cruzamento entre palavras-chave primárias (cognição, cognitiva e cognitivo) com pelo menos uma das secundárias (ficção, ficção seriada e séries de TV). Com base na análise quantitativa deste recorte é interessante observar a ascensão do tema nos artigos, considerando que o ano de 2019 não apresenta os anais do ABCiber. Dos 32 trabalhos, quatro (12%) artigos foram apresentados em 2015, seis (18%) em 2016, sete (20%) em 2017, doze (35%) em 2018 e cinco (15%) em 2019. Se compararmos as marcas de 2015 e 2018, houve um aumento de 300% no número das produções científicas.

Gráfico 2 – Levantamento do número de artigos sobre o diálogo da ficção seriada com a cognição publicados de 2015 a 2019.



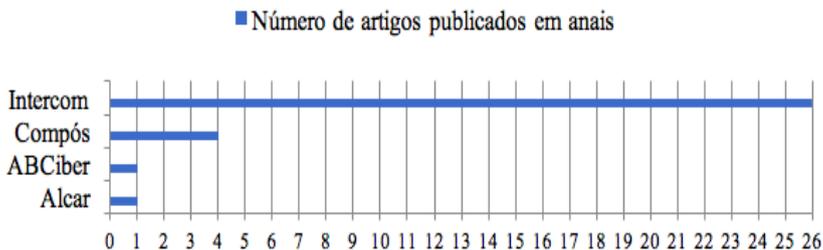
Fonte: Elaborado pelas autoras.

A análise quantitativa do levantamento também aponta que o primeiro trabalho, dentro do recorte, que possui uma interseção entre

²² Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/sobre-a-alcar-1/grupos-tematicos-1>. Acesso em: 02 jul. 2020.

os estudos da ficção seriada e a cognição foi apresentado em 2015, na Intercom. A Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação lidera²³ no número de artigos publicados sobre a temática, totalizando 26 (81%) produções científicas, quatro em 2015, cinco em 2016, três em 2017, dez em 2018 e quatro em 2019. Em segundo lugar está a Compós com quatro (13%) publicações no total, uma em 2017, duas em 2018 e uma em 2019. A ABCiber (3%) e a Alcar (3%) empatam com apenas uma publicação, em 2016 e 2017, respectivamente.

Gráfico 3 – Levantamento do número de artigos publicados nos anais da Intercom, Compós, ABCiber e Alcar entre 2015 e 2019.



Fonte: Elaborado pelas autoras.

A partir do levantamento também foi possível observar os objetos escolhidos pelos pesquisados para discutirem o tema. Dos 32 trabalhos, 60% (19 artigos) analisam séries estadunidenses, 28% (9 artigos) tratam de produções nacionais como, por exemplo, telenovelas e minisséries, 6% (2 artigos) refletem sobre o papel dos atores e dos roteiristas na ficção, 3% (1 artigo) disserta sobre uma websérie e ,novamente, 3% (1 artigo) aborda a cultura de fãs.

²³ É importante ressaltar que número de trabalhos aceitos, que compõem os GTs e posteriormente os anais, varia de acordo com o congresso. No caso da Compós, por exemplo, o limite é de dez trabalhos. Disponível em: https://www.compos.org.br/gts_informacoes.php#critérios. Acesso em: 02 jul. 2020.

Para uma análise mais apurada e por conta do volume de trabalhos utilizamos o *software* Atlas.ti para o tratamento dos dados. Dessa forma, todos os 32 arquivos foram transferidos, em PDF, para o programa e codificados. Conforme pontua Kelle (2002) primeiro passo é a construção de um índice, ou seja, um agrupamento de todas as passagens do texto que tenham algo comum. A partir do Atlas.ti selecionamos os trechos dos artigos que continham as palavras-chave primárias e secundárias (KELLE, 2002). Posteriormente, realizamos comparação e a categorização dos segmentos dos textos, chegando a três categorias: discussões externas, habilidades cognitivas e cognição e aprendizagem.

A primeira categoria abrange 21 trabalhos e apresenta discussões indiretas sobre a cognição. Isto é, o conceito está inserido na argumentação de algum autor citado, mas não é diretamente abordado no artigo. Como, por exemplo, as pontuações de Shirky (2008, 2012) que usa a expressão “excedente cognitivo” para falar da produção de conteúdo nas redes sociais digitais e outras plataformas online no ambiente de convergência. Dessa forma, nesta categoria, a cognição integra amplas discussões tais como a importância da narrativa na vida do sujeito, o engajamento, a pasteurização das produções da indústria cultural, as patologias do sujeito contemporâneo relacionadas aos déficits de atenção, a expectativa dos leitores e o processo criativo dos atores na construção dos personagens, mas não é discutida de modo específico.

Figura 1 – Nuvem de palavras com os autores citados nos trabalhos apresentam discussões indiretas sobre a cognição.



Fonte: Elaborado pelas autoras.

Outro ponto observado em diversos artigos é o recorte epistemológico do conceito. Na abordagem dos trabalhos, a cognição é norteadada por um entendimento genérico, relacionado a qualquer discussão envolvendo a capacidade cerebral, a percepção e o conhecimento, no sentido mais abrangente.

A segunda categoria abrange oito artigos, as discussões propostas nos trabalhos analisam as habilidades cognitivas. Apesar das reflexões terem como base distintos percursos metodológicos, todas se debruçam sobre pontos específicos do cenário cognitivo, são eles: a decodificação, a memória, a compreensão e a atenção.

A partir de objetos tais como as séries *House* (Fox, 2004-2012), *Seinfeld* (NBC, 1989-1998) e *Mindhunter* (Netflix, 2017-atual) são feitas correlações entre as habilidades cognitivas e as características narrativas e estilísticas das tramas contemporâneas estadunidenses. Como, por exemplo, a construção da memória e a multiplicidade de arcos narrativos do último episódio de *Seinfeld*. Em *The Finale* vários *plots*²⁴ e referências intertextuais feitas nas primeiras temporadas são retomadas sem qualquer indicação didática ao telespectador. Ou seja, cabe a ele preencher e compreender as lacunas interpretativas deixadas propositalmente pelos roteiristas da *sitcom*. O mesmo acontece com a análise de *Mindhunter* que parte da hipótese de que a imbricação da ficção com a realidade presente na trama da Netflix estimularia um efeito de enciclopédia no telespectador. Dessa forma, ao assistir os episódios o público desenvolveria um amplo entendimento sobre o perfil um *serial killer*, compreendendo as definições, as categorizações entre outros termos técnicos que são trabalhadas na atração.

Apesar refletirem sobre questões pertinentes, a maioria dos trabalhos são pautados por metodologias de análise que não integram especificamente os estudos da cognição. Desse modo, as discussões

²⁴ História da série ou da temporada ligada ao principal arco narrativo.

trazem autores como, por exemplo, da literatura e da filosofia para abordarem pontos complexos que são inseridos em recortes teóricos característicos da ciência cognitiva computacional, da neurociência cognitiva, da neuropsicologia cognitiva e/ou da psicologia cognitiva. Em outras palavras, as argumentações sobre o conceito de cognição e seus processos partem, em sua maioria, de abordagens de autores de outras áreas sobre o tema específico que os artigos propõem a dissertar. Nesse contexto, mesmo tendo a cognição como um de seus pontos centrais os artigos possuem um aporte teórico que não prioriza os autores do campo tanto na proposta metodológica quanto ao longo do texto.

A terceira e última categoria identificada está presente em apenas três trabalhos e que estabelecem, de fato, uma correlação entre a cognição, a aprendizagem e a ficção seriada. Além de pontuarem a partir de qual recorte teórico as abordagens sobre o cenário cognitivo se situam os artigos analisam os objetos com base em discussões transdisciplinares. Outra questão convergente é o modo que os termos como, por exemplo, compreensão crítica e aprendizagem são delimitados, reforçando as diferentes perspectivas e aplicabilidades.

Todos os objetos trabalhados pelos autores são narrativas ficcionais seriadas, porém, as análises são feitas de maneira direcionada a partir de cenas e/ou episódios, ao contrário do que foi observado na categoria anterior. Dessa forma, o *corpus* é tratado em sua especificidade, propiciando uma clara relação entre as hipóteses, a fundamentação teórica e os estudos de caso. Mesmo refletindo sobre questões distintas os artigos argumentam como o caráter contínuo e serial das tramas auxiliaria no desenvolvimento das habilidades cognitivas, propiciando assim o aprendizado efetivo. Os trabalhos também enfatizam que por se tratar de uma abordagem recente, no âmbito das séries de TV, as pesquisas ainda estão fase inicial e, por isso, é preciso cautela na elaboração de conclusões.

Considerações finais

O levantamento das produções científicas publicadas entre 2015 e 2019 nos anais da Compós, Intercom, ABCiber e Alcar nos indicam algumas pistas sobre a inter-relação das narrativas ficcionais seriadas estadunidenses com a cognição. O primeiro ponto está relacionado à importância de situar a abordagem adotada para a discussão do cenário cognitivo, considerando a amplitude do termo e sua complexidade. Desta forma, é fundamental compreender como a ciência cognitiva computacional, a neurociência cognitiva, a neuropsicologia cognitiva e a psicologia cognitiva e suas respectivas abordagens teórico-metodológicas podem contribuir, de maneira distinta, para a investigação do objeto proposto pelo pesquisador.

É importante ressaltar também que as capacidades de pensar, raciocinar, tomar decisões e elaborar estratégias são indissociáveis dos fatores motivacionais, biológicos, materiais e afetivos. Em outras palavras, os estudos pontuam que a cognição e os processos mentais se distanciam dos pressupostos da filosofia cartesiana pautados na dicotomia entre corpo e mente, sentimento e razão. Ao funcionarem como peças conjuntas de um processo único a cognição e o afeto possibilitam desdobramentos ainda mais dinâmicos às pesquisas. Como, por exemplo, de que modo os estados emocionais acionados pela relação parassocial do telespectador com os personagens podem alterar os processos relacionados à atenção, à memória, ao julgamento e à tomada de decisões e etc.

Por fim, destacamos que por se tratar de uma reflexão que tem como proposta teórica a interseção de dois campos, é fundamental que a pesquisa seja, de fato, interdisciplinar, estabelecendo um diálogo entre os autores dos estudos de ficção seriada contemporânea e de cognição. A especificidade na delimitação do *corpus* de análise contribui para uma argumentação mais profícua sobre o tema, identificando de modo claro a imbricação e as especificidades das áreas.

Referências

- CALVIN, W. **The cerebral symphony**. Nova York: Bantam, 1989.
- COLTHEART, M. Lessons from cognitive neuropsychology for cognitive science: A reply to Patterson and Plaut. **Topics in Cognitive Science**, v. 2, p. 3–11, 2010.
- DARWIN, C. **The formation of vegetable mould through the action of worms with some observations on their habits**. Londres: John Murray, 1881.
- ESQUENAZI, J. **As séries televisivas**. Lisboa: Armand Colin, 2010.
- EYSENCK W. M.; KEANE M. T. **Manual de psicologia cognitiva**. 7 ed. Porto Alegre: Artmed, 2017.
- FEUERSTEIN, R. *et al.* Além da inteligência: Aprendizagem mediada e a capacidade de mudança do cérebro. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FONSECA, V. **Cognição, neuropsicologia e aprendizagem**. 7 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.
- FONSECA, V. **Aprender a aprender: a educabilidade cognitiva**, 3. ed. Lisboa: Âncora, 2005.
- FRAGOSO, S; RECUERO, R; AMARAL, A. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- HORRIDGE, A. What the honeybee sees: a review of the recognition system of *Apis mellifera*. **Physiological Entomology**, v. 30, n. 1, p. 2–13, 2005.
- JOHNSON, S. **Tudo que é ruim é bom para você: como os games e a TV nos tornam mais inteligentes**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- KELLE, U. Análise com auxílio de computador: codificação e indexação. In BAUER, M. W.; GASKELL, G. (eds.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som - um manual prático**. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003, p. 393-415.
- LOTZ, A. **The Television Will Be Revolutionized**. New York: New York University Press, 2007.
- MATLIN, M. W. **Psicologia Cognitiva**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2004.
- MENZEL, R. Searching for the memory trace in a mini-brain, the honeybee. **Learning & Memory**, v. 8, n. 2, p. 53–62, 2001.
- MITTELL, J. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. Nova York: NYU Press, 2015.

REGIS, F. *et al.* Seriados de TV e desenvolvimento de competências cognitivas: uma análise das séries “Perdidos no Espaço” e “Lost”. **Contemporânea**, v. 6, n.2, p. 160-173, 2008.

SHIRKY, C. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SHIRKY, C. **Lá vem todo mundo**: o poder de organizar sem organizações. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

WILSON, R. A.; KEIL, F.C (eds.). **The MIT encyclopedia of the cognitive sciences**. Massachusetts: MIT Press, 1999.

A REDE DE TELEVISÃO THE CW E O UNIVERSO ARROW: O USO DE SPIN-OFFS E CROSSOVERS PARA O CRESCIMENTO DA EMISSORA NA ERA PÓS-TELEVISIVA

Ana Flávia Fernandes Gonzaga
Alexandre Tadeu dos Santos

Introdução

Vivemos na era em que os modos comuns de consumo televisivo foram sendo alterados com o passar dos anos, no qual superamos a fase da televisão de escassez e fizemos a caminhada para a televisão em abundância, definida por CARLÓN (2014) como a época na qual houve intensa competição entre canais de satélite e a cabo, com oferta ampliada de opções. Contudo, com as mudanças da nova década, as emissoras seguem para um caminho de incertezas.

Atualmente, nos encontramos na chamada era pós-televisiva ou Pós-TV²⁵, na qual o espectador possui o poder de assistir o que quiser, quando quiser e onde quiser ao contar com uma infinita possibilidade multitelas (celular, tablet, televisões inteligentes, entre outros). Além disso, Carlón ainda define que a atual televisão é

Uma televisão que se vê afetada por mudanças tecnológicas e no contato. E essas mudanças foram acompanhadas pelo colapso da regulação pública em

25 O termo *Pós-TV* tem sido defendido por autores como Mario Carlón (2014) para se referir às grandes transformações que a televisão vem passando com o desenvolvimento das tecnologias digitais e convergência com diversos outros meios. Nesse contexto, o termo *televisão expandida* (CARLÓN, 2014) surge para também se referir que o conteúdo televisivo ultrapassa seu lugar de origem para chegar a diversos outros dispositivos midiáticos (tablets, celulares, computadores). Já SCOLARI (2014) defende o conceito de *hipertelevisão* para definir as transformações e novas configurações do meio televisivo. Neste texto, optamos por falar em *Pós-televisão* para fazer alusão a esse momento de transformação do veículo, não querendo dizer com isso que a televisão está morrendo, pelo contrário, ela está se reinventando, reconfigurando seus mecanismos de produção, circulação e consumo de ficção, a exemplo da emissora estadunidense The CW, objeto de investigação desse texto.

meio a uma vertiginosa (e confusa) mudança tecnológica, que também foi, ao mesmo tempo, uma mudança de opinião pública, que se manifestou contra os profissionais que afirmam saber, melhor que nós, o que é bom pra nós. (CARLÓN, 2014).

Entretanto, a televisão não se encontra em uma fase de encerramento, mas sim de novas adaptações, na qual é essencial aceitar o processo de mudanças e dar início ao desenvolvimento de estratégias que se beneficiem com a era na qual vivemos, a de convergência e transmidiação. Ao perceber o início da mudança no consumo de seus telespectadores, seja cobrando por mais participação nas decisões das tramas ou diminuindo a audiência devido aos novos horários e meios de trabalho, a CBS Entertainment Group e The WB Television Network decidiram se juntar e criar uma nova emissora televisiva da rede aberta americana, intitulada The CW (abreviação de CBS e Warner Bros).

A proposta era de antecipar os traços pós-televisivos, como as mudanças tecnológicas para o consumo da programação e as narrativas transmídia, antes que seu espaço televisivo fosse perdido para as plataformas²⁶ de *streaming*:

La masificación de internet, la revolución tecnológica, la multiplicación de pantallas en la vida cotidiana de las audiencias (Smartv, celulares inteligentes, tablets, etc.) y la aparición y rápida expansión de nuevas plataformas de distribución de contenidos audiovisuales como Netflix, Hulu, HBO Go, Youtube o Amazon, han generado en las audiencias nuevas necesidades de consumo de estos contenidos, en las que los tiempos de las ventanas tradicionales de

26 Plataforma é o termo recorrente em textos científicos da área, a exemplo de HEREDIA RUIZ (2017) e SILVA (2014) para se referir à produtoras e distribuidoras de conteúdo como Netflix, Amazon, Hulu, entre outras. Optamos por utilizar o termo *plataforma de streaming* neste texto toda vez que fizemos referência a essas empresas. Entretanto, cabe esclarecer que não é nosso objetivo neste espaço entrar no mérito da discussão conceitual e teórica da noção de plataforma.

explotación cinematográficas ya no se ajustan a las expectativas del mercado. (HEREDIA RUIZ, 2017. p. 279)

Com isso, analisando os costumes de audiência dos americanos e a qualidade audiovisual das produções seriadas, definidas por CARLÓN (2014) como "séries tão bem-sucedidas que discutem, hoje, o lugar histórico do filme de Hollywood como provedor de ficções globais", a The CW se lança na televisão aberta dos Estados Unidos com o intuito de atrair mulheres entre 18 e 34 anos. Com Mark Pedowitz se tornando presidente da emissora em 2011, a The CW começou um processo de expansão de público, visando aderir ao público masculino e atingindo a igualdade na audiência entre os gêneros em 2017, se tornando a quinta emissora mais assistida no país, ficando atrás apenas do Big 4 (CBS, NBC, ABC e Fox)²⁷.

A grande ascensão da emissora em um curto espaço de tempo se deve, principalmente, às suas estratégias transmídias antenadas à chamada cultura da convergência. Henry Jenkins (2009) definiu a cultura de convergência como "onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis" (JENKINS, 2009, p. 28). Tendo ciência sobre tal fenômeno e sobre o impacto das diferentes mídias na audiência televisiva, a The CW escolheu por andar lado a lado com as mudanças da era pós-televisiva.

Ao descobrir que 15% dos espectadores se interessavam mais em assistir televisão ao possuir interação com as redes sociais (NIELSEN STATE OF SOCIAL MEDIA REPORT, 2012-2013), a The CW deu início ao seu investimento em mídia online, focando em atingir principalmente os *fandoms* de seus programas exibidos. SILVA (2014, p. 5) categoriza a relação entre televisão e internet de três modos: aditivo, inclusivo e exclusivo. O modo aditivo é definido

²⁷ Segundo informações retiradas da entrevista que Mark Pedowitz concedeu para o blog *Hollywood Reporter*. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/cw-mark-pedowitz-la-complex-netflix-vampire-diaries-318772>. Acesso em: 26 ago. 2020.

como “televisão com a internet”, sendo práticas discursivas que somam a experiência fornecida pela televisão, como produtos que são vendidos nos meios online, websódios das séries transmitidas originalmente em canal aberto, entre outros. A The CW utilizou desse modo ao disponibilizar episódios de séries em seu site de *streaming*. Além disso, criou também uma comunidade online, na qual fãs pudessem compartilhar suas experiências com as séries e se conectar em pontuais eventos com atores, roteiristas ou diretores de séries/episódios específicos, aumentando sua rede de influência.

O segundo modo definido foi o inclusivo, denominado também de “televisão na internet”, que se diz respeito a presença por transposição dos programas televisivos na internet. Ou seja, os episódios podem ser vendidos em sites *on demand* ou baixados por *torrent* em diferentes formatos. Ao utilizar do modo inclusivo, a emissora encontrou outra forma de se beneficiar com as mudanças no consumo televisivo devido ao crescimento dos serviços de *streaming*. Em 2011, a The CW dá início a um acordo de cinco anos com a plataforma Hulu, disponibilizando a transmissão de episódios um dia após o lançamento em rede aberta e, também, antigos episódios de séries selecionadas. Devido ao encerramento do contrato em 2016, todos os conteúdos da emissora foram retirados da plataforma. Além do Hulu, a CW iniciou um contrato também com a Netflix em 2011 e renovou os termos em 2016, disponibilizando novas temporadas de suas séries após sua finalização na televisão aberta. Com isso, os espectadores que iniciavam uma série pela plataforma poderiam acompanhar o lançamento da temporada seguinte diretamente pela emissora. Contudo, o contrato com a Netflix não foi renovado em 2019.

Por fim, o último modo é o exclusivo, chamado de “televisão da internet”. Nele, os conteúdos são disponibilizados apenas na internet, sem que ocorra sua transmissão inicial na rede aberta de televisão. Ao criar as webséries *Vixen* e *Freedom Fighters: The Ray* e ao disponibilizar, de modo exclusivo, a quarta temporada de seu

antigo sucesso *Veronica Mars* na plataforma Hulu, a The CW se mostra mais uma vez alinhada aos modos de relação entre televisão e internet, se utilizando de todas as interações citadas por SILVA (2014).

Para fortalecer seu relacionamento presencial com os espectadores e gerar a identificação com a marca, a emissora se faz presente em eventos direcionados aos fãs, como a *Comic-Con*. Já para atingir seu segundo objetivo, o de atrair o público masculino para sua audiência e intensificar sua briga pelo ranking Big 4, a The CW optou cuidadosamente por investir em um universo já conhecido na cultura americana: os super-heróis. Após a imensa audiência e sucesso de *Smallville* por 10 temporadas e a grande ascensão do tema na indústria cinematográfica, a rede televisiva optou por reutilizar a temática dos quadrinhos, porém de um modo nunca feito antes na história da televisão dos Estados Unidos.

A diferenciação na forma de abordagem do tema “super-heróis” é realizada pela The CW desde a transmissão de *Smallville*. Se tratando da história de Clark Kent, não há surpresas em qual rumo a vida do personagem seguirá, visto que sua trajetória é de conhecimento popular na cultura americana. Porém, a série se diferencia das demais ao retratar inicialmente a juventude do protagonista, antes de se tornar super-herói, e acompanhar futuramente sua vida adulta. Com essa fórmula, a emissora consegue atingir, ao mesmo tempo, um público adolescente devido à temática, e um público maduro por se tratar de um personagem conhecido, tendo alcançado a média de 4,34 milhões de telespectadores por episódio ao longo de suas dez temporadas.

Ao assumir o cargo de presidente, Mark Pedowitz tinha como um de seus objetivos aumentar o consumo de seus programas e séries pelo público masculino. Para isso, decidiu prosseguir com a temática super-herói ao lançar *Arrow* em 2012. Ademais, a emissora contrabalancearia o público futuramente com o lançamento de *Supergirl*, em 2015, com uma abordagem mais propensa a agradar

mulheres por se utilizar de romances e situações dramáticas no desenrolar da história.

No caso das novas séries de super-heróis, baseadas em personagens da DC Comics, os métodos de diferenciação de produtos realizados pela CW foram além do enredo escolhido, mas sim do uso de técnicas de metanarrativa. De acordo com CHINITA (2012, p. 11), metanarrativa é “a atividade de narração que se centra sobre os seus próprios fundamentos narrativos”. Ou seja, as séries lançadas pela The CW compartilham os mesmos fundamentos narrativos ao se passarem em um mesmo universo, possuem o mesmo discurso e realizarem a intertextualidade entre as histórias.

Uso de ações transmídia para alavancar o alcance das séries

Uma das primeiras atitudes tomadas pela The CW para a criação de seu novo universo de super-heróis foi a contratação de escritores de histórias em quadrinhos (HQ), a fim de escrever o Universo *Arrow*. Com tal ação, a CW não garantiria apenas a escrita da série sem se distanciar demais das histórias originais dos protagonistas, mas também contaria com o apoio da indústria de HQs.

Como marco da primeira ação transmídia realizada para as novas séries, o Universo *Arrow* foi divulgado juntamente ao lançamento da nova editoria da DC Comics: Os Novos 52. Este foi um relançamento de todos os títulos da DC, com a finalidade de facilitar a vida do novo fã que chega ao mundo dos quadrinhos por meio de filmes e/ou séries. Assim, haveria uma sequência lógica entre as histórias contadas nos HQs e as transmitidas pela emissora. Nunca é demais lembrar que para Jenkins (2009), uma narrativa transmídia pode ser definida nos seguintes termos:

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa

ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentando como atração de um parque de diversões. (JENKINS, 2009, p. 138).

Seguindo no mundo das histórias em quadrinhos, uma ação transmídia realizada pela rede para promover determinadas séries foi a criação de gibis com aventuras dos protagonistas. Para *Arrow*, um HQ foi lançado antes mesmo de sua estreia, como forma de conscientização do público sobre a nova história e início da circulação de discussões sobre o personagem dentro dos *fandoms*²⁸. Já com *The Flash*, os quadrinhos “*The Flash: Season Zero*” foram lançados após seu início na The CW. Por fim, a mesma tática foi usada para outra série do Universo *Arrow: Supergirl*. O “*The Adventures of Supergirl*” serviu também como uma das ações para informar a transferência da série de emissora, passando da CBS para a The CW.

No entanto, a maior estratégia transmídia realizada pela CW foi a criação do CW Seed em 2013, um serviço online disponibilizado pela emissora com o intuito inicial de atingir um público mais jovem, mas que funciona atualmente como uma plataforma de *streaming* própria da rede. O CW Seed funciona como uma espécie de estúdio digital independente, no qual há a disponibilização de conteúdos originais e sincronizados com as produções transmitidas pela televisão aberta. Além disso, a plataforma online disponibilizou também, em 2015, a primeira produção de uma websérie animada referente ao Universo *Arrow*. A escolha de Vixen para inaugurar esse estilo de série foi feita de acordo com um estudo realizado sobre os atuais

²⁸ A palavra de origem inglesa *Fandom* tem sido utilizada para designar grupos de fãs de determinados artistas, séries de ficção, ídolos esportistas, entre outros. São pessoas engajadas em viver o universo do qual é fã e suas atividades mais frequentes se manifestam nas formas de cosplays (representação de personagens), fanzines (publicações não profissionais e não oficiais), fanfics (narrativas ficcionais desenvolvidas por fãs de um determinado universo narrativo e divulgadas em blogs).

hábitos de consumo dos espectadores de antigos desenhos animados de super-heróis.

A produção de *Vixen* teve o intuito também de inserir a personagem no Universo *Arrow*, utilizando a voz de Grant Gustin (Barry Allen em *The Flash*) e Stephen Amell (Oliver Queen em *Arrow*) para ambientar a animação com o *live-action* das demais séries. Além disso, a produção optou por utilizar também a voz da atriz que interpretaria a personagem *Vixen* em um futuro crossover dos *live-actions*. Entretanto, após a gravação da websérie, Megalyn Echikun recusou o papel, o que fez com que a emissora adequasse a inserção de *Vixen* por meio de Amaya Jiwe, ancestral da super-heroína que possuía os mesmos poderes. A personagem foi inserida no *live-action* durante a segunda temporada de *Legends of Tomorrow*, sendo interpretada pela atriz Maisie Richardson-Sellers.

Além disso, novas táticas foram adicionadas na produção das webséries animadas. Um novo formato foi estudado para que os espectadores possam acompanhar os episódios eventualmente ou frequentemente, garantindo maior adesão de todas as idades por não exigir uma rigorosidade durante o acompanhamento da animação.

A atual intenção do CW Seed de se posicionar como um serviço de *streaming*, disponibilizando todas suas produções de modo gratuito e por uma plataforma online que pode ser acessada por diversos dispositivos móveis, faz com que a disseminação de suas produções seja maior, visto que os episódios das séries podem ser vistos a qualquer momento, em qualquer lugar. Por possuir as webséries animadas, a plataforma se torna um excelente meio para garantir seu futuro público, visto que tablets são comumente usados por crianças para assistirem desenhos.

O investimento em webséries não parou com *Vixen*. Em 2017, a CW Seed lançou *Freedom Fighters: The Ray*, após o personagem Ray Terril ser apresentado ao público durante o crossover “*Crisis on Earth-X*”. As webséries também foram utilizadas como meio para a publicidade de produtos, utilizando o conceito *tie-in*, no qual uma

narrativa ficcional é utilizada para promover um produto ou serviço. Neste caso, *Blood Rush* foi lançada em 2013 para a promoção de produtos Bose, enquanto *Chronicles of Cisco* teve sua estreia em 2016, promovendo a operadora AT&T. Por fim, a última websérie animada tie-in lançada foi *Stretched Scenes* em 2017, divulgando os computadores Surface da Microsoft. Seguindo a linha do tempo de lançamentos, a última websérie animada lançada pelo CW Seed foi *Constantine: City of Demons*.

Outra estratégia utilizada pela The CW para aumentar o fluxo transmídia entre seus espectadores é o uso de questões sociais, como a problemática LGBTQI+ e o racismo, em seus episódios. Com isso, a emissora consegue que os espectadores e fãs das séries discutam nas redes sociais sobre os problemas abordados ao utilizar a “#” disponibilizada próxima a logo da The CW durante a transmissão dos episódios, fazendo com que a emissora seja a mais bem posicionada virtualmente dentro das mídias sociais.

Um dos exemplos de como a rede televisiva aborda as questões sociais é a representação LGBTQI+ por meio de seus personagens das séries, tendo em *Supergirl* o casal lésbico entre Maggie Sawyer e Alex Danvers. Como forma de abordar a temática racial, a The CW utiliza a questão como plano de fundo da série *Black Lightning*, tendo o racismo como principal vilão de todo o enredo. Esse fato é demonstrado desde o primeiro episódio da série, no qual o protagonista é humilhado, em frente suas filhas, durante uma abordagem policial com um discurso e ações racistas.

Ao se deparar com tantas ações transmídia e o grande número de produções e produtos envolvendo os super-heróis de um mesmo canal, é possível que uma dúvida surja em relação ao Universo Arrow e suas séries participantes, sem saber qual narrativa é derivada de outra e como elas se relacionam dentro do multiverso DC.

A logística do Universo Arrow

O Universo Arrow teve início em 2012 com o lançamento de *Arrow*, desenvolvida por Andrew Kreisberg, Greg Berlanti, Marc Guggenheim, Phil Klemmer e Geoff Johns. A série conta a história do Arqueiro Verde, personagem da DC Comics, que volta para casa após ficar cinco anos preso em uma ilha deserta. Em 2013, um spin-off chamado *The Flash*, foi criado pelos mesmos escritores, se baseando na história do super-herói Flash. O spin-off foi inicialmente divulgado e iniciado em três episódios da segunda temporada de *Arrow*.

Um spin-off é a “criação de um produto a partir da derivação de outro produto, na maioria das vezes, também audiovisual e de entretenimento como por exemplo rádio, TV, cinema, série, videogames, histórias em quadrinho entre outras possibilidades de narrativas” (SANTOS & PEREIRA, 2018, p. 4). No caso do universo Arrow, os spin-offs são derivados a partir de personagens já retratados em outras séries. O personagem pode ser fixo da série de derivação ou ser inserido estrategicamente em apenas alguns episódios para que ocorra sua inserção na história e a divulgação inicial de sua própria série, como realizado no caso de *The Flash*.

Em 2015, uma nova série com um personagem da DC Comics foi lançada, porém em outra emissora: CBS. *Supergirl* conta a história de Kara Danvers, prima do *Superman*, com os mesmos superpoderes. No mesmo ano, o então presidente da The CW, Pedowitz, demonstrou interesse em realizar um crossover entre as séries dos diferentes canais, com o intuito de inserir *Supergirl* no mesmo universo das séries CW. Contudo, Nina Tassler, presidente da CBS, recusou a ideia de fazer crossovers constantes, mantendo apenas a realização de crossovers promocionais. No mesmo ano, a The CW lançou *Vixen* no CW Seed, integrando a super-heroína ao Universo Arrow.

No ano seguinte, Sarah Schechter e Chris Fedak se juntaram ao time de Berlanti, Guggenheim, Kreisberg e Klemmer para lançarem uma nova série que conta com personagens recorrentes de *Arrow* e *The Flash*, sendo intitulada de *Legends of Tomorrow*. No início de

2016, Grand Gustin aparece no episódio “Worlds Finest” de *Supergirl*, no qual Flash está em um planeta alternativo para auxiliar Kara e obter ajuda na volta para casa. O crossover continua no 18º episódio da segunda temporada de *The Flash*, o “Versus Zoom”.

A escolha de *Flash* ocorreu devido a ele se diferenciar dos demais super-heróis do Universo Arrow, uma vez que possui a habilidade de transitar entre planetas. A teoria do multiverso passou a ser utilizada devido ao crossover com *Supergirl*, que pertence a um outro planeta, a Terra-38 (inicialmente chamada de Terra CBS), enquanto *The Flash*, *Arrow* e *Vixen* fazem parte da Terra-1.

De acordo com o físico Clifford Johnson (2018), o multiverso pode ser explicado por meio da seguinte metáfora:

É como se você estivesse em uma banheira com diversos tipos diferentes de bolhas de sabão e cada bolha é um diferente universo, tendo uma grande variedade de tipos de bolhas, de diferentes formas. (JOHNSON, 2018).

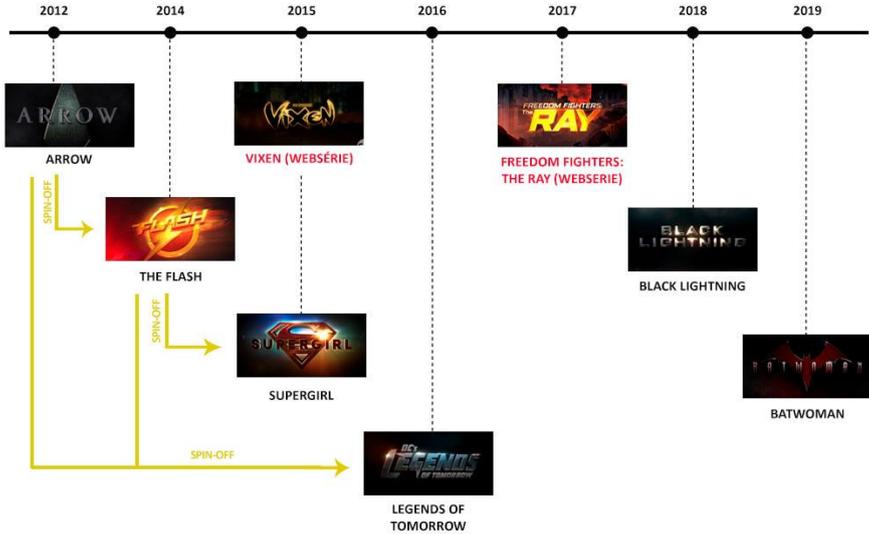
Em maio de 2016, a The CW informou que *Supergirl* passaria a ser transmitida por ela em outubro, a partir da segunda temporada. Com isso, ocorreu uma troca de emissoras e a inserção oficial da série no multiverso *Arrow*, porém permanecendo em seu próprio planeta. No segundo semestre do mesmo ano, a websérie *Freedom Fighters: The Ray* foi lançada na CW Seed para posteriormente o personagem ser inserido no *live-action*, assim como ocorreu com *Vixen*.

Dois anos após o lançamento da websérie *Freedom Fighters*, a The CW desenvolveu a série *Black Lightning*, narrando a história de Jefferson Pierce, um super-herói aposentado que teve que voltar com sua personalidade de Raio Negro após o surgimento de uma gangue em sua comunidade. Contudo, a primeira aparição oficial do super-herói no Universo Arrow ocorreu em 2019, durante o crossover *Crisis on Infinite Earths*. A próxima série com personagens que integraria o Universo Arrow foi *Batwoman*, lançada em 2019, retratando as

mudanças na vida de Kate Kane para que ela se tornasse a nova esperança de Gotham City como Batwoman.

A ordem das séries, de acordo com a linha cronológica, fica estabelecida da seguinte forma:

Figura 1 – Ordem cronológica das séries do Universo Arrow.

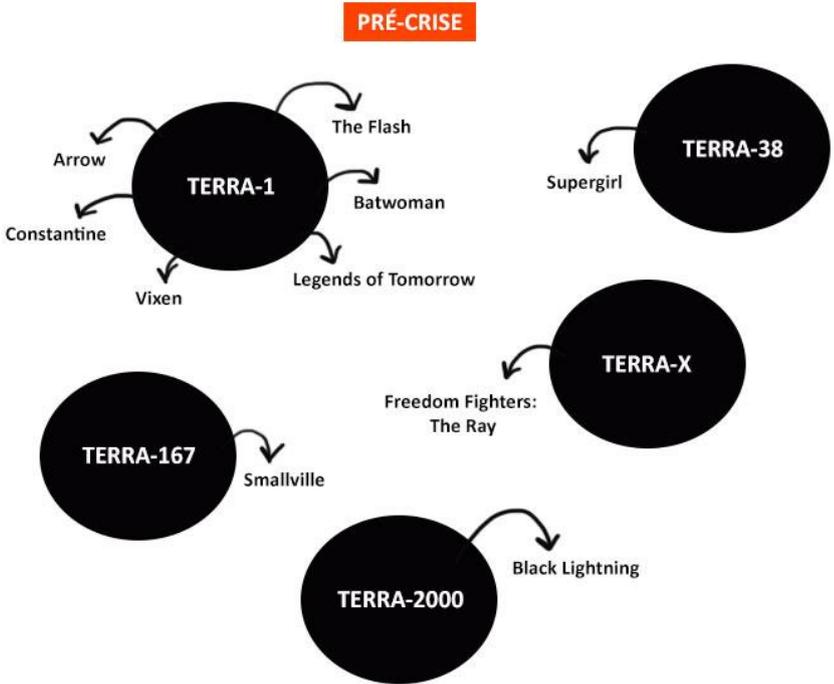


Fonte: Produzido pela pesquisa (2020).

Em relação ao multiverso, as séries possuem suas terras de origem, sendo divididas e organizadas em dois momentos: Pré-crise e Pós-crise. O multiverso pré-crise conta ao todo com 74 planetas, porém com apenas cinco principais, sendo elas: Terra-1, Terra-38, Terra-167, Terra-2000 e Terra-X. As demais terras foram visitadas ou mencionadas em diálogos durante a exibição das séries pertencentes ao Universo Arrow.

A divisão de séries de acordo com seu planeta se dá do seguinte modo:

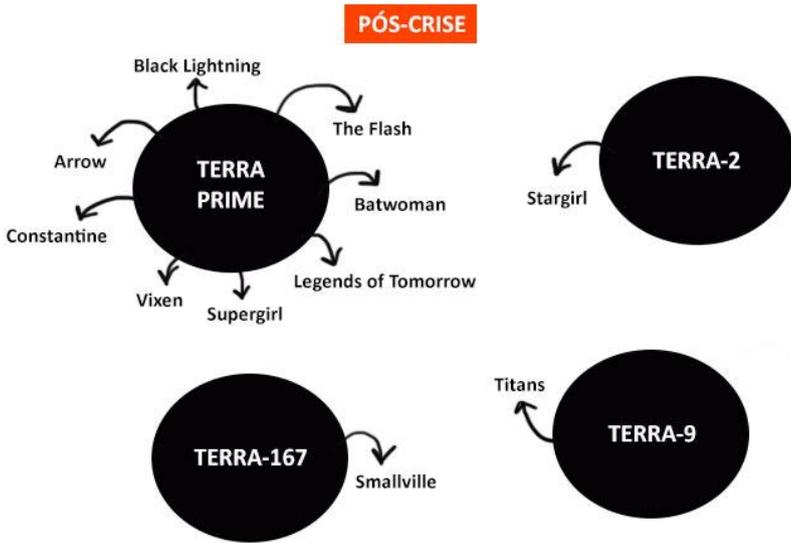
Figura 2 – Organização das séries nas terras na pré-crise.



Fonte: Produzido pela pesquisa (2020).

No final do crossover de 2019, “*Crisis on Infinite Earths*”, o multiverso sofre uma modificação e diversas Terras são destruídas, enquanto outras se tornam uma só. Com isso, a Terra-1, Terra-38 e a Terra-2000 se tornam apenas uma, sendo intitulada de Terra-Prime, englobando todas as principais séries do Universo Arrow. Outras oito terras permaneceram no universo para garantir a manutenção do multiverso da DC. A Terra-167 permanece devido a declaração de Marc Guggenheim, na qual afirma que os personagens de *Smallville* retratados no evento permanecem vivos.

Figura 3 – Organização das séries nas terras na pós-crise.



Fonte: Produzido pela pesquisa (2020).

A criação do multiverso permitiu que a CW criasse outras séries com temáticas inicialmente independentes de Arrow, mas já com o intuito de anexá-las posteriormente ao universo, com a justificativa de que a narrativa se passava em outro planeta, como no caso de *Black Lightning*. Entretanto, o maior ato de publicidade e divulgação das séries pertencentes ao Universo Arrow ocorre devido aos crossovers entre as séries, com a intenção de reforçar aos telespectadores que as séries se passam em um mesmo universo e compartilham características comuns em suas narrativas.

Crossover: a chave do sucesso na prospecção de espectadores

De acordo com Santos e Pereira (2018, p. 9), o *crossover* é "a ação que permite a união de duas narrativas diferentes por meio de um ou mais personagens, que não possuem qualquer relação anterior ao momento em que se cruzam em um novo universo narrativo".

Geralmente, os crossovers ocorrem entre narrativas do mesmo proprietário, como no caso da The CW. Desde a criação de *The Flash* e sua participação do universo Arrow, a The CW utiliza do compartilhamento de elementos narrativos entre elas para fazer um especial utilizando a técnica de crossover. A história envolvendo todos os personagens das séries de super-herói ativas da rede começa em um episódio de uma série e tem continuidade nos episódios seguintes das demais séries participantes.

Os crossovers ocorrem anualmente desde 2014 antes do recesso de fim de ano, com um enredo que envolva diretamente os protagonistas de todas as séries pertencentes ao Universo Arrow. Assim, os *fandoms* criam teorias e possíveis enredos a serem desenvolvidos ao longo do ano, fomentando por si só a curiosidade de como os super-heróis irão se relacionar em uma mesma sequência de episódios ano após ano.

Como os episódios envolvem todas as séries do universo Arrow, o crossover acaba por se tornar a maior propaganda feita pela The CW em referência aos seus programas da DC. Além disso, esse evento também é utilizado desde 2015 para anunciar novos personagens de novas séries que entrarão para o catálogo da rede no próximo ano. Sendo assim, os espectadores são incitados a acompanharem todas as séries durante a transmissão do especial e abrindo a oportunidade para que ele possa começar a consumir a série não vista até então, desde seu início por meio do CW Seed até a atual temporada na rede aberta de televisão.

O primeiro crossover ocorreu em 2014, intitulado “*Flash vs. Arrow*”, incluindo os dois únicos protagonistas até o momento do Universo Arrow, Barry Allen/Flash e Oliver Queen/Arqueiro Verde. O enredo utilizado foi a união de forças entre a equipe do Flash e a equipe do Arqueiro Verde para enfrentarem o vilão chamado Capitão Boomerang e o meta-humano Roy Bivolo. Para atender ao público de fãs, a CW exibiu os episódios do crossover no Crest Theatre, em Los Angeles, com direito a uma sessão de perguntas e respostas com os

principais atores e produtores das séries após a finalização da exibição.

Em 2015, outro crossover entre *Arrow* e *The Flash* foi produzido, o “*Heroes Join Forces*”, porém com uma diferença: a edição apresentou os personagens de sua nova série que seria lançada em janeiro do próximo ano, o *Legends of Tomorrow*. A história acompanha uma nova união entre *Flash* e o *Arqueiro Verde*, desta vez para enfrentarem o Vandal Savage, que está à procura das reencarnações de Hawkman e Hawkgirl.

O crossover de 2016, “*Invasion!*”, foi utilizado como um dos modos para que a The CW pudesse informar a aquisição de *Supergirl*, anteriormente exibida na CBS. Os episódios contam com a participação das séries *The Flash*, *Arrow*, *Legends of Tomorrow* e *Supergirl*. A narrativa foi inspirada nos quadrinhos intitulados “Invasão!”, publicados originalmente em 1989 pela DC Comics. Nele, Barry Allen convoca Kara Danvers da Terra-38 para a Terra-1 para auxiliar no combate aos Dominadores, uma raça alienígena. Como ação de divulgação do crossover, a CW divulgou um vídeo do governo americano, se passando há cerca de 70 anos antes da data, explicando como foi a primeira tentativa dos Dominadores para invadir e conquistar a Terra.

O quarto crossover do Universo Arrow, “*Crisis on Earth-X*”, aconteceu em 2017 e contou com a participação dos personagens de *Supergirl*, *Arrow*, *Legends of Tomorrow* e *The Flash*. Além disso, a The CW incluiu também a aparição em *live-action* do personagem Ray Terril, da websérie *Freedom Fighters: The Ray*. O evento demonstra o casamento de Barry Allen e Iris West que conta com a participação de diversos super-heróis. Porém, a festa é interrompida devido a uma invasão de nazistas da Terra-X, incluindo o vilão Eobard Thawne.

Em “*Elseworlds*”, o crossover de 2018, *Flash*, *Supergirl* e o *Arqueiro Verde* vão até Gotham City para combater o Dr. John Deegan devido ao seu trabalho realizado na cidade fictícia de Arkham.

Elseworlds serviu também para a divulgação de *Batwoman*, que entrou para a grade da The CW em 2019, e *Superman & Lois*, nova série que também fará parte do Universo Arrow, com estreia prevista para 2021.

O último crossover lançado até o momento foi em 2019, com o nome de “*Crisis on Infinite Earths*”, contanto com a participação das séries *Arrow*, *Supergirl*, *Batwoman*, *Legends of Tomorrow* e *The Flash*, além de contar com participações especiais de alguns personagens de *Black Lightning* e de *Smallville*. Esta foi a primeira vez em que o especial não foi transmitido em dias consecutivos, mas sim com três episódios sendo transmitidos entre 8 e 10 de dezembro de 2019 e dois finais transmitidos sequencialmente em 14 de janeiro de 2020. Neste especial, os super-heróis se juntam para evitar que seus mundos sejam destruídos por Anti-Monitor, que insiste em querer acabar com o multiverso. Contudo, um novo multiverso é criado ao ocorrer a junção de diferentes Terras em apenas uma.

Pela primeira vez dentro de seis anos, não haverá um crossover em 2020 devido ao atraso nas gravações motivados pela pandemia do Covid-19. Entretanto, os fãs podem aguardar ansiosos pelos próximos capítulos das séries e do novo crossover, visto que o Universo Arrow não é o mesmo devido ao encerramento de *Arrow*, a nova formatação das Terras e a estreia da nova série *Superman & Lois*. Para compensar o adiamento do crossover de 2020, Mark Pedowitz anunciou que um mini evento ocorrerá, com um tamanho menor que o usual, com a ideia inicial de um crossover entre *Batwoman* e *Superman*.

Ao acompanhar os passos da The CW frente às mudanças televisivas, os fãs podem aguardar por um crossover ainda mais interessante, não somente pelas mudanças nos elementos narrativos das séries, mas também pelo forte compromisso que a emissora vem firmando com os fandoms desde 2011, fato que não deverá ser alterado em meio a atual situação global.

Considerações finais

O posicionamento da The CW de se aliar aos novos movimentos de consumo da televisão foi crucial para que a emissora elevasse sua audiência mesmo durante a era pós-televisiva. Prever o movimento migratório de seus telespectadores para as plataformas de *streaming*, fez com que a rede antecipasse seus movimentos e saísse na frente dos demais canais abertos americanos, ao lançar o CW Seed e criar uma narrativa transmídia que envolvesse um universo já adorado e conhecido pela população estadunidense: super-heróis. A aliança entre emissora e as demais plataformas de *streaming*, como Hulu e Netflix, gerou um aumento no alcance dentre a população, visto que a temporada só era disponibilizada nas plataformas após sua finalização na televisão e em tempo hábil para o lançamento de uma nova temporada na rede aberta.

Utilizar estratégias nos três meios de interação entre televisão e internet faz com que os fãs e telespectadores tenham uma experiência cada vez mais completa com os episódios inicialmente transmitidos na televisão, ao serem complementados nos meios digitais. Criar narrativas que conversam entre si e que se passam em um mesmo universo, faz com que os telespectadores tenham cada vez mais interesse em acompanhar todas as séries e captar as interações entre elas. Ademais, a tática de criar um especial de fim de ano com crossover entre todas as séries para o lançamento de novas séries e personagens, gera uma expectativa no fã durante todo o ano, além de fazer propaganda e cativar a atenção do telespectador para outra série que ele talvez não assista.

Por fim, as ações transmídia fecham com chave de ouro as medidas tomadas pela The CW, envolvendo ainda mais os fãs e criando a fidelização de seus espectadores, uma vez que o espectador sente que sua opinião é validada e se torna parte do processo de criação dos episódios de sua série favorita. Com isso, concluímos que a The CW é a prova de que a era pós televisiva não chegou para dar fim aos canais de televisão aberta, mas sim para aumentar o alcance

das emissoras que estejam dispostas a criarem narrativas transmidiáticas e entenderem o fenômeno da Cultura de Convergência para atraírem cada vez mais o interesse de seu consumidor final, indo ao encontro da afirmação de John Ellis (2004) e Toby Miller (2009) na qual dizer que "a televisão não está morta ou morrendo, mas entrando em uma nova fase".

Referências

ALEXANDER, Julia. **The CW is ending its Netflix deal, but that doesn't mean Riverdale is disappearing.** THE VERGE, 2019. Disponível em: <https://www.theverge.com/2019/5/16/18628355/cw-netflix-riverdale-arrow-flash-sabrina-batwoman-cbs-warnermedia-att-deal>. Acesso em 06 de ago. 2020.

CARLÓN, Mario. **Repensando os debates anglo-saxões e Latino –Americanos sobre o “fim da televisão”** in: CARLÓN, Mário. FECHINE, Yvana (Orgs). **O Fim da Televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

CHINITA, Fátima. **“Metanarrativa cinematográfica: a ficcionalização como discurso autoral.** 2012. Instituto Politécnico de Lisboa, 2012.

GONZAGA, Rafael. **Racismo é o principal vilão da nova série da DC; confira nossas primeiras impressões.** OMELETE, 2018. Disponível em <https://www.omelete.com.br/raio-negro/raio-negro-racismo-e-o-principal-vilao-da-nova-serie-da-dc-confira-nossas-primieras-impressoes>. Acesso em 07 ago. 2020.

HEREDIA RUIZ, Verónica. **Revolución Netflix: Desafíos para la Industria Audiovisual.** Revista Chasqui n. 135. Ciespal. Equador. Agosto-novembro de 2017. P.275-295

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

LIVING SOCIAL: **How second screens are helping tv make fans.** In: Nielsen Company. Disponível em <https://www.nielsen.com/us/en/insights/article/2014/living-social-how-second-screens-are-helping-tv-make-fans/>. Acesso em 06 de ago. 2020.

NICÁCIO, Rafael. **CW junta-se ao serviço de *streaming* da Hulu.** In: **JERIMUN GEEK**, 2017. Disponível em <https://oportaln10.com.br/jerimumgeek/cw-hulu-parceria-series-23324/>. Acesso em 06 de ago. 2020.

SANTOS, Alexandre Tadeu dos; PEREIRA, Sarah Emanuelle Marques. **O uso do Spin-off e do Crossover como recurso narrativo na Ficção Seriada Televisiva.** In: INTERCOM, 41º, 2018, Joinville.

SCHARPING, Nathaniel. **What Stephen Hawking's Final Paper Says (And Doesn't Say)**. ASTRONOMY, 2018. Disponível em <https://astronomy.com/news/2018/03/what-stephen-hawkings-final-paper-says-and-doesnt-say>. Acesso em 08 ago. 2020.

SCOLARI, Carlos A. ***This is the End: As intermináveis discussões sobre o fim da televisão***. In: CARLÓN, Mário. FECHINE, Yvana (Orgs). **O Fim da Televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Arrested Development e o Futuro das Séries (de Tevê?)**. Revista Novos Olhares, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 42-50, 2014.

A TELENVELA GABRIELA COMO MERCADORIA SIMBÓLICA NO JOGO DE NEGOCIAÇÕES POLÍTICAS

Juliana Tillmann

Considerando que o sistema de radiodifusão brasileiro opera em bases de redes de favores (AIRES; SANTOS, 2017), que envolvem famílias, políticos e empresários, pretendo analisar quais os usos políticos e econômicos que Roberto Marinho e a Rede Globo fizeram da novela²⁹ *Gabriela*, de 1975. Mais adiante, irei discutir melhor o funcionamento das trocas de favores que envolvem a mídia e as políticas de comunicação. O artigo está estruturado em quatro partes que contextualizam a produção da novela. Primeiro, uma apresentação do cenário político brasileiro no que se refere aos projetos de nação e às legislações de regulamentação da radiodifusão. Em seguida, uma análise do debate acadêmico que denuncia e evidencia a relação da televisão, em especial a Globo, com o projeto de nação do Estado ditatorial do período. Em terceiro, desenvolverei a ideia central do artigo, tentando compreender os usos da novela como “mercadoria política” (MISSE, 2010), em que analiso uma carta entre o ministro das Comunicações e o presidente Geisel, em que se fala do sucesso da novela em Portugal e a possibilidade de Roberto Marinho inaugurar uma emissora naquele país. Por último, exponho uma breve análise da construção da novela *Gabriela* como bem simbólico (BOURDIEU, 2004) a partir de uma narrativa de nação (LOPES, 2003). Os quatro aspectos destacados foram selecionados porque constituem parte da trama de relações comunicacionais relacionada à telenovela: produção, veiculação, construção e circulação de sentidos. A abordagem que proponho está em diálogo com a perspectiva desenvolvida por Quentin Skinner e John G. A. Pocock e os pesquisadores da abordagem collingwoodiana, também chamada de

²⁹ O termo *novela* será utilizado neste artigo como sinônimo de *telenovela* porque é como é conhecido popularmente.

contextualismo inglês. Estes teóricos fazem parte de uma “virada historicista” da década de 1960, que está relacionada a um movimento mais amplo da chamada “virada linguística” da filosofia do século XX, que tem como objeto de estudo a relação entre texto e contexto (JASMIN; JÚNIOR, 2006, p.19). Por esta razão, os dados selecionados não estão acondicionados e preservados em um único arquivo ou acervo, mas em múltiplos (digitais e físicos), e estes dados são articulados pela pesquisadora a partir do problema proposto.

O recorte temporal proposto para análise é 1975, período em que o Brasil estava sob um regime ditatorial militar. É claro que esse ano é o eixo central devido à veiculação da telenovela *Gabriela*, foco da investigação, o que, no entanto, não limita temporalmente a reflexão. É interessante analisar a relevância dos discursos acerca da identidade nacional no cenário brasileiro dos anos 1970 através da relação entre as políticas públicas de telecomunicações, as práticas da televisão privada e as discussões teóricas acerca da televisão e da cultura. Pelas razões expostas a seguir, considero *Gabriela* representativa da discussão sobre a identidade nacional, os projetos de nação e cultura brasileira. A TV Globo escolheu este romance de Jorge Amado para comemorar os 10 anos de inauguração da emissora e o sucesso de audiência alcançado em tão pouco tempo³⁰. Essa não foi a primeira telenovela a ser adaptada da literatura para a televisão e nem foi a primeira vez de *Gabriela*, já que tinha sido produzida pela TV Tupi em formato de 20 capítulos na década anterior (REIMÃO, 2004). Mas com o grande sucesso de audiência que a *Gabriela* de 1975 alcançou, a adaptação literária passou a ser uma prática na emissora carioca, o canal 4. A telenovela também foi a primeira a ser exportada para o continente europeu, fazendo um enorme sucesso em Portugal, em 1977, e abrindo um novo espaço comercial para o grupo de Roberto Marinho. O aspecto de valorização da cultura regional e

³⁰ Ver MEMÓRIA GLOBO. *Gabriela* - 1º versão. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/>. Acesso em: 19 ago. 2019.

dos projetos de nação (presentes em textos e políticas de Estado) reverberam em determinados aspectos de *Gabriela*, em que se constrói uma representação do regional brasileiro, a cidade de Ilhéus e seu cacau, com seus hábitos e habitantes. A cidade, descrita no livro *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, de 1958, foi levada às telas da Globo, retratando as situações políticas, o progresso, os novos hábitos sociais, as tradições e os costumes da cidade baiana no ano de 1925, criando, assim, uma representação cultural brasileira e um imaginário coletivo. Mas essa narrativa de identidade era um discurso entre tantos outros presentes na época, múltiplo de sentidos e usos.

Nos anos 1970, houve um aumento da população que tinha acesso aos televisores e, apesar dos meios de comunicação de massa serem vistos como ferramentas de interesse nacional desde as primeiras legislações na década de 1930, o governo, os empresários, os artistas, produtores, jornalistas e demais interessados enxergaram como, nunca antes, a sua potencialidade. Das políticas estatais, destaco duas. Em 1970, o governo de Médici lançou o Programa de Integração Nacional (PIN), com empreitadas como a construção da Transamazônica e a ocupação dos “vazios territoriais e demográficos”. Foi lançado o lema “integrar para não entregar” em nome da Segurança Nacional, tão cara nos discursos dos militares. É bom que se entenda, que os “vazios” eram as terras indígenas e as florestas³¹.

Em 1975, foi lançado por Ney Braga, então ministro da Educação e Cultura, a Política Nacional de Cultura (PNC), também conhecida como Plano, que tinha como objetivo definir o que era a cultura e a identidade brasileira, elegendo quais eram as tradições que a compunham. Principalmente, incentivava a integração da nação ao mesmo tempo em que promovia a difusão e preservação das manifestações culturais regionais. Já na Introdução do PCN, podem

³¹ Ver ABREU, Alzira Alves. **CPDOC-FGV**. Verbetes temático – Programa de Integração Nacional (PIN). Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/programa-de-integracao-nacional-pin> . Acesso em: 12 abr. 2019.

ser observados alguns pontos de problematização. O primeiro aspecto é a intenção do governo de definir a cultura brasileira “a partir das fontes principais de nossa civilização — a indígena, a europeia e a negra” (PCN, 1975). O mito das três raças não é exclusivo dos anos de chumbo e está presente no imaginário simbólico da nação de tal forma que não é possível atestar sua origem (DAMATTA, 1987). Um exemplo, é quando Sônia Braga, protagonista da novela, reproduz este discurso do mito em entrevista ao *Jornal do Brasil*³². A atriz declara que, apesar de não ser a *mulata* descrita por Jorge Amado, é a própria representação do Brasil já que, segundo suas palavras, tem “um pé na África e outro em Portugal”³³.

Maurice Halbwachs, no livro *Memória Coletiva*, publicado em 1925 (1990), argumenta e elabora determinados pontos que jogam luz sobre o debate acerca da construção da identidade nacional ou identidades nacionais. Halbwachs argumenta que a memória é seletiva, em outras palavras, o processo de lembrar é também o de escolher e as memórias individuais e as memórias do grupo estão sempre em disputa e negociação. A ideia de memória coletiva é interessante para a compreensão de pertencimento a um grupo, de identificação com uma comunidade. As identidades sociais estão vinculadas diretamente à memória coletiva, porque são construídas e consolidadas a partir de determinadas versões do passado que dão sentido ao presente. Se tratando de construção, a ação de lembrar parte do presente para reconstruir o passado, para reinterpretá-lo. Assim sendo, a memória está sempre sendo reatualizada a partir das experiências do presente. Ao selecionar o que é lembrado, seleciona-se também aquilo que é esquecido, mesmo que inconscientemente.

³² SILVEIRA, Emilia. “O cheiro de cravo, a cor de canela, eu vim de longe, vim ver Gabriela”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 13 abr. 1975, p. 2.

³³ Ver Damatta (1987) e Schwarcz (1993). Podemos perceber que o mito é relembrado e reforçado em diversas representações culturais por décadas, talvez séculos, como no livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade, 1928, e na sua versão cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, 1969, ou na pintura *A Redenção de Cam*, de Modesto Brocos, 1895.

Michael Pollak (1989; 1982) desenvolve uma ideia de enquadramento, ou seja, da organização das memórias selecionadas e das silenciadas em um processo contínuo de negociação. Quando o governo, em documento oficial, escolhe eleger as tradições europeia, indígena e negra está, na verdade, numa disputa pela construção de uma identidade nacional e pela construção de uma narrativa histórica. Escolhendo uns, silencia outros.

O segundo ponto que se destaca da Introdução do plano é o desejo de valorizar as peculiaridades do Brasil, ao “apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e de zelar pelo patrimônio cultural da Nação” (PCN, 1975). Com esse mesmo argumento, durante toda a década de 1970, o ministro Euclides Quandt de Oliveira defendia, em diversas reportagens de jornal e discursos públicos, a permanência da limitação das concessões em cinco por pessoa, de acordo com o decreto nº 236, de 1967. Assim como a elaboração de uma nova legislação que não permitiria que parentes de primeiro e segundo grau e cônjuges fossem sócios de outras emissoras além das cinco do titular em questão. Isso evitaria que uma mesma família fosse a proprietária de várias emissoras em diferentes regiões do país. Um dos principais argumentos do ministro era garantir uma programação regional e sem monopólio de uma rede nacional com conteúdo exclusivo do eixo Rio-São Paulo. O receio se devia principalmente à força que a Rede Globo vinha alcançando na década de 1970. No entanto, o ministro Quandt não venceu a disputa entre as famílias proprietárias de emissoras e o governo, permanecendo vigente a legislação de 1962 e 1967.

De 28 de fevereiro de 1967, o decreto³⁴ reiterava a proibição de estrangeiros participarem do quadro acionário das emissoras ou manterem cargos administrativos³⁵, salvaguardando, assim, o interesse

³⁴ Todas as leis e decretos se encontram disponíveis para consulta na internet nos sites da Câmara Federal e do Senado.

³⁵ As primeiras legislações brasileiras sobre radiodifusão, criadas por Getúlio Vargas nos anos de 1931 e 32, estabeleceram que as concessões a empresas privadas seriam concedidas pelo Estado e que, pelo menos, dois terços dos acionistas e dos técnicos

nacional através dos meios de comunicação de massa assim como a proibição de empresas estrangeiras fornecerem serviços como subsidiárias. Outro aspecto de extrema importância é a limitação de cinco emissoras por acionista, que gerou uma grande disputa entre governo e empresas privadas. No Arquivo Nacional, Fundo Euclides Quandt de Oliveira, encontram-se documentos, entre cartas, despachos, relatórios e levantamentos, que analisam e discutem os quadros acionários das empresas de telecomunicação, principalmente televisão e rádio. Nessa documentação, o ministro discute com o presidente Ernesto Geisel o que fazer em relação aos acionistas da Globo, dentre outras emissoras, que contornavam a lei através da formação de novas concessionárias que tinham no quadro acionário os filhos, irmãos e as esposas, e eram afiliadas das emissoras maiores do eixo Rio-São Paulo, como era o caso da Globo. O ministro demonstrava assim, uma preocupação com o monopólio da programação da emissora carioca e a possível homogeneização da cultura brasileira e o silenciamento das identidades regionais. Nesse sentido, o discurso de Quandt estava em acordo com o discurso predominante do governo.

No entanto, ao mesmo tempo em que o Regime promovia as singularidades regionais, foi através das políticas e investimentos públicos que foram implementadas as tecnologias de telecomunicações que tornaram possíveis que as mesmas empresas privadas colocassem a programação em rede, em outras palavras, uma mesma programação para todo o território nacional. Como por exemplo, a transmissão via satélite, a partir de 1969. Na aula inaugural do Curso de Comunicação do Centro de Ensino Unificado de Brasília (CEUB), em 1975, o então ministro Quandt falou que: “os meios de comunicação – tendo a televisão à frente de todos –, contribuem de

das concessionárias e todos os cargos de administração e gerência teriam que ser preenchidos por brasileiros natos. No decreto de 1932, se incluiu a “radiotelevisão” à telecomunicação, já prevendo a implementação dessa tecnologia no Brasil, que estrearia quase 20 anos depois, em 1950.

forma eficaz para uma veloz e intensa integração nacional”. Roberto Marinho, proprietário da Globo, também defendia em seus pronunciamentos públicos, muitos publicados em jornais, a importância da integração da nação através da televisão em rede nacional. O equilíbrio entre, por um lado, a valorização das culturas regionais, da tradição e das memórias, e, por outro, a integração da nação e a construção de uma identidade nacional, se apresentam dentro de uma complexa disputa de interesses públicos e privados, que parecem deixar de lado os próprios produtores (os cidadãos) do que estaria sendo chamada de cultura brasileira.

O segundo ponto proposto no artigo é sobre o debate acadêmico e intelectual que discutia a relação da televisão, em especial a Globo, com o projeto cultural e de nação do Estado ditatorial do período. Mas antes, é preciso sinalizar que não era senso comum a compreensão da televisão como cultura. Daniel Filho, um dos profissionais mais relevantes do cenário audiovisual do país, mostra certa indignação pelo não reconhecimento das produções televisivas como cultura, revelando uma distinção, algumas vezes latentes e outras explícitas, no pensamento sobre a televisão não ser erudita, então não ser alta cultura: “Não se reconhece a tevê como cultura – cultura como identidade do nosso tempo e do lugar onde a gente vive” (FILHO, 2001, p.352). A fala do diretor chama atenção para outro ponto, que a cultura televisiva é uma produção simbólica que dá sentido e forma às identidades de determinado lugar e tempo. Nas páginas de jornais e revistas da época, assim como na produção acadêmica dos anos 1970 e 80, é possível observar o descaso com a televisão por ser uma cultura de massa associada a uma má qualidade. Mas por outro lado, mesmo que seja para apontar suas deficiências, a televisão passa a ser um objeto recorrente de debate e análise.

Renato Ortiz esclarece que “é a partir da década de 70, que surgem os primeiros trabalhos que tratam dos meios de comunicação de massa” no Brasil (ORTIZ, 1988, p.14). É nesse cenário que se dão

as primeiras pesquisas brasileiras sobre ficção televisiva³⁶. As mediações simbólicas relacionadas à telenovela brasileira, considerando todo o elo do processo de produção à recepção, tornaram-se fontes de estudo para a análise das relações sociais. No âmbito acadêmico, a ideia de que as telenovelas são um patrimônio cultural nacional fez com que os estudos se proliferassem. Esse progressivo aumento da produção indica a consolidação do campo de pesquisas que tem a telenovela como fonte. As diversas abordagens do tema variam desde as análises dos discursos, estudos de recepção, estudos de produção, passando por pesquisas sobre tecnologia e legislação.

Maria Rita Kehl (1980, p.8), em uma coleção sobre os anos 1970 no Brasil, lançada no ano de 1980, relacionava o conteúdo televisivo e o modo de produção da Globo com o projeto de integração nacional do governo militar. Em tom de denúncia, descreve a homogeneização das práticas simbólicas e de construção de sentidos por causa da televisão e seu alcance.

Mas outro nível da realidade (nem por isso, menos real) o nível simbólico, o nível do imaginário e das codificações, dos signos e das linguagens, das fantasias e das aspirações, é cada vez mais homogêneo por todo o país. Que o digam as cocotinhas do sertão, os motoqueiros (ainda que montados em anacrônicas lambretas) do Cerrado, os frequentadores de discotecas da zona Franca de Manaus. Se a burguesia reproduz sua imagem pelo mundo afora, a indústria cultural, tendo a tevê como veículo mais eficaz, dilui essa imagem em padrões pequeno-burgueses tornando a imitação acessível a quase qualquer outro estrato social. Democracia burguesa é isso aí. *Integração Nacional* via unificação da linguagem, do consumo e

³⁶ Maria Immacolata Vassallo Lopes (2003) mostra que a média de teses defendidas nos programas de pós-graduação em Comunicação em todo o Brasil foi de 5 títulos por ano entre 1980 e 2005, segundo os dados do Centro de Estudos de Telenovela da Escola de Comunicações e Artes da USP. Sendo que houve uma intensificação na produção acadêmica de 2000 a 2005, alcançando uma média de 15 por ano.

da ideologia, também. A Globo cumpre orgulhosamente seu papel.

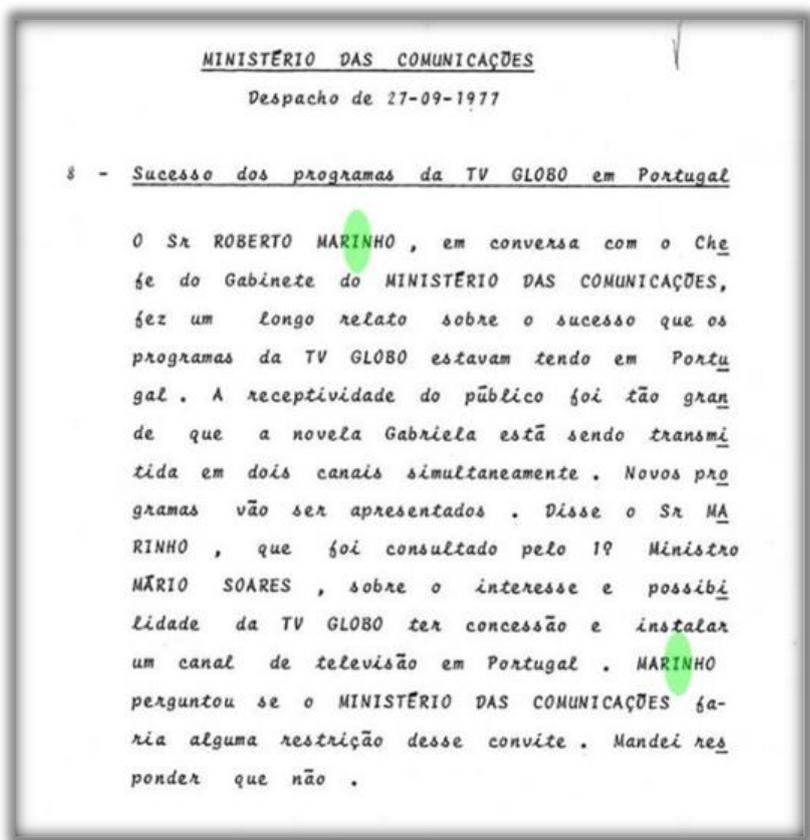
Na mesma obra, Santuza Naves Ribeiro e Isaura Botelho (1980) transcrevem parte de entrevistas concedidas às autoras. Destaco a de Walter Avancini, em que o diretor da novela *Gabriela* falava da simbiose entre a Política de Integração Nacional do governo militar e os interesses da empresa, citando que apesar das “coincidências”, a expansão da rede teria sido muito mais uma questão econômica do que ideológica. Outra entrevista que corrobora com esta hipótese é a de Homero Sánchez, diretor de análise e pesquisas da TV Globo, que afirmava que se não tivesse sido formada uma rede nacional de televisão, não teria sido possível cobrar o alto valor dos minutos de comerciais da época e por esta razão, o alinhamento com o governo, neste caso, seria por razões econômicas e não políticas. Em propaganda publicada no jornal O Globo, de mesma propriedade, em 13 de agosto de 1969, a Globo anunciava a estreia do *Jornal Nacional*, em 01 de setembro de 1969, que foi o marco da programação em rede e da expansão da TV Globo pelo país, com seu sistema de afiliadas. No anúncio, as intenções econômicas não são explicitadas, por motivos óbvios, mas o discurso dizia: “Rêde Globo inicia sua arrancada para unir o país pela TV”. É nesse sentido que Ribeiro e Botelho afirmam que a “TV Globo assume efetivamente o ideário estatal da política de integração nacional” (1980). E fica claro que as pesquisadoras estavam interessadas em analisar a relação dos projetos de nação do governo e da empresa.

Essa relação entre Estado e emissora, evidenciada pelo debate acerca da televisão, remete ao terceiro ponto deste artigo: analisar a utilização da telenovela *Gabriela*, de 1975, para fins políticos dentro do sistema de troca de favores entre o Estado e a Globo, principalmente representada por seu proprietário Roberto Marinho. Quais são os usos simbólicos nas negociações políticas que Roberto Marinho e a Globo fazem da novela *Gabriela*?

Em documento oficial do ministro das Comunicações, Euclides Quandt de Oliveira, para o então presidente do Brasil, Ernesto Geisel, em 27 de setembro de 1977³⁷, informava-se que Roberto Marinho, em encontro com o chefe de gabinete do Ministério das Comunicações, relatou que os programas da TV Globo em Portugal estavam fazendo um grande sucesso e que a receptividade do público havia sido tão grande, que a novela *Gabriela* era transmitida em dois canais simultaneamente. Depois de evidenciar o valor do produto da Globo e do reconhecimento de *Gabriela* naquele país, Marinho pede a aprovação do governo para abrir uma empresa de televisão em Portugal, o que vem a fazer alguns anos mais tarde. Quandt relata que “manda dizer” (o que mostra que o ministro não informou Marinho diretamente de sua decisão) que não vê problemas no pedido, se referindo a Roberto Marinho criar uma emissora no país que, segundo os jornais portugueses da época, estava vivendo a “gabrielomania”.

³⁷ ARQUIVO ERNESTO GEISEL. **CPDOC-FGV**. Ministério das Comunicações. Despacho de 27-09-1977. Brasília, 27 set. 1977.

Figura 1 – Reprodução de documento



Fonte: Arquivo Ernesto Geisel (1977).

A cena relatada pelo ministro ao presidente aponta para um uso da novela como mercadoria política. Esta categoria de Michel Misse (2010) é utilizada aqui neste artigo como uma ferramenta teórica de análise para a compreensão do sistema de radiodifusão³⁸. O autor evidencia em sua reflexão o uso de poder por agentes do Estado

³⁸ Michel Misse (2010) desenvolve a categoria de mercadoria política em diversos trabalhos para diferenciara compreensão práticas do que comumente é chamado de lícito e ilícito.

nas relações de negociação. Apesar de ter como objeto de investigação relações em que os agentes do Estado são policiais, delegados, burocratas, promotores etc. lidando com pequenos infratores de trânsito, traficantes, comerciantes etc., acredito que se possa fazer um paralelo com as negociações que envolvem agentes do Estado e empresários da mídia. É importante ressaltar que o sociólogo não faz uso desta categoria da forma como estou propondo, então, seu uso aqui é menos um diálogo com o autor e mais uma reinterpretação do seu conceito. Na passagem abaixo, em que Misse fala sobre a negociação da propina em relação à infração de trânsito, explica-se claramente essa relação de poder do agente do Estado nas negociações:

Percebe-se uma compreensão largamente partilhada de que se trata de um assunto privado relativamente legítimo em relação a um Estado com o qual nenhum dos participantes da troca parece se importar muito. A transgressão está mais próxima da norma informal do que da regra estatal que, no entanto, informa a possibilidade da troca. O Estado é claramente abstraído na troca, exceto quando se trata de avaliar custos – os custos “externalizados” do motorista infrator e do policial em sua função. A exclusão do Estado possibilita que uma nova relação de poder seja investida na troca, aquela que acena com a possibilidade de reintroduzir o Estado a qualquer momento e interromper a troca. O entrelaçamento entre autoridade abstraída em relação ilegal de poder e economia ilícita constitui o sentido da troca. (2010).

Misse dá como exemplo de mercadoria política as práticas conhecidas como o clientelismo, nepotismo, tráfico de influências, acordos ilícitos, corrupção, extorsão. No sistema midiático, as práticas de negociação podem ser compreendidas na chave do clientelismo, quer dizer, da troca de favores entre poder político e empresários. Suzy dos Santos e Janaíne Aires (2017) refletem sobre essas práticas clientelistas na radiodifusão no Brasil e traçam um paralelo entre o coronelismo, cunhado por Victor Nunes Leal, em 1948, e o

coronelismo eletrônico. Vale uma pequena pausa para esclarecer que há diversos usos do conceito, tanto na academia como na imprensa. Também é importante ressaltar que não é o coronel que é eletrônico e sim o coronelismo, aquelas práticas que constituem o sistema de radiodifusão no país. Assim posto, as autoras definem as “redes de favores”:

Este momento específico do sistema de comunicação levou alguns analistas a buscarem no *Coronelismo* de Victor Nunes Leal a matriz analítica para o fenômeno comunicacional. Desse modo, chamamos de coronelismo eletrônico o sistema organizacional da recente estrutura de comunicações, baseado no compromisso recíproco entre poder nacional e poder local, configurando uma complexa rede de influências entre poder público e o poder privado dos chefes locais, proprietários de meios de comunicação. (2017, p. 39).

Santos e Aires argumentam que o coronelismo eletrônico é uma estrutura recente nas comunicações, tendo como recorte temporal meados dos anos 1980, principalmente a partir do governo Sarney e da gestão de Antônio Carlos Magalhães (ACM) no Ministério das Comunicações. De fato, o número de concessões de rádio e televisão do período de Sarney e ACM³⁹ teve um aumento extravagante. No entanto, gostaria de propor o uso desta ferramenta analítica para compreender também o início das estruturas da comunicação no Brasil. Já em 1951, quando Roberto Marinho recebeu a sua primeira concessão para televisão, no Rio de Janeiro, teve que enfrentar a disputa de forças na negociação com o Estado. O jornal O Globo fazia oposição ao governo Vargas e, em 1953, o presidente revogou a concessão. Roberto Marinho só a conseguiu novamente em 1957, quando Juscelino Kubitschek assinou a concessão para a Rádio Globo,

³⁹ Ver Motter (2019).

canal 4 do Rio de Janeiro⁴⁰. Durante as negociações em relação ao acordo da TV Globo com a empresa estadunidense Time-Life, o que inclui CPI e reviravoltas nas investigações, o que não vem ao caso contar os pormenores neste artigo, também houve grandes negociações em que se viu influências e trocas de favores. Mas principalmente, o que Santos e Aires chamam atenção para o coronelismo eletrônico da década de 1980 é a rede de afiliadas, que começa a ser formada, majoritariamente na década de 1970, tendo sua enorme ampliação nos governos democráticos e gerando ações escandalosas como o Caso NEC do Brasil (que também não será discutido neste assunto por conta de sua extensão e por estar fora do recorte temporal). No governo militar, a prática de dar concessão de emissoras de radiodifusão para amigos e familiares de políticos já se fazia presente e acompanhou a própria expansão dos meios de comunicação no Brasil. Como dizem as autoras no título da obra, “sempre foi pela família”.

Um bom exemplo dessa prática durante o período militar é que o governo Figueiredo foi denunciado, na abertura política, por ter concedido cerca de 1/3 do total de concessões até aquele momento. Segundo as denúncias, grande parte das concessões foram dadas a aliados políticos e amigos próximos do presidente Figueiredo. No governo Sarney, o ministro Antônio Carlos Magalhães, amigo de Roberto Marinho, acusou o ex-presidente militar de ter desrespeitado procedimentos técnicos e iniciou uma investigação e suspensão de parte das concessões. Um dos casos divulgados pela imprensa da época foi da TV Cabralia. Ironicamente, do município de Itabuna, na região cacauceira, ao lado de Ilhéus, e cidade importante por seu antagonismo na história de Jorge Amado. Um dos sócios majoritários da TV Cabralia era Luiz Viana Neto, filho do senador Luiz Viana, aliado do presidente Figueiredo. Outros dois empresários do cacau,

⁴⁰ Ver MEMÓRIA ROBERTO MARINHO. Empresas – Rede Globo – Início. Disponível em: <https://robertomarinho.globo.com/empresas/inicio-rede-globo/>. Acesso em: 13 jun. 2018.

elemento também bastante presente na história de *Gabriela*, haviam disputado e perdido a concessão de Itabuna anos antes. Com a investigação e possível suspensão da concessão, os dois perdedores voltaram, então, à disputa. Coincidentemente, segundo os jornais, os dois empresários do cacau eram amigos de Antônio Carlos Magalhães. A família do então ministro e a do próprio presidente também ganharam concessões durante o governo de José Sarney (HERZ, 1987). Esse é apenas um dos exemplos de coronelismo eletrônico, quer dizer, dos usos políticos e disputas de poder através das concessões de radiodifusão que demonstra que essa prática já se dava durante o governo militar.

Depois deste longo e importante parênteses, volto a Roberto Marinho e as relações clientelares com o Estado nesse sistema de troca de favores entre os poderes públicos e os privados nas estruturas de comunicação brasileiras. Houve entraves e negociações para que se desse a expansão dos negócios de Roberto Marinho. O já citado decreto nº 236 impedia que o empresário tivesse mais de cinco emissoras e “(...) a saída encontrada para a formação de um sistema nacional de comunicações foi a acomodação de interesses locais e agentes nacionais, tanto na política quanto na relação entre cabeça de rede e afiliadas que viriam a compor o Grupo Globo.” (AIRES; SANTOS, 2017, p.86)

A relação com o governo não era flores. Durante toda a gestão de Quandt, tanto no Contel – Conselho Nacional de Telecomunicações (07/1965 – 04/1967) como no ministério da Comunicações (1974 – 1979), Roberto Marinho enfrentou uma grande tensão por parte do Estado, que não via só com bons olhos a força da Globo na formação da chamada opinião pública. Nas documentações do período, disponíveis no CPDOC – FGV e no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, assim como nas matérias publicadas em diversos jornais, é possível perceber esta tensão. No despacho de 14/03/1978, Quandt relata a Geisel que:

O Sr ROBERTO MARINHO detém, diretamente ou através dos filhos ou de prepostos, o controle societário de várias emissoras de TV e de rádio. (...) O Sr ROBERTO MARINHO procura aumentar o número de emissoras de propriedade do Grupo Globo. Em virtude das restrições do Decreto Lei nº 236 e da possibilidade de se chegar a um virtual monopólio da opinião pública, o MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES tem procurado impedir que sejam outorgadas novas concessões a esse Grupo. O Sr ROBERTO MARINHO, apesar de várias vezes alertado sobre o problema, que lhe pode ser criado com a constituição de um virtual monopólio da audiência, não se conforma com a situação, procurando manter uma política de expansão.

(...) Reconheço que o Sr ROBERTO MARINHO tem dado permanente apoio ao Governo. No entanto, creio que não se deve permitir a ampliação de sua rede, devido ao perigo de vê-la atingir mais de 80% de índice nacional de audiência, o que representa virtual controle da opinião pública. (...).

Há outros despachos em que Quandt demonstra a sua preocupação com a expansão da Rede Globo e o poder sobre a opinião pública. Inclusive, há relatos de conversa a sós com Roberto Marinho sobre o assunto. A relação de proximidade com o ministro das Comunicações e até de amizade com outros ministros, como Golbery do Couto e Silva e Armando Falcão, evidenciam a relação de troca de favores que aproxima o sistema de radiodifusão da categoria de mercadoria política de Michel Misse, em que os agentes do Estado ou que o representam trocam favores e negociam a legislação ou o desvio dela. Fica claro que a Globo, nessa relação de clientelismo estava numa posição de cliente e o Estado, de patrão. Mas o sucesso de audiência, retratado em números de telespectadores, e a repercussão cultural das novelas transformam esse produto comercial em uma mercadoria de negociação política. Como fica claro no despacho em que Quandt conta que Roberto Marinho gabou-se do sucesso de *Gabriela* em Portugal para depois averiguar com o governo a possibilidade de expandir seus negócios além-mar.

Pensar como a novela e o público constroem os sentidos que a tornam uma mercadoria de negociação política, nos leva ao quarto ponto: uma breve análise da construção da novela *Gabriela* como bem simbólico a partir de uma narrativa de nação (LOPES, 2003; BACCEGA, 2003; HAMBURGER, 2011). A renovação da linguagem das telenovelas, durante a década de 1970, consolidou tanto o que é chamado de padrão *Globo de qualidade*, como a liderança da Rede Globo no cenário televisivo nacional (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010). *Gabriela* foi lançada em comemoração aos dez anos da Globo e marca também a expansão do mercado para além do território nacional, no continente europeu e depois para todos os outros continentes. É importante analisar a força cultural das telenovelas no Brasil, ontem e hoje, porque “(...) mesmo com a efervescência das redes sociais e dos serviços de comunicação pela Internet, a TV aberta demonstra sua importância no acesso à informação, na elaboração de sentidos e na própria cultura nacional” (AIRES; SANTOS, 2017). O que a Globo chama de padrão de qualidade é, na verdade, uma narrativa estética que foi construída por diversos profissionais ao longo de muitos anos, mas tendo principalmente Boni e Daniel Filho, assim como Walter Clark até 1977, como idealizadores desse projeto. O padrão estético da Globo é um dos fatores essenciais para a construção da novela como bem simbólico na imaginação nacional (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010).

Gabriela faz parte de um processo de renovação da teledramaturgia no Brasil, mas é importante destacar que “a modernização da telenovela brasileira se deu entre rupturas e continuidades e criou um espaço marcado pela heterogeneidade” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010). Nos movimentos de câmera da novela é possível observar a experimentação de linguagens e, também, a representação da tradição e da ruptura, tanto na estética audiovisual como na técnica e na narrativa. A faixa das 22h era destinada a produtos de experimentação e maior liberdade na grade da Globo, e, nesse contexto experimental, os primeiros capítulos de *Gabriela*

foram gravados com uma câmera fixa levando o espectador a uma “sensação” de imobilidade. Com a chegada de Mundinho Falcão a Ilhéus e à trama, a câmera passou a ter mobilidade e, assim, a personagem trouxe movimento à narrativa simbolizando a modernidade em contraponto à tradição⁴¹.

A disputa entre tradição e modernidade, que se faz muito evidente na novela, já está presente no livro. Para Jorge Amado, “toda adaptação é uma recriação, (...) uma nova criação, que se mantendo fiel ao espírito e ao conteúdo do romance, tenha o ritmo, o espaço e o tempo da narrativa televisionada”.⁴² Jorge Amado abre o romance *Gabriela, Cravo e Canela* descrevendo Ilhéus, as situações políticas, o progresso, os novos hábitos sociais e os costumes da cidade baiana no ano de 1925. Finaliza a apresentação assim:

Modificava-se a fisionomia da cidade, abriam-se ruas, importavam-se automóveis, construíam-se palacetes, rasgavam-se estradas, publicavam-se jornais, fundavam-se clubes, transformava-se Ilhéus. Mais lentamente, porém, evoluíam os costumes, os hábitos dos homens. Assim acontece sempre, em todas as sociedades. (AMADO, 2008)

No entanto, Mundinho, que representa a modernidade, termina a novela numa posição bem similar a de seu opositor, o coronel Ramiro Bastos. Mostrando, como descreveu Jorge Amado, que os costumes demoram mais a se modificar.

A emblemática cena de Sônia Braga, no papel de Gabriela, subindo no telhado para pegar uma pipa faz parte da memória partilhada por muitos telespectadores. Aqueles que assistiram à trama em 1975, ou em suas reprises de 1979, 1982 ou 1988, na Globo; ou em Portugal, em 1977; ou até mesmo no remake de 2012, com Juliana

⁴¹ Ver MEMÓRIA GLOBO. Gabriela – 1ª versão. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/>. Acesso em: 19 ago. 2019.

⁴² AMADO, Jorge. Jorge Amado será mais um espectador de “Gabriela” [matéria com entrevista de Jorge Amado ao jornal]. **O Globo**, Rio de Janeiro, Cultura, 14 abr. 1975, p. 41.

Paes no papel título; ou simplesmente por sua repetição e referências em outros programas e entrevistas ao longo das últimas décadas. Curiosamente, esta cena, tão emblemática da novela, não faz parte do romance original. Para o leitor desatento, esse detalhe pode passar despercebido, já que a adaptação é sempre uma obra nova com o espírito e conteúdo do original, como reconhece Jorge Amado. Por isso o leitor, quando se torna espectador, pode ser levado a achar que de fato leu a cena do telhado, já que essa recria fielmente a atmosfera construída e narrada pelo autor baiano em seu romance de 1958. Assim como o livro⁴³, a novela foi um enorme sucesso. Enquanto estava no ar, os jornais publicavam matérias sobre a adaptação do romance, a alavancada nas vendas do livro, entrevistas com Jorge Amado e Sônia Braga, o frenesi das meninas cortando o cabelo igual ao da personagem interpretada por Elizabeth Savalla, anúncios do novo batom de marca Gabriela, a exaltação da música brasileira nas composições de Caymmi na voz de Gal Costa, os pedidos de bis da *Modinha para Gabriela* nos shows; e como “Jorge Amado sempre foi um romancista nacional, preocupado em captar os fatos e o espírito de nossa gente”.⁴⁴

Vale reforçar novamente, as escolhas estéticas e narrativas que reforçam o que pode ser chamado de mito das três raças. Personagens negros praticamente não têm função no desenrolar da trama, aparecendo como, perigosos ou fazendo travessuras. Estas imagens reforçam estereótipos raciais figurantes que se repetem há séculos no Brasil⁴⁵. Em entrevista a Joel Zito Araújo, no documentário *A negação do Brasil*, Walter Avancini, diretor da novela *Gabriela*, conta que não escolheu uma atriz negra para o papel de Gabriela porque não havia

⁴³ Segundo a Fundação Casa de Jorge Amado, a obra *Gabriela, cravo e canela* marcou uma nova fase do autor, que deixou de ter a literatura como um instrumento ideológico do comunismo. Em 1975, além de inúmeros prêmios, o romance estava na 50ª edição, no total de 540 mil exemplares no Brasil e mais de 2 milhões no mundo, em mais de 30 idiomas.

⁴⁴ PÓLVORA, Hélio. O Horizonte de Gabriela. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 14 maio 1975, p. 2.

⁴⁵ Ver Araújo (2000, 2008).

atrizes negras preparadas para a profissão. O que não se sustenta de forma alguma, porque havia atrizes negras trabalhando na televisão e na Globo, como Ruth de Souza e Zezé Motta, por exemplo, e diversas atrizes negras trabalhando no teatro, inclusive, as formadas pelo Teatro Experimental do Negro (1944 a 1961). A falta de representação de negros na televisão é uma escolha narrativa e estética que compõe o sentido simbólico da novela, como tão bem nos mostra Joel Zito Araújo em seu documentário.

A partir dos relatos de recepção nos jornais, identifica-se que a construção da narrativa da telenovela produziu uma representação de uma memória comum sobre os costumes nacionais. *Gabriela* é também uma fonte histórica, mesmo ficcional, que representa, por meio audiovisual, as estruturas políticas e culturais do Brasil, como o coronelismo e as relações patriarcais. A mídia, como os jornais e as telenovelas, produz representações e memórias que fazem parte da coletividade social e da construção contínua das identidades. As novelas brasileiras constroem e são memória, daí a importância de investigá-las. Para que fossem levadas ao ar, as produções televisivas da TV Globo precisavam estar em constante negociação com as políticas públicas de telecomunicação do período militar, revelando uma complexa relação entre Estado e empresas privadas.

Referências

ABREU, Alzira Alves. CPDOC-FGV. Verbetes temático – Programa de Integração Nacional (PIN). Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/programa-de-integracao-nacional-pin>. Acesso em: 12 abr. 2019.

AIRES, Janaíne; SANTOS, Suzy dos. **Sempre foi pela família: mídias e políticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2017.

ARQUIVO ERNESTO GEISEL. CPDOC-FGV. Ministério das Comunicações - Despacho de 27- 09 -1977. Brasília, 27 set. 1977.

AMADO, Jorge. Jorge Amado será mais um espectador de “Gabriela” [matéria com entrevista de Jorge Amado ao jornal]. **O Globo**, Rio de Janeiro, Cultura, 14 abr. 1975, p.41.

AMADO, Jorge. Gabriela, cravo e canela. São Paulo: Companhia das Letras, versão Kindle, 2008.

ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil** (formato audiovisual - documentário). 2000.

ARAÚJO, Joel Zito. **O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira**. Estudos Feministas, Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro/2008.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Narrativa Ficcional da Televisão**: encontro com os temas sociais. IN: Comunicação & Educação. São Paulo: CCA-ECA- USP/Moderna, n. 26, jan. / abr. 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: Contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2004.

CARVALHO, Elisabeth; KEHL, Maria Rita; RIBEIRO, Santuza Naves. **Anos 70: Televisão**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

DAMATTA, Roberto. **Digressão: A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira**. IN: Relativizando. Uma introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**. Fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

HAMBURGER, Esther. **Telenovelas e interpretações do Brasil**. Lua Nova, São Paulo, 82: 61-86, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HERZ, Daniel. **A história secreta da Rede Globo**. Porto Alegre: 1987.

JASMIN, Marcelo Gantus; JÚNIOR, João Feres. **História dos conceitos**: dois momentos de um encontro intelectual. IN: JASMIN, Marcelo Gantus; JÚNIOR, João Feres (Org.). História dos conceitos: debates e perspectivas. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora PUC-Rio: IUPERJ: Edições Loyola, 2006.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto: O município e o regime representativo no Brasil**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. Revista Comunicação & Educação, 25. São Paulo, jan/abr, 2003.

MEMÓRIA GLOBO. Gabriela - 1º versão. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/>. Acesso em: 19 ago. 2019.

MISSE, Michel. **Trocas ilícitas e mercadorias políticas:** para uma interpretação de trocas ilícitas e moralmente reprováveis cuja persistência e abrangência no Brasil nos causam incômodos também teóricos. Brasília: UnB, Anuário Antropológico, v. 35, n. 2: 89-107, 2010.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Política Nacional de Cultura.** 1975.

MOTTER, Paulino. **A batalha invisível da constituinte: interesses privados versus caráter público da radiodifusão no Brasil.** Editor: Rodrigo Murтинho. Edições online. Rio de Janeiro: Fiocruz, Edições Livres, 2019.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira:** Cultura Brasileira e Indústria Cultural. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

POCOCK, John G. A. **Conceitos e discursos:** uma diferença cultural? Comentários sobre o *paper* de Melvin Richter. In: JASMIN, Marcelo Gantus; JÚNIOR, João Feres (Org.). História dos conceitos: debates e perspectivas. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora PUC-Rio: IUPERJ: Edições Loyola, 2006.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio.** Rio de Janeiro: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PÓLVORA, Hélio. O Horizonte de Gabriela. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 14 maio 1975, p. 2.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão:** correlações. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **A Renovação Estética da TV.** In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Org.). História da Televisão no Brasil. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX.** São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

SILVEIRA, Emília. “O cheiro de cravo, a cor de canela, eu vim de longe, vim ver Gabriela”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 13 abr. 1975, p.2.

A UNIÃO FAZ O FASCIO: COMO COBRA KAI PODE SER CONSIDERADA UMA ALEGORIA PARA A ASCENSÃO DA EXTREMA-DIREITA NOS ESTADOS UNIDOS

Lívia Maria Pinto da Rocha Amaral Cruz

Introdução

A série *Cobra Kai*⁴⁶ foi criada por Josh Heald, Jon Hurwitz e Hayden Schlossberg e lançada pela plataforma paga *Youtube Premium* (antiga *YouTube Red*) em 2018. Derivada da série de filmes *Karatê Kid* (*The Karate Kid*), que chegaram às telas de cinema na década de 1980, o *spin-off* traz de volta à vida, após mais de quatro décadas, os personagens Daniel LaRusso (Ralph Macchio) e Johnny Lawrence (Daniel Zabka) e sua antiga rivalidade.

Apesar de não ter muitos assinantes, a série conquistou fãs e elogios da crítica. Nesse ano de 2020, após o site *Youtube* desistir de produzir conteúdos de ficção originais⁴⁷, a série chegou a um público maior ao migrar para a plataforma de *streaming Netflix*.

Tendo sua estreia mundial em agosto de 2020, com três⁴⁸ temporadas até agora lançadas e a quarta temporada já confirmada⁴⁹, a série se tornou um sucesso⁵⁰ e, com grande número de acessos, agrada tanto os antigos fãs dos filmes quanto jovens que estão entrando em contato com essas histórias pela primeira vez.

⁴⁶ COBRA KAI. (Temporada 1 e 2) [Seriado]. Direção: Hayden Schlossberg, Jennifer Celotta, Josh Heald, Steve Pink, Michael Grossman, Lin Oeding. Estados Unidos: Netflix, 2018-19. Streaming, cor. 20 episódios.

⁴⁷ Disponível em: <https://canaltech.com.br/entretenimento/youtube-pode-ter-desistido-de-produzir-conteudo-original-135541/>. Visualizado: 06/08/2020.

⁴⁸ A terceira temporada foi lançada no início de 2021, mas não foi utilizada para a confecção deste trabalho.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2020/10/02/cobra-kai-sequencia-de-karate-kid-e-renovada-para-4-temporada.htm>. Visualizado: 12/09/2020.

⁵⁰ Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/roberto-sadovski/2020/09/17/o-sucesso-de-cobra-kai-se-resume-a-um-nome-netflix.htm>. Visualizado: 12/09/2020.

Centrada agora na figura do antigo antagonista, Johnny Lawrence, a série continua girando em torno das rivalidades entre os antigos oponentes. LaRusso, bem-sucedido profissionalmente, de início aparece como uma assombração na vida de Lawrence, uma pessoa fracassada em todas as esferas de sua vida que começa uma nova jornada. Sem um emprego fixo, com problemas com álcool e sendo um pai ausente, o personagem, em uma tentativa de resgatar seu respeito próprio e reconstruir sua vida, ressuscita seu antigo e problemático dojo⁵¹ Cobra Kai.

É interessante apontar que a série, foge dos maniqueísmos. Não há mocinho ou vilão ao retratar esses dois personagens antagônicos. Vicent Haddad, em seu artigo intitulado “*Masculinity on the mat*”⁵² (tradução: Masculinidade no tapete) para o site *Public Books*, afirma que Cobra Kai é um ponto fora da curva da recente nostalgia problemática com os anos 1980, nos EUA, que trouxe relançamentos de produtos de sucesso na década. Séries como *Roseanne* (1988- 1997, *remake* 2018) e *Dinastia* (1981-1989, *remake* 2017-), voltaram ainda preservando a aura de suas versões originais.

Ao propor essa releitura dos personagens, os criadores de Cobra Kai propuseram o mesmo que muitas outras obras da chamada cultura pop estão fazendo hoje em dia, como a própria Walt Disney Company, ao modernizar suas novas histórias de princesas e criar releituras em seus novos remakes de antigos clássicos em *live action*⁵³.

Gravitando em torno desse personagem, um anti-herói que procura sua redenção, a série apresenta comentários sutis sobre uma

⁵¹ Dojo somente se refere ao espaço físico onde se desenvolve o treino de determinada arte marcial japonesa, enquanto academia se refere ao lugar onde se pratica alguma modalidade esportiva, ou não. Logo, *Dojo é o lugar* onde se pratica o caminho de uma arte marcial. Disponível em: <https://www.segmentodojo.com.br/o-dojo/o-que-e-dojo/>. Visualizado: 20/09/2020.

⁵² Disponível em: <https://www.publicbooks.org/masculinity-on-the-mat/>. Visualizado: 25/10/2020.

⁵³ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/celina/o-que-ha-de-feminismo-nas-novas-princesas-disney-nas-releituras-em-live-action-como-aladdin-23736655>. Visualizado: 25/10/2020.

sociedade americana dividida, abordando questões como *cyber-bullying*, masculinidade tóxica e pertencimento, podendo assim ser considerada uma alegoria que exemplifica as estruturas da sociedade atual.

Com o artigo se propondo discutir o que é fascismo, utilizaremos como objetivos a descrição e a exploração, através da análise da trama da série. A partir de uma abordagem qualitativa, tentaremos apontar como o fascismo surge na trama, dialogando com como se apresenta atualmente e chega ao poder, utilizando os eixos temáticos contextualizados para tal.

Um produto de seu tempo: problemas políticos e sociais na chamada *Peak TV*

Servindo como uma metáfora de como a extrema-direita ascende politicamente e de como as forças democráticas, as esquerdas, o progressismo, falham em tentar barrá-las, a série traz ao público não apenas um *revival* de um clássico adolescente de décadas atrás, mas sim uma obra que reflete o cenário em que está inserida, a chamada Era Trump.

Para o historiador Marc Ferro (1992), as obras audiovisuais possuem elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa e, para isso, temos que analisar não só a mensagem presente, mas trazê-la para um universo maior, assim precisamos levar em consideração elementos importantes como, onde, quando e com qual propósito/ por quem foi produzida.

Partindo dessa afirmação, é interessante apontar que os filmes da série foram lançados na chamada Era Reagan (1981-1989), outro momento em que um governante de direita, conservador, com políticas classistas e neoliberais estava no comando do país. No período em que a obra cinematográfica foi lançada, houve uma nostalgia dos anos 1950⁵⁴, quando uma visão de futuro foi gerada a

⁵⁴ Vide: <http://www.alphavillejournal.com/Issue%203/HTML/ArticleDwyer.html>.
Visualizado: 15/09/2020;

partir de um retorno aos ideais da época, trazendo uma crítica, por exemplo, à emancipação feminina e questões com os direitos civis de negros e pessoas pertencentes a comunidade conhecida atualmente como LGBTQI+.

O filme, como muitas outras produções da época, voltadas para o público adolescente, nos apresentava o desejo que o projeto econômico apelidado de *Reaganomics* se desenhava no imaginário dos indivíduos, com o intuito de elevar a autoestima de determinada camada da população: assim, um garoto “azarão” consegue “subir na vida”, vencendo uma competição através de muito esforço e treino⁵⁵ (JORDAN, 2003, p. 68).

Agora, em plena Era Trump, *Cobra Kai* conversa com o espírito de seu tempo, o *zeitgeist*⁵⁶ do momento. Se, anteriormente os filmes refletiam o discurso da época⁵⁷, a série faz o caminho contrário, ao trazer ao espectador, em suas entrelinhas, como a extrema-direita e seus ideais fascistas coopta seguidores, fazendo uma espécie de crítica velada, ou até de “documento histórico”. No pequeno microcosmo californiano em que os personagens vivem, a série reproduz não só o comportamento social estadunidense que elegeu Donald Trump, como também podemos trazer certos aspectos para a realidade brasileira e a eleição de Jair Bolsonaro, como veremos mais a seguir.

Sobre esse quase “protagonismo histórico” da série, podemos citar o que o filósofo Giorgio Agamben entende por contemporâneo,

<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/1980s-american-indie-teenagers-reagan-era-cinema>. Visualizado: 15/09/2020;

https://americanpopularculture.com/archive/politics/reagan_era_films.htm. Visualizado: 15/09/2020.

⁵⁵ Ironicamente, com a doutrina neoliberal de novo em voga, como política econômica “ideal” a ser seguida, esse discurso meritocrático voltou com toda força, inclusive em território brasileiro.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.lexico.com/definition/zeitgeist>. Visualizado: 25/10/2020.

⁵⁷ De certa forma pois, o filme, através do personagem de Pat Morita, condenava a violência e o belicismo, se opondo a doutrina americana em plena Guerra Fria.

onde seus roteiristas, ao olharem para o escuro de nosso presente, experimentam a contemporaneidade. Para ele, “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”. (AGAMBEN, 2009, p. 63)

Mas a produção não é a única que se dispôs a tratar do assunto a partir de alegorias e metáforas, *Cobra Kai* faz parte de uma leva de produções lançadas no pós 2016⁵⁸ que direta ou indiretamente falam do tema. Na chamada *Peak TV*, onde, como vimos acima, vários conteúdos são lançados anualmente, produções bem acabadas e que tenham alguma importância político-social na atualidade ganham visibilidade, indo de encontro com os anseios de possíveis espectadores que não concordam com o posicionamento dos governantes e do ideário da extrema direita e buscam maneiras de gerar diálogos com o restante da sociedade.

O filósofo Douglas Kellner (2001) aponta que ao refletirmos sobre a questão do discurso de produtos audiovisuais e seus reflexos nos processos de construção e reconstrução das identidades, aproximando os espectadores da obra por atos de identificação ligados à vida cotidiana, podemos notar que as ficções seriadas são capazes de causar forte influência culturalmente, modificando o olhar dos mesmos sobre o tema.

Sobre a chamada *Peak TV*, podemos defini-la a partir da periodização da história da televisão americana feita por Reeves, Rogers e Epstein (1996, 2002, 2006, 2007, apud BIANCHINI, 2017, p. 2), onde nos encontramos atualmente em uma espécie de pós *Segunda Era de Ouro da Televisão Americana*, que se consolidou a partir dos anos 2000, com narrativas seriadas de maior qualidade⁵⁹ nos canais de televisão (SILVA, 2014).

Com o advento dos serviços digitais de *streamings* como *Netflix*, *Amazon Prime Video* e *Hulu*, chegamos a um momento em

⁵⁸ Ano em que o presidente estadunidense Donald Trump foi eleito.

⁵⁹ O famoso padrão HBO.

que muitas séries são produzidas e lançadas, criando um pico (em: *peak*) a cada ano de produções a serem consumidas⁶⁰. Apesar do mercado ter uma concorrência esmagadora, ele (ainda) continua equilibrado, pois o sucesso das séries televisivas estadunidenses é um fenômeno mundial (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2018, p. 195, 196).

Isso acontece com séries como as ficções de horror *Lovecraft Country* (2020-) e fantasia *Watchmen* (2019), ambas lançadas pela HBO e que tem como temática questões raciais em pleno momento de convulsão social contra a violência policial com o movimento *Black Lives Matter*. E os dramas distópicos, *Years and Years* (2018), também da HBO, mas em parceria com a BBC inglesa, e *The Handmaid's Tale* (2017-) da Hulu, que apresentam uma possível realidade próxima, onde governos ultraconservadores e teocráticos chegam ao poder. Ao abordarem assuntos como racismo, supremacia branca, crises econômicas e ambientais, essas produções se tornam muito mais do que uma forma de entretenimento.

Também é interessante dizer que essas séries trazem para o protagonismo grupos minoritários através de seus personagens negros, LGBTs e mulheres. Sobre isso, a crítica literária Linda Hutcheon afirma ser uma tendência da chamada arte pós-moderna. Para ela, “a arte e a teoria pós-modernistas têm reconhecido de forma autoconsciente seu posicionamento ideológico no mundo, e têm sido estimuladas a fazê-lo” (HUTCHEON, 1991, p. 228), para trazer uma reparação a todos aqueles que antes eram silenciados.

As obras passam, então, a alertar seus espectadores sobre as diversas formas que nosso tecido social pode ser destruído, nos apresentando possíveis cenários catastróficos para o projeto civilizatório. Essas séries, ainda que não espelhem a realidade, são um instrumento de compreensão simbólica da realidade (JOST, 2012).

⁶⁰ Disponível em: <https://variety.com/2016/tv/news/peak-tv-2016-scripted-tv-programs-1201944237/>. Visualizado: 01/10/2020.

Cobra Kai never dies: o que significa o fascismo?

Apesar do tema e a expressão estarem cada dia mais em voga, se faz necessário pontuar tanto o significado etimológico e histórico quanto o político-ideológico da palavra. O termo fascismo é originado da palavra latina *fascio/fasces*, que designava um feixe de varas amarradas em volta de um machado. O artefato era empregado como um símbolo de poder no período da antiga República Romana (509 a.C. a 27 a.C), onde magistrados da época o utilizavam com o intuito de punir com castigos ou de aplicar a pena capital aos cidadãos que desobedecessem.

Seu significado histórico surge quando Benito Mussolini adota o instrumento como símbolo de seu partido, o Partido Nacional Fascista (PNF), em 1921, nomeando, assim, seus seguidores como fascistas. O simbolismo presente no *fascio/fasces* sugere "a força pela união", onde um único feixe de madeira é facilmente quebrado, mas, a união de vários os faz fortes e difíceis de sucumbir.

Já no sentido político, o termo correto seria fascismos, já que existiram formas diversas de como esse modelo ideológico foi implementado nos países. Acima de tudo, podemos considerá-lo como uma ideologia ultranacionalista e autoritária, na qual o poder se concentra nas mãos de uma só pessoa, o líder, uma figura carismática que se utiliza de uma retórica inflamada para conduzir a população às suas crenças e pontos de vista.

Robert Paxton, em sua obra intitulada "A anatomia do fascismo" (2007), caracteriza o movimento como uma forma de comportamento político que se populariza, através de uma preocupação obsessiva com a decadência e humilhação de seu povo, vistos sempre como vítimas de alguma ameaça externa. Esse senso de crise catastrófica iminente leva a população a se apegar à solução proposta pelo líder, que irá conduzi-la ao resgate de tempos melhores de outrora.

Assim, a partir de cultos compensatórios para trazer a unidade, muitas vezes enaltecendo a energia e a pureza daquele povo e

colocando-o como superior, cria-se um imaginário coletivo onde é permitido dominar e exterminar os demais, sem qualquer restrição de lei humana ou divina (PAXTON, 2007, p. 358-359).

Se utilizando de milícias engajadas com os desejos do líder, o desprezo por qualquer liberdade democrática, conluio com as elites tradicionais, um nacionalismo extremo, a ideia de que os interesses individuais devem estar subordinados aos interesses da nação (sendo esses os interesses que o líder tem para ela) e a aceitação da necessidade de uma violência redentora para se chegar ao objetivo (ibidem, p. 359), os líderes fascistas chegam tanto ao poder quanto aos corações e mentes da população. Onde, quase que de forma irracional, se configura como uma experiência histórica da barbárie, surgindo no mesmo solo ocidental que semeou o humanismo.

Ataque primeiro, ataque com força: um breve resumo da história de Cobra Kai

Como foi visto no início deste trabalho, a série é centrada no personagem de Johnny Lawrence e a sua busca por tentar colocar a sua vida no lugar. As coisas começam a mudar quando Lawrence ajuda a separar uma briga na qual seu jovem vizinho Miguel Diaz (Xolo Maridueña), um imigrante equatoriano e filho de mãe solo, é atacado por um grupo de valentões de seu colégio.

Após o incidente e uma ajuda financeira de seu ex-padrasto, com o qual não nutre uma relação amigável, o personagem vê, na reabertura do seu antigo dojo de treinamento, a chance de se reestruturar. Ao chamar Miguel para ser seu pupilo, a série traz uma releitura do início da saga cinematográfica.

No início, a procura dos alunos por seu estabelecimento é baixa, porém, após Miguel se defender dos valentões da escola através do que aprendeu, na frente dos outros alunos, o empreendimento do sensei começa a atrair interessados em aprender a se defender com a arte marcial. Os novos alunos são jovens fora do padrão, marginalizados da escola de Miguel, compondo o grupo adolescentes

negros, gordos, *nerds* e etc. Ironicamente, seu público-alvo se torna exatamente o oposto do qual costumava frequentar o antigo Cobra Kai. Ou seja, vítimas de *bullying* e com uma autoconfiança baixa.

Quando Daniel LaRusso vê seu adversário da adolescência reabrindo o Cobra Kai, local que era pautado por um treinamento violento, por culpa do antigo treinador John Kreese (Martin Kove). Daniel, rememorando as violências e disputas da juventude decide tentar sabotar o empreendimento, trazendo à tona a antiga rivalidade entre os dois.

Coincidentemente, o filho problemático de Lawrence, Robby (Tanner Buchanan), começa a trabalhar em uma das lojas de LaRusso, que agora é dono de uma rede de concessionária de carros, para criar um atrito com o pai ausente. Em sua tentativa de conflito, o jovem é surpreendido pelo afeto e atenção do padrão, que assim como Lawrence com Miguel, enxerga nele um pupilo e também decide treiná-lo, reabrindo o dojo de seu antigo mestre, Sr. Miyagi (o já falecido Pat Morita), o Miyagi-Do Karate, passando seus ensinamentos, e mostrando a importância da luta para a defesa e não o ataque.

É nesse embate que inicialmente a série vai construindo a sua narrativa, trazendo tanto a tentativa de Lawrence refazer sua vida, reabrindo seu antigo dojo de treinamento, conquistando o respeito e ajudando seus alunos a desenvolverem autoconfiança. Por muitas vezes, a abordagem do protagonista traz os métodos e um discurso antiquado para o momento atual, que refletem os métodos de seu antigo sensei. Além disso, há uma revisitação da trama original, com Miguel e Robby se tornando não só rivais no tatame, mas na vida, ao disputarem o amor de Samantha (Mary Mouser), primogênita de LaRusso.

Porém, a obra vai além dessa revisitação a um grande clássico nostálgico repaginado para os dias atuais. A série faz mais do que adicionar mais camadas ao antigo enredo, a produção apresenta, de forma sutil, uma discussão muito mais profunda sobre os mecanismos

do fascismo, através de uma mensagem que pode até passar despercebida pelos incautos, porém é mais que presente.

A revolta dos injustiçados: a ascensão da extrema-direita através de alegorias

A série é exibida um momento no qual tanto nos Estados Unidos quanto em vários outros países, como o próprio Brasil, a extrema-direita cresce em adeptos e o fascismo ressurge se remodelando. Para entendermos a série como uma alegoria da ascensão da extrema-direita ou, como no inglês é chamada, *alt-right*, precisamos primeiro entender o que são alegorias.

Por alegoria, o teórico de Cinema Ismail Xavier em “A alegoria histórica” (2005), define como noção de alegoria “a concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto e disfarçado, além do conteúdo aparente” (p. 345). Etimologicamente, o termo deriva do grego *allegoría*⁶¹, o qual, de acordo com o Dicionário Priberam⁶² é o “modo indireto de representar uma coisa ou uma ideia sob a aparência de outra”.

A alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos. Ao contrário da metáfora, a mesma se amplia a expressões ou textos inteiros. Mas para isso, como apresenta Xavier, é necessário que haja identificação do espectador com os processos alegóricos (*ibidem*, p. 357). Assim, por este trabalho ser no campo audiovisual, ao embasarmos as análises das alegorias presentes como pano de fundo das histórias, que observamos como funcionam os símbolos presentes nas obras.

Ironicamente, podemos citar o filme alemão *A Onda* (2008)⁶³, no qual um professor tentando explicar sobre autocracia para uma

⁶¹ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/alegoria>. Visualizado: 01/10/2020.

⁶² Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/alegorias>. Visualizado: 24/10/2020.

⁶³ Baseado em uma história real que aconteceu na década de 1960, no estado da Califórnia, nos Estados Unidos. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1508200907.htm#:~:text=Para%20prova>

turma de ensino médio, propõe um experimento que explique na prática os mecanismos do fascismo e da ditadura. Porém, indo além dos limites, o experimento acaba desencadeando consequências inesperadas (HEIJMANS; GUIMARÃES, 2013, p. 1), como uma certa comparação livre. Só que diferente do longa, Lawrence não está propondo nenhum experimento social e sim pondo em prática o seu modo de lidar com a vida.

No início da série, vemos um personagem que parece não só não ter superado os dramas e conflitos da adolescência, sua época de ouro, a qual foi despedaçada pela chegada de seu rival, mas também os costumes de sua década, os anos 1980. Acomodado, é um racista casual, machista e um analfabeto digital, ou seja, totalmente antiquado para os dias atuais. Ele não é uma má pessoa, só teve seu desenvolvimento como cidadão atrofiado por uma criação não saudável em casa, com um padrasto que não lhe nutria afeto e seu ex-treinador Kreese, uma figura paternal fora de casa, que era violenta e nociva.

Mas o grande trunfo da série e do personagem é esse, ao invés de descrever Lawrence como um fracasso deplorável, merecedor de todo o seu infortúnio, a série convida os espectadores a ter empatia por ele, enquanto ele luta para se firmar em cima do seu talento, da única força que tem, o karatê, em um mundo que ele mal entende. Quando o personagem começa a acordar do entorpecimento em que se manteve até então e começa a sair da casca em que viveu ao longo de todos esses anos, ele precisa se adaptar à nova realidade, que vem com a abertura de seu dojo e o contato com seus novos alunos.

Já ao contextualizarmos, mesmo que brevemente, o que é a extrema-direita⁶⁴, notamos ser um movimento político que rejeita mudanças sociais e políticas que ameacem o status-quo vigente,

r%20que%20sim%2C%20um,Palo%20Alto%2C%20Calif%C3%B3rnia%2C%201967. Visualizado: 20/09/2020.

⁶⁴ Sobre o tema de extrema-direita, podemos citar o trabalho do historiador Luis Edmundo de Sousa Moraes, que pesquisa não só o tema, mas suas ligações com o nazismo, negacionismo do Holocausto, regimes autoritários, etc.

guardando muitas semelhanças com o antigo nazifascismo. No artigo *A extrema-direita na atualidade* (2014)⁶⁵, seus autores (BORRI, BRITES, OLIVEIRA, SILVA) citam como algumas dessas semelhanças o nacionalismo exacerbado, a defesa de valores e instituições tradicionais, o anticomunismo, o uso da violência, *etc* (2014, p. 413).

O cientista político Rodrigo Mayer⁶⁶ afirma que a extrema-direita não é homogênea, abarcando frentes políticas diversas, como as neoconservadoras, neofascistas e lideranças populistas. Porém, o discurso ultranacionalista (2020, p. 02) e o fato de suas ideias ganharem visibilidade principalmente em tempos de crise, são os pontos em comum entre todas. Mayer aponta que seus ideais ganham adeptos em demasia através de rejeições às mudanças sociais e políticas, como a luta LGBT+, e os movimentos feministas e antirracistas (2020, p. 01), onde sabemos que a luta também é no campo político e é de extrema importância ocupar esses espaços cada vez mais, através do espectro da esquerda.

Por mais que o combate às pautas dos direitos humanos sejam de suma importância em seus discursos para atrair seguidores, suas ideias ganham espaço no debate político social de forma ampla quando é abraçada pela classe média e isso acontece, principalmente, em momentos de crise econômica onde ela perde seu poder aquisitivo. (MAYER, 2020. p. 01)

Como o artigo jornalístico intitulado “Cobra Kai: Karate Kid spin-off is a social parable for our times”⁶⁷ (pt: Cobra Kai: O spin-off do Karate Kid é uma parábola social para os nossos tempos), publicado no site The Conversation pelos acadêmicos Craig Owen,

⁶⁵ Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/sssoc/n119/a02n119.pdf>. Visualizado em: 22/04/2021.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gtcipcegov/wp-content/uploads/2020/02/Extrema-Direita-Rodrigo-Mayer.pdf>. Visualizado: 22/04/2021.

⁶⁷ Disponível em: <https://theconversation.com/cobra-kai-karate-kid-spin-off-is-a-social-parable-for-our-times-101530>. Visualizado: 25/10/2020.

Alex Channon e George Jennings coloca, podemos entender Lawrence como um dos homens “deixados para trás” da América contemporânea, como uma alegoria da vasta parcela de eleitores médios que levaram Donald Trump ao poder, “um conjunto de homens brancos de meia idade, que não vislumbram mais o sonho americano, uma geração que viu cair por terra todo um imaginário em torno do *self-made man*, de certo modo tudo o que os fazia se entenderem como americanos” (POGGI, 2018, p. 327), que culpam sempre os “outros”, no caso, os imigrantes, as mulheres, os LGBTQs, as pessoas de cor, pelo seus fracassos ou, no mínimo, por terem tirado seus privilégios que sempre foram entendidos por eles como direitos.

Por consequência de seu contato com Miguel, Lawrence acaba tendo como alunos figuras minoritárias, às margens do ideal de sucesso preconizado pelo chamado *american way of life*, tendo como missão ensiná-los a se defenderem das violências que sofrem em suas realidades escolares. O personagem, que sempre esteve do outro lado dessa disputa, do lado dos valentões, dos privilegiados, agora se vê tendo que treinar o perfil de suas antigas vítimas e, faz isso da única forma que conhece: através do embrutecimento, ao prepará-los sempre para o ataque.

Em contrapartida, LaRusso, que nos filmes era um rapaz pobre, ascendeu economicamente e se acomodou em sua vida confortável, fazendo com que sua visão sobre a volta do dojo Cobra Kai e seu desejo por sabotagem ganhe um discurso paternalista e, até, presunçoso. Ou seja, por mais que o método de ensino de Lawrence, herdado de seu antigo treinador Kreese, não seja o correto na sua visão de luta, o discurso de “nós x eles” ou “tudo o que vem do Cobra Kai é errado”, cria um abismo de diálogo que, prejudica todos ao seu redor, incluindo sua filha Samantha, que tem seu relacionamento com Miguel prejudicado.

LaRusso e sua falta de diálogo representam na história a alegoria dos tempos atuais, mostrando como os setores progressistas e democráticos, enfrentam uma dificuldade para dialogar e entender

como uma vasta da parcela da população acaba sendo seduzida e seguindo os ideais totalitários e, por fim, combatê-los. Em sobre como esses setores, até por meio de uma “superioridade moral” acabam se fechando em suas bolhas⁶⁸.

Assim, a narrativa inicialmente segue em torno das tentativas de Lawrence de atualizar e reabilitar o mantra Cobra Kai de “ataque primeiro, ataque forte, sem piedade” para essa realidade. Ao contrário do filme, cujo lema é retratado como uma visão negativa do karatê, na série, torna-se uma fonte de força e orgulho para aqueles que lutam em um mundo que os rejeita diariamente.

Os alunos, ao começarem a encarar o karatê como uma forma de assumir o controle de suas próprias vidas, se reinventam de perdedores acovardados a “cobras durões”. No processo, eles questionam os métodos de seu sensei, porém, acabam por aceitar sua linguagem politicamente incorreta, os valores conservadores de gênero e o estilo de ensino severo, pois o método para eles passa a importar menos do que o resultado.

O pesquisador Alexandre Linck Vargas, fez uma crítica sobre a série em seu canal na plataforma *Youtube*, *Quadrinhos na sarjeta*⁶⁹. Para ele, Lawrence mesmo sendo machista, homofóbico e preconceituoso, consegue ser mais acolhedor que qualquer palestra *anti-bullying* que seus alunos podem ter na escola. Esses jovens não querem se sentir aceitos de uma forma quase paternalista, mas sim serem empoderados e, no dojo Cobra Kai, eles acham essa força, mesmo que ela seja bruta.

⁶⁸ Podemos citar o cantor e compositor brasileiro Mano Brown que, em um comício na cidade do Rio de Janeiro, de apoio ao candidato à Presidência da República em 2018, Fernando Haddad, discursava criticando a postura do partido ao ter deixado de dialogar com a bases. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_6TS2zr3pvU. Visualizado: 25/10/2020.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2RdKXTJeUmU&t=2s>. Visualizado: 03/10/2020.

No dojo, eles se encontram em uma unidade, assim como a etimologia da palavra fascismo sugere. A sensação de pertencimento⁷⁰ que eles encontram naquele ambiente, o senso de comunidade e acolhimento é grande. Baudrillard (1985) aponta que, na massa, a polaridade de uma pessoa e de outras desaparece, todos se tornam uma unidade.

A partir dessas ideias, podemos entender como os pertencentes a grupos minoritários abraçam o pensamento da extrema-direita. Em uma reportagem recente, a jornalista Mariana Sanches da BBC News Brasil⁷¹ conversou com imigrantes brasileiros nos Estados Unidos, legais e ilegais, para tentar entender o que os leva a apoiarem o presidente Donald Trump, autor de políticas severas e controversas contra a imigração em solo estadunidense.

Para eles, o conservadorismo e a política econômica falam mais alto. Além de forte influência da comunidade religiosa e sua similaridade com o presidente Jair Bolsonaro, o qual eles também apoiam e se identificam. Muitos acreditam que os imigrantes ilegais indesejados são “os outros”, acreditando na política do “bom imigrante”.

Em relação à questão da identificação, Eliane Brum, em seu texto *O homem mediano assume o poder*⁷², explica muito bem sobre como a base de brasileiros que elegeu Jair Bolsonaro, não o elegeu por considerar ele um político apto para o cargo, mas sim por se identificar com o então candidato, enxergando nele a antítese de um líder usual que chega ao poder, enaltecendo sua mediocridade. Brum

⁷⁰ Sobre isso, é interessante apontar também o documentário *A Terra é plana*, de 2018, disponível na *Netflix*. O filme, ao apresentar o grupo denominado Sociedade da Terra Plana, mostra que muitos dos adeptos dessa “teoria”, se encontram ali pelo acolhimento que o grupo fornece a eles, em contrapartida ao sentimento de abandono que o resto de seus vínculos sociais proporciona.

⁷¹ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54586257>. Visualizado: 26/10/2020.

⁷² Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/02/opinion/1546450311_448043.html. Visualizado: 26/10/2020.

também soma à conta o ressentimento que essa parcela média brasileira tem com a perda de seus privilégios sociais e comportamentais, como foi visto anteriormente, além da perda de poder de compra pós crise econômica brasileira, iniciada em 2014.

Como no fascismo, no final da primeira temporada da série, o grupo de alunos aparece no torneio local da luta com seus gritos de guerra, uniformizados na cor preta. É ali que vemos claramente essa ideia de massa, de unidade, e enxergamos uma alegoria do retorno do fascismo sem atributo ou referência ao mesmo, obviamente. Ali, os alunos mostram seguir a doutrina do sensei.

Nesse aspecto, o personagem que mais representa essa força é o jovem Eli Moskowitz (Jacob Bertrand), amigo de Miguel. O jovem, que antes de entrar no dojo de Lawrence, era um tímido adolescente, fã da cultura *geek* e encarava um forte bullying por seu lábio leporino, acaba descobrindo seu talento no caratê e, com isso, ganha autoconfiança e se autobatiza com o apelido de Hawk (pt. Águia).

Moskowitz, jovem branco e hétero que na trama representa os ludibriados pelas forças da engrenagem do fascismo. Seu comportamento passa a se tornar cada dia mais violento e acaba reproduzindo todos os comportamentos dos que lhe perseguiam. Ao ganhar sua autoconfiança através de seu esforço na luta, incorporando a ideia do “*self-made man*”, o personagem representa o perfil do americano de direita extremista.

Grande parte da culpa se deve à volta de John Kreese para o Cobra Kai que, após reaparecer na cidade e manipular Lawrence para perdoá-lo e dá-lo uma chance, encabeça a milícia que se forma entre os jovens lutadores, sem o consentimento de Lawrence, a qual tem como objetivo destruir o Miyagi- Do. É nesse processo que a alegoria sai do significado etimológico e entra no metodológico.

O sexto episódio da segunda temporada, intitulado *Take a Ride*, é um episódio especial. Lawrence, ao receber a notícia de que um ex-companheiro de Cobra Kai de sua juventude está com um

câncer terminal, sai em uma última aventura com ele e os outros amigos da época.

Ao conversar com os antigos companheiros, comenta que reabriu o antigo dojo onde treinavam e eles se assustam e alertam que reabrir o Cobra Kai significa trazer tudo de ruim que aquele lugar representava de volta. Assustados com a volta de Kreese, os amigos pedem para Lawrence ser cauteloso, pois não confiam nesse retorno.

A partir desse episódio, Lawrence passa a notar, de forma mais clara, as tentativas de interferência e manipulação de Kreese. O final da temporada (a última lançada até agora) tem como um dos ganchos a expulsão de Lawrence de seu próprio empreendimento por seu antigo mestre e vê, naqueles alunos quase que militarizados, um potencial temerário e violento e, em Kreese, um líder perigoso.

Considerações finais

Por ser uma obra que ainda não foi concluída, não se pretende, aqui, esgotar as discussões acerca do tema. Pelo contrário: este texto tem a intenção de iniciar reflexões acerca dessa obra tão interessante e atual. Ao contrário dos *reebots* que trazem uma nostalgia quase fetichizada dos anos 1980, *Cobra Kai* desenvolve uma crítica complexa sobre *a própria saga*.

Ao refazer seu texto de origem com diferenças menores, mas cruciais, *a série trata das chamadas* tensões geracionais para destacar a continuidade entre o passado e o presente. Em outras palavras, embora tanto a juventude atual como a sociedade em si, em sua maioria, repugne qualquer ideia de volta ao fascismo, a atração lembra como a suscetibilidade de sermos atraídos por esses discursos ainda existe.

Entendendo que cada série é um produto de seu tempo, *Cobra Kai*, através de seus personagens, traz por meio de alegorias representações de certos aspectos do cenário político mundial da atualidade, onde governos de extrema-direita chegam ao poder e ganham popularidade.

Portanto, nessa disputa entre os personagens de Lawrence e LaRusso, e seus métodos de vivenciar o Karatê, temos uma visão plural de valores e caminhos que a sociedade atual segue para trilhar seu futuro. Nos resta torcer para que, tanto as próximas temporadas da série, quanto nossa própria realidade, encontrem caminhos para o diálogo e o combate dos ideais de extrema-direita.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AZUBEL, Larissa. Análise fílmico-compreensiva da narrativa seriada: uma proposta metodológica para ler o imaginário em séries de TV. **Revista GEMInIS**, v. 9, n. 2, p. 29-45, 20 nov. 2018.
- BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BIANCHINI, Maíra. **As Eras da TV dos Estados Unidos: História e Contexto das Séries Ficcioneis Televisivas**. In: XI Encontro Nacional de História da Mídia (Alcar), 2017, São Paulo: Anais do XI Encontro Nacional de História de Mídia (Alcar), 2017.
- CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. **A ascensão do showrunner: autoria e legitimidade na era da *peak TV***. In: HOLZBACH, Ariane; REIS, Mayka. J. C. (Org.). **TeleVisões: reflexões para além da TV**. 1. ed. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018.
- FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HEIJMANS, Rosimere; GUIMARÃES, Joana Regina. Análise do filme **A onda**. 2013.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOST, François. **Do que as séries americanas são sintomas?** Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.
- JORDAN, Chris. **Movies and the Reagan Presidency: Success and Ethics**. Praeger, 2003.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

MAYER, Rodrigo. **Extrema-direita: (re) surgimento e bases programáticas**. (Texto de divulgação científica) RS: URGs, 2020.

PAXTON, Robert. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

POGGI, Tatiana. **Alt-Right e a classe trabalhadora branca nos EUA: a face moderna do conservadorismo contemporâneo**. In. Marx e o Marxismo v.6, n.11, jul/dez 2018.

SILVA, Adriana Brito da et al. **A extrema-direita na atualidade**. Serviço Social & Sociedade, São Paulo, n. 119, p. 407-445, set. 2014

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

XAVIER, Ismail. **A alegoria histórica**. In: Teoria Contemporânea do Cinema, vol 1. Fernão Pessoa Ramos, organizador. São Paulo: Editora Senac, 2005.

COMUNICAÇÃO, DISCURSOS E GÊNERO: A PERSONAGEM RITINHA DE A FORÇA DO QUERER

Maria Amélia Paiva Abrão

INTRODUÇÃO

A vida cotidiana é o espaço das ações rotineiras, vivenciadas na cotidianidade, como ir às compras, à escola, navegar na internet, passear com os amigos, dentre outros. Práticas que se operacionalizam de maneira natural, repetitivamente ao longo dos dias/ anos. Porém, mais do que um ambiente do fazer individual, o cotidiano pressupõe uma vida vivida na coletividade, em comunidade, onde os significados são produzidos e reproduzidos ancorados nas interações sociais. É um campo multifacetado das relações humanas, no qual se produzem e circulam os significados sociais, uma esfera de poder, de embates, em que a classe dominante opera consenso.

Estudar a cultura implica investigar a multiplicidade das relações sociais que se formam em detrimento da convivência em comunidade, mediadas pelos meios de comunicação e legitimadas por bens materiais/ simbólicos. Para investigar a cultura de uma sociedade se faz necessário compreender sua complexidade, pois ela se manifesta enquanto “processos sociais de significação”, cuja produção e circulação de sentidos os reconfiguram (GARCÍA CANCLINI, 2015).

A compreensão de tais processos implica em uma imersão na cotidianidade, na cultura de uma sociedade, desde as relações, no modo de vida em comunidades, até as mensagens postas em circulação nos diversos meios de comunicação. Afinal, “uma das características particulares do homem tem sido o seu desejo e

habilidade para se comunicar, para trocar significados com o próximo” (WILLIAMS, 1992, p.21, tradução livre)⁷³.

A telenovela é uma obra aberta, escrita sob o ponto de vista de um autor, suas percepções sobre o mundo que o cerca, aquilo que vê, ouve e vivência. Este a cria com suas diversas histórias, tramas e subtramas, com as características típicas do formato: conflitos familiares, histórias de amor, triângulos amorosos, vingança, humor, suspense. A narrativa tece um permanente diálogo com a cotidianidade, não apenas de onde extrai muitos de seus temas, mas de onde recebe o retorno constante por parte de seus receptores/consumidores. A permanência ou a alternância do enredo, das personagens, dos conflitos é resultado dos índices de audiência, de grupos de discussão e até do comportamento dos telespectadores nas mídias sociais. “Desse modo, sua atualidade se espalha para devolver a todos a síntese dos campos recortados na reordenação ficcional que os torna compreensíveis” (MOTTER, 2004, p.289).

Estudar a telenovela é estudar a cultura a partir de um dos formatos mais consagrados e democráticos, pois a maioria da população brasileira tem acesso a ela, reafirmando que a “cultura não é um campo autônomo nem externamente determinado, mas um local de diferenças e de lutas sociais” (JOHNSON, 2006, p.13). Ainda, nas palavras de Hamburger (2005),

A telenovela é um dos raros textos consumidos por cidadãos pertencentes às mais diversas classes sociais, um repertório privilegiado para mediar diferenças. [...]. Sendo assistidas e apropriadas por um corpo tão diversificado de telespectadores, cujas reações são de alguma forma incorporadas ao texto, novelas captam e expressam a dinâmica cotidiana de luta por inclusão social (HAMBURGER, 2005, p.73-74).

⁷³ “[...] una de las características particulares del hombre ha sido su deseo y su habilidad para comunicarse, para intercambiar significados con sus prójimos” (WILLIAMS, 1992, p.21).

A autora Glória Perez é reconhecida por trabalhar questões relativas às mulheres em suas narrativas e por abordar assuntos considerados polêmicos. A telenovela *A Força do Querer* (Globo, 2017) foi sucesso de audiência em sua primeira exibição, abordando temas contemporâneos e apresentando três protagonistas – Ritinha (Ísis Valverde), Jeiza (Paloma Duarte) e Bibi (Juliana Paes), cujas histórias se entrelaçavam e dividiam o público, que questionava as atitudes e comportamentos das personagens, uns adorando-as, outros nem tanto. Com sucesso obtido em 2017, *A Força do Querer* (Globo, 2017) foi selecionada para substituir a reprise de *Fina Estampa* (Globo, 2011), no horário das 21h, em 2020⁷⁴.

No presente artigo, trazemos a discussão sobre a personagem Ritinha (Ísis Valverde). As cenas analisadas foram selecionadas por meio da semana composta, que consiste na gravação de dias alternados de uma programação, esta amostragem requer a representação de todos os dias da semana através de uma alternância periódica dos conteúdos (RIFFI; AUST; LACY, 1993). A estrutura da telenovela, com suas repetições e intervalos faz da semana composta uma metodologia ideal para verificação das cenas. No que tange às análises, estas foram feitas utilizando a Análise do Discurso de Linha Francesa (ADF), que visa estudar a opacidade dos discursos, os ditos e não-ditos, o interdiscurso, compreendendo as relações entre textos, sujeito e sociedade. A palavra é a mediação entre o homem e a realidade objetiva, é pelos discursos que os significados vão sendo transmitidos em uma sociedade (BACCEGA, 2007).

Toda história é regulada por princípios narrativos e “a construção da identidade da mulher tem-se enraizado na interiorização pelas mulheres de normas enunciadas pelo discurso masculino” (CHARTIER, 1994, p. 108). A história é “prática ‘científica’,

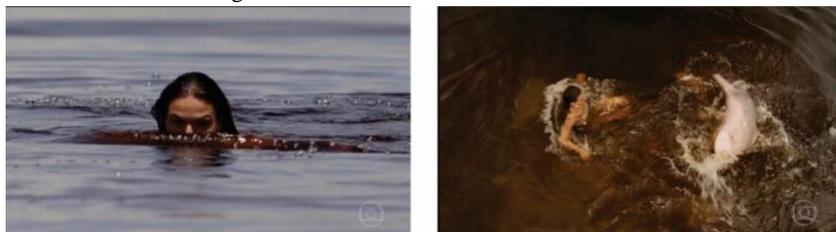
⁷⁴ Devido à Covid-19, as gravações das telenovelas foram canceladas pela primeira na Rede Globo. As das telenovela *Amor de Mãe* (Globo, 2019), que estava no ar às 21h, foram suspensas até setembro de 2020, sendo substituída por uma versão compacta de *Fina Estampa* (Globo, 2011) e, atualmente, por *A Força do Querer* (Globo, 2020).

produtora de conhecimentos, mas uma prática cujas modalidades dependem das variações de seus procedimentos técnicos, dos constrangimentos que lhe impõem o lugar social e a instituição de saber onde ela é exercida, ou [...] das regras que [...] comandam sua escrita” (CHARTIER, 1994, p. 111). Desta forma, lançamos o olhar à luz dos Estudos Feministas e de Gênero que nos possibilitam compreender a sociedade e as diferentes relações de poder que nela se constituem. Não há como dissociar as mulheres destes estudos, pois as histórias das mulheres se mesclam com as dos Feminismos.

Onde pisa o chão, minha alma salta

Ritinha (Isis Valverde) é uma jovem moradora de Parazinho (cidade fictícia), interior do Pará. Adora o rio, nadar com os botos, paixão que a leva acreditar que é filha de um e a querer trabalhar com sereismo - profissão que a deixa em permanente contato com as águas. É uma mulher que gosta de liberdade, o que incomoda os moradores da pequena cidade onde vive (Figura 01). Na ausência de seu namorado, Zeca (Marco Pigossi), viaja escondido para Belém, para aproveitar as belezas da cidade, e acaba repreendida por ele e por sua mãe.

Figura 01 – Ritinha nada no Rio Amazonas.



Fonte: *A Força do Querer* (Globo, 2017).

Zeca é um caminhoneiro que faz constantes viagens interestaduais, mas se recusa a levar Ritinha por não serem casados, gerando revolta na jovem, que sonha em conhecer o Rio de Janeiro,

“Zeca, me leva, vai? Larga de ser ruim, eu quero tanto conhecer o Rio de Janeiro!”.

Conhece Ruy (Fiuk), carioca, que foi a Parazinho fazer negócios para a empresa de sua família. O jovem se encanta com a beleza de Ritinha e faz de tudo para conquistá-la.

Ruy: Ele [Zeca] não te levou pro Rio de Janeiro, né? Se quiser eu levo.

Ritinha: Leva mesmo? Tu me levavas mesmo?

Ruy: Eu estou falando sério, não acredita não? – tenta beijá-la.

Ritinha: Deixa de ser apresentado, menino?

Ruy: Você ia gostar do Rio de Janeiro. Nadar no mar, já pensou?

Ritinha: Eu sou doída pelo mar.

Ruy: Então, vamos lá na pousada pra gente combinar? Vamos?

Ritinha: Zeca, quando ele viaja, ele me traz um monte de conchinha pra eu poder enfeitar, eu gosto de tudo que vem da água.

Ruy: Lá vai ter o mar só pra você.

Ritinha: Bem que eu queria!

Ruy: Então, vamos lá na pousada – pega Ritinha pelo braço.

Ritinha: Olha!

Ruy: Você não gosta nem um pouquinho de mim?

Ritinha: Gosto.

Ruy: Então vem aqui, me dá só um beijo?

Ritinha: Sei não.

Ruy: Sabe sim, você também quer, eu sei que você quer.

Ritinha: Como é que tu sabes?

Ruy: Eu sei.

Ritinha: Eu vou perguntar pros botos, se eles mandarem, eu beijo – corre para nadar no rio.

No diálogo entre os dois vemos um jogo de sedução. Todas as vezes que se encontram, Ruy faz constantes investidas com a intenção de levá-la para a cama, vê a jovem como uma pessoa ingênua, interiorana, fácil de conquistar. Por sua vez, Ritinha utiliza-se do seu jeito pueril para obter o que deseja, tanto com ele, quanto com Zeca.

O jeito conquistador de Ritinha faz até sua melhor amiga, Marilda (Dandara Mariana), duvidar de que ela estivesse grávida de

Zeca, “*De quem que tu achas que é?*”, “*E eu vou saber, eu não sei com quem tu andastes! [...] E aquele cabra lá do rio, Ruy?*”. A gravidez não planejada deixa a jovem desesperada, pois todos da cidade saberiam que se deitara com Zeca, fora os rumores de que o filho poderia ser de outro homem. “*E tu acha que eu sou besta? Se até tu [Marilda] que anda colada comigo está desconfiada, avalie ele [Zeca]?*”. A amiga chega a questioná-la sobre um possível aborto, “*Ritinha pede pra santa a tirar desse aperreio!*”. E Ritinha diz que além de não querer abortar, duvida que uma santa faria isso por ela, “*mas santa não vai tirar o bebê! E quem disse que tô pedindo pra abortar?*”.

Ritinha esconde a gravidez e dribla os rumores da cidade em relação a um possível envolvimento com Ruy, “*mentira, mentira, mentira, falar até papagaio fala! Eu quero ver é provar!*”, e se casa com Zeca. No dia do casamento, ouve sua mãe falar sobre seu pai, o boto.

Marilda: Tia Dinalva, a senhora não teve medo assim de ver o boto não?

Edinalva: Só se eu fosse doida de ter medo de um homem lindo daquele! Foi lá pras bandas do Amazonas onde eu morava, coisa linda! Ainda não vi homem mais lindo do que aquele! Terno branco, parecendo que tinha saído da goma de tão passado. Meu coração chega pulou quando ele tirou o chapéu pra mim e veio vindo na minha direção, rindo pra mim... aquele dente de ouro! A noite inteira a gente não se largou, dançamo até se acabar. A voz dele era que nem música no meu ouvido, tão bonito as coisas que ele dizia, aquele céu muito lindo, salpicado de estrelas, ahhh! Quando dei fé, o homem tinha sumido, mas me deixou Ritinha.

Marilda: Ó, que eu fico até arrepiada!

Ritinha: Por que que tu acha que eu nasci dentro de uma canoa? Era ele querendo me conhecer!

Edinalva: Meu pai, quando a minha irmã pegou barriga, botou ela pra fora de casa, mas quando chegou na minha vez, ele aceitou. Tinha que aceitar, né, mana? Quem é que pode resistir ao encantado?

Embora revestido da lenda do boto, o discurso de Ednalva (Zezé Mota) mostra a realidade de muitas mulheres que engravidam e são abandonadas pelos pais da criança. O boto, provavelmente uma pessoa de fora da cidade em que morava, a encantou e tiveram uma rápida relação, que culminou na gravidez. “*A voz dele era que nem música no meu ouvido, tão bonito as coisas que ele dizia [...]!*”, o homem lhe disse coisas lindas, tudo para conquistá-la, como Ruy tentava fazer com Ritinha. Viu-se grávida, mas o pai não lhe expulsou de casa graças ao encanto do boto, já a irmã não teve tanta sorte. Acabou tendo a filha dentro de um barco, durante uma viagem. Enfim, o conto é uma história para encobrir a dura realidade de uma mulher que tem que passar sozinha por uma gravidez e criar a criança sem a ajuda de ninguém.

Ao florear suas dificuldades, Ednalva blinda a filha dos possíveis falatórios e lhe confere um pai, mesmo que fictício. Até os anos 2000, vemos que Glória Perez utiliza-se deste (re)contar em suas telenovelas, em que as mães solos criam histórias para proteger suas filhas/filhos. É a polifonia presente em seus textos.

Durante a festa de casamento, Ruy (Fiuk) aparece e Ritinha se encontra as escondidas com ele, “*não posso ficar de conversa não menino, tenho que voltar, é minha festa de casamento. Eu casei mesmo! Não está acreditando não? Não está vendo meu vestido bonito?*”.

Mesmo afirmando que estava casada, Ruy tenta conquistar a jovem. Ao ver a cena, Zeca (Marco Pigossi) parte furioso em direção aos dois. “*Lasquei-me, o Zeca não pode me ver aqui não, está cismado contigo*”, Ruy e Ritinha fogem de barco e Zeca atira para tentar impedir a fuga (Figuras 02 e 03).

Figura 02 – Ritinha e Ruy fogem



Fonte: *A Força do Querer* (Globo, 2017).

Figura 03 – Zeca atira em direção ao barco



Fonte: *A Força do Querer* (Globo, 2017).

Zeca é tido como um jovem bom pela comunidade onde mora, o ato violento é justificado como se a culpa fosse de Ritinha, que o estava traindo no dia de seu casamento, ou seja, ela era a responsável pela atitude agressiva do homem. Até 2005, a expressão “mulher

honesta” esteve presente no Código Penal Brasileiro. Hungria e Lacerda (1986) define a mulher honesta, nos preceitos da lei:

[...] como tal se entende, não somente aquela cuja conduta, sob o ponto de vista da moral sexual, é irrepreensível, senão também aquela que ainda não rompeu com o *minimum* de decência exigida pelos *bons costumes*. Só deixa de ser *honesta* (sob o prisma jurídico-penal) a mulher francamente desregrada, aquela que inescrupulosamente, *multorum libidini patet*, ainda não tenha descido à condição de autêntica prostituta. Desonesta é a mulher fácil, que se entrega a uns e outros, por interesse ou mera depravação (*cum vel sine pecúnia accepta*). (HUNGRIA; LACERDA, 1980, p. 150).

Esta expressão esteve presente desde o Código Penal da República (1986) até sua alteração do Código Penal Brasileiro, em 2005. Vemos a construção de um ideal em torno do que seria uma mulher com princípios, sempre subjugada ao pai e/ ou ao marido, tendo seu corpo e seus desejos controlados pelo Estado, porque não dizer a mulher do “corpo dócil” (FOUCAULT, 1987). Já a adúltera era uma pessoa desonesta, trazia a desonra para o homem/ família. Criou-se, assim, um imaginário da defesa da honra da família, justificando ações violentas contra as mulheres como um ato de legítima defesa da honra. O termo mulher honesta requeria uma mulher com direitos inferiores aos dos homens e a eles subordinada. Podemos ver a subordinação como um direito à posse, como se a mulher fosse propriedade do homem. Muitos juristas utilizavam-se da expressão mulher honesta e da tese de legítima defesa da honra, evocando a Constituição de 88 e o Código Penal, para justificar a agressão e o feminicídio de mulheres⁷⁵. Em março de 2021, por

⁷⁵ Em março de 2021, o STF proíbe o uso da tese de legítima defesa da honra para crimes de feminicídio.

unanimidade, os ministros do STF proibiram tal prática, tornando-a inconstitucional (STF, 2011).

Ao disparar contra o barco de Ritinha, Zeca está defendendo a sua honra, o seu direito sobre a sua mulher. Ritinha deixa de ser a vítima, para transformar-se em culpada aos olhos dos moradores da pequena Parazinho. *“Eu entrei naquela barca pra me abrigar dos tiros dele e daquela braveza que ele ficou, não foi pra fugir com o Ruy não. Aí acabou que eu tive que fugir!”*.

Sem ter alternativa, ela vai para o Rio de Janeiro com Ruy, passa a se relacionar sexualmente com ele e lhe confere a paternidade do bebê que espera. Ao saber da gravidez, o jovem chega a solicitá-la que faça um aborto.

Ruy: Tira.

Ritinha: Ah?

Ruy: Faz um aborto?

Ritinha: Vixe, credo, eu não faço essas coisas não, tu é doido, é?

Ruy: Ô Ritinha...

Ritinha: Égua, não fala isso nem de brincadeira, Deus me livre, voti!

Ruy: Você quer ferrar com a minha vida, é? Não quer tirar, não tira, mas não vai achando que eu vou assumir, porque eu não vou não. Aqui, você também não fica!

Ritinha: E eu vou pra onde? Eu não tenho mais ninguém nessa vida, só tu? Parece que bebe!

Ruy: Pensa bem, hein? Pensa bem no que você está fazendo, te dou até amanhã pra pensar, tô dando a melhor solução pra todo mundo. É pegar ou largar. E se largar, esquece que eu existo também.

Ritinha: Queres mesmo que eu esqueça?

O aborto é abordado duas vezes na telenovela por meio da personagem de Ritinha. Em ambas, ela se mostra contrária à ideia, como se o considerasse um pecado. O discurso de Ritinha, contrário ao procedimento, demarca um discurso religioso e moralista, sua decisão é regida pelos valores da Igreja. Afinal, a sexualidade não é

apenas regulada pelo biopoder, mas também disciplinada e este é um dos papéis da religião (FOUCAULT, 1999).

O discurso acima revela que para aqueles que pertencem à classe alta o aborto não é um problema, uma dificuldade, mas uma escolha. Se Ritinha optasse por tirar o feto, Ruy arcaria com as despesas.

Apaixonado por Ritinha, Ruy resolve se casar, a contragosto da família, principalmente da mãe, Joyce (Maria Fernanda Cândido), que vê a entrada da paraense na família - de classe alta – como um escândalo. A sogra a considera uma mulher oportunista, sem modos e sem cultura. Porém, é justamente a cultura da jovem que mais incomoda a socialite. Seu modo de ser, seus costumes, suas crenças são tidos como afronta à família.

Joyce: Vamos conversar sobre o seu linguajar. Égua, voti, pavulagem, essas palavras você vai limar do seu vocabulário, limar! Antes que o seu filho aprenda e comece a repetir também. É feio, é grosseiro, é vulgar falar desse jeito, ninguém fala assim!

Ritinha: Voti! Todo mundo fala igual a mim!

Joyce: Lá em Parazinho pode ser, aqui não! Aqui ninguém fala assim.

Ritinha: E porque é que o jeito de vocês falar é certo, égua! Pra mim, o jeito certo é o jeito de lá?

Joyce: Eu estou tentando ter boa vontade com você, Ritinha!

Ritinha: Eu estou perguntando pra senhora?

Joyce: Por hoje é só. É mais do que eu posso aturar.

Para Joyce, Ritinha deve se adequar aos costumes da alta sociedade carioca, mudando desde o modo de falar até o jeito de se vestir, trocando suas roupas por outras que lhe confeririam um determinado *status* social - de uma pessoa rica, mulher de um Garcia. As falas de Joyce mostram uma mulher intolerante ao que lhe é diferente, que considera cultura apenas a cultura da elite, as demais são algo “exótico”, espalhafatoso e inaceitável.

Entretanto, Ritinha sempre a questiona sobre o motivo de considerar o jeito dela errado e não o certo, pois para ela o correto era o seu modo de ser. “[...] *eu me sinto tão bizarra vestindo esse tipo de roupa, sabe? Esse visual.... não combina em nada comigo. Sabe o que eu estou pensando? [...] Eu podia botar um brilho, sei lá, um batom!*”. A jovem ia driblando as imposições e se mantinha fiel à sua essência. “*Ninguém é barro não, pra ter que ficar cabendo dentro do molde dos outros*”.

Após o nascimento do filho, Ruyzinho, a jovem decide voltar a trabalhar como sereia e, para tanto, mente que irá fazer um curso de culinária, até ser descoberta. Deixa a casa dos Garcia e vai morar com a mãe, que se mudara para Niterói. Inconformada com as atitudes da nora, Joyce consegue uma liminar dando-lhe a guarda do neto.

Joyce: Você já fez muito estrago na vida do Ruy, não vai fazer mais um sumindo com o meu neto.

Ritinha: E o Ruy, não fez estrago na minha vida não? No dia que ele foi lá em Parazinho, no dia meu casamento, escangalhou com tudo, hein, dona Joyce?

Joyce: Ora, você que respeitasse o compromisso que você tinha com seu noivo.

Ritinha: Olha, quem ficava me a bigorando era o Ruy. Quem andava atrás de mim era o Ruy. Que armou até de Zeca sair de Parazinho e vir para o Rio de Janeiro só pra me deixar sozinha? A senhora não sabia disso não?

Joyce: E por que é que você se casou com meu filho se você ainda queria esse Zeca?

Ritinha: Mas quando é que eu queria Zeca?

Joyce: Ah, não queria? Não queria, mas ficou aí se comunicando por computador com ele, mandando fotos do Ruizinho pro celular dele, fazendo Ruy acreditar que era ele que tava atrás de você [...].

Ritinha: Ai Joyce, a senhora acha mesmo que eu queria botar Ruy contra Zeca?

Joyce: Foi o que você fez, não foi?

Ritinha: Eu não sou uma pessoa ruim não, dona Joyce? Nunca na minha vida inteira eu quis fazer mal pra alguém, ainda mais pra Ruy e Zeca, eu gosto muito deles dois, nunca iria querer fazer mal pra eles.

Joyce: Você gosta é de você, de mais nada! Tivesse pelo menos pensado no seu filho não teria feito que fez.

Ritinha: E eu estou errada de gostar de mim? Eu estou errada de gostar? Gosto, gosto, gosto mesmo, gosto de mim, gosto! E eu prefiro gostar de mim do que querer ficar fazendo os outros entrarem no meu molde, que nem a senhora faz!

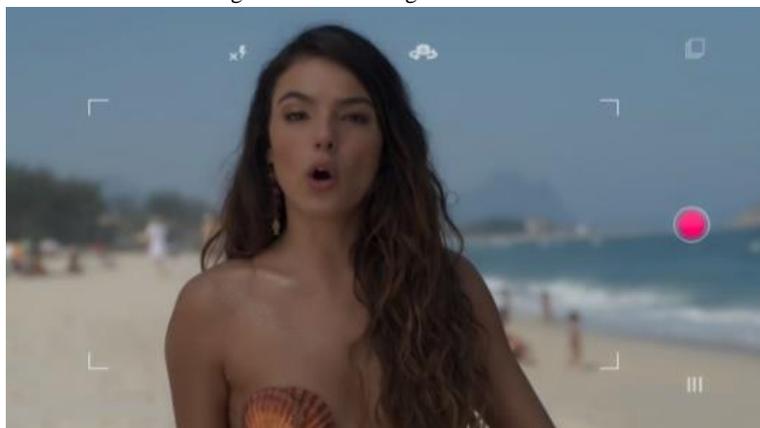
Joyce: Zu, me chama quando a polícia chegar.

O diálogo entre Joyce e Ritinha mostra a dificuldade que ambas tinham de se entenderem. Para a mãe de Ruy, Ritinha acabou com a vida do filho, mas era incapaz de ver o que o filho fez na vida da mulher - as constantes investidas e a necessidade que ela teve de fugir de Parazinho, se distanciando dos amigos e da família. Para a socialite, Ritinha era uma mulher egoísta, que só pensava nela, nunca no bem-estar da maioria. Porém, Ritinha sempre frisou a todos que gostava muito de si e que fazia tudo para ser feliz. E, como disse, *“prefiro gostar de mim do que querer ficar fazendo os outros entrarem no meu molde”*, do que ser o que não é, do que querer fazer com que os outros sejam o que não são.

A atitude de Joyce em solicitar e obter a guarda do neto, bem como de chamar a polícia para retirar Ritinha de sua casa, mostra as relações de poder entre elas, Joyce é uma mulher rica, acredita que pode fazer o que bem desejar e é muitas vezes respaldada pelo próprio Estado. Vemos a “violência patriarcal” em que aquele que detém mais poder controla os demais “por meio de várias formas de força coercitiva” (HOOKS, 2019, p. 95), bem como a violência estrutural, na ausência do Estado em garantir proteção aos mais vulneráveis – no caso de Ritinha, uma mulher migrante, de classe média baixa.

Como forma de reaver o filho, Ritinha apela para a opinião pública, faz um vídeo e posta nas redes sociais (Figura 04). Este se espalha rapidamente, sendo visualizado por milhares de pessoas, que passam a manifestar apoio à jovem.

Figura 04 – Ritinha gravando vídeo.



Fonte: *A Força do Querer* (Globo, 2017).

Ritinha consegue a guarda do filho e resolve sair do Rio de Janeiro, levando-o consigo: “*não nasci pra viver presa não, nasci não! O lugar que a gente vai, pedacinho [filho], é bonito demais. Vais gostar é muito, sabia?*”. Sem avisar a ninguém, vai para Las Vegas trabalhar com sereismo. Tempos mais tarde, Ruy e Zeca a encontram nos EUA e afirmam querer levar o filho de volta para o Brasil. Nesta altura, Zeca já sabia que era o pai biológico de Ruyzinho.

Ritinha: Gostei foi muito de saber que pararam de se intrigar, vocês dois. Agora ó, o Ruizinho não vai levar não, porque o Ruizinho é meu.

Zeca: É seu, mas é meu também! Que ele é meu filho!

Ruy: Ele é meu filho também, por direito, mas é meu filho também, Ritinha!

Zeca: Tu voltas com a gente? Volta sim!

Ritinha: Volto não! Que eu volto depois, agora eu não vou voltar não. Não nasci pra ficar presa não. Tô é gostando daqui, olha pra isso aqui? Eu gosto de vocês dois, mas eu gosto mais de mim!

No discurso final entre os três, Ritinha deixa claro que ficará mais tempo trabalhando em Las Vegas com o filho, se recusa a voltar

para o Brasil com os jovens. Ao final, diz que gosta muito dos dois, mas gosta mais dela, afirma que ficará trabalhando, pois não nasceu para viver presa.

O jeito pueril e conquistador da personagem de Ritinha fez com que muitos a amassem e outros a odiassem, acreditavam que ela ficava jogando o tempo todo com os dois homens, sendo dissimulada. Entretanto, quando analisamos a personagem vemos que Ritinha usava a sedução não para prejudicar os homens, mas para conseguir o que desejava. Sempre deixou claro que queria conhecer o mundo, queria trabalhar como sereia e foi atrás de seu sonho. Seu jeito simplório e infantil era visto por alguns como uma fragilidade, mas possuía uma personalidade forte, que nem Joyce, com sua arrogância, foi capaz de abalar. Ritinha viajou o Brasil e foi para os EUA levando a sua cultura, mesclando-a com as demais por onde passava.

Em uma análise textual da personagem Ritinha, Tavares e Santos (2020) constatam que ela se constrói por um emaranhado de traços psicológicos que a constituem como uma personagem desviante, o que consideram uma marca autoral de Glória Perez. Para os autores, “Ritinha mistura temporalidades de uma autoria e de uma época, o que a faz desviante não exatamente por aquilo que parece romper, mas por aquilo que ela sugere ampliar como agente da e em narrativa” (TAVARES; SANTOS, p. 132).

Perspectiva que corrobora com a investigação aqui apresentada por meio dos estudos de linguagem e de telenovela, que nos proporciona tanto dados do tempo corrente quanto do inscrito, ou seja, de discursos que pairavam no cotidiano de uma época. A telenovela é recurso comunicativo (LOPES, 2009) que educa entretendo – mesmo que apresentando um mundo editado, fragmentado, traz em seu conteúdo matrizes populares com as quais o público se diverte, se informa, se reconhece e se transforma (BACCEGA 2002; BACCEGA, FÍGARO, 1997).

Considerações finais

A telenovela nos permite a compreensão da história cotidiana de uma sociedade, que se apresenta no desenrolar particularizado da narrativa, fragmentos da realidade inseridos pelo discurso, pela linguagem. É pela tradição da oralidade que a ficção seriada se adentra sobremaneira o cotidiano do brasileiro, mesmo aquele que não assiste uma obra conhece seu enredo, suas personagens, pois ela extrapola o espaço midiático, da casa do telespectador, dos diálogos familiares, e insere-se no trabalho, no chopp com os amigos ou nas mídias digitais, como Twitter e Facebook - novos espaços de socialização e de discussão de telenovelas. Não há como negar a sua importância na trama cultural da sociedade e nas (re)significações que os receptores fazem dos assuntos abordados.

Os Estudos Feministas e de Gênero questionam o *status quo*, desafiam a dicotomia imposta entre homens e mulheres, questionam as relações de poder, o gênero, as sexualidades, as construções e discursos históricos, sociais, políticos, sobre as mulheres, as feminilidades, masculinidades, enfim, observam a sociedade de forma crítica, adentrando às questões culturais e econômicas sob um olhar que contradiz o hegemônico. Investigam os complexos mecanismos de regulação, de inclusão e exclusão social (DIRCH; HAWKESWORTH, 2018). Ao pesquisarmos mulheres estamos falando de gênero, sexualidades, corpos, raça/ etnia, migrações, violências, justiça reprodutiva, dentre tantos outros. Lançar um olhar à luz destes estudos é investigar como se (re)produzem discursos dominantes e/ ou emergem novos discursos.

A personagem Ritinha, dentre tantas outras personagens de Glória Perez ao longo de sua trajetória, questiona o *status quo*, reivindica direitos e desvela as diversas facetas do poder, para além da relação entre homens e mulheres. Ritinha (Isis Valverde) foi constantemente questionada por outras personagens apenas por se sentir livre para exercer a sua sexualidade e sensualidade, por não se sujeitar a padrões e regras vigentes.

Ao trazer o embate do discurso hegemônico com o popular, com o da minoria, a telenovela causa estranhamento, questionamentos e rupturas. E o faz por meio da ficção, pelo uso de metáforas, polifonia e humor. A personagem de Ritinha com sua aparência jovial e pueril, questionou diversos assuntos, incluso o tão esperado “final feliz” que, em seu caso, não ocorreu ao lado de um homem.

Referências

BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e discurso**: história e literatura. 2 ed. São Paulo: Ática, 2007.

BACCEGA, Maria Aparecida; FÍGARO, Roseli. Comunicação & Educação: uma proposta de trabalho interdisciplinar. **Anais**: XX Congresso Brasileiro de Ciências de Comunicação - GT 13 - Comunicação e Educação, 1997.

BACCEGA, Maria Aparecida. Televisão e escola: aproximações e distanciamentos. **Anais**: XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - NP11 – Núcleo de Pesquisa Comunicação, 2002.

CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios e propostas. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994.

DIRCH, Lisa; HAWKESWORTH, Mary. **The Oxford handbook of Feminist Theory**. New York, NY: Oxford University Press, 2018.

FOUCAULT, Michael. **Michel Foucault – Em defesa da sociedade**: Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2015.

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

HUNGRIA, Nelson e LACERDA, Romão Côrtes. **Comentários ao Código Penal**. Vol. VIII. Arts. 197 a 249. Rio de Janeiro: Forense, 1980.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LOPES, Maria Immacolata V.. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, v. 3, n.1, p. 21-47, dez./ago. 2009. Disponível em: matrizes.usp.br

MOTTER, Maria de L.. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: Empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de Lopes. **Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

STF. STF proíbe uso da tese de legítima defesa da honra em crimes de feminicídio – 15 mar. 2021. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=462336> . Acesso em 16 abr. 2021.

TAVARES, Frederico de Mello Brandão; SANTOS, Matheus Effgen. A mocinha desviante em Gloria Perez: um estudo sobre a construção de personagens em telenovelas brasileiras. **Revista Ícone**, Recife, v. 18, n. 2, p. 115-134, mai/ago, 2020.

WILLIAMS, Raymond. Introducción. In: WILLIAMS, Raymond (org.). **Historia de la comunicación: del lenguaje a la escritura**. Colección Bosch Comunicación, 1992.

DESVITIMIZAÇÃO: A CULTURA DO ESTUPRO NA SÉRIE *THE MORNING SHOW*

Luísa Chaves de Melo

Introdução

O objetivo deste ensaio é pensar a representação da vítima de assédio e de abuso sexual na primeira temporada da série norte-americana *The morning show*, do serviço AppleTV+ (2019). Defendo que a série desenvolve uma política de representação (HALL, 2016) para evidenciar a permanência da cultura do estupro na sociedade contemporânea.

O conceito de cultura do estupro foi criado nos Estados Unidos na década de 1970 e ganhou destaque na imprensa brasileira – e nas conversações públicas – a partir de 2015, por causa do movimento #meuprimeiroassedio, desencadeado no Twitter. O movimento surgiu como reação a comentários libidinosos feitos na rede social da internet a respeito da aparência de uma menina de 12 anos, participante do *reality show* Master Chef Júnior.

As discussões sobre a existência ou não de uma cultura do estupro, e suas implicações sociais, ganharam força no ano seguinte, com a circulação, pelo aplicativo de mensagens instâneas WhatsApp, de um vídeo mostrando o estupro coletivo sofrido, no Rio de Janeiro, por uma menina de 16 anos. O encaminhamento dado pelo delegado que começou as investigações despertou indignação por evidenciar um viés de responsabilização da vítima pela situação vivida.

No entendimento de Cíntia Liara Engel, fatos como esses revelam que apesar de a cultura do estupro não ser novidade nos estudos acadêmicos, “a persistência dos casos e a falta de um debate público ampliado, que gere consequências políticas, fazem com que ainda seja fundamental produzir, discutir e pautar o debate público nesse tema” (ENGEL, 2017, p. 25).

O presente texto busca contribuir para esse debate ao pensar as implicações e os efeitos de sentido de narrativas midiáticas que tematizam a cultura do estupro. Como se trata de um problema global, e como as produções audiovisuais norte-americanas têm distribuição mundial, o estudo das representações midiáticas nessas obras ganha relevância nas discussões sobre o assunto. Assim, o objetivo específico é realizar uma leitura hermenêutica das representações da vítima feminina de assédio e de abuso sexual presentes na série *The morning show*, lançada pelo serviço de *streaming* AppleTV+, em novembro de 2019.

Há diferentes definições do conceito de representação⁷⁶. No meu trabalho, considero representação como uma imagem construída em narrativas que circulam em uma dada sociedade, cujo sentido se realiza na relação intertextual que se estabelece com narrativas anteriores. A intertextualidade impõe limites à atribuição de sentido, pois uma representação específica é interpretada a partir dos valores sociais expressos nas narrativas previamente concebidas (HALL, 2016).

As representações, portanto, manifestam um discurso recorrente e, ao mesmo tempo, constroem e reiteram esse discurso. Entendo discurso como “a forma de uma prática social, na qual a língua exerce um papel central”⁷⁷ (CAMERON; PANOVIC, 2014, p. 14). Um discurso afirma formações ideológicas – atribuindo valores a tipos, conjunturas, comportamentos e situações – e são base para a elaboração de falas específicas (FIORIN, 2001). Dessa forma, falas particulares nunca são totalmente individuais, pois “modelamos [nossas próprias vozes] a partir das vozes sociais que já estavam

⁷⁶ Stuart Hall fez um bom estudo comparativo sobre as variações históricas do conceito de representação (2016).

⁷⁷ No original: “Discourse is a form of social practice in which language plays a central role”.

disponíveis, nos apropriando das palavras dos outros para falar as nossas próprias palavras”⁷⁸ (CAMERON; PANOVIC, 2014. p. 18).

O fluxo contínuo de representações presentes nas narrativas ficcionais midiáticas têm efeitos de real, por afirmar padrões de comportamento desejáveis, aceitáveis, inapropriados, condenáveis ou interditos. As representações hegemônicas são preponderantes na produção intertextual do sentido de narrativas específicas e, por isso, Stuart Hall identifica a existência de regimes de representação (2016).

Define-se regime de representação como um repertório cultural de imagens historicamente orientado, que tem uma forma própria de representar a “diferença” naquele período. É considerado como “diferença” tudo o que se distingue do que é hegemônico. Ou seja, como nas sociedades ocidentais a representação hegemônica de ser humano é o homem branco heterossexual trabalhador (endinheirado) ateu ou cristão, as diferenças em nosso regime de representação são diferenças raciais, étnicas, de gênero, de classe, de orientação sexual e de religião.

É preciso destacar, contudo, o caráter histórico das representações. Uma vez que a linguagem ocorre na relação entre as pessoas e a significação, os significados não são translúcidos: eles flutuam entre as representações, podendo ser transformados. Assim, é possível o desenvolvimento de políticas de representação, com o objetivo de ressignificar discursos hegemônicos (HALL, 2016).

É nesse sentido que será pensada a representação da vítima de assédio e de abuso em *The morning show*. Veremos de que modo o seriado busca desvitimizar a vítima, destacando a coragem da denúncia, em uma estratégia de empoderamento feminino. Para isso, realizarei uma análise comparativa entre a trajetória das três personagens que sofreram assédio e/ou abuso e os significados que a palavra “vítima” ganha ao longo da narrativa. Antes, contudo, farei

⁷⁸ No original: “We speak with the voices of our communities, and to the extent that we have individual voices, we fashion them out of the social voices already available to us, appropriating the words of others to speak a word of our own”.

uma breve reflexão sobre a permanência, na sociedade contemporânea, da cultura do estupro.

A cultura do estupro

A onda de denúncia de assédio contra mulheres, a divulgação de informação sobre os altos índices de feminicídio e as ações para a conscientização do direito de a mulher dizer “não” manifestas em movimentos como #MeToo, #niunamenos e #primeiroassedio, seriam indicadores de estarmos em vias de superar a cultura do estupro?

Pesquisadoras brasileiras questionaram se já estaríamos vivendo uma cultura antiestupro, em vista dos avanços consideráveis experienciados nos últimos anos na legislação brasileira. A nova lei mudou a tipificação do crime, ampliando seu espectro: se antes estupro era caracterizado como “conjunção carnal”, passa a ser entendido, agora, como “qualquer outro ato libidinoso contra a vontade da vítima” (CAMPOS *et al.*, 2017 p. 992-993). Embora reconheçam os avanços, a conclusão das autoras é a de que essa cultura anti-estupro convive com a cultura do estupro, posto que sentenças de juízes e sustentações de advogados reproduzem discursos de culpabilização da vítima e de naturalização de uma agressividade sexual masculina.

O conceito cultura do estupro foi criado para explicitar uma tendência de, entre outros comportamentos: a) as pessoas *naturalizarem a agressividade* sexual masculina, percebida como virilidade; b) *culpabilizarem as vítimas* pelo estupro sofrido, porque elas teriam se colocado em situações perigosas ou usado roupas provocativas; c) *estigmatizarem as vítimas*, por serem sexualmente ativas, chamando-as de ‘vadias’; d) fazerem e *disseminarem piadas* sobre estupro; e) *negarem o direito de a mulher dizer não* ao afirmarem que ela faz ‘charminho’ e quando diz não quer dizer sim; f) *acreditarem que as vítimas exageram* nos relatos, se vitimizam ou mentem; g) entenderem que *se não há sinais de luta* para resistir é

porque *foi consensual* (CAMPOS *et al.*, 2017; KELLER *et al.*, 2016; STIEBERT, 2018; STUBBS-RICHARDSON *et al.*, 2018).

Essas práticas têm como efeitos: a) desestimular as vítimas a prestarem queixa sobre o ocorrido junto aos órgãos competentes; b) fazer com que as vítimas se sintam envergonhadas de terem se exposto àquela situação; c) positivar a agressividade como sinônimo de masculinidade; d) afirmar, subjacentemente, que, em alguns contextos, o estupro é inevitável.

Pode-se, em linhas gerais, definir cultura do estupro como “um regime de desejo hegemônico que perpetua e naturaliza o abuso de mulheres e meninas” (ENGEL, 2017, p. 17.) em decorrência de valores e práticas que se relacionam aos diferentes papéis sexuais atribuídos ao gênero, pelos quais os homens seriam os sujeitos ativos na relação. Eles teriam desejos e necessidades sexuais que precisam ser satisfeitas, enquanto as mulheres, passivas, seriam vistas como o objeto desse desejo. Assim, há uma excessiva objetificação dos corpos femininos nas conversações e nas representações midiáticas, cujo resultado é a afirmação desses corpos como públicos. Além disso, esse regime hegemônico entende a insistência masculina como parte do jogo de conquista, pois “a própria resistência do objeto de desejo é vista como parte da interação sexual normal” (p. 11). Dessa forma, o abuso se invisibiliza nos limites maleáveis entre sedução e coerção.

Há muitas críticas ao uso do conceito, inclusive por parte de feministas. Os argumentos principais são que a expressão gera pânico nas mulheres; realiza uma generalização, considerando todos os homens como estupradores; e/ou exagera o fenômeno, criando um ambiente tóxico para a relação entre casais (STIEBERT, 2018).

No entanto, pesquisas realizadas em campos diversos, como antropologia, sociologia, psicologia, saúde, direito, comunicação e linguística, comprovam a incidência dos comportamentos caracterizados como típicos de uma cultura do estupro.

Entrevistas realizadas com condenados por abuso sexual infantil revelaram que, com frequência, os criminosos minimizam seus

atos, dizendo: a) que o ato foi consentido, mesmo quando realizado com crianças muito pequenas b) que elas gostavam e a prova disso seria voltarem a vê-los; c) que se tratava de uma relação amorosa; ou d) que eles teriam sido provocados ou seduzidos pelas vítimas (ZÚQUETE; NORONHA, 2012).

Delineia-se um paradoxo: se o *ethos* da cultura do estupro é considerar a masculinidade ativa e a feminilidade passiva, o desejo só existe quanto provocado pelo objeto, justamente porque sua passividade é interpretada como chamariz ativo. Resulta daí uma inversão de agente.

Essa inversão, contudo, não ocorre apenas na fala dos agressores. Pesquisas no campo da linguística identificaram a recorrência do uso da voz passiva para se referir a estupros em processos legais e em reportagens de jornais (HOLOSHITZ; CAMERON, 2014). Sobre esse ponto, conclui-se que quando a vítima se torna sujeito da sentença, o efeito é a atenuação do crime, em decorrência do desaparecimento do perpetrador da frase, da nomeação da vítima em contraste com a categorização do criminoso (suspeito, estudante, padrasto etc.) e da indicação de causas externas para o ato violento, tais como uso de álcool, drogas ou uma infância conturbada.

Verificou-se, em autos de processos de crimes de estupro, a grande recorrência da terminologia usada para sexo consentido mesmo quando se trata de uma vítima menor de idade – “se engajaram no intercuro sexual”, “atos de sexo oral”, “iniciaram a conjunção carnal”. Também foram encontradas, em reportagens, descrições da cena do estupro em uma linguagem própria à sedução – “deu um copo de sua bebida favorita”, “levou-a para a cama”, “pousou seus dedos nos lábios”. O efeito final, na conclusão das autoras, é a desresponsabilização do agressor e a atenuação da violência.

Outra pesquisa que identificou uma tendência de se minimizar a agressão, questionando-se até mesmo se teria ocorrido estupro, foi realizada por pesquisadores/as ligados/as à Universidade do Mississippi. Com o objetivo de observar a repercussão da cobertura

jornalística sobre julgamentos de estudantes de classe média-alta acusados de estupro, foram analisaram 603 postagens publicadas na rede social Twitter, em quatro dias dos meses de abril e maio de 2013. Identificaram, nos *posts*, o que a literatura da cultura do estupro aponta como os sete mitos mais comuns sobre estupro: ‘ela pediu por isso’, ‘isso não é estupro’, ‘ele não tinha a intenção de estuprar’, ‘ela queria’, ‘ela mentiu’, ‘o estupro é um evento trivial’ e ‘o estupro é um desvio’ (STUBBS-RICHARDSON *et al.*, 2016, p. 97).

As reações publicadas no Twitter não chegam a surpreender se tivermos como norte os padrões de comportamento apresentados nas narrativas midiáticas. Pesquisas sobre representações de gênero na ficção seriada mostram que a agressividade, e não raro a violência, é apresentada como característica da masculinidade (CASTELLANO *et al.*, 2019). Brigas, ameaças, subjugação e imposição de dor física à parceira ganham, muitas vezes, sentido de paixão ou do início de um relação sexual intensa e orgástica (ORTEGA, 2019).

Como se verá em seguida, as características da cultura do estupro aqui apontadas estão presentes na narrativa da série *The morning show*, cujo material promocional manifesta a intenção de contribuir para a transformação desse quadro.

O ocultamento da vítima

Em novembro de 2017, a Apple anunciou que passaria a produzir conteúdo audiovisual, apresentando o projeto da série *The morning show*, ainda sem nome confirmado à época. Em março de 2019, a empresa divulgou seus planos de entrar no mercado de *streaming* por assinatura e, em novembro, dois anos após o primeiro anúncio, estreou o serviço AppleTV+, cujo catálogo conta apenas com conteúdo exclusivo⁷⁹. Apostando no conceito do diferencial exclusivo

⁷⁹ A decisão de só disponibilizar conteúdo exclusivo impactou no acervo que, por ocasião do lançamento contava com sete séries de ficção, sendo três para o público infantil; uma série de variedades; um documentário e um filme de ficção. O conteúdo reunido somava 42 horas de entretenimento, o que talvez não justificasse o pagamento mensal de R\$ 9,90. A empresa, no entanto, ofereceu assinatura gratuita do serviço

afirmado no “+” que nomeia o serviço, para cada conteúdo audiovisual há, pelo menos, um trailer e um bônus.

The morning show é a série âncora do serviço. Tem dez episódios de duração variável, entre 50 e 73 minutos, e cinco *making-ofs*, com duração de cerca de três minutos cada. Teve boa aceitação do público⁸⁰, mas nem tanto da crítica especializada⁸¹. Apesar de não ter recebido boas críticas, foi lembrada nas principais premiações da TV norte-americana, tendo tido duas indicações para o Globo de Ouro⁸², três para o Annual Screen Actors Guild Awards⁸³ e cinco para o Emmy⁸⁴.

A trama baseia-se no livro *Top of the morning: inside the cutthroat world of morning TV*, de Brian Stelter, que narra os bastidores da substituição de Meredith Vieira por Ann Curry no *Today Show* (NBC). Na adaptação feita na série, a disputa de poder na emissora UBS se entrelaça com uma investigação interna sobre denúncias de comportamento sexual inadequado do âncora do noticiário, Mitch Kessler (Steve Carell). Assim, a cultura do estupro torna-se o centro da narrativa e o movimento #MeToo⁸⁵ ganha espaço no rompimento de fronteiras que fazem a série ser um recurso comunicativo. Uma produção audiovisual de ficção é um recurso

pelo período de um ano para quem comprasse qualquer dispositivo eletrônico da Apple.

⁸⁰ Em 10 de outubro de 2020, a aprovação era de 93% na medição feita pelo site Rotten Tomatoes entre mais de 1,2 mil pessoas.

⁸¹ Obteve uma média de 61% de aprovação dentre 98 críticas especializadas, aferida pelo Rotten Tomatoes.

⁸² Melhor série dramática e melhor atriz de série dramática para Jennifer Aniston.

⁸³ Melhor atriz para Aniston, que ganhou o prêmio, e melhor ator para Steve Carell e para Billy Crudup.

⁸⁴ Melhor atriz para Aniston, melhor ator para Carell, melhor direção para Mimi Leder e melhor ator coadjuvante para Mark Duplass e para Crudup, que levou o prêmio.

⁸⁵ Em 15 de outubro de 2017, a atriz Alyssa Milano, recuperou a hashtag #metoo, criado em 2006 pela ativista Tarana Burke. Em seu Tweet, Milano pedia que mulheres assediadas respondessem à sua mensagem usando o hashtag sugerido. O #metoo rapidamente se tornou *trending topic* na rede e centenas de mulheres vieram a público para relatar situações vividas. Por causa da repercussão que o movimento teve, a revista *Time* elegeu como personalidade do ano as “*silence breakers*”.

comunicativo quando a estética realista permite o desenvolvimento de ações socioeducativas, cujo objetivo é desenvolver a atuação cidadã e contribuir na defesa dos direitos humanos (LOPES, 2009, p. 26).

Em *The morning show*, a diluição de fronteiras entre gêneros ocorre em quatro frentes: a) as referências a fatos e pessoas da realidade social norte-americana em conversações do mundo ficcional, b) a incorporação de imagens de arquivo às reportagens transmitidas pela UBS e pela YDA, emissora concorrente na trama; b) o conhecimento público da militância de Reese Whiterpoon, atriz e produtora da série, na luta pela igualdade de gênero, assim como de sua adesão de primeira hora ao movimento #MeToo, contando a experiência que viveu aos 16 anos; c) o lançamento do conteúdo bônus *A arte imita a vida*, que relaciona a série com o movimento, afirmando a intenção de “desnudar paradigmas antigos que não funcionam mais”⁸⁶, pois “existem coisas fundamentais que precisam mudar no discurso público”⁸⁷. O material destaca, ainda, que a série mostra muitas coisas que de fato ocorreram e que a roteirista usou sua própria experiência para escrever o roteiro.

A trama se inicia em 2019, dois anos após o surgimento do movimento. Ao longo dos episódios, conhecemos três vítimas de Mitch Kassler: Ashley Brown (Anna O’Reilly), a primeira que se apresenta, com participação pontual na narrativa; Mia Jordan (Karen Pittman), produtora do programa, cuja história vai se apresentando aos poucos, trazendo complexidade à questão, por ter sido amante de Mitch por um ano e ainda ter sentimentos por ele; e Hannah Shoenfeld (Gugu Mbatha-Raw), coordenadora de produção, cuja revelação, no oitavo episódio, de que fora violentada por Mitch é o ponto de virada da narrativa e peça central para o desnudamento da cultura do estupro na série.

Ashley entra na história quando Hannah a procura para convencê-la a dar uma entrevista ao *The morning show* em vez de

⁸⁶ Trecho da fala de Jeniffer Aniston no making-of.

⁸⁷ Trecho da fala de Billy Crudup no making-of.

falar na emissora concorrente, conforme agendado. Ashley, a princípio, recusa a proposta, mas cede às ponderações feitas por Hannah de que a entrevista teria mais força se fosse feita na UBS. Os argumentos de Hannah deflagram o processo de empoderamento da vítima de abuso, cujo efeito é uma desvitimização: “voltar lá exige coragem, que você tem”, “quando olho para você vejo uma mártir”. Pondera, também, que se Ashley falasse no TMS seria vista como “a corajosa derrotada pelo poderoso que retoma o poder em rede nacional”; por outro lado, se falasse na concorrente seria a mulher “desprezada pela emissora poderosa, rejeitada por um homem poderoso, amarga com a carreira e com a vida, querendo dar o troco, ansiosa em magoar quem a magoou”, argumentação que replica comportamentos da cultura do estupro descritos no item anterior. Como, segundo palavras de Hannah, a TV não é um “seminário de estudos femininos”, mas é um meio que desperta emoções nos espectadores, controlar o modo como a história é contada seria fundamental para Ashley.

Se entendemos a série como recurso comunicativo e se temos em mente o que foi dito no conteúdo bônus *A arte imita a vida*, a fala de Hannah dá pistas para entendermos a política de representação desenvolvida no roteiro e na produção. A narrativa estimula determinadas emoções para que roteiristas, diretora e produtoras⁸⁸ tenham um maior controle sobre os efeitos de sentido da narrativa, cujo resultado é a negação da fragilidade da vítima.

Nesse momento da narrativa, uma vez que o espectador da série não sabe que Hannah é uma das vítimas, o empoderamento será externo a Ashley e parecerá responder apenas a interesses comerciais da emissora. Impressão que se intensifica quando, ao avaliar o conteúdo da pré-entrevista, o produtor executivo do programa, Chip

⁸⁸ Embora o crédito de criação seja dado a um homem, Jay Carson, o material de divulgação e os conteúdos bônus disponibilizados no AppleTV+ mostram uma equipe feminina. De fato, a equipe concentra um grande número de mulheres em funções-chave da produção, como roteiro, direção e produção executiva.

Black (Mark Duplass) considera a denúncia fraca, pois ela não teria contado nada de muito grave e estaria muito preocupada com o que Mitch pensaria.

As suspeitas sobre a relevância ou não de sua história, contudo, se dissipam durante a entrevista (Figura 1). Ashley conta que eles começaram a flertar e ela se sentia importante por receber a atenção do âncora. Até que um dia ele, que era casado, acariciou e apertou as coxas dela por debaixo da mesa durante uma reunião. Ela não teria tido reação na hora, surpresa por ter isso acontecido em público. A partir daí começaram a ter encontros no camarim do âncora, quando ela fazia sexo oral. Ela, contudo, não se reconhecia nessas situações, se envergonhava, se sentia julgada por todos os colegas de trabalho (embora a narrativa mostre que os colegas não sabiam do caso à época). O âncora não a teria forçado a nada, mas ela não aguentara a pressão sobre si mesma, por se sentir estigmatizada, solitária e isolada. Pediu demissão, saiu da UBS e não progredira profissionalmente desde então.

Figura 1 – Reprodução de quadros do episódio 4, *The morning Show*, temporada 1, AppleTV+, 2019.



Fonte: <https://alrightsnaps.tumblr.com/post/189042925618>.

Relevante para a percepção de um empoderamento que é concedido e não conquistado é o fato de que ela não teria contado tudo se Bradley Jackson (Reese Witherspoon), âncora novata que substitui Mitch na bancada do programa, não tivesse se insubordinado e abandonado o roteiro da entrevista apesar dos apelos e ordens da sala de vivo. Quando a entrevista termina, o episódio se encerra com a música *Stronger*, de Kelly Clarkson, cuja letra afirma “o que não mata fortalece”.

É também nesse episódio que sabemos do envolvimento de Mia com Mitch. Em depoimento à investigadora que alegadamente apurava se a empresa havia acobertado as atitudes de Mitch⁸⁹, Mia diz que não se sentira seduzida, que o relacionamento durara cerca de um ano e que ela romperia com ele porque as coisas teriam ficado “complicadas demais”. Embora Mia demonstre guardar afeto por ele, sabemos que foi ela quem denunciou o âncora ao RH, dando início à investigação interna. Ao explicar os motivos da denúncia, afirma que ficava irritada de vê-lo falar do #MeToo “com um sorriso empático de bom moço”. Abrem-se caminhos, então, para pensarmos que, embora ela mesma percebesse aquela relação como normal, havia ali aquilo que a investigadora apontava como uma dinâmica sexual injusta em decorrência de um desequilíbrio de poder. Contribuem para essa interpretação duas situações apresentadas posteriormente: um desabafo (Figura 2) e a revelação de que ela fora punida profissionalmente, perdendo função e relevância na equipe, após o término da relação.

Figura 2 – Frame do desabafo de Mia Jordan.



Fonte: *The morning show*, primeira temporada, episódio 7, AppleTV +, 2019.

89 A investigação feita por uma consultoria externa era uma farsa montada pelo presidente da UBS para encontrar um bode expiatório, pois quem estava à frente da política de acobertamento e da cultura do silêncio era ele.

No desabafo feito por microfone da sala de controle para que toda a equipe de produção escutasse, a personagem alterna sarcasmo e forte emoção para falar como vivenciou seus últimos anos:

Bobagens, fofoca, mas eu estou cansada pra caralho. Não tenho energia para negar. E qual é o ponto afinal? Todos já decidiram no que acreditar. Alguns de vocês me odeiam, alguns têm pena, alguns me acham uma vítima, outros que sou vagabunda. Vocês têm suas opiniões e quer saber? Fiquem à vontade. Eu só quero seguir adiante com a porra da minha vida (Episódio 7, 0:40:00).

O roteiro revela uma Mia estigmatizada. Os efeitos da relação foram nefastos para ela, levando ao questionamento sobre a legitimidade do consentimento no caso de relações com desequilíbrio de poder: é de fato expressão da livre vontade?

A história de Mia complexifica a lógica do consentimento, enquanto aplaina o terreno para o *desnudamento* da cultura do estupro realizado no episódio seguinte. O oitavo episódio mostra, em uma de suas cenas finais, Mitch estuprando Hannah, embora a palavra não seja usada em nenhum momento da série para se referir a essa situação. O desdobramento da trama e a contundência da imagem em movimento, contudo, evidenciam o estupro ao criar empatia com a vítima. A cena mostra as tentativas de Hannah de sair da situação, sua impotência, sua incapacidade de agir e o terror experimentados. Evidencia-se, assim, o equívoco presente nos comportamentos descritos no item anterior: a agressividade sexual masculina não deve ser vista como natural; Hannah não se colocou em situação perigosa nem usava roupas provocantes; sua vida sexual era irrelevante para justificar a situação vivida, tanto que não há informação alguma sobre isso na narrativa; ela queria dizer não, sua negativa não era parte inerente ao jogo de sedução; mesmo sem sinais de luta, a relação não foi consensual.

Portanto, a cena nega mitos comuns sobre o estupro (STUBBS-RICHARDSON *et al.*, 2016), pois ela não pediu por isso, foi estupro, ela não mentiu e o estupro não é um desvio, nem uma ação trivial, que deva ser vista com normalidade.

A ação se passa no quarto em que Mitch está hospedado em viagem a Las Vegas. Hannah estava muito abatida por causa do tiroteio que tinham ido cobrir e Mitch a convida para assistir a uma comédia com ele, na tentativa de levantar sua moral. A sequência tem início quando Hannah enxuga lágrimas furtivas, enquanto Mitch gargalha do filme. Como ela percebe que ele viu as lágrimas, se levanta, diz estar cansada e afirma ser hora de ir embora. Mitch dá um abraço apertado dela, do qual ela tenta se desvencilhar por duas vezes e a beija no pescoço, elogiando sua beleza. Ela faz expressões de assombro. Ele, então, enfia a mão dentro da calça jeans dela. Hannah diz: “não era isso que eu esperava quando vim aqui”, ao que Mitch, sem se dar conta do seu constrangimento, responde: “eu sei, não é uma bela surpresa?” Ele abre as calças de Hannah, sem olhar para ela, leva-a para o quarto e a deita de costas na cama. Ela não esboça movimento algum.

Ao voltar de viagem, Hannah invade a sala do presidente da emissora Fred Micklen (Tom Irwin), às lágrimas, para denunciar Mitch. Não consegue pronunciar a palavra, Fred a interrompe e promete uma promoção, o que ilustra o argumento de pesquisadoras/es de que as práticas da cultura do estupro desestimulam as mulheres de prestarem queixa nos canais competentes sobre a violência sofrida.

Uma vez que Hannah se agarra à única oportunidade aberta para retomar o controle, a personagem desponta na tessitura narrativa como antípoda de Ashley. Por se calar, ganha prestígio e o merecido reconhecimento profissional (sua competência demonstrada ao longo dos episódios é inquestionável para o/a espectador/a). Escapa, também, à estigmatização que Mia, personagem igualmente

competente, enfrentou⁹⁰. Seu empoderamento, entretanto, é falacioso, pois afirma falsa fortaleza. Sua fragilidade explode quando é procurada por Mitch, que pede para ela confirmar para Bradley Jackson que Fred sabia de sua conduta sexual. Ela tenta confrontar a narrativa de que ele fora usado por ela como degrau para sua promoção pessoal. Com indignação, ele refuta as lembranças de Hannah, fazendo-a reviver dores antigas. Diz que ela não poderia culpá-lo por achar mais conveniente, que ela era adulta, não podia ficar brava por ter sido seduzida, tinha que assumir suas decisões, que poderia ter dito não, que era uma mulher inteligente e que uma mulher inteligente sabe que quando o âncora que vale 200 milhões de dólares chama uma assistente de produção júnior para seu quarto não está querendo só ser seu amigo. A fala é recebida pelos/as espectadores/as como um segundo estupro.

No desfecho da temporada, quando a disputa de poder na emissora se intensifica, Bradley Jackson ouve o relato de Hannah (Figura 3). Tanto o que é dito quanto a montagem da cena, que alterna o depoimento com imagens do quarto de hotel, ilustram o que foi observado em uma pesquisa sobre os efeitos da violência sexual: “[as vítimas] costumam reviver intensamente a agressão sofrida ou a experiência vivida em forma de recordações constantes e involuntárias, pesadelos, *flashbacks* e de um mal-estar psicológico profundo, agravado por alguns acontecimentos externos [...]” (LABRONICI *et al.*, 2010, p. 404)”.

90 Apesar de ser significativo o fato de Hannah e de Mia serem negras, em comparação com as âncoras do telejornal, Bradley e Alex (Jennifer Aniston), mulheres brancas, loiras e de olhos claros, e embora a série apresente, de modo subjacente, barreiras raciais na parte da trama sobre a disputa de poder, não percebo que a interseccionalidade seja trabalhada na série de modo intencional no que diz respeito a essas duas personagens.

Figura 3 – Frame da conversa entre Hannah e Bradley



Fonte: *The morning show*, primeira temporada, episódio 10, AppleTV +, 2019.

Como também é recorrente em relatos de mulheres abusadas e estupradas, Hannah sente nojo e culpa (ENGELS, 2017), responsabilizando a si mesma pela situação vivida e, em seu caso específico, por seu chefe direto ter sido demitido para viabilizarem sua promoção.

Desvitimização e vitimização

O sentido das histórias dessas mulheres se constrói também pelo uso, no roteiro, da palavra “vítima”. No primeiro episódio, quando o escândalo é deflagrado a palavra não aparece. Fala-se em reclamações documentadas, comportamento inadequado e da necessidade de respeito a quem sofreu.

No segundo, um vídeo de uma entrevista antiga com um denunciado pelo #MeToo mostra Mitch referir-se às mulheres como denunciantes. O vocábulo aparece pela primeira vez quando Hannah se refere a Ashley como uma das *vítimas* do âncora. Nas cenas finais do mesmo episódio, a co-âncora, Alex Levy (Jennifer Aniston), que

dividia a bancada com Mitch, dedica um prêmio por liderança no jornalismo “a todas as mulheres que foram *vitimadas* no TMS”.

Quando a palavra é repetida no episódio três, tem início a estratégia da empresa – e da equipe de produção da série – de desvitimização da vítima. Alex diz, em reunião de produção, para não se referirem à ex-colega como *vítima*: “acho que ‘acusadora’ é mais adequado, se ela quiser se chamar de *vítima* fazemos o mesmo, mas acho que é importante ela se sentir no controle”. As vítimas passam a ser referidas como denunciantes, acusadoras, mulheres corajosas. Mesmo no depoimento transtornado de Hannah no último episódio, ela caracteriza a si mesma como uma sobrevivente, durona, alguém que não precisa de ajuda porque o que aconteceu está no passado.

Por outro lado, também no terceiro episódio, a palavra ganha sentido negativo, a partir do momento em que Mitch propõe a um diretor de cinema, denunciado na primeira onda do #MeToo, fazerem um documentário juntos, entrevistando as mulheres que fizeram as denúncias. Espelhando o argumento de Alex, afirma que elas não deveriam ser chamadas de *vítimas*. Seu interlocutor, contudo, propõe que se refiram a elas como *vítimas*, para mostrar depois que não são. A partir daí a palavra passa a ser usada no contexto de alguém se colocar falsamente nesse lugar.

Depois de ser usada, brevemente, no contexto do tiroteio de Vegas, a palavra volta a ser usada nos dois últimos episódios com o sentido de vitimização: duas vezes para se referir às ações do ex-âncora para controlar a narrativa pública e uma vez quando o próprio retruca a fala de Hannah sobre a experiência que viveram.

Apesar de as personagens explicitarem a intenção de destacarem a coragem e a força das mulheres *vitimadas*, o final trágico da temporada evidencia a condição frágil de Hannah. Por causa da empatia experimentada pelo/a espectador/a, fica difícil negar a existência de um ambiente social no qual estupro se confunde com relação consentida. No entanto, do mesmo modo que ocorre nos processos criminais (HOLOSCHITZ; CAMERON; 2014), a série

atenua a violência ao não nomear a situação como estupro. Na denúncia feita ao vivo por Bradley e Alex, ao final do último episódio da temporada, as âncoras falam em “má conduta sexual”. Assim como nas reportagens estudadas por Holoschitz e Cameron, elas se referem à relação não consentida usando um vocabulário próprio a encontros normais, dizendo que Mitch havia “transado” com uma jovem subordinada.

Considerações finais

Com o objetivo manifesto de denunciar a permanência da cultura do estupro, as/os criadoras/es de *The morning show* desenvolveram estratégias de empoderamento feminino para afirmação da igualdade de gênero e de ressignificação da representação da vítima, ao tentarem substituir a piedade pelo louvor, com a afirmação de personagens femininas fortes. Na política de representação que desenvolvem, conseguem construir um ambiente de empatia com as vítimas e, assim, cumprem o seu objetivo.

A principal estratégia usada em sua política de representação é, como foi visto, empoderar a mulher que sofreu abuso e violência sexual, apresentando-a como uma mulher inteligente, carismática, competente, dona de si, que não pode ser responsabilizada pelo que sofreu. Nesse processo, nega-se a denominação de vítima: a) quando personagens femininas se referem ao abuso vivido por outra mulher, b) quando as próprias mulheres vitimadas falam de si e c) quando os agressores falam delas, pela explicitação do ceticismo sobre a veracidade da denúncia.

Ora, uma das características da cultura do estupro é negar o uso do termo vítima para vítimas de abuso sexual, por conta do discurso de que as mulheres se vitimizam, exageram ou mentem (porque se arrependeram, por querem vingança após terem sido rejeitadas ou por serem movidas por uma agenda oculta).

Será, então, que um efeito não previsto dessa política de representação seria o reforço desse tipo de discurso? Em outras

palavras, a afirmação do protagonismo da denunciante em detrimento da passividade da vítima não equivaleria ao uso da voz passiva nas reportagens do *Times* sobre violência sexual em zonas de conflito (HOLOSHITZ; CAMERON)? O destaque à coragem de denunciar, as reiteradas menções ao movimento #MeToo, a diluição de gêneros, a evidente falta de noção de Mitch sobre o que fez não acabariam por atenuar a responsabilidade moral do agressor? E, não poderiam, ainda, intensificar o isolamento e mortificação de vítimas que não encontram forças?

Entendo que, embora seja bem-sucedida em sua intenção de conscientizar sobre a cultura do estupro, a equipe de produção pode ter, sem querer, reforçado estigmas. Dessa forma, afirma-se a força de um regime de representação, pois até mesmo quem é tipificado nesse regime como “diferença” reproduz os estereótipos atribuídos a si, conforme já descrito por Hall (2016).

Referências

CAMERON, Deborah; PANOVIC, Ivan. Discourse and discourse analysis. **Working with written discourse**. Londres: Sage, 2014.

CAMPOS, Carmem H; MACHADO, Lia Z.; NUNES, Jordana K.; SILVA, Alexandra dos R. Cultura do estupro ou cultura antiestupro? **Revista Direito GV**, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 981-1006, set./dez. 2017.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina; FERREIRINHO, Gabriel. Dramas televisivos de prestígio e masculinidade. **Comunicação & Inovação**, PPGCOM/USCS, v. 20, n. 44, p. 76-94, set.-dez. 2019.

ENGEL, Cíntia L. **As atualizações e a persistência da cultura do estupro no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), 2017.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 7a ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC: Apicuri, 2016.

HOLOSHITZ, Tamar; CAMERON, Deborah. The linguistic representation of sexual violence in conflict settings. **Gender and Language**, v. 8, n. 2, p. 169-184, 2014.

KELLER, Jessalynn; MENDES, Kaitlynn; RINGROSE, Jessica. Speaking 'unspeakable things': documenting digital feminist responses to rape culture. **Journal of Gender Studies**, v. 27, n. 1, p. 22-36, 2018.

LABRONICI, Liliana M.; FEGADOLI, Débora; CORREA, Maria E. C. Significado da violência sexual na manifestação da corporeidade: um estudo fenomenológico. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, v. 44, n. 2, p. 401-406, 2010.

LOPES, Maria I. V. de. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, v. 3, n.1, p. 21-47, dez./ago. 2009.

ORTEGA, Daniela A. Me too: violência contra a mulher sem disfarces na TV. In: Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, 42. 2019, Belém. **Anais...** Belém: Intercom, 2019.

STIEBERT, Johanna. Denying rape culture: A response to Luke Gittos. **Women's Studies Journal**, v. 32, n. 1/2, p. 63-72, dez. 2018.

STUBBS-RICHARDSON, Megan; RADER, Nicole E.; COSBY, Arthur G. Tweeting rape culture: examining portrayals of victim blaming in discussions of sexual assault cases on Twitter. **Feminism & Psychology**. v. 28, n. 1, p. 90-108, 2018.

THE MORNING SHOW. Criação: Jay Carson. Produção executiva: Jennifer Aniston, Reese Witherspoon, Kerry Ehrin, Michael Ellenberg, Mimi Leder, Kristin Hahn, Lauren Levy Neustadter. Com Jennifer Aniston, Reese Witherspoon, Billy Crudup, Mark Duplass, Steve Carrel, EUA, Apple Inc., 2019, distribuição AppleTV+, 10 episódios.

ZÚQUETE, José G. P. E. da S.; NORONHA, Ceci V. "Foi normal, não foi forçado!" versus "fui abusada sexualmente": uma interpretação dos discursos de agressores sexuais, das suas vítimas e de testemunhas. **Physis** – Revista de Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, v. 22, n. 4, p. 1357-1376, 2012.

DISCURSOS DE FICÇÃO, IMIGRAÇÃO E ALTERIDADE NA TELENOVELA *ÓRFÃOS DA TERRA*

Luciano Teixeira

Introdução

A telenovela *Órfãos da Terra*⁹¹, inspirada em fatos da vida real amplamente mostrados na imprensa de maneira geral, abordou ficcionalmente a situação de pessoas que fugiram principalmente da guerra civil na Síria e vieram para o Brasil na condição de refugiadas. A obra, com 154 capítulos, escrita por Thelma Guedes e Duca Rachid, apresentou as questões da cultura estrangeira e da imigração presentes nas narrativas ficcionais, contou com forte apelo ao gênero melodramático e, principalmente, a discussão da história dos refugiados sírios que buscavam abrigo na Europa e em países do Ocidente.

Cabe destacar, como veremos adiante, a inserção na trama dentro da construção da alteridade, que permite um olhar sobre o outro com base em discursos previamente estabelecidos, de modo convencional e prescritivo (MOSCOVICI 2007) e disciplinar (FOUCAULT 1996 e GOMES 2003), buscando traços dentro de uma identidade cultural sob uma determinada representação.

Entre os elementos do gênero melodramático (MARTIN-BARBERO, 1997) presentes na telenovela, destacamos a prevalência da busca pelo amor romântico (GIDDENS, 1993) e *plots* marcados por tramas e situações de forte apelo emocional (famílias desfeitas por contingências sócio-históricas e pela ação de vilões, e também histórias de superação), e construção de vilões e mocinhos sem ambivalências. Esses elementos melodramáticos constroem-se discursivamente não apenas por meio da longa serialidade característica da telenovela, mas também por meio de tramas e

91 Exibida pela Rede Globo de 2 de abril a 28 de setembro de 2019 no horário das 18 horas, com direção geral de André Câmara e direção artística de Gustavo Fernandez.

discussões fortemente marcadas por sua proximidade com o cotidiano (MOTTER, 2000-2001) conforme discutiremos ao longo do artigo.

Interessa-nos, neste artigo, analisar, para além do fio melodramático que tece a trama ficcional, a construção do discurso sobre o imigrante e a relação com o povo brasileiro no gênero teledramatúrgico como lugar de memória (MOTTER, 2000-2001) e espaço de construção de significação e sentidos de nacionalidades (LOPES, 2009). Ao enfocarmos a telenovela *Órfãos da Terra*, procuramos analisá-la com base nas mediações discutidas por Martín-Barbero (1997, p. 304), como “lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão”.

A questão da imigração ou de apelo à temática de culturas estrangeiras está muito presente na ficção televisiva brasileira desde a década de 1960 nas telenovelas da Rede Globo e tem papel importante dentro de um estilo de narração e estética que marca o gênero da telenovela no Brasil.

Ao abordarmos *Órfãos da Terra*, queremos inseri-la no contexto e no quadro comparativo de outras obras ficcionais brasileiras produzidas pela TV Globo. Nossa opção pela emissora carioca tem relação com a regularidade das telenovelas inseridas em uma grade de programação estruturada a partir da década de 1970, com três produções constantes no chamado horário nobre da TV brasileira e que persiste até hoje.

Nos primeiros 20 anos do século XXI tivemos 7 produções que tratam da questão do imigrante e/ou culturas estrangeiras, a maior parte na grade das 21 horas (*Esperança* - de Benedito Ruy Barbosa e Walcyr Carrasco - e *O Clone, América, Caminho das Índias* e *Salve Jorge* - de Glória Perez) e duas no horário das 18 horas (*Sol Nascente* - de Walther Negrão, Júlio Fischer e Suzana Pires - e *Órfãos da Terra* - de Thelma Guedes e Duca Rachid).

A telenovela brasileira e aspectos da narrativa do imigrante no século XXI

De acordo com Sadek (2008), as telenovelas usam um modelo de decupagem semelhante ao do cinema e da linguagem fílmica, o que, na visão de Xavier (2005), centra o telespectador no drama, na narrativa e nos personagens e cria identificação do público na história e personagens.

Para Jost (2007) a ficção televisiva se molda pela atualidade (como a reconstrução do “real”), universalidade (como a própria questão da imigração, algo que acontece em todo mundo, de diversas formas) e enunciação televisual (o discurso é construído pelo conjunto da técnica televisiva: roteiro, montagem, ângulos e enquadramentos, entre outras formas).

Ao analisarmos a representação da imigração e dos fluxos migratórios presentes nas telenovelas no século XXI, notadamente em nosso objeto de análise - *Órfãos da Terra*, devemos considerar que o gênero ainda é o principal produto de ficção televisiva no Brasil. De acordo com o Anuário Obitel 2019, dos dez programas de ficção mais vistos no país, sete eram telenovelas. (LOPES; LEMOS, 2019).

Sabemos que a telenovela brasileira se constituiu como um espaço social, cultural e de apropriação dos saberes conforme destacam Motter (2004) e Lopes (2009).

A telenovela se firma como um referente universal por ultrapassar largamente sua audiência, já suficientemente expressiva por si mesma, e alcançar todo o conjunto social. Em torno ou a partir desse referencial se desenvolvem desde as mais mezinhas conversas cotidianas até as grandes discussões, nas relações face a face, nas que envolvem grandes interesses nacionais, campos especializados e sujeitos a diferentes mediações. (MOTTER, 2004, p. 264).

Segundo Lopes (2009), a telenovela se constitui como recurso comunicativo ao se configurar como espaço de problematização das questões sociais de nosso país por sintetizar em sua trama “o público e

o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino” inscritos “na narrativa das novelas que combina convenções formais do documentário e do melodrama televisivo”. (LOPES, 2009, p. 26). Para a autora, é possível entender a telenovela como recurso comunicativo, pois é possível:

[...] identificá-la como narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país. Em outros termos, é reconhecer a telenovela como componente de políticas de comunicação/cultura que perseguem o desenvolvimento da cidadania e dos direitos humanos na sociedade. (LOPES, 2009, p. 32).

Tais dimensões, elencadas por Lopes (2009), podem ser encontradas em *Órfãos da Terra*, que retratou ficcionalmente por meio do drama das personagens as injunções sociais, econômicas e culturais vivenciadas por pessoas na condição de refugiados.

A situação dos refugiados da Guerra Síria e sua presença constante nos jornais despertaram em Rachid e Guedes o interesse em escrever sobre o assunto, conforme afirma Guedes:

Todos os dias nós víamos nos jornais, nos emocionávamos, havia uma comoção geral a respeito do tema. Começamos a pesquisar sobre isso e a pensar em como abordar esse tema dentro de uma novela. Era um desafio. E vemos essas pessoas de um outro ponto de vista, não só como imagens de uma tragédia. (GUEDES *apud* JEBAILI, p. 90).

Órfãos da Terra ficcionaliza em suas tramas e subtramas diversos fatos fartamente apresentados em materiais de imprensa que passaram a compô-la enquanto objeto estético por meio dos temas e motivos abordados ao longo dessa e de outras telenovelas sobre imigração em nosso século: a compra de mulheres refugiadas por

homens mais velhos; os grandes contingentes de pessoas caminhando em busca de um país que as acolhesse; a tentativa de ultrapassar a fronteira e a busca por um destino definitivo depois de chegarem ao campo de refugiados.

Tais referências a matérias de imprensa se fizeram presentes em *Órfãos da Terra* desde a concepção da sinopse à construção discursiva de cenas. Um exemplo dessa construção interdiscursiva pode ser visto no primeiro capítulo quando Elias e sua família deixam a cidade fictícia de Fardús a caminho de Beirute, no Líbano, e em novo deslocamento da família rumo a Grécia.

Essa perspectiva interdiscursiva pode ser observada por meio de entrevistas das autoras da telenovela que mencionam que, ao verem uma reportagem na televisão, identificaram o fio narrativo que daria início à trama e se configuraria como o principal empecilho à realização do amor entre Laila e Jamil. Rachid afirma: “a grande inspiração veio quando assistimos a uma matéria sobre meninas que viviam em campos de refugiados e que eram compradas por homens mais velhos para se casarem. Identificamos aí uma história, um potencial de narrativa folhetinesca.” (RACHID apud JEBAILI, 2019, p. 90)

Nesse sentido, cabe enfatizar, juntamente com Motter (2004, p. 251), que a telenovela brasileira apresenta “plasticidade para incorporar elementos de outros gêneros ficcionais e não-ficcionais, além de incorporar elementos da realidade que lhe garantem manutenção de intenso diálogo com o cotidiano concreto do país.” Incorpora “elementos de diversos sistemas semióticos (...) e se firma como documento histórico, lugar de memória (...).” (MOTTER, 2004, p. 252)

No caso de *Órfãos da Terra*, podemos reconhecer referências muito próximas da realidade concreta que vão além do cumprimento da premissa da verossimilhança constituinte dos gêneros ficcionais.

Motter (2003, p. 74) reconhece na telenovela o “nutriente de maior potência do imaginário nacional”, algo que nos possibilita

entender a “construção da realidade, num processo permanente em que ficção e realidade se nutrem uma da outra, ambas se modificam, dando origem a novas realidades, que alimentarão outras ficções, que produzirão novas realidades”. Assim, são dois mundos que estabelecem entre si um diálogo: um dito “real” e o outro “ficcional”, algo que é visto no caso da novela *Órfãos da Terra*.

Na trama da telenovela, temos a presença de elementos do melodrama: a questão familiar e o amor romântico configuram-se, a partir de sua centralidade, como condutores da ação e motivação dos conflitos que movimentam as trajetórias dos protagonistas frente às ações de vilões que tentam impedir a todo custo a realização desse amor. Embora a condução do *plot* com base nos elementos melodramáticos se configure como uma das principais características da telenovela em análise, optamos por abordar a questão da alteridade - inserindo a trama no quadro das narrativas sobre imigrantes/culturas estrangeiras produzidos pela televisão brasileira no século XXI.

No levantamento das telenovelas que falam sobre imigração/diferentes culturas, presentes no quadro a seguir, verificamos a discussão de temas ligados à cultura árabe em mais de uma telenovela no século XXI, além de clonagem, dependência química, movimento operário, América Latina, cultura indiana, tráfico de mulheres e situação de guerra e refúgio, entre outros temas.

TÍTULO	AUTORES	EXIBIÇÃO	TEMAS/ ALTERIDADE	CAPÍT.
<i>O Clone</i> (fig.1)	Glória Perez	1/10/2001 - 14/06/2002	Brasil/Marrocos. Cultura árabe/muçulmana, clonagem humana e dependência química.	221
<i>Esperança</i> (fig.2)	Benedito Ruy Barbosa e Walcyr Carrasco	17/06/2002 - 15/02/2003	Brasil/Itália/Europa Imigração italiana, São Paulo anos 1930, industrialização, formação do movimento operário e a Revolução de 32.	209
<i>América</i> (fig.3)	Glória Perez	14/03/2005 - 05/11/2005	Brasil/EUA/América Latina Imigração de brasileiros/ imigrantes latino-americanos para os EUA.	203

<i>Caminho das Índias</i> (fig.4)	Glória Perez	19/01/2009 - 11/09/2009	Brasil/Índia Cultura indiana em contraponto com costumes brasileiros	203
<i>Salve Jorge</i> (fig.5)	Glória Perez	22/10/2012 - 17/05/2013	Brasil/Turquia/Europa Imigração de brasileiros e tráfico de mulheres	179
<i>Sol Nascente</i> (fig.6)	Walther Negrão, Júlio Fischer e Suzana Pires	29/08/2016 - 21/03/2017	Brasil/Japão/Itália História de dois amigos vindos de origens diferentes	175
<i>Órfãos da Terra</i> (fig.7)	Thelma Guedes e Duca Rachid	02/04/2019 - 28/09/2019	Brasil/Síria/África Imigração de refugiados sírios para o Brasil/papel da mulher na sociedade e diferenças culturais	154

Figura 1 – O casal protagonista de *O Clone* de Glória Perez.



Fonte: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-clone/>. Acesso em: 10/10/2020.

Figura 2 – Imigrantes italianos em festa retratados na novela *Esperança*.



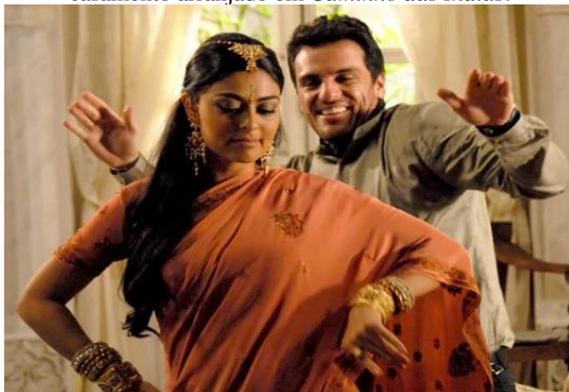
Fonte: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/esperanca/> Acesso em: 10/10/2020.

Figura 3 – Sol (Débora Seco), imigrante brasileira passa parte da trama de *América* tentando atravessar a fronteira para os EUA em busca de uma vida melhor.



Fonte: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/america/>. Acesso em: 10/10/2020.

Figura 4 – Os indianos Maya (Juliana Paes) e Raj (Rodrigo Lombardi) e a questão do casamento arranjado em *Caminho das Índias*.



Fonte: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/caminho-das-indias/>
Acesso em: 10/10/2020.

Figura 5 – Lívia Marine (Cláudia Raia), a vilã de *Salve Jorge*, novela que abordou o tráfico internacional de mulheres e as paisagens da Turquia.



Fonte: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/salve-jorge/>. Acesso em: 10/10/2020.

Figura 6 – Família Tanaka, núcleo japonês de *O sol nascente*.



Fonte: <http://gshow.globo.com/novelas/sol-nascente/>.
Acesso em: 10/10/2020.

Figura 7 – Família protagonista de *Órfãos da Terra* em meio ao início da guerra na cidade fictícia de Fardús, na Síria, no primeiro capítulo da telenovela.



Fonte: <https://gshow.globo.com/novelas/orfaos-da-terra/>. Acesso em: 10/10/2020.

A questão da alteridade presente em *Órfãos da Terra* e a construção do discurso do outro na ficção televisiva

De acordo com Mauro (2019) a telenovela “é uma obra localizada social e historicamente e por isso dialoga com o seu tempo, assim faz-se pertinente tratar suas representações em dialogia com o que se considera real”, algo que reflete, por exemplo, a história dos imigrantes no Brasil. Elementos que, segundo a autora, também estão presentes na construção dos personagens e “nas diferentes instâncias que formam o seu discurso – percurso narrativo, estética e expressão no geral”. (MAURO, 2019, p.30)

Hall (2016) fala em dois tipos de representações: (1) como o ato de retratar algo por descrição ou imaginação (algo importante no processo de construção das personagens) e outro (2) como simbologia, amostra ou substituto. A imposição de um poder na sociedade, segundo o autor, tem estreita relação com essas representações sociais, algo simbólico que envolve dominadores e dominados.

Segundo Campos (2007) no drama esses personagens são definidos “principalmente através dos seus jogos de ações” (p.112). Ao escolher um personagem principal, o autor estabelece “uma referência a partir da qual a narrativa será composta e, mais tarde, recebida pelo espectador — e, assim, dar unidade e facilitar composição e recepção” (p. 116).

Consideramos estes conceitos para analisarmos o discurso da telenovela, de construção de uma alteridade e sua relação dialógica com as representações sociais e midiaticização, algo que para Charaudeau (2012, p. 25) é realizado também a partir das “condições semiológicas da produção - aquelas que presidem à própria realização do produto midiático (...)” e que abrangem a relação entre o externo-interno, ou seja, o discurso encontra-se, ele próprio, “pensado e justificado por discursos de representação sobre o “como fazer e em função de qual visada (...)”.

Para analisarmos a questão da alteridade na ficção seriada e a construção do discurso de um “eu” e de um “outro” nos processos

comunicacionais gostaríamos de delimitar dois conceitos importantes nessa análise presentes em Lobato (2017): o de alteridade social e o de alteridade geográfica.

Ao falar da alteridade sociocultural, o autor analisa a diferença como algo que:

[...] reside, acima de tudo, nas práticas, nos costumes e hábitos culturais; é o famoso *estrangeiro que está ao lado*, gerado e identificável a partir de processos contra-narrativos, que pode ser identificado das mais diversas maneiras no campo das representações – em matérias de telejornal que mostram a vida no sertão brasileiro e no bioma amazônico, comumente associados ao exótico nacional, por exemplo; em documentários sobre o cotidiano de comunidades periféricas de grandes cidades; em obras de ficção que abordam os costumes religiosos de determinados grupos sociais do próprio país; em obras literárias que versam sobre subculturas urbanas e populações tradicionais; entre outros. (LOBATO, 2017. p. 69).

Lobato também busca definir a questão da alteridade geográfica, aquela que é:

[...] comumente associada aos enunciados que tratam de países exóticos e locais pretensamente misteriosos para o homem ocidental, diz respeito à diferença produzida discursivamente para dar conta de comunidades espacialmente distantes daquelas a que a narrativa se destina; é o caso, por exemplo, de uma reportagem jornalística que aborda os modos de vida e costumes de um país no Oriente Médio – ou de uma telenovela parcialmente ambientada na Europa Central ou na África. (idem)

Para Todorov (1993, p.154) “a pedra de toque da alteridade não é o *tu* presente e próximo, mas o *ele* ausente ou afastado”. Assim, temos em *Órfãos da Terra* a família síria que é obrigada a sair da sua casa na fictícia cidade de Fardus depois de um bombardeio, marcando um dos momentos de alteridade geográfica da trama, um lugar onde a

vida está por um fio e as pessoas estão morrendo nos bombardeios e conflitos.

Eles fogem para o campo de refugiados no Líbano, lugar onde a personagem Laila (Julia Dalavia) se apaixona por Jamil (Renato Góes). O sentimento é recíproco, mas eles enfrentam obstáculos para viver esse amor. O maior deles é o sheik Aziz Abdallah (Herson Capri), que nutre por ela uma verdadeira obsessão e oferece dinheiro à família para casar-se com ela. O antagonista representa a alteridade sociocultural, do machismo, do poder do homem sobre a mulher numa sociedade patriarcal, do poder econômico e da opressão em relação ao papel do feminino.

Mas Laila é uma heroína, uma mulher de ação, de iniciativa, que toma as atitudes e as rédeas do próprio destino e vive um amor romântico, enfrenta o conflito com o sheik que tentou forçar um casamento e a realiza um amor que de início era considerado impossível com Jamil.

A vinda da família para o Brasil representa outro momento de alteridade geográfica: é o local da libertação, de viver plenamente o que se é, de construir um “eu” entre duas culturas, entre dois mundos possíveis.

Essa construção da diferença e a questão identitária é analisada por Kathryn Woodward (2000), Hall (2006) e Bhabha (1998). Woodward defende que esse jogo de oposições baseadas na interação social que demarcam o próximo e o distante, suas fronteiras e oposições, moldam a identidade, “ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade” (WOODWARD, 2000, p.18-19).

Segundo a autora, essa demarcação da diferença é construída com a determinação de juízos de valor, disputas de poder e inserção de polos opostos.

As formas pelas quais a cultura estabelece fronteiras e distingue a diferença são cruciais para compreender a identidade. A diferença é aquilo que separa uma

identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições (...) as identidades são construídas por meio de uma clara oposição entre “nós” e “eles” (WOODWARD, 2000, p. 41).

Hall (2006) defende que “as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar” (HALL, 2006, p. 69), o que para Bhabha (1998) abre brechas ou fissuras – por meio das quais os conflitos identitários ganham vozes e visibilidades.

A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a ‘individualidade’ da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. (BHABHA, 1998, p. 209).

Um dos fios principais da trama de *Órfãos da Terra* é o posicionamento da mulher frente a uma cultura “outra”, representado na busca de Laila pela realização do amor romântico e tentativa de se libertar do papel de submissão feminina pela sua cultura de origem.

A personagem volta a esse lugar “outro”, que ressalta a diferença, ao aceitar se casar com o sheik para pagar o tratamento do irmão, que ficou gravemente ferido. Porém, quando o irmãozinho morre, a moça foge para o Brasil com seus pais, irritando o futuro marido, que envia atrás dela Jamil, seu braço-direito e noivo de sua filha, Dalila, para que traga ela à força. Jamil e Laila, apaixonados, se tornam fugitivos de Aziz.

Na ficção seriada e na televisão há uma combinação de linguagens e códigos verbais, sonoros e visuais. Assim, em muitos contextos, há uma hibridização dos gêneros ficcional, jornalístico e documental, onde o real e o ficcional se intercalam conforme argumenta Motter (2003):

O estrato realista, essa base que sustenta a vida cotidiana da personagem, constitui-se numa, pois, potente fonte de identificação, num elo entre personagem – telespectador, entre ficção e realidade. Boa parte desse trabalho está a cargo da cenografia (com seu entorno, produção, etc.) de televisão, de teledramaturgia, ou melhor, de telenovela. Quando a esse estrato realista se junta uma produção que também persegue o real, tematiza questões sociais candentes obtém a integração que facilita sua inserção na realidade concreta e tende a ganhar total adesão do público, não só telespectador, mas envolve também os que não fazem parte da audiência medida e, mesmo assim, participam indiretamente e acabam formando opinião. (MOTTER, 2003, p. 169).

Abordando a questão dos mundos possíveis - termo usado por Eco (1994) para se referir ao mundo criado pelo escritor que à semelhança do mundo real é reproduzido na obra literária - e da relação com o real, Mungioli (2012) afirma que a ficção não está baseada ou fundada na imitação da realidade, mas sobre o princípio da verossimilhança, de uma realidade possível, da criação de um mundo ficcional que se molda sobre as relações simbólicas construídas socialmente.

Considerações finais

A telenovela *Órfãos da Terra* empregou na composição do discurso verbo-visual cenas que reproduziam a brutalidade de situações que inúmeros imigrantes e refugiados estão sujeitos em seus processos de deslocamento em busca de melhores condições de vida, ao mesmo tempo que recorreu a elementos tradicionais do medrodrama (família, amor romântico e conflitos que movem a ação dos protagonistas em relação à ação de vilões que buscam impedir a realização desse amor).

A obra de ficção também se utilizou ao longo de toda a trama de elementos de alteridade geográfica e sociocultural: a guerra na Síria e o campo de refugiados no Líbano em oposição à vida no Brasil; o papel da mulher na cultura árabe e a luta pela afirmação da personagem principal (Laila recebeu a oferta financeira do sheik em troca de um casamento e partiu para o Brasil em busca de uma vida melhor, onde realizou seu amor com o par romântico da trama), o restabelecimento de uma vida longe da guerra civil na Síria e o debate sobre a situação de milhares de pessoas que se deslocam pelo mundo em busca de uma vida melhor.

Assim, a questão da alteridade inseriu a trama no quadro das narrativas sobre imigrantes/culturas estrangeiras produzidos pela televisão brasileira no século XXI, contrapôs Brasil e Síria, mostrou diferenças culturais e semelhanças entre os dois países, estabelecendo alteridades geográficas e socioculturais.

Conforme análise, a telenovela ampliou a visibilidade midiática de imagens e histórias de imigrantes e refugiados amplamente divulgadas na imprensa de maneira geral, na medida em que, como enfatiza Motter (2003, p. 260), situa e contextualiza a trama e os personagens “no espaço da individualidade, da afetividade, das inter-relações sociais, do político, do ético e, enfim, do humano”.

Uma história contada na televisão que ajudou a mudar a percepção de muitos brasileiros sobre os sírios e a cultura árabe. Tais evidências concretizam-se tanto na fala das autoras como nos dados disponibilizados pelo *Caderno Globo*⁹², onde, em sua edição 16, podemos constatar que, entre os que assistem a telenovela, 57% das pessoas declaram ter mudado de opinião em relação aos refugiados (JEBAILI, 2019). Uma reconstrução do imaginário através da teledramaturgia de pessoas que mudaram a visão do real através da forma como a ficção apresentou o tema. Desse total, 92% dos entrevistados consideraram o assunto extremamente relevante e 76%

⁹² Publicação produzida pela equipe de Responsabilidade Social e Pesquisa da própria emissora.

passaram a se interessar mais sobre a questão, 88% se sensibilizaram com o drama dos refugiados e 41% ampliaram o conhecimento sobre o tema.

Durante essa mesma pesquisa e de acordo com ela, muitas pessoas revelaram que tinham medo de quem usava lenço na cabeça e que passaram a olhar para essas pessoas de uma outra forma. Outras se interessaram em dar aula para refugiados, contrapondo a visão vigente não só no Brasil, mas em boa parte do mundo - de que os refugiados vieram para “ocupar” o lugar de brasileiros no mercado de trabalho.

Assim, o gênero melodramático confere à história não apenas o caráter emocional necessário a uma telenovela, mas também a densidade das relações humanas e dimensiona as perdas e os ganhos de pessoas em situações extremas. Tal construção denota a intencionalidade de misturar o factual e o real ao ficcional, a alteridade sociocultural e geográfica, produzindo sentidos e “negociando com nossos imaginários” (CHARAUDEAU, 2013, p. 223).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São. Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CAMPOS, Flávio. **Roteiro de Cinema e televisão**. São Paulo: Zahar, 2007.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2012.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: UNESP, 1993.
- GOMES, Mayra Rodrigues. **Poder no jornalismo**. São Paulo: Hacker/Edusp, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

JEBAILI, Paulo. No lugar do outro. **Caderno Globo**, n. 16 São Paulo, agosto 2019. p. 88-95. Disponível em: http://estatico.redeglobo.globo.com/2019/08/26/caderno_globo_deslocamentos_e_refgios.pdf. Acesso em 10 out. 2020.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre, Sulina: 2007.

LOBATO, José Augusto Mendes. **Alteridade na ficção seriada e na grande reportagem: um estudo sobre as estratégias de representação do outro na narrativa televisual brasileira**. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

LOPES, M. I. V. DE; LEMOS, Lígia Prezia. Brasil: streaming, tudo junto e misturado. In: LOPES, M. I. V. DE; OROZCO-GÓMEZ, Guillermo. (orgs.) **Modelos de distribuição da televisão por internet: atores, tecnologias, estratégias**. Porto Alegre: Sulina, 2019.

LOPES, Maria Immacolata V. (2018a). **A teoria barberiana da Comunicação**. **MATRIZES**. Vol. 12 (1), p. 39-63. www.revistas.usp.br/matrizes/

LOPES, M. I. V. DE. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, v. 3, n. 1, p. 21-47, 15 dez. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239/41021>. Acesso em 10 out. 2020

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MAURO, Rosana. **A construção discursiva televisual da mulher popular na telenovela: um estudo sobre as personagens de Avenida Brasil e A Regra do Jogo**. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MEMÓRIA GLOBO. Site. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/>.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Tradução: Pedrinho A. Guareschi. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e história: a construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo: Comunicação & Cultura, 2003.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M. I. V. de. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo, Loyola, 2004.

MOTTER, M. L. “**Telenovela: documento histórico e lugar de memória**”. Revista USP, São Paulo, n. 48. dez.-fev. 2000-2001.

MUNGIOLI, M. C. P. **Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série *Norma***. Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo, ano 9, v. 9, n. 24, p. 97-114, maio 2012.

PROJETO MEMÓRIA GLOBO. Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: um olhar do cinema**. São Paulo: Summus, 2008.

SILVA, Tomás Tadeu. **A produção social da identidade e da diferença**. In: SILVA, Tomás Tadeu. (Org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

DISCURSOS SOBRE TRANSGENERIDADE E DIREITOS A PARTIR DE BRITNEY EM *A DONA DO PEDAÇO* E MICHELLY EM *BOM SUCESSO*

Diego Gouveia Moreira

Introdução

Desde 1965, ano de exibição da primeira telenovela na Rede Globo, esse tipo de produção aparece como prioritário para emissora. O custo de realização de uma novela pode ser considerado baixo quando relacionado ao retorno obtido com vendas publicitárias e *merchandising*. Então, com baixo custo e alta rentabilidade, ela se tornou uma das produções por excelência e constitui um importante meio da cultura pop.

Para além do *merchandising* de produtos e marcas, assuntos de cunho social passaram a ser abordados na ficção seriada com o objetivo de difundir ideias e valores. O *merchandising* social está relacionado à criação e expansão de debates sociais, pensados e executados de forma estratégica para promover o diálogo entre os telespectadores (LOPES, 2009) e passou a aparecer em novelas brasileiras a partir da década de 80.

Mais recentemente, observa-se que as ações socioeducativas, como também são conhecidas as estratégias de *merchandising* social, das ficções seriadas lançam sua atenção para questões Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queers, Questionando, Intersex, Assexuais, Arromânticas, Agêneras, Pansexuais, Polisssexuais e mais (LGBTQIAP+).

De acordo com Ribeiro (2010, p. 19), se pode dizer que, em geral, a mídia apontava a sexualidade com deboche, discriminação e caricaturização. “Em geral, o gay é tratado de forma pejorativa e sempre lembrado com linguajar jocoso” (p. 21).

As primeiras personagens LGBTQIAP+ na TV brasileira foram vividas por Vida Alves e Geórgia Gomide no teleteatro

Calúnia, exibido em 1963 pela TV Tupi. Na Rede Globo, o primeiro personagem gay foi Rodolfo Augusto, interpretado por Ary Fontoura, um costureiro e carnavalesco da novela *Assim na Terra como no Céu*. Na década de 70, houve, de acordo com Bernardo (2018), seis novelas com personagens gays. Nos anos 80, foram 15 e, nos 90, 13. Nos anos 2000, houve um salto para 28 produções. De 2011 a 2017, já havia 25 telenovelas. A presença de homens gays é majoritária. É importante destacar, no entanto, que a presença de personagens homossexuais não significa que houve investimento em ações socioeducativas. Neste tempo, muitos personagens reforçavam estereótipos e não avançaram na discussão de temáticas importantes sobre direitos LGBTQIAP+.

No entanto, houve também, em outros personagens, esforços para abordar direitos de uma maneira diferente, centrando em ações socioeducativas ligadas à questão de gênero e sexualidade. As telenovelas abrem espaço para a visibilidade de identidades historicamente marginalizadas.

As possibilidades de discussão sobre direitos LGBTQIAP+ não surgiram aleatoriamente na TV. Integram, na verdade, condições que forçaram a emergência de tais manifestações na teledramaturgia. O avanço do feminismo e, com ele, as discussões das pautas de movimentos sociais LGBTQIAP+ são os grandes responsáveis por novas representações e também pela decisão da emissora em abordar sistematicamente e focar ações socioeducativas nessa área.

A transgeneridade já havia sido abordada em outras produções, mas, em 2019 e 2020, a questão esteve presente em *A Dona do Pedaço* (2019) com Britney, interpretada pela atriz trans⁹³ Glamour Garcia, e Michelly de *Bom Sucesso* (2019), vivida pela atriz trans Gabrielle Joie.

⁹³ Neste artigo, o adjetivo trans é utilizado apenas para auxiliar na discussão proposta no trabalho sobre transgeneridade, embora compreenda-se que o uso do termo não é necessário para designar as pessoas no cotidiano. A referência seria apenas mulher já que é como a atriz se identifica.

Este artigo analisa as estratégias discursivas utilizadas pela emissora para pautar política identitária de pessoas transgêneras a partir das duas personagens. Para isso, foi realizado um levantamento bibliográfico sobre telenovela, discurso, gênero e sexualidade, além de um acompanhamento, em diários de observação, das cenas em que Britney e Michelly apareciam. Os diários são compostos pela transcrição das falas dos personagens, em cenas nas quais ficaram claros os esforços de abordar os direitos das pessoas trans.

Na próxima seção, será abordada a questão da transgeneridade a partir dos estudos de gênero.

A transgeneridade a partir dos estudos de gênero

As primeiras discussões sobre gênero surgiram, especialmente, a partir da década de 60 com o avanço do movimento feminista. O conceito de gênero passou a ser usado para se referir ao papel social e cultural do sexo, que ainda era compreendido sob a perspectiva biológica e natural, funcionando como determinante do gênero. Ou seja, “o sexo era a verdade da natureza, como muitos ainda pensam no âmbito do senso comum” (TIBURI, 2016, p. 10). A ordem sexo/gênero era vista de modo natural. Nascer com pênis ou vagina determinava o gênero masculino ou feminino com o qual os sujeitos eram identificados, respectivamente.

A contraposição a esse entendimento já havia sido levantada por Simone de Beauvoir no final dos anos 40, antes mesmo dos anos 60, com a famosa frase: “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Com essa frase, há uma ruptura na determinação dos gêneros a partir do sexo. Essas ideias constituem pilares que ajudaram na compreensão sobre gênero e sexualidade como entendemos hoje em dia.

Os estudos de Michel Foucault, por exemplo, em *História da Sexualidade I* (2009) trazem outra perspectiva ao explicar o sexo como uma produção do discurso. Para o autor, sexualidade e sexo não seriam verdades em suas essências, mas construções históricas. Ele

influencia os estudos de gênero, abarcados na teoria *queer*, que ganharam corpo a partir dos anos 80.

As ideias de Judith Butler, nos anos 90, com o lançamento de *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, seguem a linha foucaultiana, rompendo com a ideia da naturalidade do sexo e do gênero, instituindo a questão para uma perspectiva discursiva. Para Butler (2016), é importante contestar o status quo que consiste em deslocar categorias tais como “homem”, “mulher”, “macho” e “fêmea”, revelando como elas são discursivamente construídas no interior de uma matriz heterossexual de poder. Ela considera que gênero não é algo que somos, assim como Beauvoir escreveu, mas algo que fazemos. Não é algo que se “deduz” de um corpo. Butler propõe pensar o gênero como algo fluido, socialmente construído, performado, como um “efeito”.

Não é natural. Em vez disso, é a própria nomeação de um corpo, sua designação como macho ou como fêmea, como masculino ou feminino, que “faz” esse corpo. Butler se afasta da ideia de que sexo, gênero e sexualidade existem numa relação necessariamente mútua. São esses apontamentos que ajudam a compreender o fenômeno que existia há bastante tempo, mas que era analisado sob um ponto de vista ainda biológico e anormal, como a transgeneridade.

O gênero é, na Teoria *Queer*, efeito de discursos. Ao empregar a palavra discurso, Butler está se referindo às formulações de Foucault sobre o discurso como “grandes grupos de enunciados” que governam o modo como falamos e percebemos um momento ou momento históricos específicos. Assim, surgem como condições definidoras do gênero nas sociedades o falocentrismo e a heterossexualidade.

Butler definiu o gênero “não como uma essência ou uma verdade psicológica, mas como um corpo performativo e uma prática discursiva através da qual o sujeito adquire inteligibilidade social e reconhecimento político” (PRECIADO, 2014, p. 95).

A noção de performatividade de gênero, de acordo com a filósofa estadunidense, diz respeito a ideia de que a repetição de atos, gestos, atuações, desejos, entre outros, a partir dos discursos, produzem na superfície dos corpos, a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, performatizando nossos modos de ser masculino e feminino, com o propósito de materializar nos corpos uma heterossexualidade obrigatória e reprodutora (BUTLER, 2016).

Apesar, no entanto, de serem feitos sob essas perspectivas, para a autora, os gêneros podem ser construídos de maneiras diferentes e subversivas como no caso das pessoas trans.

O filósofo Paul B. Preciado (2014) afirma que o gênero não é apenas performativo, mas resultado de uma tecnologia sofisticada que produz corpos sexuais. “Isto é, como um sistema complexo de estruturas reguladoras que controlam a relação entre os corpos, os instrumentos, as máquinas, os usos e os usuários” (PRECIADO, 2014, p.79).

Autores como Michel Foucault, Judith Butler e Paul B. Preciado são vinculados à Teoria *Queer*, que se afasta do feminismo clássico de base identitária e essencializante e se constitui como uma política pós-identitária, que se debruça sobre a travestilidade, a transgeneridade e a intersexualidade e culturas sexuais caracterizadas pela subversão ou rompimento com normas socialmente prescritas de comportamento sexual e/ou amoroso (BENTES, 2017).

Na compreensão de gêneros na contemporaneidade, para além das múltiplas possibilidades apontadas, compreende-se que uma pessoa cis é aquela que se define como homem ou mulher e se identifica com a constituição biológica que nasceu. Para uma contextualização didática, segundo Benevides e Nogueira (2019), mulheres transexuais são “pessoas que foram identificadas como sendo pertencentes ao gênero masculino no nascimento, mas que se reconhecem como pertencentes ao gênero feminino e se reivindicam como mulheres” (p. 11). E as travestis são pessoas que ao nascerem foram identificadas como do gênero masculino, mas que se

identificam e se expressam como do gênero feminino, “mas não se reivindicam como mulheres da forma com que o ser mulher está construído em nossa sociedade” (p. 11). No entanto, o termo transgeneridade serve como um guarda-chuva para abarcar essas possibilidades. Também é importante destacar que as diferenças entre pessoas transexuais e travestis depende de outros aspectos como classe social, acesso à escolaridade, por isso, a nomenclatura a ser usada acaba sendo também uma questão bastante pessoal.

As pessoas transgêneras podem ainda ser binárias ou não-binárias. As binárias se reconhecem como homens ou mulheres e as não-binárias não se limitam às definições de masculino ou feminino. As mulheres trans ou os homens trans se diferenciam das *drag queens*, dos *drag kings* e das travestis porque a *drag queen* é uma personagem que pode inclusive ser vivida por um homem cis e hétero e o *drag king*, por uma mulher cis hétera. Uma pessoa *crossdresser* é aquela que se veste com roupas do gênero oposto ao qual se identifica dentro do binarismo masculino ou feminino.

Agora, importa mostrar como as pessoas trans foram representadas pelas novelas da Rede Globo.

Transgeneridade nas novelas da Rede Globo

De acordo com o catálogo feito pelo site Teledramaturgia, do colunista de televisão Nilson Xavier, a Rede Globo conta hoje com mais de 300 novelas desde sua criação. As novelas da TV Globo contabilizaram 12 personagens trans⁹⁴. Ninette em *Tieta* (1989), Sarita em *Explode Coração* (1995), Ramona em *As Filhas da Mãe* (2002), Anitta, Beyoncé e Priscila em *Salve Jorge* (2013), Dorothy Benson em *Geração Brasil* (2014), Tarso Brant em *A Força do Querer* (2017), Ivan em *A Força do Querer* (2017), Priscila em *Malhação* (2018),

⁹⁴ Focamos o nosso olhar em telenovelas, mas houve personagens transgêneras em outras produções da emissora como a travesti Cintura Fina, vivida pelo ator homem cis Matheus Nachtergaele, na minissérie *Hilda Furacão* (1998), a personagens transgênera Natasha, interpretada pela travesti Lynn da Quebrada, na série *Segunda Chamada* (2019) e Priscila, na *soap opera Malhação* (2018).

Michelly em *Bom Sucesso* (2019), Britney em *A Dona do Pedaço* (2019). Oito atores e atrizes trans já atuaram, interpretando personagens cis e trans. Rogéria viveu Ninette em *Tieta* (1989), Maria Clara Spinelli já viveu Mira, mulher cisgênera, em *A Força do Querer* (2017), e também Anita, mulher trans, em *Salve Jorge* (2013). Mariana Molina já viveu a personagem trans Beyoncé em *Salve Jorge* (2013) e as mulheres cisgêneras Patrícia, em *Verdades Secretas* (2015), e Evelyn das Neves em *Bom Sucesso* (2019). Patrícia Araújo viveu Priscila em *Salve Jorge* (2013). Tarso Brant interpretou ele mesmo em *A Força do Querer* (2017). Thammy Miranda interpretou Joyce em *Salve Jorge* (2013). Gabriela Loran interpretou Priscila em *Malhação* (2018) e Glamour Garcia viveu Britney em *A Dona do Pedaço* (2019). Em *A Força do Querer* (2017), Silvério Pereira, que não se identifica nem como homem nem como mulher, interpretou um homem cis que, à noite, é *drag queen*.

Ao longo da história da dramaturgia da Rede Globo, houve ator homem cis interpretando mulher cis na novela *O Bofe* (1972), escrita por Bráulio Pedroso, o ator Ziembinsk interpretava uma senhora chamada Stanislava.

O ator homem cis Rubens de Falco, em *O Grito* (1975), escrita por Jorge Andrade, viveu o personagem Agenor, que, de dia, era um sério executivo e, à noite, se vestia de mulher para sair pelos bares da cidade de São Paulo. Não fica claro, entretanto, se o personagem era *cross dresser*, homossexual e *drag queen*, travesti ou uma pessoa transgênera.

Por anos, o que mais se percebe é um movimento de homens se vestirem de mulher e a personagem pertencer ao núcleo de humor. São personagens que se disfarçam de mulheres. Na novela *Um Sonho a Mais* (1985), escrita por Daniel Más e Lauro César Muniz, o empresário Volpone (Ney Latorraca) volta ao Brasil para provar sua inocência e encarna vários disfarces, entre eles a executiva Anabela Freire, que ganhou duas primas, Florisbela (Marco Nanini) e Clarabela (Antônio Pedro). *Deus nos Acuda* (1992) trouxe Gina

(Jandir Ferrari), um homem que se travestia de mulher como disfarce. Na novela *Chocolate com Pimenta* (2003), de Walcyr Carrasco, havia a personagem Bernadete (Kayky Brito), um menino que foi criado pela mãe como menina e não tinha conhecimento a respeito disso. Depois da descoberta, Bernadete mudou o nome para Bernardo e passou a se vestir com roupas masculinas. Novelas como *Bang Bang* (2005), de Mário Prata e Carlos Lombardi, *Sete Pecados* (2007), *Caras e Bocas* (2009) e *Morde e Assopra* (2011), as três de Walcyr Carrasco, abordaram o tema pelo viés do humor escrachado, no qual os personagens se vestiam com roupas do sexo oposto ou para despistar a polícia, ou para seguir a esposa, como no caso do personagem Fabiano da novela levada ao ar em 2009. *Beleza Pura* (2008) também abordou a história de uma mulher que se passava pelo marido diante da suposta morte dele e, após o personagem ressurgir, o companheiro passou a se vestir de mulher para manter a farsa (XAVIER, 2012).

Em 2005, a novela *A Lua Me Disse*, escrita por Miguel Falabella, abordou o *cross-dressing*, prática de se vestir com roupas do sexo oposto independentemente da orientação sexual, com a personagem Dona Roma (Miguel Magno). Em 2006, na novela *Cobras e Lagartos*, o ator Luís Mello deu vida ao *cross-dresser* Orã, que se transformava na espanhola Conchita e continuava a ter afeto pela mulher (XAVIER, 2012).

Atrizes travestis interpretando travestis, pela primeira vez, houve em *Tieta* (1989) com a personagem Ninette (Rogéria). Mesmo com diversas cenas ligadas ao humor, havia na telenovela uma discussão de respeito à diversidade.

A primeira vez que uma personagem trans ganhou contornos que fugiam do humor em sua composição foi na novela *Explode Coração* (1995), escrita por Glória Perez. Sarita Witt (Floriano Peixoto) performava em boates como *drag queen*. Também com Dorothy Benson (Luís Miranda), em *Geração Brasil* (2014), de Filipe

Míguez e Izabel de Oliveira, uma mulher trans foi vivida por um ator homem cis.

Atores homens trans já ganharam personagens em telenovelas, interpretando homens trans e interpretando mulheres. Em *Salve Jorge* (2012), de Glória Perez, Thammy Gretchen interpretou a personagem Joyce, que era uma mulher. Em *A Força do Querer* (2017), o ator transgênero Tarso Brant deu vida a ele mesmo, como um dos personagens que ajudaram Ivana a lidar com seus conflitos internos.

A Rede Globo também, em suas novelas, já teve mulheres trans interpretando mulheres cisgêneras. *Espelho Mágico* (1977), escrita por Lauro César Muniz, teve uma personagem transgênera com um papel fixo em uma telenovela. A atriz Cláudia Celeste foi escalada para o elenco sem que o diretor Daniel Filho soubesse que se tratava de uma pessoa trans. Ela viveu uma corista de teatro cis e, diante da descoberta pela equipe, teve que ser retirada do ar, pois o Regime Militar (1964-1985) proibia pessoas transgêneras de aparecerem na TV. Em *A Força do Querer*, de Glória Perez, a atriz trans Maria Clara Spinelli interpretou uma mulher cisgênera, Mira, confidente da vilã Irene, sendo este o primeiro caso de uma atriz transgênera interpretar uma personagem cis em novelas.

As Filhas da Mãe (2002), escrita por Sílvio de Abreu, contou com uma atriz cisgênera interpretando uma personagem trans. Cláudia Raia deu vida ao personagem que se chamava Ramon quando criança e que fez cirurgia de redesignação, passando a ser Ramona.

Também houve atriz cisgênera interpretando personagem homem trans. Carol Duarte, em *A Força do Querer* (2017) viveu Ivana era uma garota que nunca se adequou ao estilo feminino adotado pela mãe e que passou a se reconhecer como homem logo em seguida. Ela então passa a adotar o nome de Ivan e sua transição é acompanhada do início ao fim pelo telespectador. O tratamento dado à questão nesta novela é bastante elogiado. Não entrou como discussão deste artigo porque o foco foi observar personagens em que a questão de direitos foi abordada.

Personagens mulheres trans interpretando mulheres trans surgem em *Salve Jorge* (2013) com a atriz transgênera Maria Clara Spinelli fez uma participação como a personagem Anita, que foi para a Turquia com a promessa de uma cirurgia de redesignação de sexo, mas que, na realidade, estava sendo vítima de tráfico humano. Junto com ela, as atrizes transgêneras Mariana Molina e Patrícia Araújo também fizeram parte do núcleo de brasileiras transgêneras traficadas. *Malhação: viva a diferença* (2018) trouxe Gabriela Loran como a primeira atriz trans a atuar em uma temporada da trama interpretando uma mulher trans, chamada Priscila. Glamour Garcia atuou como Britney em *A Dona do Pedaço* (2019), de Walcyr Carrasco. *Bom Sucesso* (2019) deu espaço para a atriz transgênera Gabrielle Joie interpretar a personagem trans Michelly. As duas últimas personagens são *corpus* de investigação deste artigo por trazerem o assunto a partir do ponto de vista de direitos.

Michelly, Britney e os direitos LGBTQIA+ em *Bom Sucesso* e *A Dona do Pedaço*

A novela *A Dona do Pedaço* estreou em 20 de maio de 2019 e acabou em 22 de novembro do mesmo ano. Entre os núcleos da produção, havia um de humor: uma família sem teto que ocupou uma casa sem uso. Eles viviam de pequenos golpes. Apesar de trazer uma temática social importante, a novela não problematizou a situação dos moradores sem-teto a partir de um ponto de vista de direitos. A vida da família era abordada estritamente a partir de situações escrachadas. Britney, vivida por Glamour Garcia, era a filha caçula de Eusébio (Marco Nanini) e Dorotéia (Rosi Campos). A personagem foi batizada como Rarisson ao nascer e fez a transição de gênero quando passou um tempo longe da família, em outro país. Ao retornar para São Paulo, reaparece para família como Britney.

Na cena em que volta para casa, a personagem já ressalta um dos direitos que tem: a mudança de nome nos documentos.

Doroteia: Eu também quero saber exatamente como isso aconteceu. Não, porque o meu filho Rarisson ganhou uma bolsa de estudos, ficou anos estudando longe de casa e, quando volta, eu ganhei uma filha?

Cornélia: Um netinho, lindinho, macho, gostoso... Macho igual a esse aí, ó [aponta para Rock, irmão da personagem].

Rock: Oh, com todo respeito, vó, me tira dessa tá, porque eu sou macho, agora ele...

Britney: Ela, faz favor! Se eu posso ser eu nos meus documentos, também mereço respeito. Ela. (A DONA do pedaço, 2019).

Desde 29 de junho de 2018, pessoas transgêneras podem mudar o nome e o gênero em cartórios. A regulamentação da Corregedoria Nacional de Justiça, órgão do Conselho Nacional de Justiça (CNJ) acompanha a decisão do Supremo Tribunal Federal (STF) de março do mesmo ano, que determinou que pessoas transgêneras têm o direito de alterar o nome social e o gênero no registro civil ainda que não tenham sido submetidos à cirurgia de redesignação sexual (MENDES; FERREIRA, 2018). Apesar de não detalhar as informações, a novela pontua esse direito de maneira rápida. A cena, no entanto, é cercada por piadas em torno do corpo de Britney. A mãe fala sobre o tamanho dos seios, os irmãos ridicularizam como ela está vestida. Assim, há uma ambivalência na maneira como os direitos das pessoas trans são retratados. Por um lado, ressalta-se uma medida jurídica que garante a mudança nos documentos, mas, por outro, a personagem é motivo de deboche e chacota dos parentes. Não há defesa em torno do direito de Britney de ser mulher.

Em outras cenas, a discussão passa a ser o direito de Britney de ir para o trabalho como ela é. A nova dona da fábrica em que trabalha a chama para uma conversa no capítulo do dia 30 de agosto.

Britney: Queria falar comigo?

Fabiana: Como já disse, fui criada em convento. Não estou a par de certas situações nesse mundo... nunca convivi com pessoas... como você. Ainda mais porque o convento era no interior do

Espírito Santo, então imagine... Como se chamava antes de ser... Britney?

Britney: Rarisson.

Fabiana: Pois então, Rarisson, de agora em diante, será chamada só de Rarisson. Eu não tenho preconceito nenhum. Respeito cada um como é

[Britney tenta protestar dizendo que é Britney e não mais Rarisson]

Fabiana: Rarisson. E terá que trabalhar vestida de homem. (A DONA do pedaço, 2019).

Depois desse episódio, Britney se nega a trabalhar vestida de homem e a ser chamada de Rarisson e acaba sendo demitida. Ela contrata um advogado e entra na justiça para ter seus direitos assegurados.

Fabiana: Como vai entrando na minha sala sem permissão?

Britney: Eu vim com meu advogado.

Fabiana: Já disse que receberá seus direitos.

Britney: Eu não quero meus direitos, mas meu emprego.

Advogado: Muito prazer. Fui ao Tribunal do Trabalho. Consegui ordem judicial, para reintegração da funcionária.

[Ao ouvir isso, Fabiana protesta e afirma que tem o direito de demitir quem quiser.]

Advogado: Não por esse motivo. Ela tem o direito de ser trans. De acordo com o juiz trabalhista.

[Neste momento, Márcio (funcionário da fábrica) lê o documento e confirma que Britney foi reintegrada e a vilã precisa seguir a ordem judicial. Fabiana se conforma]

Fabiana: Deixa ver... Ah... parece que... está tudo certo. Pode voltar a suas funções.

[Além disso, Britney ganha o direito de usar o banheiro feminino]. (A DONA do pedaço, 2019).

A cena foi ao ar no dia 5 de setembro e traz uma discussão sobre direitos das pessoas transgêneras no trabalho. O Ministério Público do Trabalho, através da portaria nº 1.036 de 2015, regulamentou o uso do nome social em todas as unidades do

Ministério do Trabalho e Emprego. Ainda, de acordo com o artigo 4º da referida portaria, é garantido ao empregado (a) o acesso a banheiros e vestiários de acordo com o nome social e a identidade de gênero de cada um (BRASIL, 2015).

Logo na sequência, Abel (Pedro Carvalho), personagem que na novela era namorado de Britney e rompeu ao descobrir que ela era uma mulher trans, faz piada sobre o direito dela de usar o banheiro feminino. “Mas como o juiz pode fazer uma coisa dessas? E a moral das mulheres desta fábrica? Mas ela tem... ela tem o detalhe” (A DONA do pedaço, 2019).

Ao longo da trama, existem também discursos que levam o público a pensar no direito de Britney ser quem ela é. Na mesma cena, citada anteriormente, em que a família zomba de Britney quando ela volta para São Paulo, a protagonista da novela Maria da Paz, vivida por Juliana Paes, diz:

Maria da Paz: Agora deixa eu falar sério aqui com vocês. Eu vou me meter mesmo. É os seguinte: ela tá maravilhosa, ela tá linda, ela tá com saúde. A gente tem que aceitar ela do jeito que ela é. Pai e mãe tem que amar sem preconceito. Quê que isso? Ela tá linda. Tá linda desse jeito, do jeito que ela é (A DONA do pedaço, 2019).

No dia em que conta para Abel que é uma mulher transgênera, Britney diz: “Eu sou trans. Quer dizer que eu sou mulher. Mas nasci com outro corpo, entende? Eu nasci num corpo masculino” (A DONA do pedaço, 2019). No final da novela, eles se casam.

São cenas que contribuem para propagar o direito das pessoas trans. No entanto, percebe-se que as questões de direitos LGBTQIAP+ expostas a partir da personagem Britney estão cercadas por situações cômicas sem uma discussão politizada. A irritação de Abel é construída para que as pessoas riam.

O humor tem espaço para discussões políticas. Isso é inegável, mas, nas situações produzidas em *A Dona do Pedaço*, o riso não é

produzido a partir de uma chave de rir do opressor. Continua-se rindo de grupos que já são marginalizados socialmente.

Concorda-se com o crítico de TV Mauricio Stycer quando ele considera Britney uma personagem mal construída. "Não teve maior importância na trama, nem serviu a uma reflexão importante sobre as dificuldades que pessoas como ela enfrentam no mundo real. Um desperdício a mais em *A Dona do Pedaço* (STYCER, 2019).

Os preconceitos contra a personagem na novela não geraram discussões aprofundadas e necessárias para desconstruí-los. A personagem é importante porque a partir dela se discutiu a questão de direitos das pessoas transgêneras, mas os momentos em que isso aconteceu são poucos e ainda cercados de piadas que não contribuem para o avanço da questão sob um viés mais politizado.

É diferente do que se tem em *Bom Sucesso* com Michelly, interpretada por Gabrielle Joie. A personagem é uma adolescente extrovertida de 15 anos que está descobrindo suas questões de gênero e enfrenta o preconceito na escola da novela que estreou no dia 29 de julho de 2019 e acabou em 24 de janeiro de 2020.

No capítulo do dia 7 de agosto de 2019, ela foi hostilizada enquanto tentava usar o banheiro feminino da escola. Michelly costumava usar o banheiro dos professores porque é uma mulher transgênera e está em transição de gênero. Neste dia, entretanto, a jovem decidiu ir ao banheiro feminino.

Lori: Tá fazendo o que aqui, garota?

Jeniffer: Ô, amor, você não viu o desenho da porta? Banheiro feminino.

Michelly: E você viu a minha cara de Patrícia? Então pronto. Meu lugar é aqui

Jeniffer: Ah, pelo amor de Deus. Nem operado você é, ô garoto.

Lori: Pode ir no masculino. Seu nome na chamada é Michel, né isso?

Alice: Gente, que preconceito é esse? [que estava ouvindo tudo e é amiga de Michelly]

Michelly: Minha mãe, meus irmãos, todo mundo aqui nessa escola sabe que eu sou menina (BOM SUCESSO, 2019).

No entanto, ela acaba sem usar o banheiro porque a inspetora da escola aparece e pede para ela sair, explicando que a diretora não permite que ela use o feminino. No capítulo do dia 20 de janeiro, no entanto, Michelly vai até a sala da diretora entregar um abaixo-assinado para que ela possa usar o banheiro feminino.

Diretora: Michelly, Michelly, eu não quero saber de confusão.

Michelly: Não. Não vai ter confusão não. Isso aí todo mundo assinou. E tem aí também que eu quero meu nome na chamada como Michelly Almeida. Chega de Michel, né.

Diretora: Acho justo. Parabéns.

Há uma comemoração com amigos depois que ela usa pela primeira vez o banheiro. Percebe-se que, em *Bom Sucesso*, as cenas priorizam a discussão política dos direitos da população trans. Embora especialistas digam que leis locais sobre práticas discriminatórias já garantem o uso do banheiro por pessoas trans, não existe uma decisão do Supremo Tribunal Federal (STF) sobre o tema.

Michelly foi uma personagem com visibilidade e que, na novela, lutava por seus direitos. As piadas sobre a sua condição eram sempre rebatidas. No dia 6 de agosto, por exemplo, durante o jogo de futebol feminino, Michelly faz um gol.

Lori: Ué, professor, não era só mulher que podia fazer gol?

Michelly: Eu sou o quê, ô criatura?

Aluno: Não faz pergunta difícil.

Professor: Ô ô, gente! A Michelly é o que ela quiser ser.

Gabriela: É. Vocês estão reclamando porque vocês estão perdendo mesmo. (BOM SUCESSO, 2019).

Nessa cena, por exemplo, o professor e a amiga partem em defesa dos direitos de Michelly e a situação acaba por ser constrangedora para a agressora.

Considerações Finais

Em novelas e discursos diferentes, Michelly e Britney contribuíram para diversificação das narrativas sobre direitos da população LGBTQIAP+ nas telenovelas da TV Globo. A partir das análises empreendidas, foi possível entender que, em *Bom Sucesso*, Michelly instaurou uma discussão que não se restringiu ao seu corpo e a sua sexualidade, mas abordou questões de direitos, como o uso do banheiro e a mudança de nome, como foram também discutidos em *A Dona do Pedaco*, com Britney.

Bom Sucesso trouxe a discussão sobre o uso do banheiro em 7 de agosto de 2019, mas só trouxe o desfecho em janeiro de 2020. *A Dona do Pedaco* pautou a discussão junto com o direito de ser mulher trans no trabalho no dia 30 de agosto. A solução veio antes de janeiro. Em 5 de setembro, a personagem ganhou o direito de usar o banheiro, além de poder usar o nome que escolheu e se vestir como quisesse.

Apesar de concluir primeiro a discussão, a forma como a questão foi abordada em *A Dona do Pedaco* não contribuiu para uma reflexão mais adequada do público porque as piadas feitas sobre a transgeneridade de Britney não eram contestadas na mesma cena ou simplesmente caíram no esquecimento. É diferente do que vimos em *Bom Sucesso* que desconstruiu preconceitos.

A partir dos dados apresentados neste artigo, percebe-se que a presença de personagens trans ainda é pequena em novelas e a de atores e atrizes trans ainda mais. Espera-se que as telenovelas possam contribuir mais efetivamente para educação da sociedade ao pautar mais o tema em suas produções.

Referências

A DONA do pedaço. Rio de Janeiro: Rede Globo, mai-nov. 2019. Novela.

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. **Dossiê:** assassinatos e violência contra travestis e transexuais no Brasil em 2018. São Paulo: Associação Nacional de Travestis e Transexuais Do Brasil (Antra); Instituto Brasileiro Trans de Educação (IBTE), 2019. Disponível em:

<<https://antrabrazil.files.wordpress.com/2019/01/dossie-dos-assassinatos-e-violencia-contra-pessoas-trans-em-2018.pdf>>. Acesso em: 4 mai. 2020.

BENTES, Ivana. Biopolítica feminista e estéticas subversivas. **Matrizes**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 93-109, mai-ago. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/133380>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

BERNARDO, A. Infográfico: evolução dos personagens LGBT nas novelas, ano a ano. **Superinteressante**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/infografico-evolucao-dos-personagens-lgbt-nas-novelas-ano-a-ano/?fbclid=IwAR0kDsiY12N-QgpsYfuMkpyhgpolmws_nZci4ubHJEjnHsglHabGqCycs68>. Acesso em: 12 mar. 2019.

BOM SUCESSO. Rio de Janeiro: Rede Globo, jul-jan. 2019-2020. Novela.

BRASIL. Ministério do Trabalho. Portaria nº 1.036, de 2 de dezembro de 2015. assegura a utilização do nome social em crachás, e-mails e comunicações internas. O uso de banheiros deve ser de acordo com a identidade de gênero em todas as unidades do Ministério Público do Trabalho no Brasil. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 2 dez. 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 19 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

LOPES, M. I. V. A telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, v. 3, n.1, p. 21-47, dez./ago. 2009. Disponível em: <https://bdpi.usp.br/bitstream/handle/BDPI/32406/art_LOPES_Telenovela_2009.pdf?sequence=>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MENDES, Adriana; FERREIRA, Paula. Transexuais já podem mudar nome em documentos nos cartórios de todo país. **O Globo**, Sociedade, 29 jun. 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/transexuais-ja-podem-mudar-nome-em-documentos-nos-cartorios-de-todo-pais-22836060>>. Acesso em: 3 mai. 2020.

PRECIADO, Beatriz. Historia de la tecnossexualidad. In: _____. **Yonqui: sexo, drogas y biopolítica**. Buenos Aires: Paidós, 2014. p. 63-88.

RIBEIRO, I. R. **A TV no armário: a identidade gay nos programas e telejornais brasileiros**. São Paulo: GLS, 2010.

STYCER, Mauricio. História da transexual Britney é um desperdício a mais em A Dona do Pedaco. **Mauricio Stycer**, 24 out. 2019. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2019/10/24/historia-da>>

transexual-britney-e-um-desperdicio-a-mais-em-a-dona-do-pedaco/?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 3 mai. 2020.

TIBURI, Marcia. **Judith Butler**: feminismo como provocação. Cult, São Paulo, ano 19, jan. 2016. p. 8-11.

XAVIER, Nilson. Relembre os travestis e transexuais das novelas. **Blog do Nilson Xavier**, São Paulo, 22 jan. 2012. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2012/02/22/relembre-os-travestis-e-transexuais-das-novelas/?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 3 mai. 2020.

DUALIDADES E RELAÇÕES DE OPRESSÃO EM *LOVE, DEATH & ROBOTS*: ORIENTALISMO E O PERÍODO COLONIAL DE HONG KONG NA PERSPECTIVA CYBERPUNK

Júlia Garcia
Gabriela Borges

Introdução

A ficção científica é um gênero narrativo relativamente recente. Enquanto o teatro grego atingiu seu ápice por volta do século V a.C., com nomes célebres da tragédia, como Sófocles e Ésquilo (PIQUÉ, 1998), a ficção científica começou a se desenvolver com maior força apenas em 1926, mediante a publicação da revista americana *Amazing Stories*, sob a edição de Hugo Gernsback, que pretendia aliar a ciência ao apelo dos romances literários (CAVALLARO, 2000).

Embora o ponto crucial para o desenvolvimento do gênero tenha ocorrido na década de 20, muitos autores consideram *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, a obra precursora da ficção científica e, conseqüentemente, do movimento cyberpunk (CAVALLARO, 2000; CRUZ, 2013; KELLNER, 1995). Com inspirações românticas e góticas, *Frankenstein* aborda questões que mais tarde seriam centrais nas expressões do cyberpunk, como o embate criatura/criador, os limites da humanidade e as conseqüências dos avanços científicos. Enquanto no cyberpunk reflete-se sobre a presença de humanidade nos robôs – e vice-versa – mediante o embate entre humanos (criadores) e máquinas (criaturas), em *Frankenstein* esse conflito ocorre entre Victor e o monstro a quem deu vida. O ser criado pelo cientista é movido por vingança, mas suas motivações são completamente humanas, derivadas da solidão e do desprezo. Nesse contexto, Amaral (2006, p.10) destaca, inclusive, que a subcultura cyberpunk “comporta múltiplas características, muitas delas herdadas

do romantismo gótico”, no qual se encaixa a obra em questão. Já para Cavallaro (2000, p.3), a abordagem do não-humano é utilizada tanto pela ficção científica quanto pela literatura gótica para dar forma a medos e preconceitos primitivos.

Ainda que suas origens datem de décadas anteriores, o termo “cyberpunk” só foi empregado pela primeira vez em 1983 pelo escritor Bruce Bethke em conto homônimo (CAVALLARO, 2000; CRUZ, 2013; AMARAL, 2006). A obra foi publicada, justamente, na revista *Amazing Stories* e apresentava um enredo focado em tecnologia e *hackers*. A palavra “cyberpunk” une o termo “cyber”, referente à tecnologia e à ciência, ao termo “punk”, derivado do movimento punk, que carrega características associadas ao mundo suburbano, à rebelião, às drogas e à violência (CAVALLARO, 2000; KELLNER, 1995). As expressões artísticas do cyberpunk, sejam elas literárias, cinematográficas ou de outras origens, estão inseridas em um contexto diegético majoritariamente tecnológico, no qual as sociedades são comandadas por megacorporações e permeadas pela relação imbricada entre homem e máquina em metrópoles soturnas e repletas de manifestações subculturais. Kellner (1995) pontua que a ficção cyberpunk é urbana, com experiências relacionadas a crime, drogas e sexo, em um ambiente comercial e tecnológico onde as subculturas e os movimentos underground se proliferam e lutam pela sobrevivência. Nesse contexto, Cruz (2013, p. 70) afirma que, na literatura, “William Burroughs, Philip K. Dick, J.G. Ballard, Thomas Pynchon, e William Gibson são considerados os melhores representantes do cyberpunk”, somado a nomes como Bruce Sterling e John Shirley.

Kellner (1995) defende *Neuromancer* (1984), de Gibson, como uma obra chave do movimento, à medida que a narrativa traz à tona o modo como as tecnologias impactam a vida humana, criando novos ambientes científicos e sociais. Kellner (1995) compara, ainda, o trabalho de Gibson ao do teórico francês Baudrillard – um dos principais filósofos da pós-modernidade – frisando que tanto a cultura

e a teoria pós-modernas quanto o movimento cyberpunk são produtos do mesmo ambiente *high-tech*, servindo como ferramentas para mapeá-lo e interpretá-lo. Desse modo, de acordo com Kellner (1995), Gibson e Baudrillard se aproximam ao trabalharem questões bastante similares, retratando um cenário no qual humanos se misturam à tecnologia ao ponto de perderem o controle de suas extensões. Ambos sugerem, portanto, uma visão incerta do futuro e, nessa perspectiva, “a ficção científica cyberpunk pode ser lida como uma espécie de teoria social, enquanto a teoria social pós-moderna e futurista de Baudrillard pode ser lida, por sua vez, como ficção científica” (KELLNER, 1995, p. 299, tradução nossa)⁹⁵.

Nesse contexto, enquanto Cavallaro (2000) destaca os questionamentos sobre realidade e identidade, Kellner (1995) ainda aponta outras importantes reflexões filosóficas levantadas pelas obras cyberpunk, como o conceito de humanidade, contraposto (ou não) pela tecnologia de máquinas, robôs e ciborgues, e as fronteiras e limites entre natural e artificial. Kellner (1995), abordando novamente a relação entre o teórico Baudrillard e o movimento, pontua que a ficção cyberpunk problematiza as noções de sujeito e questiona os conceitos de realidade, tempo e espaço perante o surgimento do ciberespaço. Nesse contexto, o autor (1995) afirma que, com a implosão entre sujeito e tecnologia, subverte-se o conceito de ser-humano e, com a erosão dos valores tradicionais, levanta-se dúvidas a respeito de quais valores e políticas poderiam ajudar a produzir um futuro melhor.

A morte do cyberpunk

Kellner (1995) afirma que alguns teóricos discutem se o cyberpunk já teve seus efeitos positivos na ficção científica e se já se tornou obsoleto. Nesse sentido, Amaral (2006, p.8) explica que “na

⁹⁵ “[...] cyberpunk science fiction can be read as a sort of social theory, while Baudrillard’s futuristic postmodern social theory can be read in turn as science fiction” (KELLNER, 1995, p. 299).

década de 90 começaram os anúncios da ‘morte’ do cyberpunk enquanto movimento literário”, com temáticas “apropriadas e repetidas por outros autores”. Desse modo, “em 1993, Paul Saffo publica o artigo *Cyberpunk R.I.P.* comparando o surgimento e desaparecimento do cyberpunk com a geração beatnik e o movimento hippie” (AMARAL, 2006, p.8). No entanto, tanto Kellner (1995) como Amaral (2006) acreditam que o cyberpunk ainda possui forças para influenciar expressões artísticas e culturais.

Com a quantidade de filmes, *games* e demais produtos que carregam, ainda hoje, características estéticas, narrativas e temáticas do cyberpunk, é difícil acreditar que, embora já não esteja em seu ápice, o movimento tenha perdido tanto poder quanto previram alguns teóricos. Em 2017, mais de 30 anos após o primeiro longa, *Blade Runner* (1982) ganhou uma sequência estrelada por Ryan Gosling, intitulada *Blade Runner 2049* (2017). O filme foi bem recebido pela crítica e pela audiência, que lhe conferiram uma aprovação de 88% e 81%, respectivamente, no Rotten Tomatoes⁹⁶. No mesmo ano, o animê *Ghost in The Shell* (1995) ganhou um *live action* protagonizado por Scarlet Johansson, traduzido, no Brasil, como *A Vigilante do Amanhã: Ghost in The Shell* (2017). A produção, contudo, não alcançou boas avaliações (44% de aprovação pela crítica e 51% pela audiência no Rotten Tomatoes⁹⁷) e recebeu críticas pela escalação de uma atriz branca e estadunidense para interpretar o papel de uma personagem japonesa, evidenciando o descontentamento do público com a política de *whitewashing*⁹⁸.

Mas não é apenas a indústria cinematográfica que vem apostando no cyberpunk. A desenvolvedora CD Projekt RED lançou o

⁹⁶ Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/blade_runner_2049. Acesso em 22 out. 2020.

⁹⁷ Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/ghost_in_the_shell_2017. Acesso em 22 out. 2020.

⁹⁸ *Whitewashing* pode ser traduzido, de modo geral, como embranquecimento. O termo designa a ação, por parte de segmentos da indústria midiática, de escalar atores ou modelos brancos para representarem outras etnias, como é o caso de *A Vigilante do Amanhã: Ghost in the Shell*.

jogo *Cyberpunk 2077* no segundo semestre de 2020 para diversas plataformas, incluindo PlayStation 4, PC e Xbox One. Embora o lançamento tenha sido acompanhado por diversas polêmicas, como a identificação de inúmeros *bugs* no produto final e o cumprimento de jornadas de trabalho exaustivas por parte da equipe, a temática e a proposta do jogo pareceram, em um primeiro momento, empolgar o público. Outros títulos, como *Ruiner* (2017) e *E.Y.E.: Divine Cybermancy* (2011) também se inspiram diretamente na atmosfera cyberpunk e trazem o movimento para o universo dos *games*. Heuser (2003) destaca que, atingindo diferentes esferas, como a música, as comunidades online, os jogos e até a moda, o cyberpunk produziu sua própria subcultura.

Love, death & robots

Seguindo o estilo cyberpunk, a plataforma de streaming Netflix lançou, no início de 2019, a série *Love, Death & Robots*, produzida por Joshua Donen, David Fincher, Jennifer Miller e Tim Miller. São 18 episódios na primeira temporada, todos animações de no máximo 18 minutos, com histórias independentes que variam em temática, mas que trazem, em diferentes níveis, características do movimento cyberpunk. Cada episódio é desenvolvido por uma equipe diferente e animado através de técnicas distintas, o que confere singularidade estética a cada narrativa.

Embora as histórias variem em temática, todas elas carregam alguns elementos em comum. A tecnologia superdesenvolvida é, por exemplo, vista na maioria dos episódios. Por esse motivo, a Netflix encaixa a série nos gêneros cyberpunk e ficção científica, apresentando-a como sugestão a quem busca por tais termos. Ao lado de *Love, Death & Robots*, a plataforma também exhibe, na categoria cyberpunk, títulos como *Ghost in the Shell* (1995) e *Akira* (1988), importantes expoentes do movimento, que encontrou grande força nos animês e outras produções da cultura pop japonesa.

Dentre os episódios de *Love, Death & Robots* está Boa Caçada. A narrativa acompanha um ser mitológico e o filho de um caçador na época da colonização britânica em Hong Kong. Os dois desenvolvem uma grande amizade enquanto lidam com situações de opressão em meio às relações de poder trazidas pelas mudanças sociopolíticas do período. Boa Caçada é o objeto de estudo do presente artigo, que busca debater, através da análise audiovisual, como as expressões do cyberpunk ainda têm a potencialidade de levantar discussões políticas e sociais relevantes, como as apresentadas pelo episódio.

Nesse contexto, Brockmeier e Carbaugh (2001) apontam que pesquisadores das mais diversas áreas, como teoria literária, psicologia e comunicação, buscam explorar a importância da narrativa como forma de personificar as experiências e entender o mundo. Da mesma forma, Freeman (2001), ao considerar as representações narrativas da identidade, cita a capacidade da narrativa de expressar a profundidade do sentimento humano e transmitir a natureza totalmente contraditória da existência humana. As narrativas audiovisuais, portanto, carregam a potencialidade de exprimir as mais diversas questões, sejam elas sociais, psicológicas, políticas ou de qualquer outra natureza, podendo, pois, se configurar como importantes instrumentos de debate e questionamento. Nesse sentido, Boa Caçada se mostra especialmente pertinente por evidenciar embates, preconceitos e visões orientalistas de um período colonial que ainda permeiam discursos do Ocidente contemporâneo.

Metodologia de análise

Uma obra audiovisual é composta por diversas camadas, construídas através de elementos textuais, narrativos, estéticos, dentre outros. Para que se tenha uma boa compreensão da obra é necessário, portanto, que haja esforço em dissecar tais camadas. Aumont e Marie (2004, p.7) elucidam que “tal como não existe uma teoria unificada do cinema, também não existe qualquer método universal de análise do

filme”, o que, ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades de análise, trazendo diversidades positivas às metodologias, pelo mesmo motivo pode tornar a construção metodológica um trabalho difícil e confuso.

Penafria (2009, p. 4) enfatiza que a análise fílmica deve ser feita “tendo em conta objetivos estabelecidos a priori e que se trata de uma atividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme”. Sobre a decomposição de planos, Aumont e Marie (2004, p.49) destacam que “não há decomposição ou modelo obrigatórios”, mas apontam alguns parâmetros que podem ser úteis na análise, como duração dos planos, grandeza dos planos, montagem e movimentos de câmera e de personagens.

Nesse contexto, dentre os tipos de análise evidenciados por Penafria (2009) está a análise de conteúdo, que privilegia a temática da obra audiovisual, e a análise de imagem e som, cujos objetivos centram-se no estudo dos recursos cinematográficos utilizados, como planos e cortes. Penafria (2009) indica, portanto, duas etapas que constituem o estudo de uma obra audiovisual: a decomposição e a interpretação. A decomposição se refere à descrição de elementos estéticos, narrativos e estruturais de um filme, como os planos, banda sonora e temática abordada, através das análises de conteúdo e de imagem e som. Após a análise de tais elementos, propõe-se uma leitura da obra, ou seja, uma interpretação. “O objetivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação” (PENAFRIA, 2009, p.1).

Desse modo, no estudo do episódio Boa Caçada, em relação à análise de conteúdo, foram sintetizadas as principais questões abordadas pela narrativa. Já na análise de imagem e som, foram decompostos alguns planos das sequências, de modo a verificar quais são os enquadramentos mais utilizados, se há movimentação de câmera, qual é o ritmo seguido pela montagem e como é construída a fotografia. Além disso, realizou-se o estudo da banda sonora, com a

identificação dos elementos empregados (diálogos, som ambiente, ruídos e trilha), de forma a constatar se há presença de destaques, ausências, contraposições e sincronias, como indica Chion (2011). Por fim, além da decomposição do episódio, foi proposta a interpretação sugerida por Penafria (2009). Nessa etapa, a análise da imagem e do som foi utilizada para realizar uma leitura do desenvolvimento do conteúdo, de modo a entender como os elementos audiovisuais da obra se relacionam à narrativa e de que forma a aplicação de tais elementos pode ser usada para elucidar um ponto de vista ou um argumento.

A análise audiovisual de *Boa Caçada* é seguida por uma discussão acerca da perspectiva orientalista que marcou – não somente, mas também – o imperialismo do século XIX, o que abrange a situação de Hong Kong à época da colonização britânica. O discurso orientalista construído pelo Ocidente como forma de subjugação e domínio sobre o Oriente (SAID, 1996) ultrapassa, no entanto, o período colonial, e vê-se reverberações dessa visão ainda na contemporaneidade, como será discutido. *Boa Caçada*, portanto, apesar de trazer como pano de fundo a época colonial de Hong Kong, aborda questões identificáveis nas sociedades contemporâneas, potencialmente problematizando dinâmicas de opressão e dualidades que vão além do período histórico.

Boa Caçada

O episódio *Boa Caçada* se encaixa em um subgênero do cyberpunk chamado steampunk. Segundo Amaral (2006, p.7), o steampunk se passa na Era Vitoriana, durante a qual há um acesso tecnológico anormal para a época, sendo mantidos “os princípios distópicos cyberpunks, mas combinando-os com elementos vitorianos como as máquinas de vapor (steam)”. Nesse contexto, as produções steampunk ressignificam o passado, trazendo características *high-tech* aos aparatos tecnológicos e ao contexto de então.

Onion (2008) se refere ao steampunk como uma própria subcultura, que desafia categorizações cronológicas como moderno, anti-moderno ou pós-moderno. Nesse contexto, dentre as características do subgênero, Onion (2008) destaca a insatisfação com a paisagem material contemporânea, sendo que a crítica à tecnologia atual se associa, em alguma medida, às pretensões utópicas do steampunk. Como coloca a autora (2008, p.145, tradução nossa), “o steampunk vê a tecnologia moderna como ofensivamente impermeável à pessoa comum e deseja retornar a uma era quando, acredita-se, as máquinas eram visíveis, humanas, falíveis e, acima de tudo, acessíveis”⁹⁹.

Nesse sentido, Onion (2008) aponta que a semelhança da máquina à figura humana faz parte da filosofia do subgênero, e o domínio sobre uma tecnologia que devastou homem e meio ambiente – haja vista as revoluções industriais e os problemas contemporâneos relacionados – dá a sensação de um controle imaginário, em uma relação utópica entre homem e máquina. Parte da utopia também se traduz no empoderamento de classes então marginalizadas, como mulheres e trabalhadores braçais, a partir do domínio do conhecimento tecnológico por parte desses grupos (ONION, 2008).

Além de trazer a Era Vitoriana como pano de fundo, Boa Caçada apresenta, justamente, a perspectiva dessas classes, sendo que as máquinas, e as relações de tais com os humanos, são melhor compreendidas por quem está socialmente à margem. Embora isso não se traduza, no episódio, em uma ascensão social, tal conhecimento denota certo poder, e até mesmo superioridade. Como será pontuado, os embates entre colonizadores e colonizados podem ser observados ao longo de toda a narrativa.

Desse modo, o enredo de Boa Caçada acompanha Liang, filho de um caçador de espíritos, e Yan, uma *hulijing*, criatura da mitologia

⁹⁹ “Steampunks see modern technology as offensively impermeable to the everyday person, and desire to return to an age when, they believe, machines were visible, human, fallible, and, above all, accessible” (ONION, 2008, p. 145).

chinesa cujo espírito possui forma de raposa. O pai de Liang é contratado para matar a *hulijing* responsável por enfeitiçar o filho de um mercador da região, e o menino acompanha-o. Durante a caçada, o espírito, que pode assumir a forma humana quando assim quiser, escapa para sua morada. O caçador, então, orienta o filho a procurar por ninhos no local enquanto mantém a caçada em andamento. Liang encontra, dessa forma, Yan, filha da *hulijing* caçada por seu pai. Os dois discutem e, assim que a mãe da criança a alcança e a avisa sobre a presença dos humanos, o pai de Liang corta a cabeça de seu alvo. Yan se encolhe assustada e Liang, ao ser perguntado pelo seu pai se havia ninhos nas redondezas, nega ter encontrado algo. Nesse momento, há um salto temporal na história, e vê-se Liang, já adulto, visitar o túmulo de seu pai, lamentando sua morte ao mesmo tempo em que se mostrava consolado pelo fato de o pai não ser capaz de observar as mudanças tecnológicas chegarem ao vilarejo, o que o causaria desgosto. Ao sair de lá, Liang vai a uma caverna onde visita Yan – nesse momento é possível entender a amizade que surgiu entre o humano e a *hulijing*. Liang comenta que pretende sair do vilarejo para morar em Hong Kong, na época colonizada pelos ingleses.

Na cidade, Liang trabalha na linha férrea, se familiarizando com as máquinas e engrenagens. Um dia, ao sair do trabalho, encontra Yan, assediada por alguns homens ingleses. Liang a tira dessa situação e descobre que a *hulijing* já não consegue mais retornar à sua forma original – a raposa de várias caudas – devido ao desenvolvimento tecnológico, às máquinas e às fumaças, que estavam extinguindo a magia do mundo. Yan conta que, agora, trabalhava se prostituindo, pois não podia mais caçar ou correr como antes.

Algum tempo se passa, e Liang se aprimora ainda mais na mecânica, sendo capaz de consertar diversas máquinas e até construir autômatos. Ele recebe, então, a visita de Yan, que lhe pede ajuda. Ela mostra a Liang seu corpo, totalmente substituído por membros robóticos. A *hulijing* conta que servia ao governador, o qual, incapaz de sentir prazer por humanos, a transformou em uma criatura robótica

para o satisfazer sexualmente. Yan continuou com seu trabalho por um tempo, até que se cansou dos abusos e matou o governador. Desde então, sentia a necessidade de caçar todos os homens que, de acordo com ela, pensavam ser donos das mulheres. Liang disse que a ajudaria a tomar sua forma original e, através da sua habilidade com máquinas, construiu mecanismos que permitiram a Yan se transformar em raposa novamente, ainda que uma raposa mecânica. A *hulijing*, então, pôde iniciar a sua caçada.

Em relação aos enquadramentos e à montagem, não há predominância de planos específicos, a câmera é majoritariamente estática e os cortes são invisíveis. Já quanto à ambientação, no início do episódio é possível deduzir que a história se passa em uma época antiga, devido à aparência do vilarejo e à presença das criaturas mitológicas, comumente associadas a esse período. Quando Liang afirma que viajará a Hong Kong, colonizada, então, pelos ingleses, é possível presumir que o período, na verdade, é a Era Vitoriana, que coincide com início da chegada britânica à Hong Kong, ocorrida após a primeira Guerra do Ópio (1839-1842). São apresentados, portanto, dois estilos de ambientação. Na primeira parte da narrativa, centrada em um pequeno vilarejo chinês, é possível ver construções típicas do local e da época, representadas, principalmente, por pequenas casas. Na segunda parte, quando Liang se muda para Hong Kong, grandes construções, torres de relógio e chaminés esfumaçadas se tornam os elementos majoritários do cenário, remetendo o ambiente mais às grandes cidades inglesas do que aos vilarejos chineses.

Figura 1 – Ambientação da primeira parte da narrativa, em um vilarejo chinês, e da segunda parte, em Hong Kong.



Fonte: Captura de tela/Netflix

A fotografia, por sua vez, se destacou pelos cenários noturnos, marcados pela predominância de tons de azul, especialmente na primeira parte do episódio, ambientada no pequeno vilarejo desprovido de alta tecnologia. Quando a narrativa se desloca para Hong Kong, no entanto, o azul se mistura a tons de cinza, o que pode ser relacionado às máquinas e indústrias na cidade. Além disso, destaca-se a preponderância de tons esverdeados nas cenas ocorridas na casa de Liang, enquanto nas cenas que apresentam o governador tem-se tons avermelhados. Vermelho e verde são cores opostas no círculo cromático, e pode-se interpretar isso como uma espécie de dualidade entre o bem e o mal – entre Liang, amigo de Yan, e entre o governador, seu nêmesis.

Figura 2 – Na casa de Liang, há predominância de tons de verde na fotografia, enquanto as cenas na casa do governador apresentam majoritariamente tons de vermelho



Fonte: Captura de tela/Netflix

A dualidade também está presente na caracterização do pai de Liang, que carrega um pingente de Yin e Yang, os quais, de acordo com o taoísmo, religião chinesa, representam dois opostos: a luz e a escuridão, que, juntas, trazem o equilíbrio. A ideia de Yin e Yang se estende de forma ampla, abrangendo antagonismos e complementações de modo geral. Essa ideia é claramente observada quando se compara humanos e *hulijings*, inicialmente opostos no episódio – oposição essa representada pelo caçador de espíritos e pela *hulijing* que enfeitiçou o filho do mercador, ambos firmes em sua posição de embate. Ao longo da narrativa, contudo, humanos e *hulijings* se unem na figura da amizade entre Liang e Yan.

A trilha sonora também foi utilizada para enfatizar outro ponto de dualidade. Na primeira parte, tem-se trilhas musicais instrumentais que remetem à cultura chinesa, enquanto caçador e caça se enfrentam no vilarejo. Entretanto, em Hong Kong houve uma espécie de ocidentalização da trilha musical, que já não mais fazia referência à cultura chinesa. A música instrumental típica da região só pôde ser ouvida novamente quando Yan retorna à sua forma de raposa e inicia sua caçada, com a ajuda das engrenagens e mecanismos elaborados por Liang. Dessa forma, sustenta-se um embate entre China e Grã-Bretanha, entre colonizados e colonizadores, entre a cultura chinesa e a cultura inglesa, entre a tradição e a modernização, entre Yan e os abusadores. Apenas quando a forma de Yan é recuperada, e, portanto, uma parte da magia e da tradição chinesas, é que a trilha musical típica se apresenta novamente.

Nesse contexto, é interessante ressaltar, ainda, a caracterização de Liang e Yan. Enquanto Liang, mesmo vivendo em Hong Kong, permaneceu com o figurino tradicional chinês e manteve também em sua casa elementos tradicionais da sua cultura, Yan, sem poder voltar à sua forma original e, por isso, trabalhando com a prostituição, passou a utilizar roupas ocidentais. Liang poderia, portanto, ser visto como um ponto de equilíbrio – assim como Yin e Yang – entre a China e Grã-Bretanha: não abandonou a cultura de sua

região, mas, ao mesmo tempo, aprendeu com a modernização trazida pelos britânicos e utilizou os conhecimentos mecânicos adquiridos de forma benéfica. Yan, por outro lado, foi totalmente afetada pela modernização: perdeu sua capacidade mágica e foi transformada, quase completamente, em uma máquina.

Logo, o episódio traz as dualidades como principal elemento de discussão. No início, tem-se o embate entre humanos e *hulijings*, sem que nenhuma das partes seja retratada, contudo, como completamente boa ou ruim, apenas como portadoras de motivações diferentes que, pela falta de diálogo, parecem maliciosas a um e ao outro. A partir da construção da relação entre Liang e Yan, humanos e *hulijings* encontram o equilíbrio na figura da amizade entre os dois. O segundo ponto de embate é entre a Grã-Bretanha, como colonizadora, e Hong Kong, como colonizada. É perceptível o tratamento inferior e extremamente discriminatório que os britânicos dão aos chineses, com frases como “você é bem esperto para um chinês”, “as mulheres chinesas são fáceis” ou “saia, amarelo nojento”.

Esse tipo de abordagem dá margem a discussões referentes tanto ao processo de colonização em si, quanto à subjugação de uma classe ou uma minoria de modo geral, bem como a reflexões sobre o racismo, o preconceito e o orientalismo. Por fim, há ainda o embate entre a tradição e a modernização, podendo a última ser entendida como uma espécie de ocidentalização, já que a modernidade, nesse caso, representa uma perspectiva e um modelo ocidentais. A tradição e cultura chinesas do início do episódio são antagonizadas pelo desenvolvimento tecnológico surreal apresentado posteriormente pelos ingleses em Hong Kong. Enquanto Liang consegue fazer uso benéfico dessa tecnologia, Yan é afetada negativamente por ela. Os efeitos prejudiciais são retratados com mais ênfase, sendo seu principal expoente a figura deformada de Yan. Entretanto, há espaço para a discussão dessa dualidade, uma vez que Liang consegue conciliar tradição e modernidade. A situação de Yan leva, ainda, a

outros pontos importantes de debate: o abuso de mulheres, a sexualização da figura feminina e a opressão de gênero.

Por fim, em relação ao cyberpunk, a cultura marginal característica do movimento pode ser vista na apresentação do submundo da prostituição, ligado também ao abuso de poder e à tortura infligida a Yan. Em meio a essa ambientação, um dos pontos de virada da história é a transformação de Yan em um ser autômato, robótico, diluindo as fronteiras entre humanos – no caso *hulijings* – e máquinas, o que traz à Boa Caçada uma das principais características das discussões cyberpunk.

Colonialismo imperial e o orientalismo contemporâneo

Boa Caçada evidencia perspectivas orientalistas que marcaram as relações sociopolíticas do imperialismo do século XIX e que, ainda hoje, permeiam muitos dos discursos ocidentais. No episódio, pode-se observar, como pontuado, a contraposição da ideia de uma Grã-Bretanha moderna e tecnológica, que se opõe à noção de uma China, na visão dos britânicos, atrasada, incivilizada e subalterna, passível de ser colonizada e oprimida, já que sua população é inferior intelectualmente (“você é bem esperto para um chinês”) e racialmente (“saia, amarelo nojento”).

De acordo com Said (1996, p.15), o orientalismo pode ser entendido como uma “instituição organizada para negociar com o Oriente [...], fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o; em resumo [...] para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente”. Nessa perspectiva, a separação Ocidente/Oriente não é algo natural, mas um discurso construído, através do qual o Ocidente pôde afirmar sua identidade a partir do contraste com a imagem do outro (SAID, 1996). Desse modo, Said (1996, p.19) argumenta que um dos principais componentes da cultura europeia é “a ideia da identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus”, sendo que a hegemonia e a prevalência dessas ideias

sobre o Oriente “reiteravam a superioridade europeia sobre o atraso oriental”. A relação entre Oriente e Ocidente, portanto, “é uma relação de poder de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia” (SAID, 1996, p.17). Assim, Said (1996) pontua que o orientalismo depende de uma série de relações possíveis entre Oriente e Ocidente, sem que, contudo, perca-se a vantagem ocidental.

Nesse contexto, a separação entre culturas “atrasadas” e “avançadas” permeou as questões envolvendo o imperialismo do século XIX, e “as teses sobre o atraso, a degeneração e a desigualdade do Oriente em relação ao Ocidente associavam-se com extrema facilidade às ideias sobre as bases biológicas da desigualdade racial”, impulsionando as justificativas imperialistas (SAID, 1996, p.213). Dessa forma, “o efeito cumulativo de décadas de um manuseio tão soberano por parte do Ocidente fez com que o espaço oriental deixasse de ser estrangeiro para se tornar colonial” (SAID, 1996, p.217).

Kim-Ming e Kam-Yee (2016) argumentam que o passado colonial de Hong Kong originou uma espécie de orientalismo Hong Kong-Chinês, que pode explicar, em certa medida, a exclusão e discriminação de minorias não-brancas em Hong Kong. Apesar de ser retratada como uma região multicultural e cosmopolita, minorias étnicas e imigrantes ainda sofrem com a discriminação racial em Hong Kong, como filipinos, nepaleses e indianos (KIM-MING; KAM-YEE, 2016; LOPER, 2001). Nesse sentido, Kim-Ming e Kam-Yee (2016, p.82, tradução nossa) pontuam que os “estereótipos raciais que estavam arraigados no discurso colonial se impregnaram nos chineses de Hong Kong, que, consciente e inconscientemente, aceitaram a supremacia branca devido à separação política e econômica entre brancos e amarelos”¹⁰⁰. Para os autores (2016), mesmo com o desenvolvimento econômico de Hong Kong e o desaparecimento das

¹⁰⁰ “During the colonial period, the racial stereotypes that were entrenched in the colonial discourse were ingrained in the Hong Kong Chinese, who consciously and unconsciously accepted white supremacy owing to the economic and political divide between the white and yellow groups” (KIM-MING E KAM-YEE, 2016, p. 82).

divisões coloniais, o legado colonial permanece, fazendo com que os chineses de Hong Kong desenvolvessem sua própria expressão de orientalismo, de modo que pudessem definir sua superioridade em contraste com a suposta inferioridade de minorias étnicas. Nessa perspectiva, “as influências do colonialismo e os problemas relacionados à internalização do colonialismo pelos colonizados não desaparecem”, mesmo após a descolonização (KIM-MING; KAM-YEE, 2016, p.88, tradução nossa)¹⁰¹.

No Brasil, as teorias de superioridade racial que impulsionaram o movimento imperialista europeu no século XIX tiveram impactos expressivos nas políticas de imigração e na difusão de ideias eugenistas de branqueamento da população. Como afirmam Santana e Santos (2016, p.30), “a propagação das teorias deterministas servia não só para legitimar a concepção de superioridade racial europeia, mas também para justificar um novo imperialismo”. Nesse contexto, no Brasil, “a mestiçagem desejada era a que trouxesse a vigor e a pureza das raças superiores: os europeus do Norte”, sendo que muitas das ideias eugênicas eram associadas à construção de “um mundo moderno e científico, colocando os países nos trilhos do progresso” (SANTANA; SANTOS, 2016, p.31-32). Portanto, “nos projetos imigratórios do Brasil dos séculos XIX e XX, asiáticos e africanos estavam fora dos planos de seleção de população imigrante para a composição ‘sadia’ do país” (OLIVEIRA; TARELOW, 2014, p.18). Dessa forma, as políticas imigratórias privilegiavam o acolhimento de europeus, e via-se “claramente que o assim chamado ‘elemento amarelo’ não era desejável na ‘formação racial’ do Brasil, desde o século XIX” (OLIVEIRA; TARELOW, 2014, p.20).

A ideia de “perigo amarelo” também se associa à resistência, por parte do Brasil, ao recebimento de imigrantes asiáticos. Dezem (2010, p.8) explica que países como Canadá, EUA e Peru receberam

¹⁰¹ “The influences of colonialism and the related issues of the internalization of colonialism by the colonized do not disappear” (KIM-MING E KAM-YEE, 2016, p. 88).

um grande número de imigrantes da Ásia e acabaram por construir “discursos contrários aos orientais, baseados em elementos de caráter político e

racial. Tal conjunto de elementos gerou, nesses países, múltiplas vertentes discursivas, convergentes a uma imagem única: a do perigo amarelo”. Nesse contexto, a Questão Chinesa de 1879 evidencia a problemática da imigração asiática no Brasil, em especial da população chinesa, que, na segunda metade do século XIX, era vista “como uma solução temporária e intermediária na transição entre o trabalho escravo e o livre” (DEZEM, 2018, p.2). No entanto, antes mesmo de a imigração chinesa ser estruturada em grande escala no Brasil, estereótipos negativos já eram associados a essa população, que se afastava do ideal europeu (DEZEM, 2018). A mentalidade dominante “via no imigrante europeu um elemento de aprimoramento da raça, civilizador por excelência”, enquanto o *chim* (trabalhador chinês) era “considerado por uma parcela significativa da elite ‘pensante’ brasileira como originário de uma raça inferior, de aspecto físico feio, de hábitos estravagantes [...]” (DEZEM, 2018, p.5). Essas noções, desse modo, “contribuíram para reforçar nos discursos oficiais, a imagem do amarelo como símbolo do atraso, racialmente inferior e indesejável para compor o quadro populacional nacional” (DEZEM, 2010, p.7).

As perspectivas orientalistas que compuseram – e compõem – o discurso sobre a Ásia e sobre os imigrantes asiáticos ainda hoje reverberam no imaginário ocidental. A pandemia de Covid-19, cujo vírus foi descoberto após casos registrados na China¹⁰², potencializou inúmeras manifestações que carregam fortes conotações orientalistas, de caráter xenofóbico, exotizante e discriminatório. Como pontua Corrêa (2020), as teorias sobre a disseminação do vírus Sars-Cov-2, que, segundo estudos, pode ser originário de espécies de morcegos, amplificaram os discursos que associam a alimentação chinesa ao

¹⁰² Disponível em: <https://coronavirus.saude.gov.br/linha-do-tempo/>. Acesso em 22 out. 2020.

exótico e ao aversivo. Nesse contexto, a autora (2020, p.141) argumenta que a forma pela qual “a mídia ocidental aborda a questão dos mercados e dos hábitos alimentares chineses contribui diretamente para a exotização da China e de seus habitantes a partir da construção de uma imagem estereotipada”. Essas imagens dão suporte a expressões racistas e xenofóbicas não só no Brasil, onde já foram noticiados pela imprensa diversos casos de ofensas e agressões a descendentes de povos do leste-asiático, mas também em outros países ocidentais, o que motivou a criação do movimento #JeNeSuisPasUnVirus¹⁰³, que, da França, se alastrou para outras regiões, inclusive para o Brasil (CORRÊA, 2020).

De forma consonante, Urbano, Araujo e Melo (2020, p.107) pontuam que o “discurso orientalista atribuído aos países da Ásia vai assumir múltiplas formas e facetas diante do cenário de pandemia no Brasil, dando um tom particular às representações midiáticas sobre a China”. Nesse contexto, as autoras (2020, p.107) também enfatizam que, no Brasil e em demais países, imigrantes do leste-asiático e descendentes, devido à pandemia de Covid-19, “tem sido alvo de constantes ataques racistas e xenofóbicos, seja nos espaços urbanos seja nos virtuais, os quais desvelam preconceitos arraigados e estereótipos historicamente associados ao país e sua população”. Dessa forma, Urbano, Araújo e Melo (2020, p.118) argumentam, a partir da análise de matérias publicadas pela imprensa ao longo da pandemia, que “boa parte dos veículos jornalísticos no Brasil parecem reforçar e/ ou recuperar narrativas orientalistas que buscam interpretar a China como ‘um outro’, diferente e distante de um ‘nós’, ‘branco e ocidental’”.

Nessa perspectiva, apesar da emergência da China como uma das maiores potências econômicas do globo, e de países como Coreia do Sul e Japão se configurarem como importantes mercados culturais – haja vista o sucesso de k-dramas, grupos de k-pop, animês e mangás – visões orientalistas ainda marcam fortemente os discursos sobre

¹⁰³ #EuNãoSouUmVírus, em tradução livre.

povos e regiões da Ásia. Embora potencializados pela pandemia de Covid-19, esses discursos não têm origem na situação epidemiológica e sociopolítica contemporânea e remontam uma construção histórica da imagem do Oriente pelo Ocidente, calcada na exotização, inferiorização e estereotipagem de povos asiáticos. Desse modo, as relações de opressão e as expressões discriminatórias, preconceituosas e inferiorizantes que podem ser observadas ao longo do episódio Boa Caçada evidenciam perspectivas orientalistas que marcaram não somente o imperialismo do século XIX, mas que também podem ser associadas a manifestações contemporâneas de racismo e xenofobia direcionadas a povos asiáticos.

Considerações finais

A partir da análise dos elementos narrativos e audiovisuais do episódio Boa Caçada, pode-se propor as dualidades e as antíteses, em meio às relações de abuso e de poder, como elementos principais da narrativa. Tanto o desenvolvimento temático do enredo, estudado através da análise do conteúdo, quanto os componentes estéticos do episódio, relacionados à análise de imagem e som, foram trabalhados de modo a expor contradições, embates e dualidades em um contexto social marcado majoritariamente por relações de dominação.

Em um primeiro momento, o embate ocorre entre humanos e *hulijings*. Na sequência, tem-se a modernização se opondo à tradição, ao mesmo tempo em que colonizadores se opõem a colonizados, num contexto de clara submissão e abuso. Opressões de classe e de gênero também são colocadas em evidência através da situação vivida por Yan, mesclada à concepção cyberpunk da robotização humana, o que traz à tona, também, a discussão do desenvolvimento tecnológico.

Nesse contexto, as dinâmicas entre os britânicos, enquanto colonizadores, e os chineses, como colonizados, são pautadas em discursos inferiorizantes e discriminatórios, que se associam ao orientalismo presente – não somente, mas também – no contexto imperialista do século XIX, que abrange o período colonial de Hong

Kong. Como pontua Said (1996), as noções orientalistas, nessa perspectiva, também se relacionam às teorias biológicas sobre a desigualdade racial, as quais colocam o branco europeu em superioridade em relação às demais raças. Tais teorias influenciaram as políticas imigratórias no Brasil e contribuíram para o estabelecimento de preconceitos e estereótipos sobre povos asiáticos, incluindo os chineses, associados, então, à ideia de “perigo amarelo”. Essas noções orientalistas repercutem, ainda hoje, no imaginário ocidental e permeiam fortemente discursos sobre povos asiáticos, inclusive na mídia. Com a pandemia de Covid-19, tais discursos, de caráter racista, xenofóbico e exotizante, se intensificaram, evidenciando não somente a presença do orientalismo na perspectiva contemporânea, mas também a necessidade de se discutir e problematizar essa presença.

A abordagem de questões de relevância política e social, como as dinâmicas de poder e opressão, em narrativas de qualquer plataforma – seja ela audiovisual, literária, interativa, dentre outras – é essencial para colocar em discussão pontos de interesse coletivo, de modo a fomentar não somente o debate de tais questões, mas também a mobilização em relação a mudanças concretas envolvendo os tópicos de debate. Kellner (1995) expõe que a cultura midiática pode tanto ser usada como ferramenta para reforçar relações de poder e dominação vigentes na sociedade, quanto para apresentar recursos de contestação desse mesmo ambiente social. Nesse sentido, a narrativa pode ser vista como recurso valioso ao apresentar novos e diferentes pontos de vista sobre os mais diversos elementos de discussão, dando ao espectador a oportunidade de refletir e conferir sentido a questões por vezes abstratas ou complexas. As narrativas, portanto, têm a potencialidade de despertar mudanças a nível pessoal e social, sendo, dessa forma, fundamental a abordagem e o desenvolvimento, nas obras audiovisuais, de questões pertinentes tanto ao indivíduo quanto à coletividade, como aquelas apresentadas pelo episódio Boa Caçada.

Nesse contexto, embora tenha-se discutido sobre o esgotamento do movimento enquanto subgênero da ficção científica, pode-se observar o surgimento de manifestações contemporâneas do cyberpunk capazes de, ainda hoje, levantar questões de relevância social. No contexto de Boa Caçada, ainda que a narrativa se encaixe no steampunk – no qual não é o futuro o sujeito de mudanças tecnológicas, mas sim o passado – ainda há margem para a reflexão sobre o futuro da sociedade mediante os avanços do ambiente *high-tech*. Da mesma forma que a narrativa se utiliza de eventos históricos reais – no caso a colonização britânica sobre Hong Kong – para elucidar perspectivas orientalistas e relações de poder e de opressão ainda identificáveis na sociedade contemporânea, o debate levantado sobre o emprego e o desenvolvimento da tecnologia também permanece atual, revelando que o cyberpunk, mesmo com novas manifestações, ainda parece ter como uma das principais preocupações as escolhas e o percurso da humanidade em meio à consolidação de sociedades calcadas, majoritariamente, na tecnologia.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana. Visões Perigosas: Para uma genealogia do cyberpunk. **E-compós**, v. 6, ago. 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004. 319 p.

BROCKMEIER, Jens; CARBAUGH, Donal. Introduction. In: BROCKMEIER, Jens; CARBAUGH, Donal. **Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001.

CAVALLARO, Dani. **Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson**. London, New Jersey: The Athlone Press, 2000. 258 p.

CHION, M. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CORRÊA, Lays Matias Mazoti. Em tempos de pandemia, (des)orienta-se: breves considerações sobre cultura e alimentação na China. **Cadernos De Campo**, v. 29 n. supl., 2020, p.135-143.

CRUZ, Décio Torres. Filme e literatura Cyberpunk: Blade Runner. In: OLIVEIRA, Marinyze Prates de; RAMOS, Elizabeth (Org.). **Desleitura cinematográfica**: literatura, cinema e cultura. Salvador: Edufba, 2013. p. 67-87.

DEZEM, Rogério Akiti. Matizes do 'Amarelo'. A gênese do discurso sobre os orientais no Brasil (1878-1908). In: **Encontro anual da AJELB, 2011, Osaka. Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros Anais 2010-2011**. Osaka, 2010. v. XLI. p. 1-13.

DEZEM, Rogério Akiti. “A Questão Chinesa (1879) no Brasil”. **Revista de Estudos Brasileiros**, v. 14. Mar. 2018, Portuguese Dept., Osaka University

FREEMAN, Mark. From substance to story: Narrative, identity, and the reconstruction of the self. In: BROCKMEIER, Jens; CARBAUGH, Donal. **Narrative and Identity**: Studies in Autobiography, Self and Culture. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001, p. 283-298.

HEUSER, Sabine. **Virtual Geographies**: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003. 303 p. (Postmodern Studies)

KELLNER, Douglas. **Media Culture**: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern. London, New York: Routledge, 1995.

KIM-MING, Lee; KAM-YEE, Law. Hong Kong Chinese “Orientalism”: Discourse Reflections on Studying Ethnic Minorities in Hong Kong. In: PRATT, Anna. **Ethnic Minorities**: Perceptions, Cultural Barriers and Health Inequalities. Nova York: Nova Science Publishers, 2016, p.81-116.

LOPER, Kelley. **Cultivating a Multicultural Society and Combating Racial Discrimination in Hong Kong**. Hong Kong: Civic Exchange, 2001.

LOVE DEATH & ROBOTS. Produção de Joshua Donen, David Fincher, Jennifer Miller, Tim Miller. Intérpretes: Topher Grace, Mary Elizabeth Winstead, Gary Cole. Estados Unidos: Netflix, 2019.

OLIVEIRA, Adriana; TARELOW, Gustavo. O “perigo amarelo”: imigração japonesa, eugenia e os discursos de A. C. Pacheco e Silva na assembleia constituinte (1933-

1934). In: MOTA, André; MARINHO, Gabriela. (eds). **Saúde e História de Migrantes e Imigrantes. Direitos, Instituições e Circularidades**. São Paulo: CD.G Casa de Soluções e Editora, 2014. p.17-41.

ONION, Rebecca. Reclaiming the Machine: An Introductory Look at Steampunk in Everyday Practice. **Neo-Victorian Studies**, v.1, n.1, 2008, p.138-163.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: **VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, 2009.

PIQUÉ, Jorge Ferro. A TRAGÉDIA GREGA E SEU CONTEXTO. **Revista Letras**, Curitiba, v. 49, p.201-219, 3 out. 2010.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANTANA, Nara; SANTOS, Ricardo Augusto dos. Projetos de modernidade: autoritarismo, eugenia e racismo no Brasil do século XX. **Revista de Estudos Sociais**, n. 58, 2016, p. 28-38.

URBANO, Krystal Cortez Luz; ARAUJO, Mayara Soares Lopes Pinto de; MELO, Maria Elizabeth Pinto de. Orientalismo em tempos de pandemia: discursos sobre a china no jornalismo brasileiro. **Rizoma**, v. 8, n. 1, 2020, p. 106-122.

ESTUDOS DE RECEPÇÃO E FICÇÃO TELEVISIVA: ESTADO DA QUESTÃO E ATUAIS DESAFIOS

Andreza Almeida dos Santos

Introdução

A trajetória dos estudos de recepção tem sido marcada por diferentes vinculações teóricas, que refletem as distintas formas de conceber a história do campo da Comunicação (JACKS, 2015). Justamente por isso, sua narrativa muda de acordo com os ângulos propostos pelos diversos historiadores do campo, o contexto histórico e social aos quais essas pesquisas se inserem e as diferentes abordagens escolhidas (JACKS & ESCOSTEGUY, 2005 *apud* JACKS, 2015).

Atualmente, a vinculação dos meios de comunicação de forma geral à internet e a ampliação do potencial de construção dos fluxos do receptor diante das transformações tecnológicas recolocaram a importância de se pensar acerca das mudanças ocorridas no interior dos estudos de recepção (JACKS, 2015), já que tais transformações no âmbito das tecnologias digitais borram ainda mais os limites que separam emissão e recepção, “obrigando a teoria e a pesquisa e se reposicionarem para entender o que está ocorrendo com a interação e aproximação destas duas instâncias dos processos e práticas de comunicação” (JACKS, 2015, p.244).

Todos esses esforços se tornam ainda mais pungentes diante da convergência midiática, que jogou luz sobre o fator crítico do estatuto do receptor diante este momento de transição por qual passa o campo em função dos processos comunicacionais contemporâneos desvelados pela internet e as mídias digitais (JACKS, 2015) e recolocou no centro do debate a importância da instância da recepção para estudos de Comunicação (JACKS, 2015).

Nos últimos anos, a televisão brasileira vem passando por consideráveis transformações que afetaram tanto os modos de

produzir como consumir conteúdos televisivos (LEMOS, NÉIA & SANTOS, 2019). A possibilidade de, por exemplo, escolher o horário e o local mais adequado para acompanhar sua ficção favorita por meio de *smart TVs*, celulares, tablets e computadores expandiu o atual escopo de circulação de sentidos dessas obras (LEMOS, 2017). Além disso, o protagonismo das audiências observado de diferentes formas na internet traz à baila novos desafios para pesquisas de recepção.

Em contraste com noções mais antigas sobre passividade dos espectadores dos meios de comunicação, o estágio atual de *cultura participativa* (JENKINS, 2008) faz entrelaçar os papéis, outrora separados, de produtores e consumidores de mídia, abrindo espaço para que ambos sejam considerados participantes que interagem com um novo conjunto de regras, ainda não compreendido por completo (JENKINS, 2008).

Sem dúvida, a digitalização e a inserção da televisão num ambiente de convergência de mídias desafiam, sobretudo, seu modelo de comunicação *broadcasting* que, apoiado em um sistema unidirecional de um para muitos, parece agora enfrentar uma “crise de identidade” (FECHINE *et al.*, 2013). Consequência disso são as transformações nos modos como o espectador se relaciona com os conteúdos televisivos, tais como a possibilidade de incorporação de interatividade ao aparelho de TV ou mesmo a oferta de conteúdos por demanda, não apenas no próprio aparelho, mas em outros meios – internet e dispositivos móveis, como tablets e celulares.

Lançar luz sobre os desafios trazidos pelas tecnologias informacionais e suas novas transformações é algo fundamental para o delineamento de um mapa básico, capaz de não somente indicar os rumos teórico-metodológicos e interesses empíricos dos estudos de recepção (SCHMITZ *et al.*, 2015), como também dar conta dos avanços e entraves dessas investigações.

Neste artigo, nos debruçaremos especificamente sobre os estudos de recepção que tratam de ficção televisiva, e que compõem um recorte temporal que vai de 1990 a 2015. Para tanto, tomando

dados secundários de pesquisas anteriores que buscaram levantar o estado da arte dos estudos de recepção desenvolvidos no âmbito da Pós-Graduação em Comunicação – tais como Silva & Jacks (2009), Jacks (2015), Schmitz *et al.* (2015), Jacks *et al.* (2017) – teremos como principal objetivo situar a agenda mais ampla que vem se formando no âmbito dos estudos de recepção em ficção seriada, e que justamente aponta para desafios e interesses comuns.

Recepção e consumo midiático de ficção televisiva: breve olhar sobre as décadas

Ao longo das últimas décadas, a produção *stricto sensu* do campo da Comunicação tem se atentado ao estudo da recepção e consumo de ficção televisiva, em especial de telenovela que, bem ou mal-sucedida em termos de audiência, continua despertando o interesse do telespectador (SILVA & NOLL, 2017). No bojo desse interesse, contudo, a pesquisa acadêmica tem atualmente se deparado com novos rearranjos no estatuto do receptor – consequência dos processos comunicacionais contemporâneos (JACKS, 2015).

Inicialmente, os estudos de recepção de telenovela desenvolvidos na década de 1990 tiveram algumas características comuns, tais como o uso da Teoria das Mediações, a compreensão do processo comunicativo como horizontal¹⁰⁴, a concepção de um receptor capaz de negociar, interpretar e reelaborar as mensagens dos meios, a predominância da abordagem sociocultural em detrimento à perspectiva comportamental e a originalidade de seus temas e abordagens metodológicas (SILVA & NOLL, 2017). Ainda assim, os trabalhos desse período foram marcados por suas limitações metodológicas, dentre as quais destacam-se amostras mal construídas ou mal explicitadas e procedimentos e técnicas pouco problematizados (JACKS *et al.*, 2014 *apud* SILVA & NOLL, 2017).

¹⁰⁴ Ou seja, entendendo que não há um emissor onipresente em oposição a um receptor passivo (SILVA & NOLL, 2017).

A passagem da década de 1990 para a primeira metade dos anos 2000 apontou para um movimento de transformações no interior das pesquisas em telenovela (SILVA & JACKS 2009), que consolidou a abordagem sociocultural (SILVA & NOLL, 2017). O foco na mensagem foi paulatinamente perdendo espaço para trabalhos que abordavam questões relativas à identidade nacional e étnica (racial, indígena e de imigrantes), à religião, ao amor romântico, a temas de cunho social, ao contexto rural e à homossexualidade (SILVA & JACKS 2009). Deste deslocamento, questões relativas à identidade e gênero foram ganhando espaço nos estudos de recepção contemporâneos.

Neste período, além da importância da questão das identidades – comumente estudadas como mediação constitutiva de interação entre a televisão/ficção e seu público (SCHMITZ *et al.*, 2015) – outro aspecto que chamou a atenção foi a predominância do pensamento de inspiração latino-americana, que consagrou de vez autores como Martín-Barbero, García Canclini, Orozco Gómez e Stuart Hall em detrimento de pesquisadores brasileiros, que praticamente não foram incorporados (SCHMITZ *et al.*, 2015).

Na contramão dessa consolidação teórica, o desenho metodológico dessas pesquisas seguiu marcado por lacunas. Notou-se que nem sempre o modelo utilizado é explicitado ou, ao menos, é explicada a dimensão em que se deu sua utilização (SCHMITZ *et al.*, 2015). Apesar do modelo das mediações ser o mais empregado, o que se observou no geral foi a falta de explicitação teórica e metodológica:

Urge teorizar os métodos, técnicas e instrumentos de pesquisas, evidenciar os procedimentos analíticos e interpretativos, considerando que eles são fundamentais para construir o objeto e contribuir para a resolução do problema. Essa lacuna se torna evidente tanto na estrutura geral da produção da maioria das pesquisas, quanto na ausência de referências específicas sobre metodologia (SCHMITZ *et al.*, 2015, p. 117-118).

De 2010 a 2015, a produção de estudos de recepção e consumo midiático de ficção televisiva¹⁰⁵ saltou de 34 pesquisas desenvolvidas entre 1990 a 2009 (20 anos) para 36 pesquisas no espaço de seis anos, dentre os quais 30 são estudos sobre telenovela¹⁰⁶ (SILVA & NOLL, 2017). A despeito do crescimento evidenciado nos últimos anos, notória é a permanência de determinados enfoques, abordagens e proposições teóricas que têm marcado a trajetória de tais estudos. Além da predominância da abordagem sociocultural (presente em 25 dos 36 trabalhos), também evidenciada nas décadas anteriores, a preocupação com a temática da identidade – seja ela nacional, étnica, feminina, familiar, etc. – permaneceu como fenômeno mais estudado, seguido por consumo, representações sociais e relações de gênero (SILVA & NOLL, 2017).

A pesquisa com mulheres foi preponderante tanto nos estudos de recepção (nove), quanto nos de consumo midiático (quatro), sendo seguida pelo estudo de homens (dois de recepção e três de consumo), família (quatro de recepção), jovens (três de recepção), público infantil (dois de recepção e um de consumo) e fãs (dois de recepção e um de consumo). Além deles, o público idoso, o adulto e os grupos étnicos somaram dois estudos de recepção cada. Já adolescentes, integrantes de comunidades LGBT, heterossexuais a partir de 16 anos, pastores e fiéis foram analisados cada qual em apenas um trabalho (SILVA & NOLL, 2017).

No âmbito teórico, Martín-Barbero, García Canclini e Orozco Gómez mantiveram-se no topo dos autores mais citados, tanto no que tange aos estudos de recepção, como nos de consumo midiático (SILVA & NOLL, 2017). Chamou atenção, contudo, o fato de que

¹⁰⁵ Ao contrário dos mapeamentos anteriores, neste volume optou-se por expandir o debate para além da telenovela. Para tanto, foram incorporados nas discussões diversos formatos da ficção televisiva, que vão da *soap opera* à animação, passando por séries e minisséries (SILVA & NOLL, 2017). Além disso, foi adotada a diferenciação entre estudos de recepção e de consumo midiático. Ao todo, foram mapeados 29 estudos de recepção e sete de consumo midiático.

¹⁰⁶ As demais seis pesquisas distribuíram-se entre séries (2), infantil (2), minissérie (1) e Soap Opera (1), conforme Silva & Noll (2017).

houve maior incorporação de pesquisadores brasileiros, assim como referências femininas, principalmente nos estudos de recepção (SILVA & NOLL, 2017). Neste cenário, destaque¹⁰⁷ para Maria Immacolata Vassallo de Lopes, autora principal de cinco estudos de recepção e de dois de consumo midiático, e Maria Aparecida Baccega, citada em três estudos de recepção e um de consumo midiático, se destaca no que tange à temática da recepção, ficção, linguagens e discursos (SILVA & NOLL, 2017).

Se, por um lado, a predominância de Martín-Barbero entre os estudos de recepção (20 trabalhos) e consumo midiático (dois trabalhos) é fruto de sua inegável contribuição para os estudos de recepção latino-americanos (SILVA & NOLL, 2017), por outro, a aplicação instrumental das proposições teórico-metodológicas do intelectual é, como apontam as autoras, algo que precisa ser repensado. Afinal, o esgotamento dos desenhos metodológicos no âmbito das pesquisas de recepção tem limitado estas pesquisas à constatação da capacidade interpretativa das audiências (COGO, 2009 *apud* SILVA & NOLL, 2017). Como destacam:

Outro aspecto crítico relacionado às estratégias metodológicas desenvolvidas pelos pesquisadores de recepção latino-americanos diz respeito a um certo uso reiterativo das mediações como modelo aplicativo que, ao conduzir a uma escassa inventividade metodológica nos estudos realizados, pouco vem colaborando para o avanço teórico e empírico das pesquisas de recepção realizadas na América Latina nas últimas décadas (Cogo, 2009, p.7) (SILVA & NOLL, 2017, p. 120).

Ao longo do último sexênio (2010-2015), a influência de metodologia qualitativa (31 de 36 trabalhos) – geralmente acompanhada pela combinação de técnicas – foi observada na maioria

¹⁰⁷ Além destas pesquisadoras, nomes como Ana Carolina Escostaguy, Veneza Ronsini, Nilda Jacks, André Lemos e Roberto DaMatta são exemplos de autores brasileiros que foram citados apenas uma vez no conjunto dos trabalhos (SILVA & NOLL, 2017).

das pesquisas analisadas (SILVA & NOLL, 2017). Apesar dessa adoção, que parece ter visado uma triangulação de dados, o que se observou em termos gerais foi uma realização equivocada ou não problematizada de tal estratégia (JACKS *et al.*, 2017). Nestas pesquisas, a entrevista foi a técnica mais utilizada, seguida por questionário, observação participante, análise do discurso, etnografia, grupo de discussão, observação sistemática, formulário, história de vida, história oral e história de família¹⁰⁸ (SILVA & NOLL, 2017).

Vale ressaltar que o aumento do uso de *sites* de redes sociais como *locus* para os estudos de recepção tem criado uma demanda por técnicas que viabilizem pesquisas em tais ambientes, como o questionário *on-line*, a netnografia e a etnografia virtual (SILVA & NOLL, 2017). Neste cenário, chamou a atenção das autoras a ênfase que essas pesquisas têm dado à abordagem sociodiscursiva, algo evidenciado em sete dos 12 trabalhos sobre ficção televisiva na internet.

Novos ambientes de pesquisa e a atual agenda dos estudos de recepção

Os estudos sobre internet tiveram suas bases lançadas nos anos 2000, momento em que se sedimentavam pesquisas relacionadas os meios tradicionais como rádio e televisão (SCHMITZ *et al.*, 2017). Nesse primeiro momento, 31 pesquisas relacionadas à internet – a maioria delas com abordagem comportamental (20) – foram desenvolvidas no período entre 2000-2009.

De 2010 a 2015, observou-se um aumento exponencial na quantidade, complexidade e diversidade de objetos de pesquisa que envolvem os sujeitos e a internet, que somaram 235 pesquisas

¹⁰⁸ Com menor incidência, apareceram ainda outras técnicas, como diário de campo, grupo focal, observação direta e indireta, metodologia dos mundos possíveis, teoria dialógica, discussão em grupo, análise interpretativa, pesquisa-intervenção, análise da estrutura narrativa, grupo focal, pesquisa documental, estudo de caso, pesquisa exploratória, conversas informais e assistência da telenovela junto ao grupo pesquisado (SILVA & NOLL, 2017).

(PIENIZ, SILVA & MATOS, 2017) Dentro cenário, novas perspectivas teórico-metodológicas e empíricas começaram a emergir nos trabalhos desenvolvidos no âmbito da Pós-Graduação em Comunicação (JACKS *et al.*, 2017) em seus mais diferentes objetos, temáticas e públicos.

O forte indício da popularização da internet a partir dos anos 2000 e sua atual consolidação na década seguinte trouxeram novos desafios para os estudos de recepção (SILVA & NOLL, 2017), algo que pode ser sentido tanto em termos da escolha metodológica – haja vista a possibilidade de acesso remoto a apresentações multimídias, imagens e vídeos, por exemplo – como na relação com o público estudado.

Desse cenário advém justamente a atual importância do diálogo entre os estudos de recepção e de consumo midiático com os de cibercultura – algo ainda pouco usual, mesmo entre as pesquisas mais fortemente entrelaçadas ao cenário da convergência, tais como os estudos dos fãs, internet e jornalismo (JACKS *et al.*, 2017).

É importante destacar um movimento metodológico resultante da preocupação com objetos e questões advindas do contexto digital (JACKS *et al.*, 2017), que fez com que muitos trabalhos recorressem a técnicas de observação *on-line*, tais como a netnografia, a etnografia virtual e a análise de redes sociais na internet. Entretanto, em muitos casos, os resultados da pesquisa são fruto de análises do discurso e do conteúdo, o que acontece sem uma articulação com as teorias da recepção ou do consumo midiático: “A lacuna está na escassez de estudos que empreendam a articulação de técnicas para coletar e analisar dados nos ambientes *on-line* e *off-line*, complementarmente” (JACKS *et al.*, 2017, p.296).

Advém desse horizonte desafios de diversas ordens, tais como o diálogo entre o enfoque qualitativo – já tradicionalmente adotado nos estudos de recepção e de consumo midiático – e o quantitativo, em função do grande volume de dados gerado no ambiente da internet (JACKS *et al.*, 2017).

Neste sentido, se por um lado, estudos sobre internet, fãs e jornalismo têm colocado na pauta da produção acadêmica em Comunicação a necessidade de domínio de *softwares* e conhecimentos estatísticos (JACKS *et al.*, 2017), por outro, a agenda de estudo de cada meio enfatiza também a importância do uso de técnicas qualitativas mesmo que entre pesquisas que façam uso de técnicas quantitativas e cujo recorte se dê a partir de comentários na internet:

Os estudos precisam analisar as falas, com entrevistas em profundidade, por exemplo, de uma parcela desses integrantes que geram a movimentação em torno dos produtos midiáticos. Portanto, é importante que os pesquisadores que têm se proposto a investigar os processos de recepção e do consumo midiático em tempos de convergência assumam o desafio de investigação nesse novo cenário, intercalando técnicas de coleta de dados *on-line* e *off-line*, sem abrir mão do rigor teórico-metodológico que os estudos sobre esses consolidaram nos últimos anos (JACKS *et al.*, 2017, p. 298).

No tocante aos estudos sobre ficção televisiva, as mudanças culturais e tecnológicas que atravessam o setor audiovisual e a indústria televisiva nacional têm recolocado diferentes questões a serem superadas no âmbito da pesquisa acadêmica, entre os quais estão o recorte do *corpus*, a coleta e análise de um grande volume de dados, a chegada aos receptores e o tensionamento teórico, metodológico e empírico do objeto (SILVA & NOLL, 2017).

O desafio de buscar saber quem é esse receptor da internet – fã, internauta, tweeteiro, comunidades virtuais etc. – fez com que algumas pesquisas mesclassem metodologias e técnicas tradicionais juntamente a outras mais contemporâneas, como a etnografia e análise das redes sociais digitais (SILVA & NOLL, 2017). Curiosamente, os trabalhos do sexênio fizeram questão de reforçar sua inspiração etnográfica no âmbito de seu desenvolvimento metodológico:

Essa inspiração etnográfica permite certa liberdade de utilização de técnicas da etnografia, mas também sugere isentar o próprio pesquisador de ter que afirmar a adoção de uma metodologia e/ou técnica de outra área (SILVA & NOLL, 2017, p. 133).

A despeito das limitações encontradas no interior dessas pesquisas - e que de alguma forma também refletem as lacunas encontradas nos estudos de recepção como um todo – Silva & Noll (2017) consideram que a maioria delas (23 de 36 pesquisas) demonstrou certa maturidade dos estudos de ficção televisiva (SILVA & NOLL, 2017), afinal, foi comum entre os autores o reconhecimento dos pontos a melhorar, o apontamento de *insights* para pesquisas futuras e a busca por um tensionamento entre teoria, metodologia e empiria,

Urge, no entanto, o desenvolvimento de investigações que abarquem a recepção e o consumo da ficção para além da televisão, afinal, o atual desafio teórico, metodológico e empírico identificado nestes estudos se deu justamente em função dos novos ambientes de pesquisa (SILVA & NOLL, 2017). Para os próximos anos, é fundamental que os pesquisadores que se proponham a estudar os processos de recepção televisiva em tempos de convergência acompanhem as transformações advindas desse novo cenário, que devem impactar significativamente as propostas metodológicas dessas investigações (SILVA & NOLL, 2017).

Considerações Finais

O olhar reflexivo e autocrítico sobre as produções acadêmicas e seus desdobramentos é condição *sine qua non* ao desenvolvimento das áreas (LIBARDI, 2019), ainda que pareça ser prática não comum no campo da Comunicação (LOPES, 2014). Neste trabalho, de maneira exploratória, buscamos situar o mapa mais amplo que tem caracterizado os estudos de recepção de ficção televisiva desde seu estabelecimento na década de 1990 até os anos mais recentes – marcados pelo advento da internet e pelas atuais demandas por novas

explorações teóricas e metodológicas. A soma dos debates aqui estabelecidos oferece um quadro das pesquisas desenvolvidas em nível de pós-graduação no intervalo de 25 anos e, em última instância, aponta para a crescente importância das redes sociais como novo *lôcus* de investigação, bem como para a necessidade de enfrentamentos teóricos e metodológicos.

A emergência de um novo estatuto do receptor e a atual necessidade de se atualizar o debate epistemológico do que seja considerado mídia hoje¹⁰⁹ (JACKS *et al.*, 2017) jogam luz sobre uma agenda mais ampla, que contempla os atuais estudos de recepção¹¹⁰ e consumo midiático, e chama atenção para desafios teóricos, epistemológicos e metodológicos que também atravessam a pesquisa em Comunicação em tempos de internet.

No âmbito teórico, a valorização de autores internacionais em detrimento aos pesquisadores brasileiros, a falta de um levantamento do estado da arte sobre estudos já feitos, a predominante ausência de diálogos com trabalhos já feitos, e a falta de coerência entre os procedimentos metodológicos e a perspectiva teórica adotada são fatores ainda muito presentes nos estudos de recepção de modo geral (JACKS *et al.*, 2017). Apesar desse panorama, há indícios de avanços quanto à questão em estudos recentes, tal como observado nos estudos sobre identidade que, na maioria dos casos, seguem protocolos e metodológicos articulados com o problema e os objetivos da pesquisa (JACKS *et al.*, 2017).

¹⁰⁹ Afinal, a visibilidade propiciada pela internet aproxima amadores e profissionais e borra as fronteiras dos espaços midiáticos institucionalizados e espaços midiáticos emergentes (JACKS *et al.*, 2017).

¹¹⁰ No que tange aos estudos de recepção feitos na web, Schmitz *et al.* (2015) destacam que o atual cenário desvelado pelo advento da internet e das novas tecnologias criou uma demanda por pesquisas com densidade teórica e analítica. Afinal, as possibilidades de transmediação colocam no centro das questões estudos de audiência tidos como inerentemente *crossmídias* (SCHRODER, 2011, p.5 *apud* SCHMITZ *et al.*, 2015), sendo o amadurecimento teórico- metodológico algo imprescindível para o campo da recepção como um todo.

Entre as tentativas de se cunhar termos mais adequados para “recepção¹¹¹”, os trabalhos desenvolvidos pelo Observatório Ibero-Americano da ficção televisiva (OBITEL) se destacam pela inclusão do termo transmidiática (recepção transmidiática), em clara alusão às proposições de Jenkins (2008) acerca da produção ficcional transmidiática e da convergência das mídias (JACKS, 2015). Parte desses esforços buscam dar conta de um cenário em que estudar telenovela – assim como qualquer outro produto midiático – demanda considerar o atual contexto de participação das audiências em função de uma nova realidade midiática e comunicacional que desvela uma nova forma de ser audiência (JACKS, 2015).

Já no que tange à instância metodológica, entre os principais obstáculos nas pesquisas em Comunicação estão a ausência ou precariedade da reflexão epistemológica, a fraqueza teórica – sentida principalmente no manejo da interdisciplinaridade –, a falta de visão metodológica integrada¹¹², a deficiente combinação de métodos e técnicas, decorrente quase sempre de um marco teórico ambicioso que não se realiza numa estratégia metodológica do mesmo porte, a dicotomia entre pesquisa descritiva e interpretativa e entre pesquisa quantitativa e qualitativa (LOPES, 2014) . Todos esses fatores enfraquecem o desenvolvimento de muitas pesquisas.

No que diz respeito especificamente aos estudos sobre ficção televisiva, a pluralidade de recortes feitos nestas investigações apontam para um objeto que se reconfigura constantemente, acompanhando a dinamicidade dos contextos e problemáticas que o encobrem (SCHMITZ *et al.*, 2015). Neste sentido, destacam as pesquisadoras, essencial se faz aos estudos de recepção de telenovela que comecem a considerar os aspectos, por exemplo, da cultura da convergência, haja vista que atualmente já não é suficiente estudar

¹¹¹ Haja vista sua consolidada força semântica, que atualmente não dá conta de uma participação mais efetiva do receptor no processo comunicativo (JACKS, 2015).

¹¹² Ou seja, a falta de integração entre teoria e metodologia, nível teórico e metódico-técnico.

recepção de telenovela somente a partir do meio televisão – tal como fizeram todas as pesquisas realizadas na década de 2000 (SCHMITZ *et al.*, 2015).

Investigar a atual complexidade que os estudos de recepção televisivos têm alcançado exige, portanto, “que se coloque na agenda de trabalho a releitura de teorias e conceitos à luz do cenário atual, acompanhada de um olhar acurado e crítico sobre as novas propostas de análise transmidiática” (LOPES, 2011, p.5), posto que o ambiente descortinado pelos novos meios não só aumenta o escopo e relevância dos argumentos que fundam a tese de “audiência ativa”, como demonstra ser uma oportunidade histórica para que tais estudos – ainda considerados marginais no interior dos estudos de Comunicação – atinjam uma relevância renovada (LOPES, 2011).

Diante desse novo quadro, como aponta Lopes (2011), o enfoque teórico e complexo das mediações na recepção de televisão deve ser pautado por um protocolo multimetodológico que seja capaz de superar, ou ao menos contornar, as atuais dificuldades de análise da recepção das novas mídias. Afinal, se no início dos estudos de recepção, a leitura de textos televisivos já se encontrava bem estabelecida¹¹³, as atuais pesquisas sobre os textos das novas mídias e suas audiências devem se realizar de forma conjunta (LOPES, 2011).

Em tempos de reconfigurações das dinâmicas de produção, circulação e consumo do audiovisual nacional, que atualmente enfrenta também mudanças emergenciais em função da emergência do novo coronavírus, o comprometimento com a transformação de nosso contexto latino-americano – renomadamente contraditório, ambivalente e desigual – é um imperativo que esbarra ainda na dinamicidade, descontinuidade e mutabilidade do método, que mantém sempre uma estreita relação com o tempo lógico e com o tempo histórico do objeto (LOPES, 2014). Nesse cenário de desafios de diversas ordens, talvez a junção entre reflexividade e relacionismo

¹¹³ Seja com base na análise semiótica, análise retórica, crítica literária, crítica ideológica, entre outra (LOPES, 2011).

(LOPES, 2010) seja a chave para o desenvolvimento de pesquisas socialmente mais engajadas e historicamente melhor situadas. É tempo de nos abirmos para novas experiências metodológicas (LOPES, 2011), feitas sempre com alto grau de reflexividade epistemológica.

Referências

FECHINE, Yvana; GOUVEIA, Diego; ALMEIDA, Cecília; COSTA, Marcela; ESTEVÃO, Flávia. Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.).

Estratégias de transmídiação na ficção televisiva brasileira. Porto Alegre: Sulina, 2013, p. 19-60.

JACKS, Nilda. Da agulha ao chip: brevíssima revisão dos estudos de recepção. **Intexto**, n. 34, set./dez. 2015, p. 236-254.

JACKS, Nilda; PIEDRAS, Elisa; PIENIZ, Mônica; JONH, Valquiria. (Orgs.). **Meios e audiências III: reconfigurações dos estudos de recepção e consumo midiático no Brasil.** Porto Alegre: Sulina, 2017.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2008.

LEMOS, Ligia Maria Prezia; NÉIA, Lucas Martins; SANTOS, Andreza Almeida dos. Ficção televisiva em plataformas de video-on-demand: reconfigurações do cenário audiovisual brasileiro – e suas implicações nos estudos de mídia. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v.17, 2019, pp.132-142.

LEMOS, Ligia Maria Prezia. **O autor-roteirista e a ficção televisiva brasileira na era transmídia.** 227 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

LIBARDI, Guilherme. O panorama dos estudos de recepção e consumo midiático no Brasil: contribuições do estado da arte em *Meios e Audiências III. Signos do Consumo*, São Paulo, v.11, n.1, jan./jun. 2019, pp.108-111.

LOPES, Maria Immacolata V. **Pesquisa em Comunicação**. 12ed. São Paulo: Loyola, 2014.

LOPES, Maria Immacolata V. Reflexividade e relacionismo como questões epistemológicas na pesquisa empírica em Comunicação. In: BRAGA, J.L.; LOPES, M.I.V.; MARTINO, L.C. (orgs). **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, p. 2-19, 2010.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Uma agenda metodológica para a recepção transmídia da ficção televisiva**. Artigo publicado como paper digital para o XX Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Porto Alegre – RS). Compós, 2011. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1689.pdf. Acesso em: 20/07/2020.

MARTÍN-BARBERO, JESÚS. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

PIENIZ, Mônica Bertholdo; SILVA, Ronei Teodoro da; MATOS, Ludimila Santos. Sujeitos em trânsito da internet. . In: JACKS, Nilda; PIEDRAS, Elisa; PIENIZ, Mônica; JONH, Valquiria. (Org.). **Meios e audiências III: reconfigurações dos estudos de recepção e consumo midiático no Brasil**. 1ed.Porto Alegre: Sulina, 2017, v. 1, p. 19-40.

SCHMITZ, Daniela; PIEDRAS, Elisa; WOTTRICH, Laura; SILVA, Lourdes Ana Pereira; PIENIZ, Mônica, JACKS, Nilda; JOHN, Valquíria. Estudos de recepção: estado da questão e os desafios pela frente. **Intercom – RBCC**. São Paulo, v.38, n.1, jan./jun. 2015, pp. 109-128.

SILVA, Lourdes Ana Pereira; JACKS, Nilda. **Novas implicações nos estudos de recepção de telenovela** (12 p.). Artigo publicado como paper digital para o XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Curitiba - PR). Intercom, 2009. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0866-1.pdf>.
Acesso em: 16/07/2020.

SILVA, Lourdes Ana Pereira; NOLL, Gisele. Ficção seriada televisiva nos estudos de audiências. In: JACKS, Nilda; PIEDRAS, Elisa; PIENIZ, Mônica; JONH, Valquiria. (Org.). **Meios e audiências III**: reconfigurações dos estudos de recepção e consumo midiático no Brasil. 1ed.Porto Alegre: Sulina, 2017, v. 1, p. 109-133.

LA CASA DE PAPEL E A MÁSCARA DE DALÍ: DO TEATRO AO CINEMA E À SÉRIE DE TV

Sandra Trabucco Valenzuela

Introdução

O presente trabalho discute, com base na série de TV *La Casa de Papel* (Netflix, 2017-2020), criada por Álex Pina, o conceito de máscara, aspectos de sua função nas artes e as relações intertextuais tecidas pela série, ao estabelecer diálogos com movimentos artísticos e culturais, que imprimem à narrativa características que a distinguem de outras fórmulas do gênero policial. Um dos símbolos que caracterizam a série é o uso da máscara de Dalí. Para a conceituação de máscara utiliza-se Berthold (2001) e Lecoq (2010); sobre Dalí e o Surrealismo, Dalí e Halsman (1954) e Teles (1986); para composição da linguagem audiovisual, Mercado (2011).

***La Casa de Papel*: a produção e suas fontes**

A série de TV *La Casa de Papel* (2017-2020), criada por Álex Pina, atualmente produzida por Vancouver Media para a Netflix, tem como enredo ficcional o planejamento e posterior assalto à Casa da Moeda (1ª, 2ª. e 3ª. temporadas) e ao Banco de Espanha (4ª. e 5ª. temporadas) por um grupo de meliantes que possuem habilidades específicas, e as negociações mantidas com a polícia.

Produzida pela rede de TV Antena 3, a série estreou na Espanha em 2 de maio de 2017, com 15 episódios (9 episódios na 1ª. parte e 6 na 2ª. parte). Somente em 20 de dezembro de 2017, passa a integrar o catálogo da Netflix, recebendo uma nova distribuição dos episódios para a edição internacional: 13 episódios na primeira temporada e 9 na segunda, tendo em média 40-50 minutos. Sob o selo Netflix, em 19 de julho de 2019 foi ao ar a 3ª. temporada, com 8 episódios, e, em 3 de abril de 2020, a 4ª. temporada, também com 8

episódios. Em 31 de julho de 2020, a Netflix confirmou a produção da 5ª. e última temporada da série.

Segundo o jornal catalão *La Vanguardia* (07/11/2019), a história do protagonista da série, o Professor, baseia-se na trajetória real do ladrão norte-americano Willie Sutton (1901-1980), codinome “Willie, the Actor”, e conhecido pelo público da época como “Robin Hood do Brooklyn”, o “Gandhi dos gângsters”, que via os assaltos a milionários e a bancos como obras de arte que exigiam dedicação e sensibilidade. Tais ações eram encaradas por ele como uma forma de sobrevivência durante a depressão provocada pela quebra da bolsa de Nova York em 1929. Somente em 1931, Sutton assaltou 37 bancos, seguindo, porém, um rígido código de “ética” que ele criou para si mesmo: caso houvesse grávidas ou desmaios, o roubo era suspenso. Ao planejar suas investidas, estudava minuciosamente o local e as pessoas envolvidas, além de utilizar disfarces e maquiagem que o tornavam irreconhecível. Sutton jamais atirou ou feriu alguém, o que o fez conquistar a simpatia popular. Outra peripécia foram as três fugas de prisões. Segundo o jornalista J. R. Moehringer (2019), em seu livro *A plena luz* (1ª. edição, 2012), Sutton teria terminado seus dias assessorando bancos sobre como evitar assaltos (LA VANGUARDIA, 2019).

O piloto da série: personagens e a máscara

Na 1ª. cena do piloto da série *La Casa de Papel* (LCDP), somos apresentados à trama, com filtro vermelho. O primeiro *take* é um *close-up* extremo (MERCADO, 2011)¹¹⁴ do olho esquerdo da personagem, antecedido pela frase “ninguém se mexe” e o grito (“Não!”), como se ela acordasse de um pesadelo, seguido de um plano fechado de seu rosto. Num plano zenital, a personagem apresenta-se como Tokio, com uma arma na mão, posicionando-se como narradora em 1ª. pessoa, ponto de vista adotado em todas as temporadas

¹¹⁴ Toda a nomenclatura relacionada a termos da linguagem e produção audiovisual será extraída de Mercado (2011).

disponíveis da série até o momento. Tokio assiste ao noticiário na TV enquanto relata a história do roubo malsucedido que ela e seu namorado cometeram, deixando três mortos. O rosto dela surge na mídia como “procurada”. Assim, em uma sequência de planos abertos e fechados, conta-nos, em *flashback*, os fatos que aconteceram antes de sua entrada no “bando”. No assalto frustrado, ela matou o segurança que atirou em seu namorado, obrigando-a a fugir. Nas palavras de Tokio:

[...] misturar amor e trabalho nunca funciona. Assim, quando o segurança atirou, tive de mudar de profissão: de ladra a assassina. Foi assim que comecei a fugir. De certo modo, eu também estava morta. Ou quase morta. (LCDP, 2017, ep. 1).

A narração de Tokio surge como uma voz over, pois, embora esteja presente na imagem, Tokio posiciona-se como instância narrativa onisciente num tempo futuro aos eventos mostrados na tela e, inclusive, posteriores aos assaltos empreendidos pelo grupo do Professor. Não é possível saber se Tokio ainda está viva, se o relato é um depoimento à polícia, uma gravação, ou constitui uma espécie de diário. As imagens que acompanham a narração estão sempre em *flashback*. Assim, as imagens tanto da TV como de Tokio apresentadas em vermelho pertencem ao passado e, portanto, estão em descompasso temporal com a voz da narrativa: a Tokio das imagens já não é mais a mesma Tokio que narra os fatos.

Após a sequência de apresentação da personagem, há a sequência em que Tokio decide seguir em frente. A imagem a mostra caminhando pela rua, diante de um muro grafitado com um coração vermelho e com as expressões “*silencio no*”, “*quiero*” (em vermelho) e “*Hoy es tu día!*”, além da marcante presença de um balão vermelho que se destaca na composição da paleta de cores frias, unindo-se aos elementos vermelhos. Na narração, Tokio garante que prefere fugir de corpo e alma e, caso não possa levar seu corpo, ela fugirá de alma. O balão, solto pelas mãos de uma criança, cruza solitário os céus,

passando de um espaço com alambrado para outro sem telas, numa metáfora que sugere contestação e liberdade.

Esta imagem constrói uma relação intertextual com a obra de Banksy, grafiteiro e artista plástico, conhecida como *Girl and Heart Balloon* ou *There is Always Hope*, desenhada na parede da ponte de Waterloo (2002) com a técnica de estêncil, e que depois ganhou versões impressas, inclusive apoiando causas como a dos refugiados sírios.

Na sequência, Tokio telefona para a mãe, revela que vai viajar, mas a mãe teme voltar a vê-la somente no cemitério. Ao desligar o telefone público, afirma que seria salva de tudo aquilo por seu anjo da guarda, que chegará num “Seat Ibiza 92” vermelho. Aqui, a referência a elementos religiosos (cemitério, viagem sem volta, anjo da guarda) se entrelaça com o cotidiano e, em especial, com a cor vermelha, cromatismo recorrente em toda a narrativa desde o primeiro *take*. A seguir, Tokio é abordada pelo Professor, líder do bando, que planeja o grande assalto. Este esclarece que busca pessoas que “não tenham muito a perder” (LCDP, 2017 [5’10’’]). O Professor mostra fotos que comprovam que a jovem não deve retornar para casa e que não tem como se esconder, convencendo-a a unir-se ao grupo para um assalto de 2,4 bilhões de euros¹¹⁵.

¹¹⁵ O Professor afirma que o roubo será de “dos mil cuatrocientos millones de euros”, porém a legenda traduz incorretamente por 2.4 milhões (ignorando que são “mil millones”) e não a soma equivalente em espanhol, isto é, 2.4 bilhões.

Figura 1 – Tokio e o balão vermelho



Fonte: LCDP, 2017, ep. 1, 1'48".

Figura 2 – Banksy: *Girl and Heart Balloon* ou *There is Always Hope*



Fonte: BANKSY, foto de Dominic Robinson, Bristol, UK (CC BY-SA 2.0).
Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=73570221>.

O velho carro vermelho segue então ao encontro do bando; o grupo surge, então, caminhando em direção à câmera, posicionada subjetivamente nos olhos do receptor. Na sequência, o Professor e o bando já estão na casa-esconderijo, numa sala de aula, na primeira

reunião de planejamento: o grupo permanecerá cinco meses em isolamento, estudando passo a passo as diretrizes do primeiro assalto. O Professor impõe algumas condições: sem nomes, perguntas ou relacionamentos pessoais. O grupo aprova e, como codinomes, decide escolher nomes de cidades. A voz over de Tokio passa a apresentar os personagens do primeiro assalto: Berlim (assaltante, “um tubarão em uma piscina”), Moscou (especialista em escavações), Denver (filho de Moscou, briguento e intempestivo, uma “bomba relógio”), Rio (jovem hacker, gênio da informática e eletrônica, “ponto fraco” de Tokio), Helsinque e Oslo (primos, muito fortes, ex-soldados sérvios), Nairobi (otimista, divertida, é falsificadora desde os 13 anos), Professor (sem antecedentes criminais, estrategista, “um fantasma muito inteligente”).

Em monólogo de convencimento ao bando, o Professor alerta que eles serão conhecidos na mídia e serão invejados pelo público; ele não quer roubar um banco, não quer prejudicar ninguém, ele anseia cair nas graças da opinião pública e ganhar a fama, pois assim a opinião pública estará a favor do bando. Nos termos do Professor:

É fundamental que tenhamos a opinião pública de nosso lado. Vamos ser os heróis de toda essa gente. Mas muito cuidado, porque no momento em que houver uma única gota de sangue — isto é muito importante — se houver uma só vítima, deixaremos de ser Robin Hood para nos transformarmos simplesmente em uns “filhos da p...”. (LCDP, 2017, ep. 1, 10’30”- 10’50”).

É nesse momento que o bando descobre que o roubo consiste, na verdade, em entrar na Casa da Moeda (*Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*) e fabricar seu próprio dinheiro. Seguem-se os créditos iniciais da série. Ao retomar a imagem com um *fade in*, o receptor é introduzido diretamente no carro que leva o bando para a ação; apreensivos, todos trajam macacões vermelhos e máscaras de Salvador Dalí, com exceção de Tokio, que pinta cuidadosamente os lábios de vermelho, sem esboçar nervosismo. Então, Rio tira a

máscara e inicia o diálogo crucial para a compreensão da imagem adotada pela série:

Rio: Quem escolheu a máscara?

Berlim: Qual é o problema agora com a máscara?

Rio: Não dá medo. Você assiste a esses filmes de assalto, os assaltantes e as máscaras dão medo. São zumbis, esqueletos, a morte.

Berlim: Com uma arma na mão, dá mais medo um louco do que um esqueleto. (apontando a arma para Rio) [...]

Denver: Quem é esse cara com este bigode? (olhando para a máscara de Dalí)

Moscou: Dalí, filho. Um pintor espanhol, era muito bom. [...]

Denver: puh... (com desdém). Sabe o que dá medo de verdade?

Bonecos de crianças. Esses sim que dão medo.

Berlim: Que bonecos?

Denver: Pateta, Pluto, Mickey Mouse, todos esses.

Rio: Quer dizer que um rato com orelhas dá mais medo? É isso o que você está dizendo? [...]

Denver: Eu tenho razão. Olha só, se um cara entra com uma pistola, entra com uma máscara de Mickey Mouse em qualquer lugar, vão pensar que ele está drogado e que vai acontecer uma p... carnificina. Sabe por quê? Porque armas e crianças são uma coisa que nunca se juntam, pai. Concorda?

Moscou: De fato assim seria mais perigoso, não acha? Mais bizarro. Uma máscara de Jesus Cristo confundiria mais. É mais inocente. [...] (LCDP, 1, ep. 1, 12'10'' - 13'40'')

Figura 3 – Discussão sobre a máscara de Dalí



Fonte: (LCDP, 1, ep. 1, 13'40'')

2.1 MÁSCARAS: FONTES INICIAIS E A PEDAGOGIA DA CRIAÇÃO TEATRAL DE LECOQ

Datam de três milênios antes de Cristo os primeiros registros da presença de máscaras no Egito antigo, na Mesopotâmia, culturas que instituíram as artes plásticas e as ciências, respectivamente (BERTHOLD, 2003, p. 7). Sabe-se que o mimo e a farsa tinham lugar diante dos faraós, com a apresentação de atores mascarados que parodiavam os inimigos e inclusive seres sobrenaturais. As máscaras compunham também a ornamentação de paredes e também em detalhes de joias, exercendo o fascínio primitivo da representação. No Egito, as máscaras compõem também o ritual de passagem, ao eternizar o rosto do morto através da máscara mortuária, preservando suas feições e acompanhando o corpo mumificado pelo *post mortem*.

No entanto, é na Grécia antiga, entre os séculos VI e V a. C., que a máscara se torna fundamental na apresentação das diversas formas dramáticas, seja na tragédia, na comédia ou na sátira. Sua utilização advém do culto aos deuses Dioniso, Ártemis e Démeter,

deuses que mantinham e garantiam os limites entre a civilização e a barbárie, entre o “eu” (*self*) e o outro (VERNANT, 1990 apud VOVOLIS, 2012). Em grego, o termo *Prosopon* denominava tanto o rosto propriamente dito, como o objeto interposto entre os olhos que observam e o outro, ou seja, a máscara ou *persona*.

Estas máscaras, elaboradas em linho e gesso moldado, caracterizavam-se por terem olhos e boca de pequeno porte, enquanto aquelas feitas de argila costumavam ter os olhos pintados com pequenos furos na região das pupilas. Acessórios como cabelos, nariz, orelhas e barbas também poderiam completar a imagem da máscara de acordo com a necessidade.

Em última instância, a máscara constitui um elemento de materialização do outro, ampliando a experiência visual e acústica de todos os envolvidos, dentro e fora da cena, determinante na construção de teatralidade. Tragédia e comédia diferenciavam-se de modo a traduzir um estado de espírito.

Mais tarde, já no Renascimento, no início do século XVI, a Itália torna-se palco para uma nova forma de expressão teatral: a *Commedia dell'arte*, inspirada pela tradicional festa de Carnaval, na qual desfiles de mascarados, bufões e acrobatas assumiam contornos de comédia improvisada em espaços públicos e ampla participação popular. A *Commedia dell'arte* deu novo fôlego às máscaras que ora compunham os personagens, ora se transformavam em pesada maquiagem que de modo burlesco e/ou grotesco determinavam tipos como Arlequim, Colombina, Pantalone, entre outros.

Da tradição oriental, destaca-se o teatro Nô, que se inicia no Japão do século XIV, com a encenação de obras que unem canto, música, poesia e pantomina, com atores que se valem de máscaras que devem expressar o máximo, com o mínimo, isto é, a expressão deve ser compreendida através de gestos e movimentos pequenos e simplificados. São as máscaras que diferenciam deuses e mortais, revelam a alegria de Hyottoko e Okame, ou representam imagens de demônios como Hannya.

De acordo com a lenda chinesa, foi no período T'Ang que as máscaras foram usadas pela primeira vez para transformar, disfarçar ou metamorfosear o rosto humano. O rei de Lan-ling, diz a lenda, era um herói na arte da guerra, mas sua face era suave e feminina. Por essa razão ele costumava, durante suas campanhas, atar sobre o rosto uma máscara marcial para amedrontar seus inimigos. Seus súditos, o povo de Ch'i, não demoraram a tirar partido desse bicho-papão militar numa pantomima burlesca muito popular sobre “falsa cara” de seu governante, chamada *O Rei de Lan-ling vai à guerra* (BERTHOLD, 2003, p. 70).

Jacques Lecoq, em sua obra *O corpo poético: por uma pedagogia da criação teatral* (2010), classifica as máscaras em dois tipos básicos: a *máscara neutra* e a *máscara expressiva*. A máscara neutra é uma máscara única, sem personagem específico: trata-se de uma máscara em estado de “equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e de ações” (LECOQ, 2010, p. 71). A máscara expressiva, por sua vez, constitui-se por uma infinidade de possibilidades, capaz de “alcançar uma dimensão essencial do jogo teatral, envolver o corpo inteiro, sentir a intensidade de uma emoção e de uma expressão [...] impõe atitudes piloto ao conjunto do corpo” (LECOQ, 2010, p. 91-2).

Lecoq, em seu processo pedagógico de criação para atores, propõe uma variedade de máscaras expressivas: *larvárias*, tipo e utilitárias. As máscaras expressivas são sempre inteiras e impedem a fala do ator, contudo, elas devem sugerir mudanças de estado (alegria, tristeza), sem manter uma expressão congelada, pois devem ganhar vida através de gestos, movimentos e outros componentes constituintes da criação cênica.

As máscaras larvárias, inspiradas no carnaval da Basileia, Suíça, são máscaras simples que não apresentam definição como rosto humano, pois operam com certos aspectos formais — como um nariz proeminente ou um rosto em forma de bola —, direcionados a provocar forte impacto. No trabalho com máscaras tipo, há a intenção

de criar personagens caricatura que, amparados por figurinos, ganham vida amparados por adereços cotidianos. São exemplos as máscaras de hóquei, de soldados e de esquiadores, bem como as máscaras de disfarce, criando uma atmosfera de espionagem e armações clandestinas (Lecoq, 2010, p. 96-7). Nos termos de Lecoq,

A noção de *máscara expressiva* abrange a das *máscaras larvárias*, das *máscaras-tipo*, enfim das *máscaras utilitárias*, que, *a priori*, não são feitas para o teatro. [...] Entrar numa máscara é sentir o que a faz nascer, encontrar o fundo da máscara, buscar aquilo em que, no íntimo, ela ressoa. Depois disso será possível interpretá-la, vindo de dentro. [...] (As máscaras expressivas) representam tipos frequentemente inspirados na vida cotidiana. [...] Essas máscaras podem ser um pouco ofensivas, mas não são caricaturas. O que importa é que possam manifestar, a partir do momento em que as interpretamos, uma complexidade de sentimentos (LECOQ, 2010, p. 92-94).

Com base em Lecoq (2010), é possível pensar na máscara de Dalí utilizada pelos personagens da série LCDP como sendo uma máscara expressiva que representa um tipo criado em função da figura do pintor espanhol Salvador Dalí.

2.2 DALÍ E O SURREALISMO

Desde muito jovem, Dalí revelou seu talento artístico, bem como seu caráter excêntrico, às vezes esnobe, que lhe custaram ao longo da carreira diversos problemas de relacionamento. Em 1926, após ser expulso da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por desacato aos docentes, Dalí segue para Paris, entrando em contato com os novos movimentos artísticos que florescia e estabelecendo importantes contatos com outros artistas espanhóis, especialmente, Joan Miró e Pablo Picasso, além do cineasta Luis Buñuel, com quem realizou o seu primeiro curta, *Un chien andalou* (1929), marco audiovisual surrealista.

De acordo com o *Manifesto Surrealista* (1924), André Breton, líder do movimento, firma a seguinte definição:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. [...] O surrealismo, tal como o encaro, declara bastante o nosso não-conformismo absoluto para que possa ser discutido trazê-lo, no processo do mundo real, como testemunho de defesa (BRETON apud TELES, 1986, p. 192).

Dalí incorporou-se ao surrealismo, fazendo parte do segundo Manifesto Surrealista. Devido ao seu relacionamento com Gala (com quem se casaria em 1934) e de declarações que expunham feridas familiares, Dalí é deserdado pelo pai. Em 1931, Dalí pinta *A persistência da memória*, obra que impulsiona sua carreira, levando-o a expor nos EUA em 1934. Seu sucesso mais uma vez viu-se abalado por um escândalo público: Dalí e Gala oferecem um baile de máscaras em Nova York e ambos foram representando o bebê desaparecido do aviador Charles Lindberg e seu sequestrador. Foi necessário pedir desculpas públicas pelo episódio. Contudo, de volta a Paris, o grupo surrealista não aceitou esse pedido de desculpas de Dalí, visto que o fato foi interpretado como uma performance surrealista.

André Breton, o principal líder do movimento, acusou Dalí de apoiar o nazismo e o fascismo, o que culminou com sua expulsão do grupo. Na época, Dalí recebia apoio financeiro do mecenas escocês, o milionário Edward James, que garantia recursos ao artista. Tal fato gerou o epíteto “*Avida Dollars*” (anagrama de Salvador Dalí), atribuído por Breton, que via nessa relação a avidez por dinheiro de Dalí, passando a referir-se a ele no passado, como se já tivesse falecido. Para ironizar as palavras de Breton, Dalí fez-se fotografar exibindo dólares e outras moedas no livro *Dali's Mustache* (DALÍ; HALSMAN, 1954). Entre 1944 e 1947, Dalí produziu uma grande

diversidade de obras, como romances, ilustrações para livros, curtas, publicidade, decorou vitrines, e também se envolveu em episódios controversos. Seu retorno para a Catalunha em 1949, durante a ditadura franquista, gerou hostilidades por parte do grupo de artistas surrealistas.

O final da guerra descortinou possibilidades criativas ligadas a experiências óticas, à física quântica, ao misticismo e à ciência, matérias aparentemente desconexas. Com a morte de Gala (10/jun./1982), Dalí entrou em uma profunda crise, que o levou a várias tentativas de suicídio, até que em 23 de janeiro de 1989, Dalí morre por problemas cardíacos.

Dalí investiu na construção de sua imagem tornando-a inconfundível, uma figura pública excêntrica, extrovertida e, ao mesmo tempo, que com atributos de uma verdadeira marca registrada, com personalidade, criatividade, loucura, humor, diversão e tradição. Seus bigodes, determinantes em sua imagem, inspiravam-se em figuras conhecidas, como: Diego Velázquez, Felipe IV da Espanha, Marcel Proust e Adolphe Menjou.

O fotógrafo norte-americano Philippe Halsman (1906-1979) e Salvador Dalí publicaram, em Nova York, o livro *Dali's Mustache: a photographic interview* (1954). Composto por 28 fotos clicadas em preto e branco com imagens dos diferentes usos dos bigodes por Dalí, as fotos são acompanhadas de perguntas e respostas curtas:

As perguntas e respostas concebidas em conjunto e aparentemente sem sentido revelam o humor alegre e o cinismo assumido pelos quais Dali é famoso [...]. Esta combinação de sagacidade, absurdo e profunda despreocupação é irresistível, contribuindo para o fascínio duradouro inspirado por esta entrevista fotográfica única, que se tornou um clássico *cult* e item de colecionador valioso desde sua publicação original em 1954. (DALÍ; HALSMAN, 1994, orelha do livro, tradução nossa)

Figura 4 – *Salvador Dalí*, foto de Philippe Halsman (1953-54)



Fonte: Fotografia P. Halsman. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/philippe-halsman/salvador-dali-1953>.

A imagem de Dalí foi clicada por Halsman e compõe o livro *Dali's Mustache*. A observação de Dalí que acompanha a foto é: “Meu bigode guarda a entrada para o meu verdadeiro eu” (DALÍ; HALSMAN, 1954, tradução nossa). Esta foto lembra a imagem composta para a máscara de Dalí na série LCDP: olhos saltados, bigodes apontando “10 para as 10”, nos termos de Dalí, resgatando a ideia do relógio e da passagem do tempo recorrente em suas obras.

2.3 A MÁSCARA DE DALÍ

No primeiro ato do episódio piloto da série LCDP, surge, aos 12 minutos, a imagem da máscara de Dalí encobrindo o rosto dos personagens que, a seguir, invadiriam a casa da moeda da Espanha com a intenção de obter 2,4 bilhões de euros.

O uso da máscara de Dalí pela série despertou a preocupação da Fundación Gala-Salvador Dalí, instituição criada por Dalí em 1983, com a “missão de promover, fomentar, explicar, prestigiar, proteger e defender, dentro e fora do território espanhol, o domínio artístico, cultural e intelectual obra do pintor” (FUNDACIÓN DALÍ, 2020, tradução nossa). A Fundación Dalí entende que o uso da máscara de Dalí para fazer um assalto pode prejudicar a imagem do pintor, já que a imagem se propagou não só pelo mundo virtual, mas também pelas ruas reais, integrando manifestações de diversos tipos e festas populares como carnaval e o *Halloween*.

No entanto, a produtora Vancouver Media, em artigo publicado no jornal *El País*, em 24/01/2019, defende-se e esclarece como se originou a escolha da figura que estamparia a máscara:

como a série tem uma estética do mundo dos quadrinhos, foi proposto que os ladrões usassem uma máscara e duas opções foram consideradas: “Dom Quixote, por sua universalidade e sua loucura, e Dalí, que se impôs porque era um personagem mais icônico e muito mais moderno do que o criado por Cervantes. Foi uma decisão dos criadores apoiada pela equipe de arte da produtora. Em seguida, um artesão recebeu a encomenda de fazer uma caricatura *ex professo* para a série e foi levantado se era necessário pedir autorização, mas nossa equipe jurídica disse que não, pois se tratava de uma caricatura”. Algo com o qual concordam os porta-vozes da Netflix, que depois de observar que não podem “dar detalhes sobre a nova temporada”, se limitaram a repetir que “a decisão de usar Dali foi dos criadores”, com o apoio do departamento jurídico. “É uma caricatura para a série.” (MONTAÑES, 2019).

Portanto, houve dúvidas da produção quanto à escolha da máscara: Dom Quixote ou Salvador Dalí, dois ícones da cultura ibérica, conhecidos em todo o mundo e que têm a marca da rebeldia, com um quê de loucura e de desejo por liberdade. Dom Quixote, o “cavaleiro da triste figura”, personagem de Miguel de Cervantes, protagoniza ao lado de seu fiel escudeiro Sancho Pança, a história de um homem que, deslocado de seu tempo, revive aventuras criadas por sua imaginação, como se estivesse de volta à Idade Média. Um dos episódios mais representativos da novela é a luta contra os moinhos de vento, vistos aos olhos de Quixote como ferozes inimigos.

A figura marcante de Dalí construída pelo próprio Dalí ao longo de sua vida pública, falou mais alto no momento da escolha da máscara pela produção de LCDP.

O *design* da máscara de Dalí elaborado para a série LCDP associa atributos que caracterizam a personalidade de Salvador Dalí, sua obra e o movimento surrealista, tais como a irreverência, excentricidade, construção/destruição, loucura/sanidade, medo/coragem, a arte, o absurdo, quebra de padrões, ordem/desordem; liberdade de criação, sonho/pesadelo, ironia e estranheza, além da reminiscência do epíteto “*Avida Dollars*”. Esses afloram de acordo com a cena, com sua tensão emocional.

As feições da máscara de Dalí lembram também a máscara utilizada nos quadrinhos *V de Vingança* (MOORE; LLOYD, 2006). Esta *graphic novel* propõe uma Inglaterra num futuro imaginário, nas mãos de um regime repressor, autoritário e sufocante, até que emana uma força redentora do espírito humano que se rebela contra a situação. A máscara de *V da Vingança* é um símbolo de resistência que se refere a Guy Fawkes, conspirador inglês do século XVII que tentou, em 1605, explodir o Parlamento e matar o rei Jaime I da Inglaterra para acabar com a perseguição religiosa. O enredo também teve uma adaptação cinematográfica de sucesso intitulada *V de Vingança* (2005).

Desde o início do cinema, as máscaras integram importante elemento na composição visual de personagens, a exemplo do filme *The Great Train Robbery* (1903), de Edwin S. Porter, no qual os ladrões assaltam o trem usando lenços como máscaras.

Entretanto, nem sempre as máscaras se destinam a esconder a identidade do vilão; máscaras incumbem-se também de proteger a verdadeira identidade de pessoas comuns que apenas não querem ser vistas, ou de super-heróis, como é o caso de Batman, Homem Aranha e Zorro; podem esconder feições indesejadas como no filme musical *O Fantasma da Ópera* (2004); máscaras podem atuar como utensílios de tortura, a exemplo do romance *O Conde de Monte Cristo* (1844), de Alexandre Dumas (pai) e o filme *O homem da máscara de ferro* (2002); há máscaras fruto de alta tecnologia e/ou da maquiagem perfeita que é capaz de reproduzir com exatidão determinado rosto, enganando a todos, como é o caso das máscaras criadas pelos personagens da série *Missão Impossível* (1966-1973; 1988; 1993) e também dos filmes da franquia, estrelados por Tom Cruise; máscaras podem elevar a tensão em filmes de terror, horror e suspense, como *Pânico* (*Scream*, 1996) — cuja *ghostface* criada por Wes Craven (1939-2015) tornou-se um ícone do terror — *Halloween* (1978) e *Sexta-Feira Treze* (1980) e demais sequências dessas franquias.

A máscara de Dalí, em LCDP, sugere diferentes funções de acordo com a abordagem e cena trabalhada: *proteção, surrealismo, surpresa, medo, ironia e humor*.

De acordo com o plano do Professor, quando ladrões e reféns estão de máscara e macacão vermelho, a polícia não consegue diferenciar uns dos outros e, por isso, não poderá atirar. A máscara, nesse momento, atua como uma proteção do bando, unindo todos sob um mesmo rosto e criando um coletivo sem distinções. O vermelho, por sua vez, constitui um matiz recorrente na série, enfatizando perigo, urgência, violência.

Como atributo surrealista, a máscara de Dalí proporciona o que André Breton considerou “automatismo psíquico puro”, “não-

conformismo absoluto” (BRETON apud TELES, 1986, p. 192), isto é, a máscara dialoga com a loucura, com o *non-sense*, com uma forma de resistência e contestação do sistema, como o Professor afirma, na 6ª. sequência do episódio piloto, será um golpe que não deverá prejudicar ninguém, pois o bando fabricará seu próprio dinheiro, sem derramamento de sangue. O golpe planejado será aplicado sobre o sistema e não sobre pessoas, segundo o Professor. O dinheiro do golpe servirá para “não voltar a trabalhar na vida, nem vocês e nem seus filhos”.

Todo o plano é estruturado como um jogo de xadrez. No roteiro, acompanhamos o assalto, o planejamento em *flashback* e a ação policial, num labirinto em que o receptor é surpreendido a cada cena por *plot twists* que colocam o plano em xeque. As máscaras compõem esse cenário do inusitado, do arrebatamento que arregala os olhos do interlocutor, como se imitassem os da máscara.

No diálogo presente na sequência em que as máscaras são apresentadas ao público, o medo — segundo os personagens — deveria ser o motor da emoção gerada pela imagem, ocorrendo, inclusive, a discussão sobre qual seria a imagem mais assustadora para um assalto: uma imagem infantil ou uma figura de terror? Não houve acordo a respeito. Nos termos de Lecoq (2010) e sua teorização sobre a máscara expressiva, o medo resultaria da máscara associada com a expressão corporal, ou seja, aplicando-se a ideia à série, a postura agressiva adotada pelo bando e reforçada pelos adereços, no caso, o armamento utilizado seriam os propulsores do medo. Depreende-se, então, que o medo não é gerado pela imagem da máscara em si, mas pela postura assumida por aqueles que usam a máscara. Assim, dentro da casa da moeda, o bando precisa assumir uma atitude teatral, belicosa e impositiva, diferente daquela vista durante as situações informais que antecedem o assalto.

Por fim, a ideia de ironia e humor configura também uma abordagem reforçada pela máscara: como o Professor previu, na diegese narrativa, a opinião pública começa ironicamente a apoiar o

bando e, inclusive, passa a adotar o uso da máscara como sinal de rebeldia, luta contra o sistema e simpatia pelo bando que usa artifícios como denunciar publicamente ações antiéticas por parte do Estado (como a tortura de Rio, na 4ª. temporada), espalhar dinheiro para desviar a atenção e criar tumulto, permitindo o resgate de Lisboa de dentro do prédio do tribunal, por exemplo. O humor resulta desse misto de ironia e constrangimento da ordem pública, mas também da construção narrativa rocambolesca e intrincada dos planos: a reação do receptor real é a empatia, o sorriso por ser conduzido e igualmente enganado pelos truques do Professor.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MÁSCARA E A AUDIÊNCIA

Todo o planejamento dos assaltos parece improvável, irrealizável e inverossímil, contudo, pouco importa, pois o receptor se encanta com a possibilidade de sucesso, com a resolução criativa dos nós que se embaraçam e são resolvidos com inteligência por um roteiro repleto de viradas, muitas vezes surrealistas, que permitem o desafio de encontrar saídas juntamente com os personagens.

Fenômeno de audiência, *La Casa de Papel* foi a série mais assistida no Brasil em 2019 e a produção de língua não inglesa mais vista no Netflix, com audiência superior a 65 milhões de usuários em seu lançamento. Reed Hastings, CEO da Netflix, considera que “esse tipo de série é traduzido além das fronteiras porque reflete verdades universais” (VITORIO, 24/06/2020).

Em evento promocional da Netflix realizado em Bogotá, Colômbia (jul. 2019), Álvaro Morte, ator que interpreta o Professor, argumentou que a série pretende rever

onde está essa linha que determina quem são os bons e quem são os maus. [...] Aqueles personagens não estão apenas roubando, [...] estão tentando demonstrar algo, investindo contra um sistema que é abusivo, que é opressor, que é injusto. [...] Dessa perspectiva, o público pode se sentir identificado com eles (FOLHA DE S. PAULO, 18/07/2019).

Na 4ª. temporada, os assaltantes valem-se da máscara para fazer comunicados públicos questionando as autoridades por ações consideradas antiéticas e ofensivas aos direitos humanos. Na mesma temporada, foram inseridas imagens reais de manifestações populares, ocorridas em 2018 e 2019, em diversos lugares do mundo, com pessoas usando a máscara de Dalí, revelando não só empatia pela série, mas também pelas ideias suscitadas: rebeldia e contestação diante de injustiças de toda espécie, embalados pela música *Bella Ciao*, de autoria desconhecida, recorrente na série, um hino à liberdade e à resistência que data o dia 25 de abril de 1945 como o fim do fascismo na Itália.

A audiência da série *La Casa de Papel* aguarda a 5ª. e última temporada prevista para 2021. O final está sendo mantido em segredo, porém, dificilmente repetirá a conclusão do assalto da casa da moeda. Desta vez, o grupo pretende levar o ouro do Banco de Espanha, o que foge da proposta anterior do próprio Professor. O roteiro poderá encaminhar-se para um final ao estilo *Bonnie & Clyde* (o bando morre), ou *Buch Cassidy & Sundance Kid* (o bando morre lutando), ou *Robin Hood*, com castigo apenas aos malvados e cruéis.

Por outro lado, é preciso observar que a narração da série é revelada ao público pela voz da personagem Tokio, o que leva a crer que, talvez, apenas ela sobreviva, impondo ao roteiro um arco narrativo circular, ou seja, o piloto da série se inicia com Tokio relatando seu passado e como se incorporou ao bando e, quiçá, ao final, Tokio estará presa, declarando como tudo ocorreu, ou, ainda, estará em liberdade, narrando ao público como se deu toda a aventura liderada pelo Professor. Outra possibilidade que desponta também é o recurso da narrativa após a morte, ao estilo de Machado de Assis e seu “defunto autor” em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A série *La Casa de Papel* chegará ao fim em 2021, porém, dada a força adquirida pela imagem da máscara de Dalí e dos macacões vermelhos usados pelo bando, a narrativa deixará sua marca

para além da TV, tomando espaços públicos em manifestações fora da realidade ficcional.

REFERÊNCIAS

- BANKSY. **Girl and Heart Balloon or There is Always hope**. Foto: Dominic Robinson, Bristol, UK. (CC BY-SA 2.0). Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=73570221> Acesso em 11/10/2020.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRETON, André. Manifesto surrealista. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. pp. 174-208.
- DALÍ, Salvador; HALSMAN, P. **Dali's Mustache**. 2ed. Paris: Flammarion, 1994.
- FOLHA DE S. PAULO, 18/07/2019. “La Casa de Papel” volta com discurso subversivo e cita manifestações no Brasil. Disponível em: <https://bit.ly/3ki1tZA> Acesso em 09/10/2020.
- FUNDACIÓN DALÍ. Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/es/fundacion-dali/> Acesso em 05/10/2020.
- LA VANGUARDIA. “El robo de bancos como obra de arte”. Barcelona, Cultura, 07/11/2019. Disponível em: <https://stories.lavanguardia.com/story/stamp/18492> Acesso em 10/10/2020.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Senac-SP/SESC SP, 2010.
- MERCADO, Gustavo. **O olhar do cineasta**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- MOEHRINGER, J. R. **A plena luz**. Barcelona: Duomo, 2019.
- MONTAÑES, José Ángel. Fundação Gala-Dalí quer desmascarar “A Casa de Papel”. In: EL PAÍS, Cultura, 26/01/2019. Disponível em: <https://bit.ly/31sW8hz> Acesso em: 07/10/2020.
- MOORE, Alan; LLOYD, David. **V de Vingança**. Barueri, SP: Panini, 2006.

NETFLIX ESPAÑA, Twitter oficial. “Parte 5: El atraco llega a su fin”. Disponível em: <https://twitter.com/NetflixES/status/1289214331952025600/photo/1> Acesso em: 07/10/2020.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

VITORIO, Tamires. La Casa de Papel: além de bancos, série roubou a audiência da Netflix. In: **Exame**, 24/06/2020. Disponível em: <https://bit.ly/2IHOb1q> Acesso em: 11/10/2020.

VOVOLIS, Thanos. Acoustical masks and sound aspects of ancient greek theatre. In: **Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, v. 25, n.1/2. São Paulo: AnnaBlumme, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/35kqfbY> Acesso em 09/10/2020.

NETFLIX E CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA NA CULTURA TEEN: UMA ABORDAGEM SOBRE A SÉRIE AREIA MOVEDIÇA

Tatiana Helich Lopes
Júlia Pinheiro

Introdução

Desde seu surgimento, as séries têm se tornado cada vez mais presentes no cotidiano do indivíduo contemporâneo, pois nascem e se definem como gêneros constituídos e bem estabelecidos no interior do universo da narrativa popular. Apoiadas muitas vezes em convenções genéricas e adaptadas ao contexto industrial e cultural, as séries apresentam como característica o gosto pelo íntimo, isto é, representam as particularidades do indivíduo no ambiente social (ESQUEZANI, 2011).

Com a boa adesão do público, elas passaram a receber mais investimentos, tornando-se, o que muitos classificam como, cinema na televisão (ROSSINI, 2007). É na primeira década dos anos 2000 que surgem as plataformas de *streaming*¹¹⁶, as quais viriam a ser as principais responsáveis por perpetuar ainda mais a prática de consumo das séries, visto que muitas delas investem massivamente na produção desse formato audiovisual (como Netflix, Hulu, Amazon Prime, Globo Play, etc). Dessa forma, as séries ganham extrema importância ao se falar sobre comunicação e sociedade.

Ao estudar séries, é inevitável falar sobre juventudes. Essa geração, não mais limitada por um número exato, mas sim conceituada em toda sua subjetividade, é vista como grande influência sobre a mídia seriada, principalmente ao se tratar do ambiente online. Visando o potencial de consumo dessa faixa etária e de influência

¹¹⁶ *Streaming* é o termo referente à *tecnologia* utilizada para o consumo. “Stream” em inglês significa corrente de água. A ideia que o termo visa transmitir é de um fluxo contínuo de dados.

sobre as demais, as produtoras estão investindo cada vez mais no gênero séries *teens*, em principal a Netflix. Em pesquisa desenvolvida pelas autoras, notou-se – entre os períodos 2011 até 2016 e 2016 até 2020 – um aumento de 100% das produções *teens* (de 23 títulos para 46). Em 2016, a Netflix lançou sua primeira produção estadunidense própria do gênero, intitulada *The Get Down*.

Dessa forma, fica clara a relevância do olhar atento sobre o ambiente online de consumo das séries classificadas como *teens*, percebendo a maneira de consumação, hábitos e práticas, que não devem, e nem podem ser ignoradas. Pesquisador norte-americano, Henry Jenkins explica o fluxo de conteúdo que passa pelos diversos suportes e mercados midiáticos para atender o comportamento do público que varia entre os múltiplos canais “em busca de novas experiências de entretenimento” (JENKINS, 2009, p. 21). Ao analisar rapidamente a página da Netflix no Facebook, por exemplo, percebe-se uma forte participação ativa de jovens e observando o investimento da empresa em produções *teens*, constata-se que a convergência entre mídias é cada vez mais utilizada pela juventude, o que a torna também interessante para os próprios canais, como forma de marketing. Através das redes sociais, as plataformas de *streaming* divulgam seus produtos e aproveitam para intensificar seus relacionamentos com o público.

Como método de recorte e com objetivo de ilustrar com exemplos reais sobre o que está sendo dito para assim adquirir base argumentativa, foi feita a escolha de uma série *teen* que fosse produzida pela Netflix¹¹⁷: *Areia Movediça*. Uma das novidades trazidas pelas plataformas de *streaming* é a possibilidade de assistir a produções de diversos lugares do globo. Apesar de o catálogo ainda ser predominantemente estadunidense, o surgimento do consumo através da base de dados fez com que as reprodutoras não precisassem mais se limitar à grade de horários, o que permitiu o alargamento de

¹¹⁷ Optou-se pela Netflix por ser a plataforma pioneira no serviço de *streaming* e a com maior número de assinantes.

seu catálogo. É nesse cenário que passam a surgir as produções de nacionalidades pouco exploradas mundialmente.

Essa característica é considerada de grande relevância para nós, as autoras, visto que prezamos pela comunicação cada vez mais plural. Seguindo esse pensamento, escolhemos um objeto de nacionalidade sueca, que ainda é pouco conhecida principalmente entre os brasileiros. A série *teen Areia Movediça* conta a história de Maja, jovem de 18 anos acusada pelo assassinato em massa dos seus colegas de escola.

A narrativa é construída na primeira pessoa. Memórias de Maja vêm à tona enquanto a personagem é submetida a uma série de depoimentos, o que faz com que a história vá muito além da tragédia ocorrida. Maja relata detalhes sobre sua vida com Sebastian, seu então namorado, que também é incriminado pelo homicídio, porém foi morto pela própria Maja. Em um interrogatório judicial que perdura a série, a jovem conta sobre seus outros relacionamentos amorosos, a convivência familiar, escola, amizades, festas, entre outros, ou seja, assuntos centrais ao universo jovem. A série também será de grande utilidade para a análise produzida sobre convergência midiática, tema principal desse artigo, pois como ela não é tão popular entre os brasileiros, poderá nos responder qual é a verdadeira intensidade de uso do ambiente online, ainda que não se esteja analisando um produto “viral”¹¹⁸.

Como metodologia, além da revisão bibliográfica será utilizada a netnografia¹¹⁹ para análise dos posts nas páginas do Facebook tanto da Netflix como também da página da série criada por

¹¹⁸ Termo usual da internet para descrever algo que se tornou conhecido entre os usuários de forma rápida e extensa.

¹¹⁹ Para Adriana Braga (2013, p. 176), é através do estudo netnográfico que a “interação social em ambientes on-line pode ser estudada em perspectiva naturalista, isto é, concentrando-se principalmente na observação de fenômenos que ocorrem naturalmente, sem interferência do pesquisador”.

fãs. Usaremos a análise de conteúdo¹²⁰ para uma percepção de como a Netflix representa o universo jovem. Como base teórica, usaremos principalmente Henry Jenkins para discutir o processo da convergência midiática, refletindo sobre o comportamento dos consumidores e produtores na contemporaneidade. Para explorar o universo da juventude, usaremos a pesquisa de Lúcia Loner Coutinho (2016), o estudo do pesquisador José Machado Pais.

Juventudes e cultura das séries

Antes de mais nada, é importante definirmos juventudes como um conceito plural, contendo grande diversidade de vivências a partir de aspectos sociais e culturais (GROPPO, 2000; PAIS, 1993). Entretanto, é possível observar o compartilhamento de crenças, valores, símbolos, normas e práticas entre seus integrantes. Essa formação é identificada como cultura juvenil, que é um sistema de valores socialmente atribuído aos jovens, ou seja, muitas vezes, são aderidos por eles, apesar da diferença entre meios e condições sociais (PAIS, 1993, p. 54).

De acordo com Pais (1993), o modo de vida escolhido por cada jovem adquire visibilidade e expressão através do lazer e da sociabilidade. São nessas áreas da vida que eles encontram maior autonomia para suas escolhas, já que até então, muitas delas são ditadas por seus responsáveis adultos. É dentro do grupo de amigos que os jovens irão formar parte das imagens que orientam suas visões sobre si mesmos e sobre os outros. É por fazer parte desses momentos, das rotinas individuais, que as mídias desempenham grande papel de influência sobre esse grupo.

Na modernidade, as juventudes passam a ser representadas pelas mídias como grupo de desejo, isto é, elas imputam às juventudes valores que devem ser alcançados por todas as faixas etárias, tanto as

¹²⁰ A análise de conteúdo é “uma técnica de pesquisa para a descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto da comunicação” (Duarte e Barros, 2005, p. 284).

anteriores, quanto as posteriores (GROPPO, 2000; PAIS, 1993). Dessa forma, esses valores passam a ser referência para os outros grupos, tendo alguns dos hábitos reproduzidos, entre eles, o consumo de séries. É correto dizer que cultura juvenil e cultura de massa são interdependentes (PAIS, 1993, p. 90), pois, os jovens ao se verem representados, adquirem parte desses signos para seu cotidiano, por outro lado, são considerados grupo de influência para as mídias, o que faz com que ajam diretamente sobre essa indústria.

É a partir dos anos 1990, junto à produtora HBO, que as séries televisivas ganham novas características. Usufruindo de uma linguagem semelhante a do Cinema, elas crescem, adquirindo maior espaço e valorização meio aos produtos televisivos (COUTINHO, 2016). Já na segunda década do século XX, com o crescimento das plataformas de *streaming*, esse processo é ainda mais intensificado.

Mais uma transformação que emerge junto às novas tecnologias de comunicação, é a mídia cada vez mais globalizada (LEVY, 1999). Isso significa que as mesmas imagens serão vistas em diversos lugares do globo. É preciso então, atentar para suas consequências. A mídia é, muitas vezes, responsável pela produção de ícones culturais, isto é, símbolos que educam e moldam as sociedades que os consomem (COUTINHO, 2016, p.23). Temos como exemplo a própria cultura brasileira, devido a sua imersão em diversas narrativas estadunidenses, se torna cada vez mais próxima dos costumes e valores do norte do hemisfério.

Naturalmente, quanto mais globalizada for a produção e consumo de produtos audiovisuais repletos desses símbolos, mais híbridas serão as práticas cotidianas de quem as assiste. Tal comportamento, não poderia ser diferente ao que se refere às práticas juvenis. Devido à face educativa dos programas voltados para o público jovem, esse grupo é incentivado a agir como pretendido pelas séries. Um bom exemplo são as meninas que costumam imitar ícones *fashions* de suas personagens preferidas.

As juventudes são vistas de maneira negativa, associando-as a problemas e delinquência (PAIS, 1993). Devido a essa imagem, muitos produtores afirmam que têm como objetivo de suas criações a educação de seu público e com isso criam espaços para debates de assuntos relevantes, os quais muitas vezes são excluídos do âmbito familiar, seja por serem considerados temas “tabus” ou até por falta de sensibilidade por parte dos pais (COUTINHO, 2016). Essa característica é bastante explícita na série que escolhemos para analisar, como será visto a seguir. Enfim, limitar as séries a meros produtos de entretenimento seria adquirir uma visão míope sobre o estudo uma vez que suas “funções” vão além.

A Netflix entende os jovens

A Netflix é hoje a maior plataforma de *streaming* no cenário global. No primeiro semestre de 2020, a Netflix chegou ao número recorde de 183 milhões de assinantes¹²¹, o que comprova que os pesquisadores da área da comunicação, precisam estar cada vez mais atentos a ela e suas principais novidades. É importante acrescentar que esses são números brutos, se formos olhar o número total de pessoas que consomem seus produtos, será muito mais expressivo, pois muitos assinantes dividem conta entre si.

Matrix (2014) ao estudar a relação dos jovens com a Netflix concluiu que a geração de dezoito a trinta e quatro anos é a responsável por constituir a maior parte dos espectadores, o que influenciará diretamente em como essa atividade é vista socialmente. Seguindo a lógica apresentada pelo autor, é possível afirmarmos que o consumo de produtos audiovisuais no ambiente online é considerado uma prática juvenil.

¹²¹ ALECRIM, Emerson. Netflix tem crescimento recorde e vai a 183 milhões de assinantes. **Tecnoblog**, 22/4/2020. Disponível em <https://tecnoblog.net/335256/netflix-primeiro-trimestre-2020-recorde-assinantes/>. Acessado em 9/6/2020.

Sabendo disso, a própria Netflix faz uso dessa característica em seu favor. Em sua comunicação, a plataforma usufrui de uma linguagem direcionada para os jovens, adquirindo símbolos inseridos na cultura juvenil. No estudo feito por Coutinho e Arantes (2019), notou-se o uso desses signos pelo marketing da empresa, pois a marca se posiciona como ativista, característica muitas vezes atribuídas aos jovens, que são vistos na sociedade como forma de resistência à hegemonia dos grupos possuidores de capital e poder (FEIXA e NILAN, 2009). A empresa se aproveita dessa característica para se aproximar ainda mais de seus espectadores.

Para entender a representação da juventude nas séries *teens*, optou-se pela análise da série sueca *Areia Movediça*, classificada pela própria Netflix como “série *teen*”. A série é baseada em um livro de mesmo título e teve seu lançamento datado em 2019¹²².

Areia Movediça

A decisão de analisarmos *Areia Movediça* não foi fácil, mas certa. Por ser uma série ainda pouco consumida no Brasil, ela se adequaria ao desejo de trazer uma novidade como base para o estudo. Outras duas características foram consideradas conjuntamente: a primeira seria o seu alto teor *maratonável*¹²³. *Areia Movediça* inicia sua narrativa pelo ápice e dá continuidade ao seu enredo com acontecimentos anteriores com o objetivo de explicar o caminho traçado pelas personagens e o desenrolar da trama que levou ao momento inicial. A segunda característica, relacionada à anterior, seria o fato da sua história não ser usual em séries desse gênero apesar da atualidade do tema.

Areia Movediça conta a história do atentado a uma escola particular em Estocolmo feita por um casal de jovens: Maja e

¹²² Vídeo disponibilizado no canal da Netflix, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2pA6gB7pO3Q>, acessado em 9/10/2020.

¹²³ Termo mais conhecido no meio acadêmico como *binge-watching*, consiste no ato de assistir a mesma série por horas e horas seguidas.

Sebastian. A partir desse episódio, Maja (única sobrevivente entre os atiradores) vai a julgamento e começa a narrar, pelo seu ponto de vista, os acontecimentos ocorridos em sua vida até chegar ao momento do atentado. Com relato baseado em suas memórias, ela conta sobre sua rotina, a vida escolar, suas relações de amizade, familiares e amorosas. Todos esses assuntos transpassam as vivências juvenis. Ponto curioso é que a série foi lançada no Brasil dias após o evento em Suzano, em que dois ex-alunos abriram fogo contra pessoas de seu antigo colégio, revelando a importância do tema (SLAROM, 2019).

A série conta com uma temporada com seis episódios que têm, aproximadamente, 45 minutos cada e é classificada pelo Google e pela própria Netflix como Drama *Teen*:

Os dramas juvenis (...) são séries de cunho dramático, cuja trama tem foco em adolescentes em fase escolar (ao menos no início da série) e problemas pertinentes a tal idade – laços de amizade, relações amorosas e familiares etc. (COUTINHO, 2016, p. 28).

É interessante observar que o enredo aborda tópicos, muitas vezes pautados em estereótipos, que representam a juventude como infratora. Se fizéssemos uma lista, seria possível concluir que quase todas as características frequentemente usadas pela mídia, reafirmando uma imagem distorcida da juventude, estão presentes nos capítulos. Consumo de drogas, festas em excesso, sexo, falta de comprometimento com as responsabilidades, todas essas são condutas adquiridas por grande parte das personagens. Por fim, a de maior consequência entre elas, mas que foge da representação usual: o massacre da escola.

Em diversos momentos a série mostra os adolescentes, muitos ainda menores de idades, fazendo uso de drogas ilícitas, principalmente durante as festas que eram dadas por Sebastian, em sua casa. Um exemplo da falta de responsabilidade com eles mesmos, seus responsáveis e a própria lei, é no segundo episódio, em que Maja

dirige o carro apesar de não ter habilitação. Ao bater com o veículo, Sebastian se diverte com a situação e diz que irá se responsabilizar pela batida, o que demonstra um segundo ato ilegal na mesma cena.

Contudo, não são apenas as más condutas que são representadas. *Areia Movediça* abrange outros pontos como, por exemplo, a importância do grupo de amigos. Maja tem Amanda como sua melhor amiga, sua confidente e a pessoa em que ela mais confia. Ao se ver distanciada dos seus amigos e de Amanda, a protagonista afunda ainda mais em seu relacionamento abusivo, o que demonstra a relevância da amizade para a vida dos jovens. Os relacionamentos amorosos também são importantes para trama. Apesar de não estar inserida ao gênero romance, *Areia Movediça* conta sobre os amores e namoros de todos os personagens principais.

Outro aspecto que a narrativa visa explicitar é o distanciamento dos jovens com seus responsáveis. Sebastian sofre abuso de seu pai, que o agride física e psicologicamente, o humilhando diversas vezes ao longo da narrativa, como na cena em que Claes admite à Maja que gostaria de matar o próprio filho. No caso de Maja, também fica claro que a jovem mantém um relacionamento de aparência com seus pais. Quando Maja volta de uma festa aparentando enorme mal-estar, sua mãe a encontra e faz perguntas como “Quem estava presente? Tinha alguém importante/famoso?”, Maja apenas responde: “Eu gostaria que você às vezes fizesse uma pergunta que realmente importasse”. O espaço que separa a protagonista da família é um dos fatores principais para ela afundar em seu namoro, pois faltou alguém que a aconselhasse, visto que muitas vezes os jovens, que ainda estão em processo de construção de suas personalidades (GIDDENS, 2002), não sabem o melhor caminho a seguir.

Na série é demonstrado que a escola tenta suprir essa carência de educação por parte dos pais. O professor, Christer, tenta conversar com Maja sobre sua mudança de comportamento, porém sua tentativa é em vão. Preocupado, ele insiste e marca uma reunião para se falar

sobre o casal, Maja e Sebastian. É nesse dia, no horário da reunião, que ocorre o atentado.

Esses foram alguns exemplos dos assuntos inerentes ao universo juvenil que são representados pela série. Com o debate de temas relevantes às juventudes, fica claro que a função das séries *teens* vão além do entretenimento, cumprindo, muitas vezes, o papel de educadoras. Afinal, todas as ações fora das regras sociais tiveram consequências na trajetória das personagens. Com o alongamento do debate para além da plataforma em que se assiste, estendendo-se a ambientes em que os próprios espectadores ganham voz, como as redes sociais, é possível realizar uma discussão ainda mais profunda e completa.

Convergência em contexto

A convergência das mídias é mais do que apenas uma mudança tecnológica. A convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento (JENKINS, 2009, p.41).

Conforme explicado por Henry Jenkins (2009), a convergência midiática é o termo usado para abordar a adesão dos meios de comunicação à internet, como suporte para distribuição de seu produto. Televisão e internet passam a trabalhar juntas, possibilitando acessar conteúdo online no aparelho televisivo e também assistir produções televisivas em qualquer dispositivo que tenha internet. Além dos canais abertos e fechados oferecidos pela televisão, uma nova possibilidade surge: os serviços de *streaming*.

Com a convergência midiática, percebe-se o que Jenkins (2009) chama de “cultura participativa”, o que caracteriza o comportamento do consumidor midiático contemporâneo cada vez mais distante da condição de receptor passivo. Através do serviço de *streaming*, o usuário pode montar a própria grade de programação

(interagindo com a própria mídia), inclusive seguir as sugestões dadas pelo serviço de *streaming* a partir do que ele analisou como sendo os gostos/preferências do telespectador. Além disso, é possível assistir séries/filmes ao mesmo tempo que interage com outros usuários da tecnologia, através das redes sociais.

O telespectador não é mais um receptor passivo, agora, ele interage com a mídia apresentada e participa do que Pierre Levy (2003) nomeia como “inteligência coletiva”, pois ao se unir a outros espectadores nas redes sociais, pode somar recursos, aumentando a capacidade intelectual e produzindo conteúdos sobre seus pensamentos e sentimentos. Para Levy (2003, p. 28), a inteligência coletiva é “uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências”. Sendo assim, o saber pertence a todos os indivíduos e pode ser compartilhado através de recursos mecânicos, inclusive, da internet.

Ao aderir à internet, as produções audiovisuais oferecem ao espectador facilidade na interatividade e, em consequência, aumenta-se ainda mais a circulação de uma “mídia mundializada” (COUTINHO, 2016, p.95). A convergência é também uma ferramenta poderosa de marketing, porém muitas vezes depende do esforço do próprio telespectador em se engajar. Para Coutinho (2016, p.96) “a relação entre a programação televisiva e a internet não é unilateral, isto é, ela não parte apenas da produção ou dos telespectadores, mas sim de ações complementares de ambos os lados”.

Pioneira no serviço de *streaming*, a Netflix possibilita ao telespectador assistir ao que bem quiser, quando e onde desejar, sem o compromisso do fluxo televisivo. Letícia Capanema (2008) traz a ideia da “televisão tradicional” confrontando-se com o que chama de “híbridos interativos”, em que a convergência digital abre espaço para um novo modelo de comunicação audiovisual. O fato é que temos um modelo televisivo ainda predominante – a televisão massiva – que habita a videosfera junto a outros modelos, como a televisão por

assinatura e as novas mídias. Essa realidade da convergência midiática abre espaço para outra espécie de televisão – um modelo híbrido e de transmissão digital, denominado por autores mais radicais de pós-televisão. (CAPANEMA, 2008, p. 196)

Para Capanema (2008), essa “era pós-televisão” nos revela mais um momento em que ocorrem adaptações nas práticas, linguagens e plataformas audiovisuais do que necessariamente um fim televisivo. Junto à internet, a televisão é capaz de expandir a difusão dos conteúdos que veicula, mas, ao mesmo tempo, fica refém da lógica dos serviços de vídeo *on demand*, o que traz como consequência para as emissoras a dificuldade em manter nos antigos termos a vinculação entre conteúdo, horário de programação e audiência, o tripé que sustentava a televisão tradicional até então.

Além de acompanhar as produções audiovisuais na primeira tela, com a convergência midiática, o indivíduo também pode, com uma segunda tela em mãos, trocar informações e gerar comentários na *web* sobre o que está assistindo. Com tantos estímulos, o lazer não é apenas um tempo obrigatório de repouso e, sim, um tempo de consumo (BAUDRILLARD, 2011, p. 210). A ideia da interação social continua sendo válida através da televisão, pois com a Netflix, o indivíduo continua socializando, mesmo de uma forma diferente e, além disso, não para de produzir e absorver conteúdo. Afinal, a *web* se torna um meio de acesso para dois tipos de produto: a série em si e o seu conteúdo adicional, com todo o tipo de informação que a envolve (também chamadas paratextos).

A mudança no modo como se consome as séries faz com que as interações sociais em torno do assunto também sofram alterações. Quando a programação da televisão era sempre presa a uma grade de horários, era comum que houvesse uma grande repercussão do assunto no dia seguinte, o que era chamado de “conversa de bebedouro”. Se antes as conversas ocorriam no ambiente físico (bebedouro, como ilustrado), agora elas passam para o virtual. A própria Netflix incentiva essa postura através das suas redes sociais, fazendo com que

os espectadores comentem sobre os produtos que assistiram como forma de motivarem outras pessoas a fazerem o mesmo.

Bons exemplos de convergência ocorrem com os seriados *teens*, que procuram o engajamento do telespectador com informações adicionais ou mesmo oferecendo produtos transmídia, ou seja, “histórias que se desenrolam em múltiplas plataformas de mídia, cada uma delas contribuindo de forma distinta para nossa compreensão do universo” (JENKINS, 2009, p. 384).

Ao ser lançada no Brasil dias após o evento em Suzano, como já mencionado anteriormente, a série sueca *Areia Movediça* (Netflix, 2019) traz como tema principal o assassinato de alunos de um colégio sueco, com a protagonista sendo a principal acusada do crime, uma hipótese que surge é que o tema pode intensificar a relação afetiva entre o espectador e a produção audiovisual. No Facebook, na página da Netflix Brasil¹²⁴, apenas um post foi publicado pela empresa meses antes da estreia da série que traz os dramas *teens*:

Imagem 1 – Trailer da série *Areia Movediça* na página da Netflix no Facebook¹²⁵:



¹²⁴ A página pode ser encontrada em: <https://www.facebook.com/netflixbrasil> Acesso em: outubro de 2020.

¹²⁵ O trailer pode ser visto no link: <https://www.facebook.com/watch/?v=600374730404775>. Acesso em 9/10/2020.

O post contou com mil comentários e 4,9 mil reações. Apesar do tema central ser o assassinato no colégio, o que mobilizou os comentários dos internautas após a estreia da série foram os temas secundários, como o relacionamento abusivo sofrido pela protagonista, sua relação familiar e com os colegas de escola após o início do namoro. Uma página brasileira no Facebook específica sobre a série conta com postagens sobre o elenco, bastidores e memes, como os exemplos abaixo:

Imagem 2 – Postagem com fotos dos bastidores de *Areia Movediça* na página da série criada por fãs¹²⁶.



A foto ainda com marca d'água revela que não é de fonte original e a brincadeira com a frase “Moça, passe um produto sem química no meu cabelo” e logo abaixo a foto do casal protagonista traz a ideia do “casal sem química”, já que na trama a jovem vive em um relacionamento abusivo.

126 A imagem pode ser vista no link: <https://web.facebook.com/areiamovedicabrasil/posts/1034828013388077>. Acesso em 9/10/2020.

Imagem 3 – Postagem da foto do elenco brinca com o meme “Mais que amigos, friends”¹²⁷:



Como visto nos exemplos dos posts, percebe-se a criação da página da série sueca feita por algum fã brasileiro e cada post contando com 43 e 52 reações, respectivamente, e alguns comentários. Mesmo uma série não muito difundida no país conta com um grupo disposto a comentar e compartilhar brincadeiras e assuntos sobre a série. Hoje, a experiência televisiva vai além de assistir ao produto audiovisual, abrangendo a interação do espectador e o consumo de conteúdos relativos a este programa, como vídeos com cenas de bastidores, prévias, comentários da produção, jogos baseados no universo ficcional da série, concursos entre os espectadores etc. Muitas campanhas, inclusive, contam com a criatividade do próprio espectador, cujo esforço criativo colaborativo pode alcançar resultados mais eficazes do que dos próprios profissionais, pois, muitas vezes, os fãs conhecem e se apropriam de um texto midiático melhor do que seus criadores, além de ser uma estratégia para alcançar e engajar mais usuários.

Coutinho (2016) também destaca que a produção audiovisual americana é distribuída como um produto acessível a qualquer um, quebrando barreiras espaciais, temporais e de idioma, já que em

¹²⁷ O post pode ser visto na página de Areia Movediça no Facebook: <https://web.facebook.com/areiamovedicabrasil/posts/1035771783293700>. Acesso em 9/10/2020.

muitos dos casos os próprios fãs produzem e distribuem as legendas dos programas. Percebemos a quebra dessa barreira geográfica no caso de *Areia Movediça*, por ser uma série sueca. Ao integrar em seu catálogo produções de diversos países, a Netflix possibilita a troca cultural.

Como visto na página oficial da Netflix Brasil no Facebook, há um post sobre o lançamento da série¹²⁸, que seria em abril, mas o post em fevereiro já acalmava o ânimo dos fãs ansiosos, ao mesmo tempo que despertava a curiosidade do público para a nova série que viria a integrar o catálogo. É comum que produtores de conteúdo preencham o tempo entre as estreias das temporadas, ou mesmo o tempo entre episódios e temporadas, com vídeos, *trailers*, matérias de entretenimento, informações de bastidores, sorteios e promoções. Contudo, Coutinho (2016) lembra que sorteios e promoções podem não abarcar todos os usuários ao redor do mundo ou mesmo podem ser limitados não garantindo ao “espectador mundializado” todos os privilégios por questões geográficas.

Além dos produtores, os próprios atores e diretores têm marcado forte presença nas redes sociais, interagindo com os fãs e fortalecendo “um senso de intimidade entre fãs e celebridades” (COUTINHO, 2016, p.103). De acordo com a pesquisa de Coutinho (2016), embora alguns *tweets* observados fizessem perguntas pessoais ao ator, há também perguntas sobre qual o personagem ele mais gosta. O que mais chamou a atenção da autora foi o pedido do fã para mais interação com o ator, demonstrando que a simples interação com a celebridade pode ser mobilizadora da participação do fã.

Em sua tese, Lúcia Coutinho ressalta que *fandoms* não são novidades na cultura midiática. Contudo, para a autora, a internet permitiu seu crescimento como fenômeno cultural. Publicações impressas amadoras e não oficiais produzidas por fãs de algum

¹²⁸ Postagem pode ser conferida no link: https://www.facebook.com/pg/netflixbrasil/posts/?ref=page_internal Acesso em 15/06/2020.

fenômeno cultural, chamadas de *fanzines*, e as narrativas em prosa feitas por fãs com histórias e/ou personagens extraídos de conteúdos da cultura da mídia, chamados *fanfictions*, distribuídas por correio existem desde a década 1960 e são resultados das ações dos *fandoms*. Com o surgimento da Internet seu crescimento disparou, tornando-se ainda mais visíveis as ações dos fãs, visto que há maior facilidade de envio dos textos e conexões por parte dos mesmos.

O aumento no número de fãs, Coutinho (2016) atribui também à facilidade de distribuição e acesso aos produtos midiáticos bem como a certos níveis de engajamento que antes ficavam restritos aos fãs que se reconheciam como tal e hoje podem ser também aplicados a outros membros da audiência que não se identificam como fãs, o que pode fazer aumentar a projeção das *fandoms*. Já a visibilidade das ações dos fãs, Coutinho (2016) relaciona com a audiência comunitária que deriva da convergência de mídias.

Para Jenkins (2009, p. 188), “os fãs são o segmento mais ativo do público das mídias, aquele que se recusa a simplesmente aceitar o que recebe, insistindo no direito de se tornar um participante pleno”. Sendo assim, geralmente, consideramos fãs aqueles que não só assistem a todos os episódios e temporadas de uma determinada série, mas aqueles que se dispõem a compartilhar conteúdos nas redes sociais, comentar e interagir com os produtores, elenco e diretores das produções consumidas.

Se antes o sofá de casa era o local de encontro da família para assistir e discutir sobre o conteúdo assistido, agora, essa rede de troca ampliou. O espectador pode consumir sua série ao mesmo tempo que debate em uma ampla rede nas mídias sociais, fóruns, sites especializados. Inclusive, Coutinho (2016) também ressalta a linguagem coloquial do ambiente doméstico. Pode-se perceber pelos comentários na web, que a mesma linguagem permanece, trazendo elementos regionais. Embora na web o *fandom* quebre barreiras geográficas e linguísticas, um site oficial de uma série norte-americana, que não está traduzido, por exemplo, pode dificultar o

acesso de um determinado público, além das referências particularmente locais.

Considerações Finais

A forma de consumo dos produtos seriados mudou e provavelmente continuará sofrendo significantes transformações com o avançar das tecnologias. É importante que as plataformas desses tipos de conteúdo estejam atentas ao que se é dito pelos fãs através das redes sociais. Isso faz com que as produtoras acertem cada vez mais em seus lançamentos e os espectadores sejam agentes mais ativos sobre aquilo que consomem, contribuindo com opiniões, fazendo requisições e até mesmo gerando conteúdo sobre a série assistida.

Como vimos anteriormente, a maioria dos usuários presentes nas redes online são os jovens, isso faz com que eles possuam cada vez mais influência sobre as séries, visto que são aqueles que mais engajam na produção de conteúdo e no compartilhamento da série no ambiente online. Desde o seu surgimento, esse modelo midiático foi se aproximando das juventudes e, ao analisarmos essa relação, parece um relacionamento satisfatório para ambas as partes. No caso da série *Areia Movediça*, percebe-se o engajamento nos comentários sobre a vida da protagonista e discussões sobre os dramas *teens*, os quais trazem assuntos relevantes de serem debatidos pelos jovens: a dificuldade de diálogo com os pais e a necessidade de aceitação por parte destes, os amigos como principais cúmplices e alicerces, estupro, relacionamento abusivo.

Com este artigo foi possível verificar que as mídias deixaram de ser uma via de mão única e que criar uma relação saudável com seus espectadores faz com que a experiência do consumo seja ainda mais proveitosa, levando as discussões promovidas pela série para o ambiente virtual. Desafios ainda existem, mas uma coisa é certa: assistir televisão continua sendo uma forma de socializar opiniões do que se assiste. O que antes ficava restrito a conversa de bebedouro ou

entre amigos, agora é aberto ao público em geral, podendo gerar discussões entre usuários de diferentes partes do globo.

Referências

BAUDRILLARD, J. **A sociedade do consumo**. Lisboa: Edições 70, 2011 [1970].

BRAGA, A. Netnografia: compreendendo o sujeito nas redes sociais. In: NICOLACI-DACOSTA, Ana Maria; ROMÃO-DIAS, Daniela. **Qualidade faz diferença: métodos qualitativos para a pesquisa em psicologia e áreas afins**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora PUC-Rio/Loyola, 2013.

CAPANEMA, L. **A Televisão Expandida: das especificidades às hibridizações**. Revista Estudos de Comunicação, Curitiba, v.9, n.20, p.193-202, set./dez., 2008.

COUTINHO, L. L. **A vida adolescente levada a sério: identidade teen e cultura das séries**. Tese. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, 2016.

DUARTE, J.; BARROS, A. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

ESQUENAZI, J. P. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FEIXA, C.; NILAN, P. Uma juventude global? Identidades híbridas, mundos plurais. **Política e Trabalho: Revista de Ciências Sociais**, João Pessoa, n. 31, p. 13-28, set. 2009.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GROPPO, L. A. **Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas**. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

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

LÉVY, P. **Cibercultura**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

LÉVY, P. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo: Loyola, 2003.

MATRIX, S. The Netflix effect: teens, binge watching, and on-demand digital media trends. **Jeunesse**, v. 6, n. 1, p. 119-138, 2014.

PAIS, J. M. **Culturas juvenis**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993.

ROSSINI, M. Convergência tecnológica e os novos formatos híbridos de produtos audiovisuais. In: DUARTE, Elisabeth; CASTRO, Maria Lilia (orgs). **Comunicação audiovisual: gêneros e formatos**. Porto Alegre: Editora Sulina, p. 165-183, 2007.

QUE ROSTO TEM O MAL NAS MINISSÉRIES? SOBRE A ENCARNAÇÃO DA MALDADE NO *CRÈME DE LA CRÈME* DA TELEDRAMATURGIA NACIONAL

Larissa Leda F. Rocha

Considerações iniciais

Perguntar-se sobre quais são as “encarnações do Mau”, como o fez Eco (1972), mas a partir de um olhar metodológico diferente, nos permitiu a construção de uma galeria da vilania constituída em trabalhos anteriores¹²⁹. Correr os olhos por ela, por sua vez, nos autoriza a dizer que encarnações são essas nas histórias contadas pela teledramaturgia brasileira em seu formato de minissérie, considerada o *crème de la crème* da televisão nacional. Como o mal se dá a ver? Como é apresentado em meio às tramas enoveladas de narrativas herdeiras culturais do Folhetim e do Melodrama (MARTÍN-BARBERO, 2001)? Que falam do mal tais dramas?

Alcançar respostas nos exige, de saída, pensar sobre a televisão e, por consequência, em toda a instabilidade teórica e epistemológica de seus estudos hoje. Instabilidade, por certo, credora dos múltiplos rearranjos que falam dos modos de fazer, distribuir e consumir TV. E se a televisão e seus estudos estão em terreno instável e mutável, o mesmo acontece com seus produtos, aí considerados tanto em suas formas, quanto em seus conteúdos. Aparecem então, outras questões que podem ser resumidas em uma maior: falar de minisséries de TV significa o quê? Depois de tentar pensar sobre

¹²⁹ A Galeria da Vilania foi inicialmente construída com a observação das telenovelas das 21h da Globo, durante as pesquisas do doutorado, e depois ampliada em pesquisa de pós-doutorado. A tese está disponível em: ROCHA, Larissa Leda F. *Má-maravilhosa!: lindas, louras e poderosas, o embelezamento da vilania na telenovela brasileira*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://bityli.com/oE2Qx>. Acesso em: 10 jan. 2020. A Galeria da Vilania das Minisséries Brasileiras está disponível em: <https://bityli.com/2ZOKU>. Acesso em: 08 out. 2020.

perguntas para as quais só começamos a definir respostas é que poderemos, por fim, orientar nossa investigação para a “encarnação do mau”, em seu sentido adjetivo. A maldade que se esparrama pelas tramas tem características próprias que dizem do produto e suas construções dramáticas; de um público, em grande parte, só imaginado pelos escritores e produtores, como um “leitor-modelo” (ECO, 2002); das complexidades de um mundo vivido que é impossível de ser dramatizado em um movimento especular de uma verdade única; e, até, do que é a TV hoje.

Sobre a crônica de uma morte anunciada

Não há nenhuma dúvida de que os debates sobre o fim da televisão – embalados por reorganizações e velozes transformações que experimenta essa mídia - instalaram-se não só no campo científico, que não encontra consenso nas pesquisas e teorias, mas também na mídia, no mercado, nas falas do senso comum. Efetivamente, não há consenso em parte alguma. Em trabalhos anteriores¹³⁰, debatidos no âmbito da Intercom, já consideramos que os contos sobre o fim da TV são como uma “crônica da morte anunciada”¹³¹, aquele relato fantasioso - ou não - de uma morte profetizada, anunciada e sabida por todos e que, mesmo assim, não pode ser evitada.

Ainda que sem consenso é possível identificar dois grandes grupos de pensamento a respeito da questão, tanto no contexto anglo-saxão, quanto na América Latina, segundo Carlón (2014). Os que acreditam que a TV não está morta, nem morrendo e, nesse grupo, nos apoiamos em Miller (2009), e os que entendem que uma certa

¹³⁰ Disponível em: encurtador.com.br/avATZ. Acesso em: 10 out. 2020.

¹³¹ Estamos nos referindo, além de homenageando, à obra de Gabriel García Márquez, *Crônica de uma Morte Anunciada* (1981). O livro conta a história do assassinato de Santiago Nasar pelos gêmeos Vicário, cuja irmã teria sido desonrada pelo anunciado defunto. Toda a comunidade fica sabendo da vingança empreendida pelos irmãos, antes que seja efetivada, mas nada - nem o conhecimento, nem a descrença – é capaz de salvar Nasar da morte iminente, proferida desde a primeira linha do romance.

televisão está no vale da morte, como Verón (2009) e Carlón (2014). É possível ainda identificar trabalhos como o de Buonanno (2015) que rejeitam seja um “pessimismo *broadcast*” - o que estamos vendo é o inevitável fim da tv tradicional -, seja um “otimismo digital” - que acolhe, fascinado pelas possibilidades, uma era pós-*broadcast*. A autora nos diz de modo claro que entende a televisão de modo não alinhado “com a narrativa dominante do fim do veículo, isto é, ainda não é a era pós-*broadcast*” (BUONANNO, 2015, p. 69).

Parece uma afirmação evidente, mas o fato é: a TV mudou, está mudando e não sabemos exatamente em que direção tudo isso caminha. Mas, parece haver uma possibilidade de compreensão em comum de uma temporalidade que marque momentos diferentes pelos quais passa a televisão, ainda que isso esteja longe de significar um desenvolvimento linear e homogêneo. Que não nos escape: tanto não há história linear, sem avanços, retrocessos e momentos de estagnação - e a história social e cultural da TV não é exceção -, quanto a TV está fortemente ligada ao nacional, ainda que esteja perpassada hoje por acordos comerciais transnacionais, mas o que ela pode vir a ser em uma “miríade de países ao redor do globo não pode ser previsto, e o que a televisão é hoje corresponde, em grande medida, a fatores conjunturais e estruturas específicas de cada local” (BUONANNO, 2015, p. 71).

Mas que temporalidade é essa? Uma que recebe diferentes nomenclaturas, mas remete à mesma ideia: um primeiro momento, que caracteriza a televisão tradicional, aquela que constituía uma audiência que via a mesma coisa no mesmo momento e compartilhava um “ver com” as pessoas. É a “televisão da escassez” (ELLIS, 2000), a PaleoTV (ECO, 1994), a era da Rede (LOTZ, 2007). Um segundo momento, marcado pela segmentação e reorganização do oferecimento de conteúdos e temporalidades de assistência, chamada de “televisão da abundância” (ELLIS, 2000), NeoTV (ECO, 1994), era da Transição Multicanal (LOTZ, 2007). E, finalmente, um terceiro, marcado pelo que Lotz chama era pós-rede, na qual

experimentamos a Televisão Distribuída pela Internet (LOTZ, 2017), com uma cena tomada por novos *players*, arranjos econômicos e de mercado na indústria cultural e modos de participar como audiência.

Essa televisão encontra oxigênio em um âmbito no qual os sistemas midiático em particular, e sociocultural em geral, passam por mudanças profundas. Trata-se de um mercado que sem implodir suas bases anteriores e mais “tradicionalis”, representadas, em grande medida, pelo sistema *broadcast*, compõem novos terrenos nos quais se alicerçam, operam e ganham legitimidade renovados modelos de distribuição de conteúdo e organizam uma infraestrutura tão inédita quanto complexa da ecologia midiática. A “televisão distribuída pela internet” (LOTZ; LOBATO; THOMAS, 2018, p. 36) é uma subcategoria da distribuição de vídeo pela internet, que por sua vez inclui ainda a distribuição de filmes e todo o vasto campo de produção de audiovisual que não se encaixa em nenhuma dessas estruturas industriais convencionais.

Pensar esta televisão da qual falam os autores significa entender que seus estudos se localizam em um campo inflado por complicações que partem do seu próprio conceito – variável conforme a geolocalização de quem produz, vende ou consome – e possíveis terminologias usadas e vão até a perspectiva se seu surgimento significa ou não a morte da TV de antes, e sendo mesmo uma morte, de que modo essa morte pode ser compreendida. Entendemos que a televisão distribuída pela internet não significa o desaparecimento de outros modos de distribuição de conteúdo, ainda que o campo competitivo de produção e distribuição de televisão já tenha mudado para sempre. “A televisão distribuída pela internet ajusta não apenas as implicações culturais da televisão, mas também muitas das práticas, comportamentos e normas assumidas em seus estudos” (LOTZ; LOBATO; THOMAS, 2018, p. 38, tradução nossa)¹³². O convívio da

¹³² *Internet-distributed television adjusts not only the cultural implications of television but also many of the practices, behaviors, and norms assumed in its scholarship.*

televisão distribuída pela internet, junto ao sistema *broadcast*, ou *narrowcast*¹³³, é compreendido de modo mais coerente se pensarmos na perspectiva de “camadas”, que se sobrepõem umas às outras, incorporando sentidos e práticas, sem deslocamentos ou substituições, mas adicionando complexidade aos ambientes existentes. Outro ponto importante é considerar que qualquer cenário que agora pode ser visto ou imaginado, seja sobre a televisão distribuída pela internet, seja a TV *broadcast*, ou a confluência de ambas - ou ainda, uma hibridização destas TVs das três fases - é, sobretudo, temporário e certamente passível de mutações dos mais variados tipos.

É preciso, por fim, deixar evidente que acompanhamos Buonanno (2015) e Wolton (1996), seja na eulogia (prematura) do *broadcast* daquela, seja no elogio do grande público deste: o *broadcast* continua vivo.

Em última análise, ele (*broadcasting*) ainda está conosco, parte e parcela de uma paisagem midiática heterogênea, na qual diferentes formações televisivas, velhas e novas, testemunham a natureza dinâmica, transformativa do meio, simultaneamente, embora não de maneira universal, disponível. Esta é uma paisagem um tanto mais complexa do que a narrativa do fim da televisão é capaz de produzir (BUONANNO, 2015, p. 83).

E, além de estar viva, a TV *broadcast* importa. É preciso reconhecer o que ela nos deu - e ainda dá: ela nos ensinou tanto a ser espectador, quanto a participar de um laço, ao configurar uma experiência de construção de uma esfera pública de debates, uma experiência de interação com outras pessoas que assistiram a um mesmo programa. Ela nos dá algo em comum em meio à nossa heterogeneidade, uma função importante de “conexão cultural e identitária dentro da coletividade nacional” (BUONANNO, 2015, p.

¹³³ Sistema que representa canais de interesse específicos (ou televisão temática), seria, no Brasil, a TV Paga, em oposição ao *broadcast*, que reúne canais generalistas, no Brasil, a TV Aberta. Há ainda a ideia do *microcast*, modo individualizado de consumo televisivo, experimentado por meio da televisão distribuída pela internet.

76). E ao dizer que ela nos ensinou a ser espectador, estamos acompanhando Orozco (2014, p. 98) que dá à TV a justa medida de compreendê-la como uma “permanente educadora”, que nos ensinou a sentir e gostar de modos determinados, de entender o mundo apresentado na tela, de colocar crença ou descrença em determinadas falas. Ou seja, nos guiou por uma “mudança substancial em nossas maneiras de ‘estar e ser’ na vida cotidiana”.

A TV *broadcast* continua dominando um modelo de produção, distribuição e recepção e isso pode ser afirmado não por especulações - apaixonadas ou não - mas por evidências, inclusive quantitativas. No Brasil, por exemplo, a TV aberta continua a liderar investimentos, sendo o destino de 50,87% de todas as verbas publicitárias de 2018 (LOPES; OROZCO GÓMEZ, 2019, p. 79). É acompanhando a relação entre anunciantes, empresas de TV e audiências de massa que Miller (2014, p. 92) assegura: “O problema para as redes de televisão aberta, hoje, é o satélite, o cabo e a recessão, não a perda de audiência da televisão. As pessoas que assistem à televisão por meio de diferentes dispositivos e serviços estão vendo mais, não menos televisão”.

No entanto, acompanhamos esses autores sem esquecer o alerta de Scolari (2014, p. 44): “Essa televisão já está muito ferida”. Seu espaço, antes hegemônico, é dominante ainda, mas hoje compartilhado por outras formas de produzir, distribuir e ver. E toda essa pluralidade de ideias, entendimentos e previsões demonstra seus sintomas não só nas perspectivas do mercado, na compreensão de seu papel social, no lugar do consumo, mas também em seus produtos.

Se há esforços no sentido de entender de qual TV estamos falando, eles não são menores no sentido de entender o que a TV está fazendo. E sobre o que ela está falando. Nosso trabalho de pesquisa tem como foco de atenção a narrativa ficcional seriada e é, junto a esse objeto, que buscamos entender forma e conteúdo dessa TV cujos contornos se delineiam com enorme dificuldade em meio a tal cenário de instabilidade epistemológica.

E que histórias nos conta a televisão?

Ora, mas, em termos de ficção seriada na teledramaturgia, o que mudou? Se a década de 1980 é marco para entendermos a transição entre uma primeira fase da TV para a segunda - com a TV a cabo e os gravadores de videocassete - é em finais da década de 1990 que é possível ver, na cena da dramaturgia de TV, mudanças que configuram um “novo paradigma” do relato televisivo, que Mittell (2015) chamou de complexidade narrativa, considerando seu campo de observação, a televisão norte-americana. No Brasil, é nesta mesma década que vamos ver, nos dramas da telenovela, a instauração de novos modos de contar e mesmo o estabelecimento, mais em minisséries, de um *ethos* que vai progressivamente se afastar da “moral religiosa” em direção a um “senso comum pós-freudiano” (XAVIER, 2003) e vai tolerar mal a representação de um mundo que ignore sua “profundidade rizomática” (SILVA, 2015).

O abandono de um modelo narrativo fortemente marcado pelo melodrama, em fases sucessivas de elaboração e modificação narrativa (LOPES, 2009), terá como marco inicial a novela Beto Rockefeller (TV Tupi, 1968/1969). Os modos de contar histórias foram sedimentando um “modelo moderno” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001) que permanece até hoje. Marcado por forte verossimilhança, diferencia a novela brasileira das outras latino-americanas, ao hibridizar o melodrama e o folhetim - suas matrizes culturais fundamentais¹³⁴ - a um realismo que permite o tratamento de temas contemporâneos relacionados à questões sociais, políticas e comportamentais e descola as novelas e minisséries da exigência de histórias feitas para chorar, profundamente polarizadas e organizadas a partir do “drama da moralidade” (BROOKS, 1995).

¹³⁴ Entendemos o folhetim e o melodrama como matrizes culturais fundamentais, nas quais se estruturam as narrativas da telenovela, a partir da obra de Martín-Barbero (2001). Já trabalhamos longamente essa compreensão em trabalhos anteriores e já referenciados (ROCHA, 2016).

A telenovela dos anos de 1990, mantendo os marcos do melodrama, introduz temas novos, compõe os personagens de maneira mais complexa, elabora com maiores matizes os contextos, investiga com maior cuidado os diálogos e o universo referencial no qual transcorrem as situações. A dramatização influenciou nesse sentido na telenovela, que já se arrisca a apresentar relações humanas mais cotidianas, conquanto menos evidentes, além de uma geografia inteira menos esquemática e mais moderna. (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 170).

Essa rastro de mudanças – técnicas, culturais, sociais, econômicas e narrativas - vai reverberar nos três principais formatos nos quais se ancora a teledramaturgia brasileira: as telenovelas, as minisséries e as séries. Há um debate relevante sobre a constituição dos gêneros narrativos na televisão e seus formatos assumidos pela indústria e já debatido por nós em trabalhos anteriores¹³⁵. Reforçamos aqui que nossa compreensão de gênero acompanha o pensamento de Martín-Barbero (2001, p. 314), ao entendê-lo muito menos como estrutura, combinatória e formalismos e muito mais como 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”, é algo que ocorre através do texto e não no texto. São as regras do gênero que configuram os formatos dos textos e são nos formatos onde se ancora o “reconhecimento cultural dos grupos”.

Junto à compreensão do gênero como um lugar exterior à obra, na interrelação com a recepção, ou como estratégia de comunicabilidade, e os formatos como associados a uma ritualização da ação, é preciso considerar ainda que a televisão aos poucos vai sedimentando gêneros e formatos preferenciais, “variando um pouco de cultura para cultura” (BALOGH, 2002, p. 93), além de elementos ligados ao mercado - como fatores industriais e estratégias de venda e

¹³⁵ Disponível em: encurtador.com.br/GPUVY. Acesso em: 11 out. 2020.

consumo - que atuam nos ajustes dos formatos que assume a ficção televisiva. A metodologia adotada pelo Obitel – e que aqui adotamos – é voltada para o gênero da ficção televisiva que se realiza através de formatos - telenovela, série, minissérie e outros. Sobrepostos aos formatos, há os gêneros, “como categorias classificatórias das narrativas – drama, comédia, ação, aventura, terror, policial...” (LOPES; GRECO, 2016, p. 168)¹³⁶. Em nossa pesquisa, consideramos na indústria cultural brasileira, a existência de telenovelas e minisséries, de um lado, e séries, de outro, que, por sua vez, podem se subdividir em três tipos: episódica, antológica e serializada¹³⁷.

Pensar no formato de serialização, em sua classificação de gênero, não é apenas um exercício formal de tentar colocar um pouco de ordem no emaranhado da cultura audiovisual televisiva. Pensar a forma é também pensar o conteúdo. Compreender o desenho do mal nas histórias das minisséries, sua “encarnação”, passa: (a) pelo entendimento do entrançamento dramático dos arcos narrativos dos personagens – e suas evidentes heranças vindas de suas matrizes culturais –; (b) pelo modo como essa maldade se dá a ver - também em sua imagem –; e (c) pelos contextos de retrato que essas narrativas podem oferecer do real, da vida vivida ou somente de um horizonte

¹³⁶ A maior produtora nacional, Globo, usa a denominação dos formatos de modos diferentes em seus produtos e plataformas. Se o GloboPlay, seu serviço de *streaming*, apresenta como formatos Novelas, Séries e Filmes, por exemplo, no Memória Globo, site que funciona como repositório de informações sobre sua história e produções, a classificação passa por Novelas, Minisséries e Seriados. Essa confusão conceitual e classificatória, que inclui também os outros principais serviços de *streaming* disponíveis no Brasil (Netflix e Prime Vídeo), dá sintomas de um contexto amplo de mudanças profundas, como estamos discutindo ao longo deste trabalho.

¹³⁷ Série episódica é a mais “clássica” de todas, com episódios conclusivos e que não dependem dos outros para construir um sentido da história; série antológica tem personagens, cenários e histórias diferentes entre os episódios, ainda que estejam ligados por uma serialização, geralmente, temática; por fim, série serializada na qual os episódios não se encerram em si mesmos, lançando mão de arcos que se espalham por mais de um episódio, ainda que tenham elementos que permitam o consumo do episódio de modo isolado do resto da série. De modo resumido, tal explicação acompanha o trabalho de Buonanno e Bechelloni (2004), traduzido por Sydenstricker (2010) e sistematizado por Lemos (2017).

que fala de um *ethos* que sirva de parâmetro para a compreensão e identificação de si, do outro e do mundo.

Minisséries conformam formatos irmãos das telenovelas. Isso, claro, remete à sua estrutura de serialização, mas também à definição de suas temáticas, a articulação de seus arquétipos, o horizonte do *ethos* que pode lá ser encontrado. Se telenovelas e minisséries estão de um lado e séries de outro, a substancial diferença estará, sob o aspecto serial, na perspectiva dos arcos dramáticos. Nas séries, o arco dura apenas o limite do episódio, o conflito se dá naquela unidade narrativa e lá é resolvido. Nas telenovelas e minisséries, a continuidade do arco ao longo de todos os capítulos é que “enovela” a história. Mas, não é mais tão simples assim.

A complexidade narrativa (MITTELL, 2012, p. 50) pode ser entendida como “a revisão conceitual dos formatos episódicos e seriados, um elevado nível de autoconsciência nos mecanismos de relatar e demandas por um espectador intenso em seu envolvimento e concentrado tanto na fruição diegética como no conhecimento formal”. Ainda que sua aparição tenha um marco temporal no final dos anos de 1990, é importante entendê-la não como uma categoria genérica baseada em um recorte de tempo, mas muito mais como “uma inscrição no seu tempo e um prolongamento para o futuro, um devir”, como sugere Silva (2015, p. 139) apoiando-se em Agamben (2009).

Ora, as reflexões sobre as narrativas ficcionais seriadas contemporâneas, a exemplo do trabalho de Mittell, focam sua atenção na reflexão sobre seus produtos e concentram-se em relacionar elementos estilísticos, narrativos, com outros culturais e de consumo, bem como a interferência do mercado e do desenvolvimento tecnológico. Sem abrir mão desse conjunto de reflexões, Silva (2015, p. 130) propõe olhar para essas narrativas ficcionais seriadas menos em sua dimensão narrativa - afastando-se de estudos de matriz narratológica - e mais em sua perspectiva dramática. Apoiar-se na filosofia do drama, assegura, permite tanto analisar as relações de

forma e conteúdo, quanto abraçar a natureza dramática dessas histórias, estruturadas em arcos, peripécias e clímax, conceitos eminentemente dramáticos. Silva tem como foco de atenção as séries, enquanto temos as minisséries, mas nos interessa sua ideia da constituição do “drama seriado contemporâneo” e sua relação dialética com as mudanças de tecnologias e culturas, mas, “sobretudo com a visão de mundo, o *ethos* de uma época específica na nossa história recente” (SILVA, 2015, p. 130). Para além dos tensionamentos entre elementos episódicos e seriais, o que mais definiria de modo radical o drama seriado contemporâneo é justo o que nos atrai para poder pensar o desenho do mal nas minisséries:

Uma representação gradual e complexa de um mundo que aos poucos se revela em sua profundidade rizomática, cuja função primordial é deteriorar gradativamente a compreensão inicial do mundo e fazer revelar, pouco a pouco, uma verdade multiforme que habita no fundo dos personagens e das relações humanas ali representadas. [...] Dessa forma, colocam em xeque, na própria forma dramática utilizada, o estatuto da verdade como elemento factual passível de ser apreendido objetivamente (SILVA, 2015, p. 139).

Essa organização dramática que sintetiza elementos episódicos e seriais, no entanto, não parece ser uma preocupação central das minisséries brasileiras nos últimos vinte anos: sua estrutura dramática está ligada à épica, à uma distensão narrativa, um contar que se arrasta pelos capítulos, ligados por ganchos de tensão e que só oferece algum sentido conclusivo ao final da história. Mas essa “profundidade rizomática”, sim, se mostra nesses contares. Ou, para acompanhar o pensamento de Xavier (2003), a passagem - ainda que marcada com avanços, retrocessos e estagnações - de uma moral religiosa para um novo *ethos*.

A modernização das narrativas das novelas e minisséries brasileiras, o estabelecimento do “modelo moderno”, é vinculada à instauração de um realismo nas estruturas do contar, mas não só. O

novo código moral que opera para balizar os novos rumos narrativos, já que "moderno e de inspiração humanista", ajuda a exorcizar a culpa bíblica e permite uma vida mais hedonista - é chamado por Xavier (2003) de "senso comum pós-freudiano".

Nos anos de 1990, Xavier (2003, p. 157) considera que as novelas passam a tematizar problemas sociais, mas ao final não cumprem o acordo sempre respeitado e tiram do público os finais felizes de sempre, nos quais o bem é justificado. Mas é antes, na década de 1970, que se iniciam revisões nos usos do melodrama como matriz cultural narrativa. Não mais o "melodrama canônico", "Explora-se o potencial energético do gênero, mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico" (XAVIER, 2003, p. 87).

A telenovela brasileiras - e por consequência a minissérie - é reconhecida como uma narrativa realista, mas a verdade é que o tratamento da emoção nas histórias, com a catarse emotiva que evidencia um modelo de sofrimento da vítima - o "Teatro do Bem" (XAVIER, 2003, p. 96) - momento em que se é capaz de tudo falar, é ainda "uma *pièce de resistance* da telenovela moderna, plena de explosões em que falam o sentimento e a performance do bem". Há que se considerar ainda que vilões, em alguns casos, não são mais punidos exemplarmente ou até mesmo triunfam, como Maria de Fátima e Marco Aurélio (Globo, Vale Tudo, 1988-1989).

Vitórias como essas, Xavier (2003, p. 96) adverte, "não significa propriamente um mergulho substancial no realismo, quando comparada com a antiga justiça poética que punia bandidos e premiava inocentes". O mal também tem o seu "Teatro do Mal" - e é apenas isso - e continua sendo deliberado, caprichoso, conspirador. "Podem alterar-se o eixo e a escala dos valores, mas o essencial é a clareza das performances e o 'dizer tudo' nesse teatro da moralidade em que, não obstante, a vilania das intenções proclamadas move a trama e garante o encanto do espetáculo" (XAVIER, 2003, p. 96).

Dito de outro modo: pode ser que a maldade seja, ao final, compensatória no melodrama contemporâneo, ou “não-canônico”, mas isso não reverte aquilo que, na narrativa, a mantém atrelada à sua matriz melodramática: a emoção que escancarada deixa clara a definição das atuações e o deixar tudo diante do olhar, seja o bem ou o mal. Afinal, como já o sabemos, a aparência pode nos enganar, mas ao final, as verdades – que são morais – são reveladas. Reorganiza-se o *ethos*, mas há lá um certo *pathos* que sobrevive e resiste, ainda que em meio a um “viés de desencantamento” (XAVIER, 2003, p. 157).

O rosto do mal

Temos, portanto, um cenário marcado por diversos atores. De um lado, rearranjos intensos nos processos de produção, distribuição e consumo de televisão e até dúvidas sobre sua vida, sobrevida ou nova vida. De outro, mudanças de forma e conteúdo que falam de modos de serialização, mas também de um determinado *ethos* que orienta os contornos das histórias. É nesse cenário, do qual apenas fizemos esboços primeiros de identificação e explicação aqui, que podemos buscar identificar e compreender qual o desenho do malfeito pelas minisséries brasileiras.

Na fase de observação (LOPES, 2005) de nossa pesquisa, definimos como amostragem os núcleos protagonistas das minisséries da Globo¹³⁸, de 2000 a 2019. Combinamos técnicas de amostragem probabilísticas e não-probabilísticas, tanto ao levantar quantitativamente personagens vilões masculinos e femininos, quanto ao compreender que tais dados são significativos para o entendimento dos contornos que o mal ganhou na teledramaturgia brasileira. Nossa

¹³⁸ Estamos nos referindo ao canal de TV aberta. Todas as minisséries listadas na Galeria da Vilania das Minisséries Brasileiras foram exibidas integralmente na TV aberta. Algumas estrearam em *streaming*, a primeira foi *Malasartes*, que chegou ao GloboPlay em 12 de dezembro de 2017 e foi exibida no canal aberto em 26 de dezembro do mesmo ano. Desde então, foram exibidas mais cinco minisséries e três delas tiveram suas estreias no *streaming*. Isso faz parte, claramente, de uma série de experiências de estratégias comerciais que o grupo Globo vem fazendo com seus produtos de teledramaturgia na televisão distribuída pela internet.

coleta de dados documentais¹³⁹ usou como técnica a tabulação e classificação de informações sobre todas as narrativas e seus vilões e vilãs com relações diegéticas no núcleo protagonista das histórias. Os dados foram interpretados a partir das reflexões elaboradas com apoio da pesquisa bibliográfica, cuja orientação teórica e metodológica pode ser vista, em parte, nas referências deste trabalho.

A Globo exibiu 48 obras durante esse período. Acompanhar 20 anos de produção dessas minisséries permite ver diversas mudanças. As mais constantes e significativas estão relacionadas mais ao conteúdo do que à forma, ainda que estas também possam ser observadas, como a diminuição sistemática da quantidade de capítulos¹⁴⁰. Explicações¹⁴¹ para isso encontram-se, em boa medida, a partir do entendimento do negócio da televisão hoje, das pressões advindas com a Televisão distribuída pela internet e mesmo o entendimento do público imaginado como consumidor dessas narrativas. É no conteúdo, no entanto, que mais podemos ver diferenças e aqui, pela necessidade de recorte, vamos nos ocupar em entender quais contornos o mal assume nas histórias e entendê-lo de modo significativo em relação às outras mudanças.

Nem sempre o mal está encarnado em um personagem e isso não é pouca coisa. E, talvez, seja o indício mais significativo¹⁴² desse contorno que o mal assume nas minisséries. Há que se considerar não apenas o melodrama como matriz narrativa - e sua exigência de deixar visível o drama da moralidade -, mas também uma arqueologia do

¹³⁹ Foram inclusos dados como identificação da minissérie, data/horário de exibição, autores, diretores e responsáveis técnicos, presença de vilão/vilã no núcleo protagonista, identificação de atores e personagens, além de imagens dos atores com os figurinos.

¹⁴⁰ Entre 2000 e 2009 a média de capítulos por minissérie é 28, enquanto de 2010 em diante esse número despenca, indo para uma média de 6 capítulos por narrativa.

¹⁴¹ Tais explicações são sofisticadas e demandam mais atenção do que nos é permitido neste trabalho devido aos nossos objetivos definidos.

¹⁴² Procurar nos indícios pistas de compreensão baseia-se na ideia de intericonicidade (COURTINE, 2013) que compreende que há uma inscrição antropológica mais antiga do que a saussureana para a busca, nos indícios, de conjuntos significantes.

imaginário humano (COURTINE, 2013) que nos lembra um "sempre já", uma competência cultural (MARTÍN-BARBERO, 2001) que compartilhamos e ativamos como falantes desse idioma chamado gênero, traduzido aqui em telenovelas e minisséries. Lá, cuja constituição da vilania já foi por nós delimitada (ROCHA, 2016), o protagonismo e o antagonismo, especialmente a partir de 1990, são tomados quase totalmente por personagens femininos e o mal é encarnado em uma personagem, uma vilã, em direta oposição à "mocinha", à heroína, ainda que exceções possam ser observadas. Mas, nas minisséries, em muitos casos, o mal não é encarnado em um personagem, mas sim no andamento da vida, no destino, em uma situação, em um sentimento.

Isso diz desse *ethos* que vemos emergir nas histórias, nos fala do abrandamento do valor melodramático/folhetinesco identificado, ainda que por outras nomenclaturas, por Lopes (2009), Xavier (2003), Martín-Barbero (2001), e até, de modo não direto, por Mittell (2015) e Silva (2015). É o abrandamento deste valor que resiste como matriz que abre caminho para um mal difuso e, quando encarnado em um personagem, o é experimentado por um vilão e não uma vilã. Que é, então, um segundo indício absolutamente significativo. Difuso e masculino, eis o desenho do mal das minisséries brasileiras nos últimos 20 anos.

Os personagens do "melodrama canônico" não tem nenhuma sofisticação psicológica, mas o melodrama é uma narrativa de fortíssimo maniqueísmo e profunda preocupação e reiteração de valores morais (BROOKS, 1995). Como não há profundidade na construção dos personagens, tudo precisa aparecer, ser dado a ver, ser dito e tudo que aparece tem profunda carga emocional e simbólica, mas a seu público não é jamais exigido pensar suas conotações. O que vale é a ideia da expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, sejam em gestos, em marcas de nascença, em fisionomias. Tudo se traduz em imagens. O vilão o é assim também pelos bigodes,

pela postura do corpo e a heroína é inocente e vítima também pelos gestos, pela sua presença modesta e respeitosa.

Mas, minisséries não são só melodrama. Com formato mais enxuto, um melodrama “empalidecido”, dando protagonismo mais às tramas que aos relacionamentos, exigindo atenção dedicada do telespectador – quiçá imersiva, misturando elementos seriais e episódicos e elaborando desafios narrativos – seja por romper com regras narrativas ou temáticas, garante às minisséries o lugar por excelência no qual é possível ver, no contexto nacional, a exemplificação das mudanças que vêm convulsionando a televisão e o modo de participar dela, seja no âmbito da produção, da distribuição ou do consumo.

E parte dessas mudanças reverbera no conteúdo, no que é posto diante do olhar pelos modos de contar. Insistimos: é por ser uma narrativa herdeira do melodrama que a minissérie reforça a ideia de procurar nos indícios, dos mais aos menos evidentes, pistas para a compreensão do mal e do contexto fora e dentro da tela que organiza um âmbito, um modo de sentir, que tanto o acolhe, como o justifica. E é pelo abrandamento do valor de suas matrizes que aparecem, nesses mesmo indícios - visuais e comportamentais – os elementos da complexificação da maldade que se afasta da imagem, física e simbólica, seja da bruxa má, seja do vilão turvo que se cobre de máscaras, cujo rosto e intenção são omitidos por sombras. A maldade, então, derrama-se pelas tramas sem oferecer um poderoso mecanismo de autoindulgência na figura de um personagem no qual expurgamos nossas feridas e dores. Afinal, a vida raramente nos dá esse alívio. Os Judas que “malhamos” e as Genis que apedreamos nos são negados pela “profundidade rizomática” da vida.

E por qual motivo esse processo de mudança se desenhou? Ora, o empalidecimento da matriz melodramática/folhetinesca - mas ainda sua resistência - que permite a observação de um *ethos* renovado só pode se dar e ser compreendido em meio à história sociocultural e mesmo político-econômica que tanto ajuda a entender

o lugar dado hoje, nas narrativas das teledramaturgia brasileira, ao exercício da maldade , como permite o acolhimento de uma monstruosidade, nas minisséries, tanto difusa, quanto masculina e quase exclusivamente moral. A identificação e compreensão dos desenhos que o mal assume nessas narrativas exige esforços que nos fazem transitar por um cenário complexo e multifatorial, como viemos afirmando ao longo deste trabalho.

Referências

- BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas.** São Paulo: Edusp, 2002.
- BROOKS, P. **The melodramatic imagination:** Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven, London: Yale University, 1995.
- BUONANNO, M. Uma eulogia (prematura) do *broadcast*: o sentido do fim da televisão. **MATRIZES**, São Paulo, v. 9, n.1, p. 67 - 86, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/100674>. Acesso em: 21 jul. 2020.
- CARLÓN, M. Repensando os debates anglo-saxões e latino-americanos sobre o “fim da televisão”. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (org.). **O fim da televisão.** Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014.
- COURTINE, J.-J. **Decifrar o corpo:** pensar com Foucault. Petrópolis: Vozes, 2013.
- ECO, U. **Lector in fabula:** a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, U. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa.** 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- LEMONS, L. M. P. **O autor-roteirista e a ficção televisiva brasileira na era transmídia.** 2017. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.
- LOPES, M. I. V. **Pesquisa em comunicação.** São Paulo: Loyola, 2005.

LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (org.). **Modelos de distribuição da televisão por internet: atores, tecnologias, estratégias**: Anuário Obitel 2019. Porto Alegre: Sulina, 2019.

LOPES, M. I. V. de.; GRECO, C. *et al.* Brasil: A “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, M. I. V. de.; OROZCO GÓMEZ, G. (org.). **(Re)Invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**. Anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.

LOTZ, A. **Portals**: a treatise on internet-distributed video. Ann Arbor: Maize Books, 2017.

LOTZ, A.; LOBATO, R.; THOMAS, J. Internet-distributed television research: a provocation. **Media Industries**, v. 5, n. 2, pp. 35-47. 2018.

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

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

MILLER, T. A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era. In: FREIRE FILHO, J. (org.). **A TV em transição**: tendências de programação no Brasil e no mundo. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MILLER, T. O agora e o futuro da televisão. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Yvana (org.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014.

MITTELL, J. Narrativa. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. Nova York: NYU Press, 2015.

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

OROZCO, G. Televisão: causa e efeito de si mesma. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (org.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014.

ROCHA, L. L. F. **Má! Maravilhosa! Lindas, louras e poderosas**: o embelezamento da vilania na telenovela brasileira. 299 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SCOLARI, C. A. *This is the end*: As intermináveis discussões sobre o fim da televisão. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (org.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014.

SILVA, M. V. B. Origem do drama seriado contemporâneo. **MATRIZES**, São Paulo, v.9, n.1, p. 127-143, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/100677>. Acesso em: 26 ago. 2020.

XAVIER, I. **O Olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

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

REPRESENTAÇÃO FEMININA NAS TELENÓVELAS DA REDE GLOBO: MAPEAMENTO DAS HEROÍNAS E VILÃS NAS PRODUÇÕES DO HORÁRIO NOBRE DE 1980 A 2010

Caroline Kuviatkoski de Barros
Valquíria Michela John

Introdução

As telenovelas ocupam, se não a maior parcela, ao menos a mais importante, da programação de televisão aberta no Brasil. O Obitel – Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva¹⁴³ - mapeia anualmente, desde 2005, os 10 produtos de maior audiência dos países participantes. Desde a sua criação, a Rede Globo de Televisão e suas telenovelas lideram o ranking dos produtos mais vistos no Brasil.

Nesse contexto, as narrativas das telenovelas brasileiras difundem e problematizam hábitos, crenças e valores. Podem romper e reforçar papéis sociais relacionados à etnia, classe social, idade, sexo, entre outros aspectos identitários. Isso não significa que os conteúdos das telenovelas serão lidos e apropriados de forma passiva. Porém, é relevante não deixar de lado a reflexão sobre a importância do conteúdo televisivo no estabelecimento das representações sociais.

Dado o exposto, o objetivo do presente artigo é mapear as personagens dos dois arquétipos centrais na telenovela - heroína¹⁴⁴ e

¹⁴³ A Rede Obitel Internacional é coordenada pela professora Maria Immacolata Vassalo de Lopes (ECA/USP) e pelo professor Guillermo Orozco-Gómez (Universidad de Guadalajara/México). Fazem parte do Obitel os seguintes países: Brasil, México, Argentina, Chile, Espanha, Portugal, Estados Unidos, Colômbia, Venezuela e Equador.

¹⁴⁴ A telenovela latino-americana possui como matriz cultural o melodrama e o folhetim, conforme estudado por autores como Jean Thomasseau (2005), Peter Brooks (1995) e Jesús Martín-Barbero (2003). O melodrama é uma narrativa caracterizada pelo excesso (BROOKS, 1995), na qual são evidenciados os valores morais, por meio de uma construção dualista relativa à luta do bem contra o mal. Já o folhetim é uma matriz cultural originada da literatura francesa do século XIX, que também apresenta a luta entre o bem e o mal, e é focada em três personagens: o herói, a heroína e o

vilã¹⁴⁵ -, dentre as telenovelas veiculadas no horário das 21h pela Rede Globo desde a década de 1980 até o ano de 2010. Tal mapeamento busca identificar os elementos relativos às rupturas e/ou reforços de estereótipos nas representações do gênero¹⁴⁶ feminino com relação à faixa etária, orientação sexual, raça/etnia, classe social e ocupação profissional nas narrativas¹⁴⁷.

Metodologia

A pesquisa tem como objetos materiais audiovisuais as narrativas das telenovelas exibidas pela Rede Globo no horário das 21h no período de 1980 a 2010. O caráter da pesquisa é documental,

vilão. Também se caracteriza pelo exagero e sentimentalismo (SILVA, 2013). A estrutura dramática do melodrama, para Martín-Barbero (2003), se baseia em quatro sentimentos básicos - o medo, o entusiasmo, a tristeza e o riso -, que são personificados em quatro personagens - o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo. O conceito de heroína na telenovela está associado à Vítima, que é a “encarnação da inocência e da virtude, quase sempre mulher” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 176). De modo semelhante, Thomasseau (2005, p.43) afirma sobre as heroínas: “belas, bondosas, sensíveis, com uma inesgotável aptidão para sofrer e para chorar, elas sofrem uma dupla submissão, filial e conjugal [...] Em geral elas superam os homens em devotamento e generosidade”.

¹⁴⁵ No melodrama televisivo são apresentados, primeiramente, os personagens e as tramas, e após um vilão/vilã que representa o mal e tenta destruir virtudes (DESIDÉRIO, 2015). Afinal, “o tema da perseguição é o pivô de toda intriga melodramática” (THOMASSEAU, 2005, p. 34). As vilãs causam sofrimento à mocinha/heroína, e “se afastam do ethos cristão da renúncia e do sacrifício redentor, da doçura, da abnegação e do valor familiar e vão ao encontro de uma representação que autoriza à mulher sentimentos e comportamentos antes relegados aos homens, ligados a estruturas de poder e liberdade, a desejos pessoais e egoístas” (LOPES; LEMOS, 2019, p. 32).

¹⁴⁶ Gênero é aqui entendido na perspectiva de Joan Scott que estabelece o caráter relacional das diferenças socialmente construídas entre homens e mulheres. “O termo ‘gênero’ torna-se, antes, uma maneira de indicar ‘construções culturais’ - a criação inteiramente social de ideias sobre papéis adequados aos homens e às mulheres”. Ainda segundo Scott, “Gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. Com a proliferação dos estudos sobre sexo e sexualidade ‘gênero’ tornou-se uma palavra particularmente útil, pois oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis sexuais atribuídos às mulheres e aos homens” (SCOTT, 1990, p. 75).

¹⁴⁷ Esses atributos são apontados por Gancho (2004) como fundamentais para analisar a construção de personagens em narrativas ficcionais.

isto é, tem por objetivo dar uma forma convincente à informação tratada e representá-la por outros modos, através de procedimentos de transformação (BARDIN, 1977). Para coleta e análise dos dados foi utilizada a análise de conteúdo (ibidem), que permite perceber pela sintaxe ou semântica a constância, organização, tipos das palavras e outros aspectos que caracterizam a origem de tais indicadores.

A primeira etapa foi o levantamento de informações básicas sobre as telenovelas. Para isso, houve a utilização do conteúdo do site Teledramaturgia. Para a confirmação dos dados foram consultados também os anuários Obitel até 2019, os sites oficiais das telenovelas (que estavam disponíveis) e o site Memória Globo. Nesta etapa, os dados foram tabulados com as seguintes informações: (1) nome da telenovela; (2) período de exibição; (3) autor(a); (4) diretor(a); (5) principais atores/atrizes e personagens, com a identificação das heroínas e vilãs; e (6) sinopse.

A segunda etapa consistiu na análise da caracterização das heroínas e vilãs mapeadas. As categorias que nortearam essa classificação foram: etnia, faixa etária (jovens, com até 19 anos; adultas, de 20 a 59 anos; e idosas, com mais de 60 anos), classe social (baixa, média, alta e personagens que transitam entre classes), ocupação profissional e orientação sexual.

A última etapa da pesquisa¹⁴⁸ está em andamento, e consiste em um aprofundamento qualitativo sobre as personagens e seus arquétipos (OROZ, 1999), seguindo a análise de personagem (BRAIT, 2017; GANCHO, 2004), levando em conta elementos também da análise fílmica (PENAFRIA, 2009), adaptados para telenovela. Portanto, este artigo pretende discutir aspectos mais quantitativos, empreendendo discussões qualitativas exploratórias acerca do panorama das representações femininas nas telenovelas analisadas.

¹⁴⁸ A pesquisa continua em andamento no Núcleo de Estudos em Ficção Seriada da UFPR (NEFICS/UFPR), em uma fase que pretende expandir o mapeamento para as telenovelas exibidas entre 2010 e 2020, além de aprofundar as análises qualitativas a respeito das personagens.

Representações de gênero nas telenovelas

Conforme Stuart Hall (2016), a linguagem possibilita que os conceitos sejam traduzidos em palavras, sons e imagens, conhecidos como signos. Estes representam os conceitos e suas relações existentes na mente de cada indivíduo e, quando organizados, constroem linguagens. A relação entre elementos cognitivos, conceitos formados pelos indivíduos e signos possibilita que a linguagem tenha um sentido comum na sociedade e o processo que liga esses fatores é o que define o conceito de representação.

Em suma, representações sociais são maneiras de exprimir, traduzir, significar ou simbolizar as coisas (HALL, 2016). Desse modo, as representações se vinculam à produção, manutenção, contestação e negociação dos significados e das identidades. É importante destacar o papel da mídia no sistema de representações, ao criar, reforçar ou romper valores e comportamentos. Assim, os produtos midiáticos, incluindo as telenovelas, exercem um papel fundamental na formação do sujeito e da opinião pública (LIPPMANN, 2008).

Segundo Ricco e Vannucci (2017), a telenovela é o principal produto da televisão no país, tanto em repercussão quanto em audiência e faturamento. Conforme Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2014), tal tipo de narrativa é um dos agentes centrais nos debates sobre identidade no Brasil. A autora salienta que a televisão pode reproduzir representações as quais corroboram e perpetuam diferentes tipos de desigualdades e discriminações, por causa da sua capacidade de fomentar um repertório compartilhado de sentidos (ibidem).

A importância da televisão e da telenovela na sociedade brasileira é tamanha que elas tomaram o lugar de “instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a igreja, o partido político, a agência estatal” (LOPES, 2014, p. 3), sobretudo no que tange às identidades. Isto é, a partir da novela, os telespectadores se

posicionam, reconhecem a si e aos outros e geram negociações pela interpretação dos sentidos.

Como define Lopes (2014), a "narrativa da nação" exerce o papel complexo de representar a sociedade brasileira e ser um agente central de debate sobre tais representações. Ressalta-se a falibilidade desse processo, mas que não deixa de possuir grande importância. Assim, pode-se dizer que telenovela e gênero são temas bastante relacionados. Essas narrativas foram originadas visando o público feminino (ALMEIDA, 2002), e a imagem da mulher dentro da trama recebe maior relevância. Porém, é necessário enfatizar as distinções entre a "mulher real" e a "mulher de novela":

Uma das reflexões acerca da mídia e de seu lugar na sociedade contemporânea refere-se à leitura feminista dos produtos culturais. Por um lado, durante os anos 70 principalmente, discutiu-se que os modelos femininos mostrados na mídia não corresponderiam às mulheres reais (ou à realidade das mulheres no cotidiano) ou teriam o compromisso ideológico de modelos e papéis femininos circunscritos à dominação patriarcal da sociedade. (ALMEIDA, 2002, p. 34)

De acordo com a autora, as mulheres representadas em tais produtos midiáticos podem expressar maior liberdade do que as "mulheres reais", seja na sua profissão, personalidade ou sexualidade, por exemplo. Mas, justamente essa diferença de realidade gera a oportunidade de debater sobre os papéis sociais, visto que a novela muitas vezes está presente no cotidiano das telespectadoras e propicia discussões sobre os temas mais íntimos e diversos. "A passagem da novela para a vida das pessoas conhecidas é fácil e recorrente, e serve inclusive para que as mães discutam com suas filhas temas delicados como sexualidade e relações amorosas" (ALMEIDA, 2002, p. 209-211).

Panorama das telenovelas analisadas

Ao todo, foram mapeadas 50 novelas do horário das 21h da Rede Globo, veiculadas entre 1980 e 2010, totalizando 90 personagens analisadas, entre as quais há 52 heroínas (57,8%) e 38 vilãs (42,2%). Em relação aos dados da década de 1980, foram mapeadas 18 telenovelas, nas quais identificou-se 29 personagens, das quais 21 são heroínas (72,4%) e 8 são vilãs (27,6%). Já nos anos 1990, foram encontradas 17 telenovelas, com 31 personagens, sendo 16 heroínas (51,6%) e 15 vilãs (48,4%). Finalmente, no período de 2000 a 2010, foram identificadas 15 telenovelas, possuindo 15 heroínas (50%) e 15 vilãs (50%).

Percebeu-se que a maior quantidade de heroínas ocorre pois há diversas novelas que não abarcam a presença de nenhuma vilã, e sim de vilões. Existem também casos em que a novela não possui heroínas, e sim heróis, porém são ocorrências mais isoladas. Ainda, evidenciou-se que, ao longo das três décadas, o número de heroínas e vilãs foi se tornando mais equilibrado, culminando em uma divisão totalmente igualitária nos anos 2000. A seguir destacamos os resultados relacionados às características mapeadas.

Etnia

Nas 18 novelas da década de 1980, foram identificadas 29 personagens, sendo todas representações de mulheres brancas. Na década de 1990, a situação se repete: todas as personagens (31) são brancas. É somente nos anos 2000 que esse cenário possui uma evolução, apesar de bastante tímida. Nessa década, foram identificadas duas personagens não-brancas, isto é, 6,7% das 30 mulheres mapeadas na década, o que representa menos de 3% do total do intervalo todo analisado.

Percebe-se, quantitativamente, a baixa representatividade, devido à ausência do protagonismo e a consequente invisibilização e subrepresentação da mulher negra. Ainda, no âmbito qualitativo das representações, tais mulheres geralmente possuem papéis secundários

(nem vilãs, nem heroínas) e estereotipados. Várias personagens negras possuem a sensualidade exacerbada ou representações associadas ao serviço doméstico, por exemplo (LIMA, 2000). Outros formatos midiáticos, como os filmes, também contribuem para reforçar estereótipos, como a “mulata sexy”, que está presente desde as primeiras produções de pornochanchadas (OLIVEIRA, 2016). Tal tipo de representação está associada aos séculos XVI e XIX, quando a escravidão no Brasil marcou o papel social e sexual das mulheres negras como uma espécie de mercadoria de venda (ibidem, 2016).

No caso das duas mulheres negras mapeadas, uma delas é vilã e a outra é heroína. Inclusive, a vilã Bebel (Camila Pitanga), de *Paraíso Tropical* (2007), reforça estereótipos de hipersexualização associados às mulheres negras. A personagem é uma prostituta, sendo considerada uma mulher sem caráter e movida por suas ambições e pela paixão. É magra, alta, tem os cabelos ondulados e utiliza roupas extravagantes com decotes profundos e estampas de animal. Pela análise exploratória realizada acerca da construção da personagem, Bebel recai no estereótipo da periguetete¹⁴⁹ (TONDATO, VILAÇA; 2017). Essa lógica de representação pode, em alguma medida, ser relacionada com um olhar masculino, pelo qual o feminino é encarado como objeto e não sujeito, ou como portador de significado e não produtor de significado (MULVEY, 1983). Assim, personagens como essa podem atuar como um apelo estético e objeto do desejo masculino.

A segunda personagem negra identificada foi Helena (Taís Araújo), protagonista da telenovela *Viver a Vida*, do diretor Manoel Carlos. As obras do autor são conhecidas por se passarem no bairro do Leblon, no Rio de Janeiro, e serem protagonizadas por “Helenas”, em

¹⁴⁹ O termo periguetete é um neologismo que classifica mulheres jovens que se destacam por suas roupas curtas e justas e comportamento sexual-afetivo liberal. Considerando-se os anos 2000, pela disseminação deste perfil na própria sociedade, o levantamento feito por Tondaço e Vilaça (2017) identificou essa representação em 22 produções da Rede Globo, com 26 personagens-tipo (TONDAÇO, VILAÇA; 2017).

analogia à Helena de Tróia da mitologia Grega, uma figura bela e forte. Assim, tal representação rompe com alguns estereótipos associados à mulher negra. A heroína de *Viver a Vida* é de classe alta e possui uma carreira estável como modelo, a qual se dedica com afinco. Apesar do protagonismo, Felix (2020) destaca que a personagem não cativou a audiência e teve sua relevância suplantada por Luciana (Aline Moraes). Além disso, a produção sofreu diversas críticas dos movimentos raciais, devido à ausência de aspectos presentes em outras Helenas, sobretudo a coragem e a imponência, visto que essa personagem em específico era representada como fraca e submissa em vários momentos (OLIVEIRA, 2016).

Faixa etária

Em referência à faixa etária das personagens, constatou-se o predomínio das mulheres adultas, seguidas pelas jovens e por fim, a categoria menos recorrente é a das mulheres idosas. Nos anos 1980, foram identificadas 26 adultas (89,7%), duas jovens (6,9%) e apenas uma idosa (3,4%). Na década seguinte, houve 21 adultas (67,7%), oito jovens (25,8%) e somente duas idosas (6,5%). E, nos anos 2000, foram mapeadas 26 adultas (86,7%), quatro jovens (13,3%) e nenhuma idosa. Logo, no total, há aproximadamente 3,3% de mulheres idosas, 15,6% de jovens e 81,1% de adultas.

Com relação às representações adultas e jovens, percebe-se certa diversidade no que se refere à personalidade das personagens. Há mulheres boas, más e algumas mais complexas, que não recaem em maniqueísmos tão demarcados. Isso pode significar certo avanço na construção de representações mais diversificadas e menos estereotipadas, como no caso da heroína de *Pedra sobre Pedra* (1992). A personagem Pilar Batista (Renata Sorrah) era uma mocinha que rompia com padrões, apresentava complexidade em sua personalidade, e buscava uma espécie de vingança na trama. A construção mais usual é maniqueísta, com heroínas extremamente bondosas e vilãs completamente sem escrúpulos, associada à matriz

cultural melodramática e folhetinesca da telenovela latino-americana (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Essa relativa diversidade é possibilitada diante da representatividade numérica, que não se repete no caso das idosas, o que reforça a superioridade simbólica conferida à identidade da juventude em detrimento da velhice. Nessa perspectiva, podemos enfatizar que para Thompson (1995) as formas simbólicas são portadoras de ideologias, porque reforçam relações de dominação e exclusão. Ou seja, “ideologia é sentido a serviço do poder” (ROSO et al., 2002, p.81). Assim, para Woodward (2000) a identidade é relacional e a diferença é estabelecida por meio de marcações simbólicas em relação às outras identidades. Nesse sentido, ficou evidente no mapeamento a baixa representatividade e o protagonismo escasso das mulheres idosas nas telenovelas analisadas. A única idosa mapeada nas telenovelas de 1980 é a famosa personagem Odete Roitman, da novela Vale Tudo. A vilã é de classe alta, branca e magra, com cabelos castanhos, curtos e volumosos. Usa roupas e joias refinadas, ostentando seu poder. Tem uma série de características consideradas más e vilanescas (OROZ, 1999): é autoritária, forte, arrogante e manipuladora. Ela repudia a suposta fraqueza de sua filha, que é artista e alcóolatra. Ainda, tenta controlar a vida amorosa dela e de seu outro filho, de acordo com seus próprios interesses. Além disso, Odete possui um amante, elemento que corrobora contra a sua moral.

Outra idosa identificada é a vilã Salustiana Tibiriçá (Joana Fomm), da novela Fera Ferida (1993). A personagem vive só de aparências e se considera superior aos outros, pois estudou em um tradicional colégio particular; tem um tio-avô que trabalhou com o barão do Rio Branco; e seu pai trabalhou no Exército – na verdade, ele foi escriturário do Arsenal de Guerra. Ainda, para ela, o filho é um injustiçado e vítima de mulheres assanhadas e sem escrúpulos.

Por fim, a terceira personagem encontrada foi Altiva (Eva Wilma), da novela A Indomada (1997). Ela é loira, tem os cabelos

curtos e ondulados. Começa como membro da elite na trama, usando sempre roupas elegantes. Segundo o site Memória Globo, “é má, mesquinha, avarenta, estúpida, soberba, ambiciosa, invejosa, falsa carola e pecadora de marca maior, mas todas as suas contradições são convertidas em virtudes, no seu modo de ver a vida”. A vilã mantém relações somente por interesse, inclusive com seu marido, visto que seu casamento não é motivado por amor, mas sim pelo status propiciado pelo sobrenome do esposo. Em suma, segundo o site Memória Globo, Altiva é “puro ódio”, que destila sobre outras personagens. A partir desse contexto, pode-se perceber que as mulheres idosas só recebem destaque ao desempenhar o papel de vilania nas narrativas.

Classe social

A classe social das vilãs e heroínas foi outra categoria analisada. A maioria (53,3%) das personagens é de classe alta ou média alta. Em seguida, 22,2% são de classe média; 15,6% transitam entre classes ao longo da trama; e 8,9% são de classe baixa. É interessante destacar que há uma porcentagem considerável de heroínas e vilãs que transitam entre classes sociais, seja ascendendo ou se tornando de uma classe mais baixa. Dessa forma, a trajetória de muitas personagens é construída em torno da temática da mudança de classe, aspecto característico do melodrama (MARTIN-BARBERO, 2003).

A heroína Lígia (Betty Faria), da novela *Água Viva* (1980) é um exemplo. Ela tem uma origem humilde que busca esconder. Ao longo da história, passa da classe média para a classe alta - menos por suas atividades, enquanto dona de uma loja de jeans, e mais por causa de seu casamento. Vale também ressaltar um estereótipo rompido pela personagem em relação aos papéis de gênero. Muitas das heroínas são representadas enquanto completamente bondosas, delicadas, submissas e românticas. Já Lígia tende a expressar suas convicções e

não se submete aos homens com os quais se envolve, ainda que sua vida seja bastante marcada pelas idas e vindas desses amores.

Além do casamento, outro fator frequentemente atrelado à ascensão de classe é uma jornada sofrida de vida, que é superada pela força de uma personalidade batalhadora, sobretudo no caso de heroínas. Helena (Lilian Lemmertz), da novela *Baila Comigo* (1981), se encaixa nesse perfil, e possui uma constante culpa por ter sido obrigada a abandonar um dos filhos. De origem humilde, ela se torna de classe média. Trabalha em uma agência de caderneta de poupança para complementar a renda de casa, trazida principalmente pelo marido, o médico Plínio. Outro exemplo de representação “batalhadora” é Maria do Carmo Pereira (Regina Duarte), da novela *Rainha da Sucata* (1990). Ela trabalhou em um ferro velho e depois se tornou dona de uma casa de shows e diversos negócios, passando de classe baixa para classe alta. A personagem é inteligente, excelente negociante, ambiciosa, forte e despachada, mas ao mesmo tempo é romântica.

Há, ainda, o caso das vilãs oportunistas que dão golpes, muitas vezes no âmbito amoroso, para ascenderem economicamente. Um exemplo é Ivone (Leticia Sabatela), da novela *Caminho das Índias* (2009). A personagem é definida como psicopata, pois faz de tudo para conseguir o que deseja. Outro caso emblemático é a vilã Isabela Ferreto (Claudia Ohana), de *A Próxima Vítima* (1995), que é extremamente maldosa, e chegou a assassinar pessoas na trama. Em um dado momento, ela foi esfaqueada e sofreu agressões do parceiro. Inclusive, a temática causou certas críticas, com argumentos de que a representação banalizava a violência contra a mulher (ANTENORE, 1995).

Também é possível citar alguns casos em que a personagem começa sendo de classe alta, mas passa por problemas financeiros. Por exemplo, a vilã Lídia Thompson Laport, da produção *Pátria Minha* (1994-1995). E, além das personagens que transitam entre as classes, foram mapeadas várias vilãs de classe alta, caracterizadas como

socialites; e heroínas da elite, que possuem uma formação e profissões de destaque. Já diversas mulheres de classe média e baixa são donas de casa ou possuem profissões de menor status social, como manicure, garçonne ou cabelereira.

Orientação sexual

A discrepância entre o número de personagens heterossexuais e LGBTQIA+ identificadas é enorme. Há 88 personagens heterossexuais (cerca de 97,8%) e somente duas mulheres bissexuais (cerca de 2,2%). Diante disso, é possível notar a falta de protagonismo de personagens que não são heterossexuais, pois quando elas são retratadas atuam, sobretudo, como personagens secundárias.

Percebeu-se também desvalorização e estereotipização da identidade bissexual, atrelada a personagens impulsivas e maldosas, pois as duas personagens LGBT são vilãs. Nesse sentido, também se nota que as vilãs apresentam maior liberdade sexual nas telenovelas, por exemplo, relacionando-se com diferentes parceiros e encarando o sexo como algo casual. As heroínas, em sua maioria, têm uma visão mais tradicional de amor romântico, associado ao casamento. E, em muitos casos, o romance heterossexual é uma temática central na construção da personagem, com pouco ou nenhum destaque à sua trajetória profissional, por exemplo.

Uma das mulheres bissexuais identificadas foi a vilã Fernanda (Christiane Torloni), de *Selva de Pedra* (1986). Ela é branca, adulta, magra e tem longos cabelos pretos. Usa roupas refinadas e maquiagens marcantes, além de ser rica, vaidosa e mimada. De acordo com o site *Memória Globo*, a personagem é espirituosa, inteligente e teimosa. Apaixona-se por Cristiano, mas é abandonada por ele na porta da igreja e se desequilibra mentalmente. Fernanda tem um breve interesse romântico por outra mulher no começo da trama, mas os roteiristas precisaram descartar essa sua faceta devido à pressão da censura. Logo, além da baixa quantidade de personagens LGBTQIA+ com papéis de protagonismo, quando há tal representação, ela pode

ser tratada de forma rasa e momentânea. A segunda personagem bissexual é Laura (Cláudia Abreu), da novela *Celebridade* (2004). Ela é adulta, branca, magra, possui o cabelo loiro e ondulado. Utiliza roupas sofisticadas, geralmente com acessórios no pescoço. Possui um ar de superioridade, com sua voz firme, muitas vezes usando um tom de deboche. A vilã é sedutora, manipuladora e agressiva. Diante disso, possui aspectos que reforçam a identidade bissexual como hipersexualizada e as pessoas bissexuais como não confiáveis, infiéis e impulsivas.

Fica evidente o reforço da heteronormatividade, a qual na sociedade é essencial para as opressões de gênero e impede que as mulheres possam assumir com naturalidade a bissexualidade (BUTLER, 2003). Além disso, dentro do próprio movimento LGBTQIA+, frequentemente há um sistema homonormativo, que marginaliza quem não se encaixa nesse perfil (LEWIS, s.d.). À vista disso, alguns dos estereótipos mais associados às pessoas bissexuais são: o apagamento da bissexualidade, abarcando a negação completa da existência dessa identidade, pela insistência em classificar os indivíduos em heterossexuais ou homossexuais; e a supersexualização, associada à promiscuidade e infidelidade (LEWIS, s.d.).

Ocupação profissional

Um aspecto importante referente à ocupação das heroínas foi notado na própria dificuldade de coleta de tais dados. Características sobre o par romântico da personagem ou sobre sua família na trama foram facilmente obtidas, por meio de sites especializados. Contudo, a profissão das protagonistas é raramente mencionada, ou apresenta pouco destaque na história.

Nos anos de 1980, a maioria (sete) das mulheres possui uma ocupação indefinida, isto é, a trama não evidencia qual é a sua profissão. Em seguida, estão as professoras (três personagens), profissão que está bastante atrelada ao contexto das mulheres no mercado de trabalho da época. Há também duas empresárias, que

representam uma ruptura, pois trata-se de uma profissão muitas vezes estereotipada como exclusivamente masculina. Por fim, há uma estudante, jornalista, uma manicure, uma engenheira, uma artista, uma juíza, uma funcionária de caderneta de poupança, uma designer e uma dona de casa.

Já nos anos 1990, foram notadas profissões bastante associadas ao estereótipo da feminilidade, como cinco donas de casa; uma personagem que trabalhava em creche e se tornou dona de casa; uma estudante que se tornou dona de casa; três “socialites”, segundo a crítica especializada e sites como o Memória Globo; uma modelo; uma decoradora; uma cozinheira/dona de restaurante; uma governanta; e uma garçonete. Também houve três personagens as quais não foi possível identificar a profissão. Mas, foram encontradas profissões que fogem desse lugar comum, como uma empresária e ex-dona de um ferro velho; uma desenhista industrial, uma fazendeira, duas donas de usina de cana de açúcar, uma administradora de shopping, duas executivas, uma boia-fria e uma política. Foram identificadas ainda duas estudantes.

Na década de 2000, houve cinco personagens com profissão não identificada, três donas de casa, além de profissões consideradas tipicamente femininas: duas modelos, uma cabelereira, professora, uma assistente pessoal, uma ex-prostituta, uma prostituta, uma organizadora de festas infantis, uma atendente de telemarketing. As rupturas também foram evidentes, com uma empresária, uma administradora, uma médica, uma dona de loja, uma dona de clínica, uma estudante, uma web designer, uma sócia de indústria, e duas ex-cantoras de dupla sertaneja. Embora se percebam algumas quebras de estereótipos, é possível perceber que a ocupação das personagens femininas está restrita ao âmbito do doméstico.

Considerações finais

As telenovelas representam uma importante “narrativa sobre a nação” (LOPES, 2003). Muitas pautas se tornam públicas por intermédio da telenovela, especialmente a do horário das 21h. E, uma vez que a centralidade dessa narrativa gira em torno da condição feminina, pela sua matriz melodramática (MARTIN-BARBERO, 2003), o modo como constrói as heroínas e vilãs é importante para pensar o reforço e/ou contestação de estereótipos de gênero.

O mapeamento até aqui realizado evidencia que, geralmente, são as vilãs que apresentam as principais rupturas nos estereótipos de gênero, justamente pelas características do seu arquétipo (OROZ, 1999), de modo que muitas possuem personalidade forte, profissões consideradas masculinas e liberdade sexual. A vilania confere a elas independência e poder de ação na trama, valores importantes de serem retratados em representações femininas. Em contrapartida, as heroínas são, muitas vezes, delicadas, calmas e valorizam os relacionamentos românticos em detrimento da profissão, também em consonância com as características tradicionais de inocência e virtude do arquétipo da mocinha, e em conformidade com condutas esperadas das mulheres na sociedade, tendo em vista uma lógica patriarcal e de submissão feminina, reforçadas pelo melodrama (OROZ, 1999).

Nas telenovelas analisadas, percebe-se avanços e retrocessos no que diz respeito à diversidade das representações e à ruptura de estereótipos femininos. Evidencia-se que do mesmo modo que as telenovelas mantêm, de forma consistente, aspectos da matriz melodramática relacionados à composição dos arquétipos da vilã e da heroína, tais produtos também apresentam aspectos inovadores. Assim, as representações sociais na mídia apresentam o peso da história e da tradição, mas também viabilizam mudanças constantes, relativas à flexibilidade da realidade contemporânea (ALEXANDRE, 2001).

Nesta perspectiva, há heroínas mais transgressoras e com uma construção menos maniqueísta, por exemplo, no âmbito moral,

buscando vingança, ou na esfera da personalidade, sendo rebeldes e questionadoras. Ainda, há heroínas e vilãs com profissões transgressoras, por serem frequentemente associadas ao masculino, como empresárias ou engenheiras. No entanto, há uma baixíssima quantidade de personagens mulheres negras, idosas e LGBTQIA+. Além da falta de representatividade, quando tais personagens aparecem, é comum que elas sejam estereotipadas. Por exemplo, as mulheres negras podem ser associadas à hipersexualização ou submissão; e as mulheres bissexuais à impulsividade e promiscuidade.

Percebe-se que mesmo que as representações do gênero feminino nas novelas analisadas não correspondam à "realidade", elas ainda são benéficas para a discussão do papel da mulher na sociedade, pois geram debate e classificam-se como uma nova forma de representatividade de gênero. Afinal, as representações veiculadas na mídia podem tornar-se parte do senso comum. Do mesmo modo, o senso comum pode fornecer representações já estabelecidas que os meios acabam por corroborar (PELEGRINI, 2009). Nesse sentido, as representações femininas são socialmente úteis, já que a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação (LAURETIS, 1994).

Assim, nota-se que mesmo as muitas personagens que não rompem de modo significativo com estereótipos podem acarretar debates necessários à mudança de paradigmas sociais. De acordo com Teresa de Lauretis (1994, p. 209), "a construção de gênero também se faz por meio de sua desconstrução, [...] em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero apenas como uma construção ideológica falsa".

Contudo, já é nítida a baixa representatividade de diversos grupos sociais nessas produções, e por ser um produto midiático de tanto destaque no contexto latino-americano, a telenovela demonstra uma grande urgência por mais diversidade, tendo em vista o papel da mídia e das representações no seio social. Com a continuidade da pesquisa - o mapeamento de 2010 a 2020 e a análise qualitativa por

meio dos modelos arquetípicos de Oroz (1999) –, será possível observar de forma mais ampla as manutenções e rupturas da estrutura melodramática nas telenovelas, e como isso pode se relacionar com avanços nas representações de gênero.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos. **O papel da mídia na difusão de representações sociais.**

Comum, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 111-125, jul./dez. 2001. Disponível em:

<http://www.sinpro-rio.org.br/imagens/espaco-do-professor/sala-de-aula/marcos-alexandre/opapel.pdf>. Acesso em: 01 jun 2021.

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero: “muitas coisas mais”.** Bauru, SP: EDUSC, 2003

ANTENORE, Armando. **"O mal não tem sexo"**, rebate Silvio de Abreu. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/22/tv_folha/9.html. Acesso em 01 out 2020.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 1977.

BRAIT, Beth. **A Personagem.** São Paulo: Contexto, 2017.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess.** New Haven and London: Yale University Press, 1995.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade.** Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1990] 2003.

DESIDÉRIO, Plábio Marcos Martins. **A Telenovela Como Forma Cultural: Gêneros e Estilos Literários na Teleficionalidade.** In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais; Janeiro – Junho de 2015; Vol. 12, Ano XII, nº 1. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/834/794>. Acesso em 19 Jul 2021.

FELIX, Walter. **Taís Araújo relembra Helena de Viver a Vida: "Um erro"**. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/novelas/2020/09/20/tais-araujo-relembra-helena-de-viver-a-vida-um-erro-151205.php>. Acesso em 05 ago 2020.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7. Ed. Disponível em: <http://files.letrasunip2010.webnode.com.br/200000008-989c398f4e/Como%20Analisar%20Narrativas.pdf>. Acesso em 02 set 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: Apicuri, 2016.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEWIS, Elizabeth Sara. **O ciclo paradoxal de apagamento e super-sexualização da bissexualidade nos movimentos LGBT**: resistências em narrativas de ativistas bissexuais. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/31496>. Acesso em: 20 set 2020.

LIMA, Solange Martins Couceiro de. **A personagem negra na telenovela brasileira: alguns momentos**. Disponível em: <https://bit.ly/3BEI58Z> . Acesso em 17 ago 2020.

LIPPMANN, Walter. **Opinião Pública**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Memória e identidade na telenovela brasileira**. Belém: XXIII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Pará, 27 a 30 de maio, 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de.; LEMOS, Ligia Prezias et al. **Brasil**: streaming, tudo junto e misturado. In: Anuário Obitel 2019 – Modelos de Distribuição da Televisão por Internet: Atores, Tecnologias, Estratégias. Porto Alegre: Sulina, p. 73-108, 2019b.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, Cultura e Hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. Trad. João Luiz Vieira. In: Xavier, I. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 437-454.

OLIVEIRA, Laila Thaíse Batista de. **A mulher negra na primeira pessoa**: uma construção de raça e gênero nas novelas protagonizadas por Taís Araújo. Disponível em: <https://bit.ly/3iQwNpT> Acesso em 20 set 2020.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PELEGRINI, Mariana Zibordi. **A cidade pela mídia**: introdução ao estudo das representações urbanas. Disponível em: <https://bit.ly/3wZcsUI>. Acesso em 7 set 2020.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes**: conceitos e metodologias. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Disponível em: <https://bit.ly/3rAptT3>. Acesso em 3 set 2020.

RICCO, Flávio; VANUCCI, José Armando. **Biografia da Televisão Brasileira**, vol. 1. São Paulo: Matrix, 2017a.

ROSO, Adriane et al. **Cultura e ideologia**: a mídia revelando estereótipos raciais de gênero. *Psicologia & Sociedade*, Florianópolis, v. 14, n. 2, 2002.

SILVA, Lourdes. **Melodrama e telenovela**. Dimensões históricas de um gênero/formato. In: Anais do IX Encontro Nacional de História da Mídia, Ouro Preto, 2013. Disponível em: <https://url.gratis/TcMP1E>. Acesso em 19 Jul 2021.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

THOMPSON, John Brookshire. **Ideologia e cultura moderna**: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

TONDATO, Marcia Perencin; VILAÇA, Maria Giselda da Costa. **Periguetes**: novas visibilidades e construção de identidades na sociedade midiática do consumo. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21370/11601>. Acesso em 03 set 2020.

WOODWARD, Katheryne. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In T. T. Silva (Org.), *Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000 p. 73-102.

TELEVISÃO E CLASSE: UMA ANÁLISE DAS DESIGUALDADES SOCIAIS EM *SEGUNDA CHAMADA* (2019)

Andrei Maurey

Introdução

Como a classe operária assumirá o poder em uma formação social em que o poder dominante está sutil e difusamente presente em todas as práticas habituais diárias, intimamente entrelaçado com a própria "cultura", inscrito na própria textura de nossa experiência, da pré-escola ao salão do velório? Como combatemos um poder que se tornou o "senso comum" de toda uma ordem social em vez de um poder que é amplamente percebido como alheio e opressivo? (EAGLETON, 2019, p. 129).

Em 1828, o Sr. Thomas Peel se preparava para partir da Inglaterra para o Rio Swan, na Austrália¹⁵⁰. Impulsionado pelos incentivos da colonização britânica e os investimentos e promessas de riqueza, recebera da coroa os direitos sobre determinadas terras, com a missão de fundar uma comunidade com a qual a capital Londres pudesse estabelecer um comércio lucrativo. Em suas naus, lembrou de colocar tudo que fosse necessário para o seu empreendimento, tais como as máquinas de produção industrial, as ferramentas, meios de subsistência e, também, três mil operários (homens, mulheres e crianças), todos qualificados e treinados para os cargos a serem ocupados.

Eis que ao desembarcar, seus operários imediatamente abandonaram sua causa, tomando para si as terras da região. Eles começaram a plantar por conta própria, levantaram suas moradias, "passaram a caçar de manhã e pescar à tarde", comemoravam as colheitas, puderam se reproduzir e garantir a sobrevivência de suas

¹⁵⁰ É importante frisar que algumas informações extras foram adicionadas à história. Entretanto, defendo que esses conteúdos se tratam de uma metáfora da expansão capitalista e não deturpam ou descaracterizam seus elementos principais.

proles, etc. E o Sr. Peel, no primeiro dia, viu-se desprovido de seus criados e trabalhadores, ficando sem ninguém até para lhe trazer água do rio. Mas o que havia acontecido? Ele planejara os detalhes com tanto cuidado, por que não deu certo? Ora, para entendermos o que se passou com o Sr. Peel¹⁵¹, a exposição de um breve contexto histórico da época se faz necessária.

Na Grã-Bretanha do século XIX, lordes de riqueza inestimável e influentes parlamentares formavam a alta cúpula aristocrática que determinava as questões políticas da Europa e, conseqüentemente, de uma imensa extensão de terras por todo o planeta. O Império Britânico, principalmente após as vitórias nas batalhas napoleônicas e a grande expansão econômica pós-revolução capitalista, havia conseguido abrir os caminhos para navegar em águas profundas e distantes sem concorrência, tornando-se o maior império já visto em toda a história da humanidade. Londres era a capital financeira e industrial do mundo, de onde os bancos e investidores privados apostavam largamente na vida além-mar.

Um homem destacou-se nesse período como figura-chave no estabelecimento de novas colônias da coroa inglesa na Austrália, Nova Zelândia e Canadá. Seu nome era Edward Gibbon Wakefield¹⁵² e ele ficou bastante conhecido pelo seu conjunto de ideias, práticas e esquemas que visavam transformar os modos de colonização efetuados pelos ingleses. Tudo começou com sua carta *A Letter From Sidney*, de 1829, publicada enquanto cumpria pena na prisão, onde declarava que a falta de uma força de trabalho adequada era o motivo da miséria nas colônias. Para superar essas deficiências, engajou-se na produção teórica que nomeou de "colonização sistemática", isto é, uma série de propostas para a coroa inglesa quanto à aquisição de

¹⁵¹ A saber, o Senhor Thomas Peel foi primo de segundo grau de Robert Peel, duas vezes Primeiro Ministro do Reino Unido (1834-35 e 1841-46) e um dos fundadores do Partido Conservador, além de ser patrono da moderna polícia inglesa, tendo fundado o Serviço de Polícia Metropolitano (*Scotland Yard*), em Londres, em 1829.

¹⁵² A tese que descreve a biografia e a rigorosa produção teórica de Edward G. Wakefield e serviu de base para a introdução é a de Robert Schultz (1965).

terras, trabalho qualificado e investimento de capital no exterior. Esse programa foi tão bem-sucedido que obteve adesão de pessoas influentes como Jeremy Bentham e James Mill (ambos amigos de seu pai e grandes influências na sua infância). Mais tarde, no livro *England and America* (1833), ele revisa sua teoria e supostamente teria detectado o precioso segredo da colonização e das relações de produção capitalistas.

Para retomar a história, percebe-se que o Sr. Peel era precavido. Levou para a colônia tudo que era necessário, conforme sua experiência: dinheiro, força de trabalho qualificada, equipamentos e ferramentas. Em seu país, bastava um homem de negócios promover um investimento que imediatamente surgia uma multidão de desempregados, ávidos por uma oportunidade de trabalho. Então, o que será que ele havia deixado de fora das naus quando partira em viagem¹⁵³? Apesar de no mundo contemporâneo essa resposta parecer simples e óbvia, não o era para os intelectuais da época. Descobrir o que o Sr. Peel havia negligenciado e esquecido em sua viagem, significava ir de encontro ao pensamento tradicional dos economistas, para quem as relações sociais do modo de produção capitalista tinham raízes em leis naturais e que, portanto, *naturalmente*, teriam de surgir também nas colônias. Como não aconteceu dessa maneira, foi possível perceber um dos elementos fundamentais na constituição do modo de produção capitalista, aquilo que permite ao mesmo tempo, a sua gênese e a sustentação do capital nas sociedades industriais: as *relações de produção*¹⁵⁴. O Sr. Peel, por conseguinte, teria "falhado"

¹⁵³ "Por que esse fracasso com todos os elementos de sucesso, um clima agradável, muita terra boa, capital e trabalhadores suficientes? A explicação é fácil. Nesta colônia, nunca houve uma classe de trabalhadores. Aqueles que saíram como trabalhadores logo que chegaram à colônia foram tentados pela superabundância de boas terras a se tornarem proprietários de terras" (WAKEFIELD, 1833, p.33).

¹⁵⁴ "O grande mérito de E. G. Wakefield não é o de ter descoberto algo novo sobre as colônias, mas o de ter descoberto, nas colônias, a verdade sobre as relações capitalistas da metrópole. (...) Inicialmente, Wakefield descobriu nas colônias que a propriedade de dinheiro, meios de subsistência, máquinas e outros meios de produção não confere a ninguém a condição de capitalista se lhe falta o complemento: o

em perceber que os meios de produção e de subsistência não são, em si, capital¹⁵⁵. Eles se tornam capital "em condições sob as quais servem simultaneamente como meios de exploração e de dominação do trabalhador" (MARX, 2013, p.1017).

Uma vez livres os homens abandonaram-no para buscar suas próprias subsistências e se autorrealizarem como seres humanos. Logo, as leis britânicas, seguidas à risca em seus territórios, eram pulverizadas em segundos nas colônias. Não bastava oferecer bons empregos, afinal, quem dispor-se-ia a vender sua força de trabalho com tantas terras, alimentos e matérias-primas em abundância? A coroa inglesa se viu, então, diante do processo de *exportar* suas relações de produção. E com isso, dar início a um processo devastador: fazendas foram queimadas, o gado foi aniquilado, as árvores foram derrubadas, e as terras, cercadas e vendidas a preços exorbitantes ou fora do acesso popular. Eis que os homens livres, agora desprovidos de seu sustento e incapazes de garantirem a sobrevivência de suas famílias, estavam prontos para se curvar diante das demandas do Sr. Peel, que, generoso como era, iria ainda lhes prover alimentação!¹⁵⁶. Para encerrar, nenhuma passagem poderia resumir melhor essa história do que o último parágrafo de seu livro: "o modo capitalista de produção e acumulação – e, portanto, a propriedade privada capitalista – exige o

trabalhador assalariado, o outro homem, forçado a vender a si mesmo voluntariamente. Ele descobriu que o capital não é uma coisa, mas uma *relação social entre pessoas*, intermediada por coisas" (MARX, 2013, p.1016-1017).

¹⁵⁵ Cito agora a passagem que forneceu a inspiração para a história: "O Sr. Peel, lastima ele, levou consigo, da Inglaterra para o rio Swan, na Nova Holanda, meios de subsistência e de produção num total de £50 mil. Ele foi tão cauteloso que também levou consigo 3 mil pessoas da classe trabalhadora: homens, mulheres e crianças. Quando chegaram ao lugar de destino, 'o Sr. Peel ficou sem nenhum criado para fazer sua cama ou buscar-lhe água do rio'. Desditoso Sr. Peel, que previu tudo, menos a exportação das relações inglesas de produção para o rio Swan!" (MARX, 2013, p. 1017).

¹⁵⁶ Na lápide do Sr. Thomas Peel, pode-se ler: "Thomas Peel, (...) o primeiro colono corajoso, que suportou com muita fortitude as dificuldades e decepções sofridas pelos primeiros colonos". Disponível em: <https://bit.ly/33y586z>.

aniquilamento da propriedade privada fundada no trabalho próprio, isto é, *a expropriação do trabalhador*" (MARX, 2013, p.1027).

Apesar de anos já terem se passado desde o tempo das colonizações, a exposição dessa introdução teve por missão elucidar certos aspectos e processos ainda vigentes nas sociedades contemporâneas, como a exploração e a opressão. Embora o mundo pareça "outro" nos dias atuais, muitas das relações sociais mantêm-se contínuas e asseguradas por relações assimétricas de poder, as quais buscam justificar e legitimar os privilégios das elites dominantes. Por outro lado, houve muitos avanços sociais significativos quanto às questões de gênero, raça e orientação sexual, apesar de ainda se encontrarem distantes de seus horizontes de luta. Nesse ponto, há de se reiterar que quando se avança pelo terreno de disputas alavancadas e sustentadas por discursos em prol da redução das desigualdades sociais, muitas vezes, eles não carregam em si, uma crítica direcionada à divisão de classes. Por conta disso, perde-se um potente arcabouço teórico capaz de fornecer as ferramentas que auxiliam substancialmente a iluminar os pontos escuros das estruturas de poder na sociedade.

Tendo isso em vista, o presente artigo¹⁵⁷ visa realizar uma análise marxista da primeira temporada do seriado *Segunda Chamada* (2019), em busca de elementos que possam contribuir para o debate sobre as desigualdades sociais existentes na sociedade brasileira. À luz dessa análise, cuja precisão e rigor argumentativos devem ser trazidos ao exame racional com a mesma responsabilidade com a qual o objeto será abordado, pretendo conferir se a exploração e a opressão, ambas processos histórico-sociais, são representadas nesse seriado sob um caráter de naturalidade. Além disso, buscarei apontar os esforços do seriado no combate ao preconceito em contraponto com as ideias que

¹⁵⁷ O artigo se trata de uma primeira investida analítica com base no eixo central de uma análise marxista das ficções seriadas, cujas especificações teórico-metodológicas fazem parte da minha tese de doutorado.

atuam na manutenção, justificação e legitimação das desigualdades sociais no país.

Desigualdade Social, Exploração e a Opressão Não Exploratória

A desigualdade é uma testemunha em uma investigação criminal, talvez até mesmo o principal suspeito. Ela está sendo questionada para chegar a alguma verdade oculta sobre o crime, uma injustiça que foi cometida. Nossa preocupação não é simplesmente com a testemunha em si, mas com o que podemos aprender sobre questões mais amplas investigando a testemunha (WRIGHT, 1994, p. IX).

Partindo da famosa citação do *Manifesto Comunista*, "a história de todas as sociedades até agora tem sido a história das lutas de classe" (MARX; ENGELS, 2005, p.40), o impulso crucial da transformação histórica advém do desenvolvimento das forças produtivas a tal ponto que elas entram em conflito com as relações de produção vigentes, criando, em virtude disso, as condições necessárias para a revolução. Através de minuciosa análise do capitalismo, cuja produção, circulação e distribuição demonstraram a apropriação do excedente pelas mãos de uma classe, Marx concluiu que o processo de exploração e o antagonismo das classes participam como pilares centrais de sua constituição. Nessa direção, em uma divisão social do trabalho tão complexa como a do mundo atual, como trabalhar à luz de um conceito formulado pelo diagnóstico das lutas de classes durante as sociedades industriais? Como explicar as complexidades que envolvem as desigualdades sociais perante às formações institucionais do presente? O par capital x proletariado e a consequente exploração e opressão capitalista podem ser ainda apontados como peças-chave na compreensão das contradições internas?

A fim de prover respostas, devo, primeiramente, esclarecer o que entendo por classe. O conceito, na literatura marxiana, é definido a partir dos direitos e da posse de propriedade, não pela renda ou

status. Sendo assim, é óbvio que sua estrutura básica não abrange mais a totalidade da vida social¹⁵⁸. Por conta disso, há que se levar em conta outros fatores, entre eles o problema da "classe média", onde situam-se os indivíduos que vendem sua força de trabalho, porém, devido aos possíveis altos salários e efetiva entrada e participação no mercado, não parecem fazer parte da classe trabalhadora. Therborn (1980) oferece uma saída e alega que os indivíduos dos estratos médios são um produto do desenvolvimento capitalista, podendo carregar ideias contraditórias tanto em relação à burguesia como aos proletários. Por isso, ele declara que "o termo 'classes' designa categorias de seres humanos que atuam ou servem como portadores de determinadas relações de produção e formam os sujeitos das lutas de classes" (p.53).

A partir disso, como diferenciar dois lugares de classe entre indivíduos que dividem a mesma posição "média" nas relações capitalistas de propriedade? Erik Olin Wright (2004) apresenta duas dimensões: a relação com a autoridade na produção e a posse de habilidades e conhecimentos. Quanto à autoridade, sabe-se que ela acompanha um forte aparato de dominação envolvendo formas efetivas de vigilância, sanções negativas e positivas, e degraus hierarquizantes. Com base nisso, pode-se dizer que gerentes e supervisores ocupam ao mesmo tempo, ambas as classes (eles dominam os trabalhadores através da autoridade e são explorados e controlados pelas relações capitalistas de exploração). Assim, verifica-se que por certa apropriação do excedente e por seus altos ganhos, eles possuem um lugar *privilegiado* dentro dessas relações. A posse de habilidades, perícias e conhecimentos também exercem enorme contribuição para gerar esses privilégios, pois, por serem mais

¹⁵⁸ Segundo Marx (2017, p. 828), “[...] trata-se de três grandes grupos sociais, cujas partes integrantes, os indivíduos que os formam, vivem respectivamente de salário, lucro e renda da terra”. Assim, tem-se o proletariado (que vende sua força de trabalho); a burguesia (detentora dos meios de produção); e os proprietários de terra (que retiram a sua renda do aluguel).

escassos¹⁵⁹ no mercado e pela própria dificuldade de controle e monitoramento de suas atividades, os empregadores tendem a confiar em mecanismos de aumento de sua lealdade via altos ganhos para alcançar os níveis desejados de cooperação e esforço. Portanto, ambas as dimensões criam o que o autor chama de *posições contraditórias* nas relações de classe (WRIGHT, 2004).

Há outros exemplos, como o dos países avançados, onde alguns trabalhadores conseguem deter ações e ativos das empresas onde trabalham (ou de outras). Isso se dá, em muitos casos, com pessoas que ganham altos salários e podem converter parte desses ganhos em propriedades capitalistas, o que aumenta exponencialmente a complexidade, uma vez que a posição acerca do trabalho e da propriedade encontram-se parcialmente desacopladas (WRIGHT, 2004). Há também o fator dos indivíduos fora da força de trabalho, como os estudantes, aposentados, jovens, crianças, donas de casa, deficientes permanentes, desempregados, pessoas beneficiárias dos programas de assistências sociais, etc. No entanto, é possível organizá-los em indivíduos atados à estrutura de classes via relações interpessoais (como a família) e aqueles que estão fora delas (WRIGHT, 2004). Ademais, se essas posições forem consideradas algo temporalmente estático, incorre-se no erro de julgamentos incongruentes ou precipitados. Logo, é extremamente importante levar em conta os efeitos do tempo, afinal, entre quaisquer dois indivíduos com empregos idênticos, os interesses de classe podem se tornar bem diferentes se um deles for promovido a um cargo de gerência ou supervisão enquanto o outro permanecer a vida toda no mesmo cargo (WRIGHT, 2004). Por último, note que ambos os autores apresentam concomitância em relação às posições privilegiadas ou não atuando

¹⁵⁹ Eles não são escassos por inexistirem em abundância, mas por conta de barreiras que impedem a proliferação adequada do seu fornecimento, do contrário, as classes elevadas teriam menos privilégios na competição (WRIGHT, 2004).

como portadores de determinadas visões acerca das relações de produção¹⁶⁰.

Quanto às desigualdades sociais, por serem elementos-chave, responsáveis pela definição de uma atividade no espectro sociopolítico, sua discussão não deveria criar tanta confusão e caos, ainda mais por se tratar de um fenômeno social sobre o qual estão todos do mesmo lado argumentativo (ninguém, em sã consciência ou desprovido de sentidos morais abjetos, é a favor de sua existência). O problema é que mesmo a pobreza sendo uma categoria de árdua verificação científica e definição empírica, todos parecem possuir uma opinião sobre sua gênese e/ou aspectos determinantes. "Pobre é quem não se esforça!" ou "pobre não tem inteligência para ficar rico" são algumas posições do senso comum que promovem a reprodução de uma pobreza diretamente relacionada aos esforços próprios ou à ausência de certos atributos e qualidades. No âmbito acadêmico, em especial, essa *doxa* adquire roupagens científicas e desliza sobre os mais diversos eixos teóricos, frequentemente gerando explicações contraditórias para as desigualdades sociais e suas causas.

Neste artigo, considera-se desigualdade quando um atributo é distribuído pelas unidades de uma sociedade em diferentes quantidades. As unidades podem ser indivíduos, famílias, grupos sociais, comunidades, nações, etc.; e os atributos, coisas como renda, riqueza, status, conhecimento e poder (WRIGHT, 1994). Mais estritamente, considero os atributos cuja distribuição e inacessibilidade a certas unidades são uma consequência das relações de produção vigentes. Assim, a abordagem que será utilizada aqui, a de *exploração de classe*, encontra-se oposta às outras¹⁶¹ que apontam

¹⁶⁰ Há mais considerações em relação à estrutura de classes, mas não foi possível exibi-las por falta de espaço. Para uma extensa e considerável discussão sobre a noção de classe e desigualdade, conferir Wright (1994; 2004; 2015) e para ideologia e classe, conferir Therborn (1978; 1980).

¹⁶¹ O autor menciona quatro abordagens estudadas em âmbito acadêmico. As outras três são: a que vê a pobreza como resultado dos atributos individuais (as pessoas pobres teriam um defeito inerente, geralmente vinculado à uma inferioridade genética

para a falta de renda e riqueza como “culpa da vítima ou do meio social”. Segundo ela, os desejos e interesses coletivos das classes geram conflitos que revelam lógicas antagônicas em sua natureza e apontam para os dispositivos que impedem ou desvirtuam a dissolução da exploração capitalista. A pobreza é vista, então, como um fenômeno intrínseco ao modo de produção capitalista, ou seja, ela não é um subproduto, tampouco um revés ou circunstância; é algo impossível de se erradicar seguindo-se a própria lógica do sistema. Em outras palavras, “não é apenas que a pobreza seja uma consequência infeliz de sua busca dos interesses materiais; é uma *condição* essencial para a *realização* de seus interesses (WRIGHT, 1994, p.38).

Sem desconsiderar sua importante dimensão moral, afinal o termo exploração de classe carrega significados pesados como “injustiça” e “prejuízo”, a questão é que sua concepção deve girar em torno da ideia de interdependência antagônica dos interesses materiais dos agentes nas relações econômicas, em vez de meras injustiças (WRIGHT, 2004). Por isso, ela enfrenta o problema de dividir a pobreza em duas classificações: a primeira é a gerada pelas *relações de exploração* e as desigualdades sociais, ou seja, seus determinantes advém do fato dos trabalhadores não serem os donos dos meios de produção e, por isso, têm de se sujeitar a vender sua força de trabalho no mercado. Ela segue três princípios básicos: o bem-estar material dos exploradores depende direta e causalmente das privações materiais dos explorados (antagonismo de interesses); a exclusão assimétrica dos explorados do acesso e controle de recursos produtivos importantes, normalmente por meio dos direitos de propriedade (antagonismo na organização social da produção); e a

que afetaria sua inteligência); a da pobreza como um subproduto das características individuais contingentes (os atributos não são inerentes, mas partes contingentes dos processos sociais e culturais, como o fato de eles não terem os valores corretos, serem preguiçosos ou possuírem uma motivação defeituosa); e a da pobreza como um subproduto de causas sociais, referente à natureza da estrutura de oportunidades que as pessoas em desvantagem enfrentam (WRIGHT, 1994, p. 32-36).

apropriação dos frutos do trabalho dos explorados por aqueles que controlam os recursos, a famosa apropriação do produto excedente. (WRIGHT, 2004). A segunda é gerada pela *opressão não-exploratória*, a qual se refere à parcela de indivíduos cujas condições de vida são tão deploráveis que se tornam incapazes de ingressar no mercado de trabalho. Autores da literatura clássica marxista referem-se a esse grupo como o *lumpemproletariado*¹⁶² e são considerados descartáveis pela lógica capitalista. Logo, diz-se que eles são oprimidos, pois são impedidos de ter acesso aos recursos produtivos com os quais poderiam se qualificar e tornar a sua força de trabalho vendável; mas não são explorados, pois nem participam desse processo¹⁶³ (WRIGHT, 1994).

A formação de classe é definida como as relações cooperativas pelas quais os indivíduos adquirem mútua dependência, são capazes de moldar suas capacidades, unir seus interesses em comum e atuar nas lutas de classes. Segundo Jon Elster (2005), essas lutas podem tomar as mais diferentes formas possíveis, variando do confronto direto entre duas classes envolvidas em uma relação de exploração até à complexa formação de alianças envolvendo três ou mais classes. Logo, é de suma importância esclarecer suas nuances e o terreno dos conflitos:

A arena da luta de classes pode ser uma empresa, um ramo da economia ou o sistema político; as apostas podem variar de aumentos salariais à criação de um conjunto totalmente novo de relações de produção. O que transforma um conflito em luta de classes é,

¹⁶² Essa “subclasse” pode ser entendida como formada pelos “vagabundos, soldados exonerados, ex-presidiários, escravos fugidos das galeras, gatunos, trapaceiros, lazarones, batedores de carteira, prestidigitadores, jogadores, cafetões, donos de bordel, carregadores, literatos, tocadores de realejo, trapeiros, amoladores de tesouras, funileiros, mendigos, em suma, toda essa massa indefinida, desestruturada e jogada de um lado para outro” (MARX, 2011, p. 91).

¹⁶³ O autor compara com a questão dos índios nativos norte-americanos, salientando que diferentemente de como as coisas eram no século XIX, o genocídio não funciona mais como uma estratégia viável. Por conseguinte, a alternativa é, então, a construção de *presídios* (WRIGHT, 1994).

primeiro, que as partes envolvidas são classes e, segundo, que os objetos da luta são interesses que têm como classes, não como, digamos, cidadãos ou grupos étnicos¹⁶⁴ (ELSTER, 2005, p.134).

Uma vez que os membros de cada classe agrupam-se a partir de suas situações de vida compartilhadas e passam a buscar a realização de seus interesses em comum, é válido ressaltar que não há como conceber os interesses e desejos da classe trabalhadora como sendo semelhantes aos da burguesia, pois a segunda depende da exploração da primeira para a obtenção de seus lucros. Por este ângulo, conclui-se que um dos pontos nevrálgicos é o de que existem indivíduos situados de ambos os lados do poder sobre a produção, cujos interesses são naturalmente *antagônicos*.

Finalmente, uma teoria válida para se conectar à metodologia empregada e poder observar com maior precisão e amplitude todos esses elementos no objeto é a de Robert Alford e Roger Friedland (1985). Para esses autores construir uma nova e consistente teoria do Estado para as sociedades capitalistas ocidentais, eles resgataram três perspectivas históricas¹⁶⁵, investigaram cuidadosamente seus detalhes e as integraram em uma noção concreta. São elas: a *pluralista*, cujo domínio de análise recai sobre o comportamento político do indivíduo (ou grupos de indivíduos) e a influência de suas interações na tomada de decisão governamental; a *gerencial*, que visa compreender seus elementos burocráticos (as organizações), onde o poder é visto como estrutural e intrínseco à capacidade de dominação das corporações politicamente enviesadas; e a *de classe*, que pretende explicar seu aspecto capitalista na relação entre o capitalismo com o Estado e a democracia.

¹⁶⁴ O autor chama atenção para o interessante fato dessa ação coletiva ter mais facilidades em ser gerada por pequenas desigualdades do que pelas grandes, uma vez que essas últimas costumam ser vistas como imutáveis, como fatos "quase naturais" (ELSTER, 2005).

¹⁶⁵ Em cada perspectiva (com seu método específico), os três níveis de poder (situacional, estrutural e sistêmico) são considerados importantes, porém cada uma delas foca especialmente em um nível de poder como principal, conforme especificado.

Por meio da metáfora de um jogo, Erik Olin Wright (2015) avança a discussão e sugere que as lutas relacionadas ao poder sistêmico (perspectiva de classe) podem ser pensadas como lutas para definir qual "jogo deve ser jogado" (capitalismo x socialismo); as lutas pelo poder estrutural (gerencial) ocorrem sobre "as regras do jogo" (o tipo de capitalismo); e as lutas envolvendo o poder situacional (pluralista) estão preocupadas com "os movimentos no jogo", ou seja, as jogadas dentro de um conjunto fixo de regras (como realizar seus interesses dentro das regras do jogo, por exemplo). Isto posto, note que nas sociedades contemporâneas, múltiplos jogos estão sendo jogados e com variadas regras, sendo elas consistentes ou não com o jogo vigente (e sua *infinidade* de jogadas). Portanto, é árdua a tarefa de distinção entre eles (jogos, regras e jogadas), pois meros detalhes participam de composições elaboradas, capazes de ofuscar a essência de determinados fenômenos. Além do mais, "é sempre possível que o efeito cumulativo de pequenas mudanças nas regras possa alterar a natureza do jogo a tal ponto que, eventualmente, um novo jogo passe a ser jogado" (WRIGHT, 2015, p.121).

Em virtude disso, entendo que uma sociedade é muito mais complexa do que propriamente um jogo, onde as peças, supostamente, são movidas de forma estratégica e coesa. Contudo, esse modelo pode funcionar bem para iluminar esses elementos no seriado, sobretudo as representações ao nível individual e organizacional¹⁶⁶, das quais pode-se desvelar as ideias por trás das lutas reformistas ou reacionárias (e seus esforços para influenciar ideais políticos) ou as opiniões e práticas de grupos sociais e políticos que se engajam em movimentos

¹⁶⁶ Suspeito que não devem surgir representações críticas a nível sistêmico na mídia corporativa, pois um confronto com o ideal do capitalismo seria implausível ao se considerar o modelo econômico no qual ela se insere e se mantém. Por conseguinte, defendo que ela naturalmente tende a apoiar a ideologia dominante (ou o "jogo institucionalizado" vigente), ora legitimando um ou outro avanço social, mas apenas a fim de receber um consentimento adequado para seus propósitos (é nesse ponto que a análise ganha dinâmica e potência).

típicos, ampliando ou reduzindo as lutas por avanços sociais (WRIGHT, 2015).

Por fim, as noções de exploração e opressão atreladas a esse modelo geram ferramentas poderosas, capazes de esclarecer os aspectos relativos às estruturas de poder e podem contribuir para orientar os debates sobre as desigualdades sociais e demonstrar o quanto a classe trabalhadora está mergulhada em processos de subordinação aos interesses de outra classe, a qual determina sua existência produtiva enquanto obtém lucros advindos dos processos histórico-sociais e da má distribuição dos atributos pelas unidades da sociedade. A análise do seriado amarrará os elementos teóricos abordados com as representações expostas em sua narrativa, a fim de desvelar os elementos que naturalizam a exploração e a opressão; apontar as ideias que contribuem para a manutenção, justificação e legitimação das desigualdades sociais; e revelar as jogadas e regras utilizadas em prol de um combate ao preconceito.

Segunda Chamada: as regras naturalizantes e as jogadas contra o preconceito

Não confunda briga com luta. Briga tem hora para acabar, luta é para uma vida inteira (Sérgio Vaz)

O seriado *Segunda Chamada* (2019) é uma produção da O2 Filmes, exibida pela Rede Globo de Televisão a partir de 8 de outubro de 2019. A primeira temporada foi baseada na peça teatral *Conselho de Classe*, de Jô Bilac, e conta com onze episódios escritos por Carla Faour e Julia Spadaccini e com a colaboração de Giovana Moraes, Jô Bilac, Jô Abdu, Maíra Motta e Victor Atherino. As gravações ocorreram na antiga Escola do Jockey Club de São Paulo e foi dirigido por Breno Moreira, João Gomez e Ricardo Spencer. A direção-geral e artística é de Joana Jabace.

Como um produto valioso e um registro mais do que necessário¹⁶⁷ em meio a um cenário político conturbado no país, a temática do ensino da EJA (Educação de Jovens e Adultos) aborda os problemas vivenciados pelas pessoas dos setores mais empobrecidos da sociedade. Por se tratar de uma modalidade de ensino noturno, quase todas as cenas são, obviamente, à noite, mas apesar do clima sombrio dos dramas vividos pelos personagens, não há uma sensação de afastamento; pelo contrário, eles são apresentados de forma habilidosa e emocionante. Em termos técnicos e dramáticos, pode-se dizer que o seriado prende os telespectadores junto às histórias, a fotografia apresenta uma estética interessante, e a direção impecável de Joana Jabace em seu primeiro trabalho na emissora, aliada a um elenco com atuações brilhantes, completam o resultado positivo.

Quanto à trama, ela se desenvolve a partir do núcleo principal de personagens, formado por Lúcia (Débora Bloch), a professora de língua portuguesa, que retornou recentemente às salas de aula depois de ser afastada por conta da morte traumática de seu filho, Marcelo (Artur Volpi), atropelado em frente à escola. Ela mora com seu marido, o Dr. Alberto (Marcos Winter), que sofreu uma apoplexia (derrame cerebral) logo após a morte do filho e precisa de intensos cuidados. Lúcia tem uma relação amorosa com o professor e diretor, Jaci (Paulo Gorgulho) e os dois contam com os talentos em sala de aula (e fora também) da professora de Matemática, Eliete (Thalita Carauta), uma mulher independente, decidida e forte; a professora de História, Sônia (Hermila Guedes), uma mulher esgotada, que sofre agressões físicas de seu marido, Carlos (Otávio Muller); e o professor de Teatro, Marco André (Silvio Guindane), recém-chegado à escola. Em seus onze episódios, além dos problemas do sistema educacional, os personagens (alunos e professores) enfrentam situações de vida

¹⁶⁷ Talvez não acidentalmente, o seriado tenha ganhado força para ser produzido e exibido justamente no primeiro ano do mandato de um governo cujas ideias e pautas apresentam uma profunda falência moral e cognitiva e estão inseridas em um dos enquadramentos sociopolíticos mais atrasados e danosos na história do país.

difíceis, tristes e complicadas, responsáveis por gerar muitas histórias comoventes.

Para iniciar a análise, como suspeitado anteriormente, não há representações, ao nível sistêmico; ou seja, de uma crítica concreta e direcionada contra o capitalismo. O seriado, na verdade, vislumbra e sustenta um jogo, cujas regras e jogadas contra o preconceito permitiriam uma vida social menos indigna e penosa (embora não menos competitiva). Portanto, são essas pautas, ao nível *individual*, e o enfrentamento dessas ideias com os posicionamentos ultraconservadores, arcaicos e reacionários subjacentes na sociedade, que impulsionam a trama¹⁶⁸. Pelo título, sabe-se que segunda chamada é quando se falta a uma prova ou teste e a instituição de ensino permite que o aluno tenha outra oportunidade (geralmente, bem mais difícil, para desencorajar essa opção). Diante disso, a trama retrata personagens que teriam "falhado" em estudar quando eram crianças, e agora estão tendo a segunda chance para buscarem conhecimento e melhorias para suas vidas. E como se já não bastassem esses elementos para um interessante produto audiovisual, o seriado ainda transforma os telespectadores em alunos, matriculando-os automaticamente em seu curso de "Realidade Social e Respeito ao Próximo", onde a cada episódio, ou melhor, *aula*, exhibe-se um preconceito ou manifestação de ódio contra um indivíduo ou grupo social minoritário e ensina-se o que se espera ser *óbvio* no senso comum - a tolerância e o respeito ao próximo. No final, a maioria dos personagens consegue o diploma; porém, resta saber se os telespectadores, para quem talvez também tenha sido direcionado o título e estariam fazendo esse novo teste, sairão dessa experiência com uma aprovação, compreendendo finalmente a importância das noções

¹⁶⁸ Quanto aos problemas abordados acerca do preconceito, nota-se que após resolvido algum conflito, nos episódios seguintes, os personagens muitas vezes agem como se não tivesse havido conflito nenhum, ou pior, nenhum preconceito, em primeiro lugar. A velocidade com que os personagens percebem seus preconceitos e consertam seus erros é *irreal*, mas talvez por conta de um apelo "desesperado" das autoras, essa é a velocidade com a qual os telespectadores precisam se identificar.

da esfera pública e privada¹⁶⁹ para uma coexistência social mais pacífica.

Sobre sua estrutura dramática, há um fator relevante e um tanto intrigante. Nenhuma relação heterossexual em toda a primeira temporada é apresentada como saudável ou mesmo ordinária, salvo a relação construída entre Sônia e Marco André e da qual obtém-se pouca informação. Após décadas de um pensamento conservador da emissora, talvez as autoras tenham aproveitado o momento (e a liberdade) para injetar altíssimas doses de "resistência", principalmente graças às aberturas proporcionadas por inquietantes e ativos movimentos sociais na internet. Aliás, essa suspensão das relações heterossexuais saudáveis têm a importante tarefa também de iluminar os componentes defeituosos e deploráveis da nossa sociedade, como a homofobia, o abuso e a violência física e psicológica cometidos pelos homens às mulheres.

Por conta disso, não há espaço para mulheres fracas na trama. Sônia (Hermila Guedes), professora de História, é a que mais reluta em corrigir seu problema, mas seu comportamento tem uma função evidente, criar uma espécie de modelo, de exemplo a ser seguido, pois um número elevado de mulheres se encontra na mesma situação. É por isso que, no final, ela consegue superar seus medos e aflições, denunciar o marido e sair de casa. Ademais, pode-se constatar que todas as personagens saem fortalecidas de seus modelos arquetípicos e apresentam conquistas positivas e visíveis, principalmente por terem contado com a ajuda umas das outras, algo que o seriado frisa constantemente. O modo como as autoras abordaram o tema, inserindo nas falas a reprodução das opiniões e discursos antagônicos presentes no horizonte social, foi uma estratégia fecunda para a ilustração do quadro social, onde venceu o argumento que elas

¹⁶⁹ O seriado pode ser inteiramente analisado por esse outro escopo teórico, abordando os problemas da sociedade brasileira em compreender efetivamente o que significa as esferas do público e privado, tão bem trabalhadas nos episódios. Além disso, outros temas sociais, como a homofobia e a transfobia, infelizmente, não foram aprofundados aqui por falta de espaço.

intencionam ensinar - o de que as mulheres não têm de ter vergonha de sua condição e devem ir à luta. Não obstante, essas questões de gênero envolvem uma pauta mais profunda, a de que gestos e atitudes de enfrentamento podem ajudar a combater a opressão à mulher, sobretudo ao cumprir com seu papel de *aula*, iluminando o caminho das telespectadoras na busca de seus direitos.

Como a crítica leva em conta uma análise a partir do eixo de classe, a princípio, observa-se que nenhum personagem, seja do núcleo principal ou de apoio, demonstra possuir sequer uma fração do que poderia ser entendido como a realização plena de sua condição humana. Em outras palavras, suas vidas são apresentadas como se fossem as únicas possíveis de serem vividas, são vidas opacas, por vezes sem sentido, sem essência, desprovidas da satisfação de vontades e prazeres concretos, vidas de sonhos impossíveis, de raras alegrias, construídas, enlatadas e produzidas para ocuparem posições técnicas ou subdesenvolvidas. A ausência de personagens ricos ou de condições financeiras asseguradas desvela um quadro sombrio de crítica social e que procura demonstrar a realidade das classes menos favorecidas, cujos indivíduos não são donos de si mesmos e enfrentam uma luta diária pela sobrevivência. Quem está desempregado, sofre e se desespera por não conseguir um emprego; aqueles que o tem, fazem malabarismos para assegurá-lo e, também, não se sentem plenamente realizados.

A mensagem das autoras é, portanto, evidente e clara: "a vida é difícil, é preciso correr atrás". Entretanto, Marco André, o professor de teatro e filho de uma médica, é talvez a única exceção, sendo o personagem com maior poder aquisitivo. Ele apresenta um comportamento calmo e despreocupado até mesmo quando recupera seu carro roubado e constata que levaram tudo de dentro, inclusive as poltronas. Simbolicamente, sua participação representa o fato de que mesmo em meio à pobreza e às desigualdades, a arte não se entrelaça com esses problemas mundanos. Assim, através de sua ajuda, a arte serve de anteparo aos alunos e professores, proporcionando um

consolo, elevando a alma e contribuindo com sua dose de libertação e crença para uma vida melhor. A prova disso é que suas aulas de teatro auxiliaram os alunos a se expressar e entender um pouco melhor o lugar de cada um deles no mundo, além de providenciar forças para seguirem enfrentando a violência de suas condições de vida.

A propósito, longe de querer mensurar ou comparar o quanto a violência *subjetiva* causa danos pessoais irreparáveis, é necessário ressaltar o horror e a monstruosidade de se verificar a violência *objetiva*¹⁷⁰ como a verdadeira antagonista do seriado. Em seus episódios, atesta-se sem dificuldade um posicionamento crítico contra as estruturas de poder, porém, as regras introjetadas em sua narrativa apontam para pessoas que, embora tenham vidas difíceis, estão tentando encontrar seu espaço em um mundo criado como *capaz* de comportá-las, contanto que mantenham-se moralmente firmes e cumpram suas responsabilidades básicas. Diante disso, percebe-se uma visão de mundo, um substrato ideológico bastante presente na emissora, no qual os esforços individuais adquirem proeminência e surgem como jogadas decisivas para driblar as desigualdades ou como autossuficientes para uma mudança estrutural em suas vidas.

Ora, não há nada de errado em se empenhar para obter maiores ganhos e vencer a extrema pobreza, mas quando suas cenas agrupam a ideia de que *basta* o esforço individual para vencer, isto é, sem se considerar fatores relativos aos dons, habilidades, conhecimentos ou mesmo a pura sorte; ou pior, mostram aqueles que "falham" como se não tivessem se esforçado o suficiente, o seriado naturaliza a realidade social do jogo vigente, obliterando, na mesma tacada, dois aspectos inerentes ao capitalismo: o de que a distribuição desigual dos atributos pelas unidades da sociedade tampouco tem a ver com a falta de esforços e o de que não há condições viáveis para

¹⁷⁰ A violência subjetiva é aquela realizada pelos sujeitos, como assaltos, latrocínio, brigas, estupros, espancamentos, etc.; a objetiva é a violência invisível, sistêmica do modo de produção capitalista, é a violência que se pretende esconder e é tida como normal, "um mal necessário", ou seja, a pobreza, a fome, etc. (ZIZEK, 2009).

todos ultrapassarem as barreiras de classe. Em outras palavras, por um lado, suas cenas desvelam, de fato, a macabra face de um modelo decadente e hostil, no qual a competição gera inúmeras dificuldades para o lado mais fraco; por outro, oculta os aspectos de um sistema que só pode continuar a existir se suas relações de produção permanecerem as mesmas (e reproduzirem as condições materiais dos menos privilegiados). Então, é nesse momento que se deve recolher os pequenos fragmentos representados, para montá-los a fim de se obter uma visão geral de sua estrutura e dinâmica. Com isso, é possível trazer à tona o que está coberto sob o véu da *naturalidade*, o fato de que as engrenagens do capitalismo não giram sem o controle e a dominação humana e que as desigualdades sociais e as existências produtivas dos indivíduos não são meras conseqüências naturais de um processo, um "mal inevitável e necessário", mas sim contingências histórico-sociais.

No sexto episódio, duas estórias se entrecruzam poderosamente para reforçar essa atmosfera ideológica em torno dos esforços individuais. Maicon Douglas (Felipe Simas) é um motoboy desempregado que se desespera com a falta de recursos para sustentar sua esposa e filho pequeno. Por conta disso, ele resolve assaltar a escola onde estuda. À noite, ele esconde o rosto no banheiro com uma máscara e invade a turma de Lúcia com uma pistola, mas durante o assalto é desarmado por Cleiton (William da Costa) e tem a sua identidade revelada. Os alunos se revoltam e tentam linchá-lo. Entretanto, a professora consegue tirar todos da sala e enquanto alguns correm para chamar o diretor Jaci, ela o deixa fugir pela janela. Na porta da escola, Maicon é morto a tiros para o horror de Lúcia, que se sente culpada por sua morte. Nesse ínterim, ocorre os eventos em torno de Silvio (José Dumont), um morador de rua tranquilo, que sonha completar a educação básica para arrumar um emprego e uma vida melhor. Depois de uma aluna reclamar de seu mau cheiro, a professora Eliete pede que ele vá se lavar na torneira. Mais tarde, ela anuncia que conseguira um quarto bagunçado na escola para ele

passar as noites. Silvio agradece, mas por conta de não poder trazer o seu cão, ele desiste e volta para as ruas. No final do episódio, ele "tranquiliza" Eliete, dizendo que no dia seguinte, a água do chafariz deve voltar e ele poderá se lavar antes das aulas.

Ambas as histórias são completamente atemporais na trama, podendo ter sido incluídas a qualquer momento, do segundo ao penúltimo episódio, sem causar quaisquer danos à sua estrutura dramática. Por quê elas surgem juntas, em paralelo? Ora, à parte do fato insano de um colega de turma decidir assaltar a própria escola e a professora que tanto respeita, a ação de se cometer um crime deve ser repreendida sempre. No entanto, ao ilustrar o assalto em paralelo com a situação de Silvio, a cena adquire conotações especiais. Afinal, se Silvio, que é calmo e não tem nem um teto para dormir, consegue desistir de morar num quarto improvisado por conta do amor ao cão e sonha arrumar um emprego e se estabilizar, a decisão de Maicon converte-se em um potente simbolismo de viés duplo. Instantaneamente, pulveriza-se a condição de morador de rua como uma alternativa abominável, inaceitável e incapaz de ser concebida racionalmente como algo viável para se construir um ideal minimamente digno e honesto frente ao insano e condenável ato de violência do colega. A condição de subproletário de Silvio parece se constituir como opção moral a ser validada socialmente, pois, mesmo em uma situação imoral, ele mantém sua lucidez, esperança e valores aceitáveis pela sociedade.

Essa é a força que ambas as mensagens juntas promovem: o assalto desastrado de Maicon tem suas causas reais e contingências histórico-sociais removidas do ato e a ele são somados ingredientes que demonstram unicamente o crime como uma escolha pessoal, tomada devido à sua incompetência de se integrar ao sistema ("ele não se esforçou o bastante"), embora ele tenha procurado emprego durante um longo tempo. Assim, o julgamento recai diretamente sobre o personagem, fazendo-se esquecer de que a alternativa apresentada seja igualmente inviável e inaceitável. E essas representações ganham um

reforço ideológico extra quando Eliete, curiosamente a mesma que tentou ajudar Silvio, reprova a atitude criminosa de Maicon, mencionando que conseguira criar a filha sozinha, que "nem nos piores momentos (ela) pensou em fazer uma coisa dessas" e que "todo mundo pode fazer uma *escolha* também". Ora, resta saber se essas escolhas para a população em geral poderão contar com boas doses de sorte no futuro¹⁷¹.

O homicídio de Maicon Douglas serve de conexão e elucida mais elementos. Ao longo dos primeiros episódios, os telespectadores são apresentados aos problemas estruturais da escola, tais como o curto-circuito, o ventilador queimado e as goteiras nas salas de aula, entre outros. A princípio, eles surgem como elementos épicos de uma representação da realidade das escolas públicas brasileiras; contudo, quando se tornam um real impedimento para a realização das ações dos personagens, eles adquirem características dramáticas potentes¹⁷², impulsionando a crítica do seriado em relação à falta de verbas do governo para a educação. Todavia, no sétimo episódio, ao chegar na escola para lecionar na noite seguinte a do crime, Lúcia vê a poça de sangue de Maicon ainda intacta e um homem soldando a grade de proteção em cima do muro. Ora, de onde surgira a verba para colocar grades de um dia para o outro? A escola, então, tem recursos, mas eles não são utilizados para melhorar as condições de ensino? Afinal, o sangue do rapaz nem havia secado e o trabalho já estava quase completo. A mensagem é simples, direta e conclusiva: de acordo com o quadro social representado no seriado, não há recursos para efetivamente educar e inserir os cidadãos no mercado de trabalho como, de fato, percebe-se pela realidade do país. Porém, pode-se obtê-

¹⁷¹ "Mais pobre levaria 9 gerações para atingir renda média do país". Disponível em: <https://bit.ly/2GNjyaj>. "Brasil é o segundo pior em mobilidade social em ranking de 30 países". Disponível em: <https://bbc.in/2H0WQeo>. "Brasil é um dos países com menor mobilidade social em ranking global". Disponível em: <https://bit.ly/30UvHRN>.

¹⁷² Um exemplo é o da cena em que os alunos realizam suas provas embaixo de dezenas de goteiras e o alagamento da sala faz com que Sônia tenha de mover sua turma para outra sala, impulsionando a trama.

los rapidamente quando o substrato ideológico entra em cena para lembrar e reforçar que a prioridade não deve ser a educação, mas a de nos proteger daqueles que não aceitam virar moradores de rua.

Como último aspecto da análise, devido à potência criativa das autoras, constata-se que há inúmeras histórias comoventes, cuja complexidade e profundidade acerca do preconceito, da pobreza e das desigualdades, são capazes de gerar reflexões críticas e debates cruciais para os avanços sociais, como é o caso da história de Solange (Carol Duarte), que abandona seu bebê na escola por não ter como cuidar ou com quem deixar; a transfobia sofrida pela Natasha (Linn da Quebrada); a tentativa de estupro de Reginaldo (Marcos de Andrade) após dar uma pulseira para Sônia e ela negar o presente; a bolsa de estudos que Gislaine (Mariana Nunes) quase perdeu em um concurso de redação por ser garota de programa; o óbito de Rita (Nanda Costa) após ter tomado um abortivo ao saber que estava grávida da quarta criança; a violência sofrida por Aline (Ingrid Gaigher), que surge na aula com o olho roxo e as amigas aconselham a denunciar o namorado; a situação de Jurema (Teca Pereira) que é forçada pelo marido a abandonar a escola, pois não queria que ela fosse mais educada do que ele; a acusação de roubo à Valquíria (Georgette Fadel) por ela ser ex-presidiária e usar tornozeleira eletrônica; a expulsão de Marcelo depois do pai descobrir que ele é homossexual, entre outras. Todas as histórias apresentam profundos assuntos e temas que promovem e alavancam, em primeira mão, a necessidade de serem discutidas.

Nesse sentido, selecionei a do Wallace (Elzio Vieira) a fim de discutir e expandir a questão dos esforços individuais como um processo que contribui para a naturalização das contradições ao retirar as razões pelas desigualdades de seu *locus* real para inseri-las nos indivíduos e nas suas ações pessoais. Com uma participação discreta, pouco se sabe de Wallace ao longo da temporada, apenas que ele trabalha duro como pedreiro e dá o seu máximo para ajudar a mãe e a irmã. Todavia, sua participação ganha enorme destaque, sobretudo por

ter sido o único aluno a não receber o diploma. Por conta do trabalho pesado (e das horas extras que o patrão o forçou a cumprir), ele não foi capaz de estudar toda a matéria necessária. Em virtude disso, desesperado, tentou colar na prova final, mas foi pego por Jaci, sendo imediatamente reprovado. Em seguida, em um ato de desespero, subiu para o telhado da escola e quase pulou para o suicídio, só não o fez por conta da ajuda e carinho de Lúcia.

Mais tarde, em um diálogo entre ele a professora, ela diz que todos os alunos vivem vidas difíceis, mas que a superação é algo que tem de vir de dentro, com cada um sendo responsável por encontrar sua *própria força* para superar as dificuldades. Com relação à essa passagem, é evidente que sem esforços as chances de sucesso são mínimas e quase ninguém no mundo é capaz de conduzir seus objetivos sem empregá-los. Por outro lado, não há nexos causal que comprove o oposto como gerando a certeza de sucesso, principalmente quando se trata de pessoas que não tem as condições básicas minimamente atendidas pela sociedade. Logo, sua frase, vazia de sentido, consolida mais problemas do que pretende retratar. No final, os colegas de Wallace recebem os diplomas e, na sua última conversa com a professora, ele aquiesce a *sua* falta de esforço e promete se matricular de novo para o ano seguinte¹⁷³.

Pela trama e em todas as cenas em que o personagem se envolveu, não há um elemento que comprove isso. Pelo contrário, o que se pode atestar é que há uma sociedade cujas contingências histórico-sociais são responsáveis por arrancar de Wallace as condições mínimas para uma vida digna e elas continuam a obstruir seu caminho, impedindo-o de seguir seus sonhos. Seus esforços e os de tantos outros na mesma situação, constituem-se como medidas drásticas e desesperadas, ações baseadas dentro das limitações de cada indivíduo em uma guerra social diária pela sobrevivência. Em outras

¹⁷³ Ironicamente, numa matéria do Gshow, onde se vê a foto de Wallace no telhado, essa ideia também é reproduzida: "quem não se dedicou tanto assim, pode acabar reprovando". Disponível em: <https://glo.bo/3iTeJsS>.

palavras, não são os "Wallaces" do país que precisam mudar ou "se esforçar mais" para serem aprovados. Essa é a ideia principal que precisa ser desmistificada.

Para concluir, o seriado propõe uma reflexão fundamental sobre os preconceitos existentes na sociedade. No campo das lutas contra a opressão de gênero e raça, ele se posiciona firmemente, gerando importantes avanços sociais, cujas ideias precisam ser urgentemente defendidas e sustentadas. Na introdução, busquei ilustrar as contingências histórico-sociais as quais foram responsáveis pelas relações de produção vigentes, realçando que isso não se trata de um fenômeno natural. Sob o eixo de uma análise de classes, o seriado apresentou uma pintura maior e mais complexa, de traços finos e textura pálida, na qual os elementos representados possuem a força de omitir esse caráter histórico-social. Foi observado que, mesmo contendo críticas sociais consistentes e válidas, o substrato ideológico da emissora ainda permeia seus episódios, desvelando uma visão de mundo onde pouco importa que Wallace, Maicon, Silvio e os outros jamais tenham obtido sua parte do *contrato social* ou que suas necessidades básicas jamais tenham sido atendidas, deles é esperado que se reinventem, que driblem as dificuldades da vida, que sejam indivíduos geniais e dotados de talentos e habilidades acima da média, que consigam tomar as decisões corretas e que tenham, acima de tudo, muita paciência – e isso, sem realizarem a *proeza* de escorregarem para o mundo do crime; do contrário, seus fracassos serão sempre considerados culpas individuais ou, no mínimo, uma falta significativa de esforços.

Referências

ALFORD, R; FRIEDLAND, R. **Powers of theory: capitalism, the state, and democracy**. United Kingdom: Cambridge University Press, 1985.

EAGLETON, T. **Ideologia: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2019.

ELSTER, J. **An introduction to Karl Marx**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2005.

MARX, K. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, K. **O Capital: crítica da economia política - Livro I: o processo de produção do capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, K. **O Capital: crítica da economia política - Livro III: o processo global da produção capitalista**. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, K; ENGELS, F. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 2005.

SCHULTZ, R. **Edward Gibbon Wakefield and the development of his theory of "systematic colonization"**. Dissertation (Master's in History) - USA: College of Graduate Studies, University of Omaha, 1965.

THERBORN, G. **What does the ruling class do when it rules?**. Great Britain: Lowe & Brydone Printers Ltd., 1978.

THERBORN, G. **The ideology of power and the power of ideology**. Great Britain: Verso Editions, 1980.

WAKEFIELD, E. **England and America: a comparison of the social and political state of both nations**. London, 1833.

WRIGHT, E. O. **Interrogating inequality: essays on class analysis, socialism and marxism**. London: Verso, 1994.

WRIGHT, E. O. **Class counts**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.

WRIGHT, E. O. **Understanding class**. London: Verso, 2015.

ZIZEK, S. **Violência - seis notas à margem**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2009.

UMA ANÁLISE DE ESTILO E NARRATIVA NA SÉRIE *FRIENDS*

Henrique Bolzan Quaioti

INTRODUÇÃO

Histórias engraçadas baseadas em situações cotidianas sempre estiveram entre os maiores sucessos da televisão estadunidense. *Sitcom*, ou *situation comedy* – a comédia de situação, em uma tradução livre –, é um tradicional gênero televisivo caracterizado por apresentar histórias cômicas de personagens comuns em ambientes do cotidiano, com a intenção de gerar identificação por parte de seu público. Tradicionalmente, seus episódios costumam ser gravados diante de uma plateia para depois serem exibidos na televisão (DE SOUZA, 2004). Este gênero opõe-se aos outros textos cômicos presentes nas programações de TV norte-americana: os programas de *sketches*, os programas com monólogos cômicos (como os *late nights*) e as ocorrências esporádicas de comicidade nos demais programas (PELEGRINI, 2015, p.27)

A *sitcom*, assim como a *soap opera*, foi um dos gêneros fundadores da televisão, existente no rádio antes da transição para a televisão, (BUTLER, 2010, p. 173). Mesmo existindo por tanto tempo – e sem drásticas alterações em sua configuração – *sitcom* é o gênero mais assistido no maior streaming do mundo, a Netflix, onde os dois campeões de acessos de seu catálogo são, até o momento da publicação deste texto, *The Office* (NBC, 2005-2013) e *Friends* (NBC, 1994-2004), duas *sitcoms* norte-americanas (TODISCO, 2019).

Posta a importância da *sitcom* para o cenário atual televisivo, o objetivo deste trabalho é fazer uma análise televisiva dos aspectos narrativos e estilísticos de *Friends* para entender se a série rompe ou não com as convenções do gênero.

Friends foi uma *sitcom* estadunidense apresentada pela rede de televisão NBC entre setembro de 1994 e maio de 2004. Logo na

estreia de seu episódio piloto, a *sitcom* virou um *hit* instantâneo, assistida por cerca de 22 milhões de espectadores estadunidenses (LAUER, 2004). A série foi criada por Martha Kauffman e David Crane e teve um total de 236 episódios, totalizando dez temporadas. No Brasil, *Friends* foi transmitida pelos canais abertos RedeTV! e SBT, pelos canais de televisão por assinatura *Sony Entertainment Television* e *Warner Channel* – que reprisa até hoje, diariamente, seus episódios – e está presente no catálogo do *streaming* HBO Max internacionalmente. A série conta a vida de seis jovens amigos que vivem juntos em Manhattan, Nova York, e passam por diversas experiências na travessia para a vida adulta.

Como padrão de *sitcoms*, *Friends* trata de assuntos do dia a dia, como relacionamentos, sexo, carreira, família e amizade, e tem como cenários majoritários os apartamentos dos jovens e a cafeteria *Central Perk*. Tipicamente um *ensemble cast*¹⁷⁴, são seis os protagonistas da série: Rachel Green (Jeniffer Aniston), rica e mimada que decide mudar de vida; Monica Geller (Courteney Cox), chef de cozinha obsessiva por limpeza; Phoebe Buffay (Lisa Kudrow), *new hippie* massagista; Joey Tribbiani (Matt LeBlanc), ator sem talento com problemas financeiros; Chandler Bing (Matthew Perry), piadista em momentos inoportunos que odeia seu trabalho; e Ross Geller (David Schwimmer), paleontólogo *nerd* recordista de divórcios.

O programa se transformou ao longo das dez temporadas. Com o sucesso e altíssimos níveis de audiência (MEDEIROS, A.B.A.; FERREIRA, R.C, 2015)¹⁷⁵, parece ter havido certo comodismo por parte dos produtores ao tomarem decisões estéticas, principalmente no que diz respeito aos locais de filmagem. Se nas primeiras temporadas havia uma preocupação com cenas externas bem elaboradas, gravadas,

¹⁷⁴ Os *ensemble casts* se referem ao enfoque na série sobre diversos personagens, não apenas em um. A série *Hill Street Blues* foi uma das responsáveis por iniciar este novo estilo de narrativa na TV norte-americana.

¹⁷⁵ Se considerar desde a sua data de início aos dias atuais, *Friends* detém uma das maiores audiências da história da televisão, com aproximadamente 236.1 milhões de receptores em todas as temporadas.

inclusive, em outros países, nas temporadas finais muito raramente a produção saía do tradicional estúdio. Com isso, a série agarrou-se às convenções narrativas e procedimentos técnicos próprios do gênero. Mesmo que *Friends* seja considerada esteticamente conservadora (BERCIANO, 1999), é inegável que a série foi bastante importante para a consolidação do gênero na década de 1990 e, por este motivo, merece uma análise minudenciada.

Entretanto, antes de iniciar nossa análise, cabe um esclarecimento de natureza metodológica. Como Pucci Jr. e Rocha observam, “entre análise fílmica e análise televisual há diferenças não desprezíveis. A televisão possui uma particularidade que, se por um lado é uma de suas riquezas, por outro oferece as mais sérias dificuldades metodológicas: a longa duração dos produtos seriados” (2016, p. 10). Isso não é diferente com o objeto deste artigo que possui, em sua duração total, aproximadamente 136 horas de material em vídeo, tamanho astronômico se comparado a um longa-metragem. Porém, ao menos desde meados da primeira década deste século, têm sido realizadas tentativas bem-sucedidas para estabelecer fundamentos da metodologia analítica de produtos televisivos.

Este artigo, portanto, foi pensado a partir destes fundamentos, ancorados principalmente nos estudos de Kristin Thompson (2003) e Jeremy Butler (2010). Ao focarmos em duas dimensões estéticas – estilo e narrativa – do programa televisivo, temos como base o que David Bordwell (2005) nomeou de “pesquisa nível médio”. Esse método, segundo o autor, se apresenta como uma opção modesta que investiga questões cinematográficas mais pontuais, sem se entregar a comprometimentos teóricos tão abrangentes. Por mais que Bordwell foque esta abordagem em estudos de cinema, aqui a utilizamos, com as devidas ponderações, para a análise televisiva. Desse modo, o trabalho aponta aspectos estéticos particulares na série e verifica como eles dialogam com o gênero *sitcom* como um todo.

Narrativa

Originalmente, as *sitcoms* eram utilizadas em programas de rádio dos anos 1920. O próprio *I Love Lucy* (CBS, 1951-1956), programa que definiu as principais convenções do gênero, era a versão televisual do radiofônico *My Favorite Husband* (PELEGRINI, 2015, p.27). Uma marca do gênero são as *running gags*, piadas engraçadas recorrentes nos episódios que podem tornar-se bordão. Exemplo característico de *Friends* é o “*How you doin?*” utilizado pelo personagem Joey toda vez que quer conquistar uma mulher atraente¹⁷⁶.

De acordo com Esquenazi (2011), *Friends* é uma série que reúne todas as particularidades típicas da *sitcom*. Uma dessas características diz respeito à tipificação dos personagens. Monica, por exemplo, por ser obcecada por limpeza, seja qual for o assunto da conversa, fala sobre a organização obrigatória da cozinha ou sobre alguma sujeira. Essas ações, sem a convivência previamente instaurada entre os telespectadores e a tipificação da série, pareceriam incongruentes (ESQUENAZI, 2011, p. 101).

Friends pode ser considerada como tendo traços de uma narrativa complexa. Utilizamos o termo “complexidade” em uma acepção multifacetada trabalhada por Mittell (2012), referindo a um conjunto de discussões empreendidas ao longo dos últimos anos sobre as mudanças na estética e na narrativa das séries televisivas, principalmente as norte-americanas. Para Mittell, a forma mais básica de complexidade narrativa ocorre na mudança de equilíbrio entre episódios seriais e episódicos¹⁷⁷, e *Friends* carrega, em sua estrutura

¹⁷⁶ Esta *running gag* de Joey é uma dentre tantas outras na série. Joey fala em uma entonação sensual “*How you doin?*” (em uma tradução, uma espécie de: como vai você?) para uma mulher que ele deseja conquistar. Ao pronunciar a frase, magicamente a mulher se apaixona por Joey. Ao longo da série, os amigos do personagem questionam-se qual seria o apelo sedutor de uma frase tão simples e boba.

¹⁷⁷ Em inglês utilizam-se os termos *series* e *serial* para referir-se a programas episódicos e seriados, respectivamente. Episódicos são aqueles programas cujos personagens e cenários são reutilizados, mas a história termina em cada episódio individual. Por outro lado, em um programa serial, a história e o discurso não chegam a uma conclusão durante um único episódio, retornando assim, após um determinado

essa forma básica. O equilíbrio entre esses dois formatos resulta, segundo Mittell, em uma estrutura intrincada que ao mesmo tempo recusa “a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, [...] e privilegia estórias com continuidade” (2012, p.36)¹⁷⁸.

Podemos ver claramente esta mescla de formato em *Friends*. Enquanto algumas tramas terminam no episódio em que começaram, outras passam para o episódio seguinte, tornando o programa um espaço em que relações e situações tem margem para se aprofundar. A relação amorosa de Ross e Rachel perpassa as 10 temporadas, em momentos de namoro, separação, casamento, divórcio e, depois, uma filha juntos. Esta relação gera a *running gag* “*we were on a break*” de quando Ross fica com uma outra mulher sem ter uma concordância se ele e Rachel estavam dando um tempo ou não. Esta *running gag* é introduzida na terceira temporada e estende-se até a décima, cada vez de maneira mais elaborada, sendo ironicamente citada, inclusive, por outros personagens da série. Espectadores desavisados que jamais tenham visto a série ao se depararem com essa *running gag* ou verem a filha do casal na nona temporada, por exemplo, podem até conseguir entender a trama do episódio por completo, porém vão perder grande parte das autorreferências cômicas e toda a complexidade amorosa que o casal carrega. Esta estratégia narrativa faz com que *Friends* consiga explorar melhor os eventos dramáticos no decorrer das temporadas, sem que isso tire o frescor e a sensação de completude de cada episódio.

A multiplicidade de linhas narrativas é outro traço de complexidade (MITTELL,2012) que encontramos na série. Em

hiato (KOZLOFF, 1992, p.91). As formas de serialização são características próprias da televisão em geral e Kozloff (1992) argumenta que um embaralhamento dessas duas categorias já estava sendo exibido na televisão estadunidense na segunda metade da década de 1980.

¹⁷⁸ O autor não destaca tipos e nem mesmo níveis da complexidade entre as formas, apenas detém-se em suas características gerais e reitera a junção entre os formatos episódico e serial como aspecto central da complexidade.

Friends não há uma centralidade de um personagem principal, mas de seis personagens centrais com equilíbrio de importância entre eles, cada um com uma história progressiva e com dilemas a serem resolvidos. A carreira como ator de Joey pode ser acompanhada em seus altos e baixos e é uma trama tão importante quanto Chandler estar insatisfeito no seu trabalho e buscar uma nova oportunidade em outro ramo.

Em relação a estruturação da narrativa da série, Kristin Thompson a compara ao “cinema clássico hollywoodiano”, visto que muitas das normas que este cinema utiliza foram adotadas por este tipo de série televisiva porque são adequadas para contar histórias diretas e divertidas (THOMPSON, 2003, p.19). Este modo narrativo favorece narrativas unificadas, ou seja, que uma causa deve levar a um efeito e esse efeito, por sua vez, deve se tornar uma causa e assim sucessivamente. Segundo Thompson, as narrativas unificadas exigem que tudo na obra seja “motivado” (2003, p. 21), ou seja, justificado de alguma forma. A motivação geralmente envolve plantar informações para serem usadas posteriormente. Thompson ainda acrescenta:

Em praticamente todos os casos, o personagem principal de um filme clássico de Hollywood deseja algo, e esse desejo fornece o ímpeto para a narrativa. Podemos chamar essa figura de “protagonista orientado pelos objetivos”. Quase invariavelmente, os objetivos do protagonista definem as principais linhas de ação. (...) A maioria dos filmes tem pelo menos duas grandes linhas de ação, e a trama dupla é outra característica distintiva do cinema de Hollywood. Como todos sabemos, o romance é central em quase todos os filmes de Hollywood, e normalmente uma linha de ação envolve um romance, enquanto a outra diz respeito a algum outro objetivo do protagonista (THOMPSON, 2003, p. 22 – tradução do autor)

Estas configurações podem ser encontradas na televisão e podemos claramente perceber isso em *Friends*. Conforme mencionado, a série possui seis protagonistas e, portanto, estes desejos

que definem a ação são distribuídos equitativamente por todos estes personagens, com variações entre os episódios. No episódio *The one with all the cheesecakes* (E11T07)¹⁷⁹, e.g., temos Phoebe como protagonista. Sem saber que decisão tomar, a personagem está dividida entre seu compromisso de jantar com seu amigo Joey e seu desejo de ver um antigo namorado que vai embora de Nova York na mesma noite. No final do episódio ela consegue atingir seu objetivo e conciliar as duas atividades. Ou seja, o desejo de Phoebe impulsiona a principal linha narrativa do episódio.

Mesmo se tomarmos um arco narrativo ao longo de todas as temporadas, percebemos nitidamente estes “protagonistas orientados pelos objetivos”. Ross nos é apresentado desde o início da série como frustrado por ter se divorciado do seu primeiro casamento. Ao longo das dez temporadas, Ross se divorcia mais duas vezes e tem diversos outros relacionamentos fadados ao fracasso. Seu maior objetivo, no entanto, é ter um romance bem-sucedido; e ele só alcança este objetivo no último episódio da série. O mesmo pode ser visto com todos os outros cinco protagonistas. Monica, cujo maior desejo desde o começo da série é de ser mãe, só alcançando este principal objetivo no penúltimo episódio da última temporada. Estes desejos, como aponta Thompson, fornecem o ímpeto da narrativa para que as histórias se desenvolvam, e, quando frustrados, proporcionam diversos momentos cômicos (e mais raramente dramáticos) ao longo dos episódios.

Assim como os filmes hollywoodianos citados anteriormente por Thompson, *Friends* também apresenta mais de uma linha narrativa dentro de um episódio. De modo geral, *sitcoms*, como qualquer narrativa aristotélica¹⁸⁰, dividem-se em 3 atos. O primeiro e o terceiro

¹⁷⁹ Para simplificar a localização dos episódios, adotaremos esta convenção. Os dois algarismos após a letra E indicam o episódio, e os dois algarismos após a letra T, a temporada. Assim, E11T07 indica que estamos nos referindo ao episódio 11 da temporada 7.

¹⁸⁰ O aristotelismo, tendo sua origem no livro *Poética* (2015), é um conjunto de diretrizes que prescrevem um modo específico de contar uma história. Segundo

ato, cada um deles, contam com 25% de tempo de tela, deixando o segundo ato com 50%. Cada um dos atos normalmente encerra-se com um *cliffhanger*¹⁸¹. Do mesmo modo, *Friends* apresenta começo, meio e fim em cada uma das tramas paralelas que o programa desenvolve, explorando diferentes combinações entre os personagens. Em combinações de dois ou três dos “amigos” e, em alguns momentos, com um deles fazendo par com um convidado, cada episódio se desenvolve com três tramas paralelas que se entrecortam ao longo dos vinte e três minutos de narrativa (PELEGRINI, 2014, p.111). Estas “plotlines”¹⁸² não possuem o mesmo tempo de tela, portanto cada episódio possui um protagonista diferente com sua motivação principal a ser alcançada.

Em uma análise do já citado *The one with all the cheesecakes*, Thompson identifica as três *plotlines* e chama-as de A, B e C, de acordo com o tempo de tela. A é aquela já citada da decisão de Phoebe, pois ocupa quase metade do tempo total do episódio; B é uma *plotline* cômica entre Chandler e Rachel, obcecados por um cheesecake que misteriosamente aparece em frente à porta de seu apartamento, durando pouco mais de 5 minutos; e C, com duração menor do que 5 minutos, é a *plotline* em que Monica está indignada que não foi convidada para o casamento de sua prima, enquanto Ross, seu irmão, foi¹⁸³. Seguindo a estrutura já mencionada, este exemplo

Aristóteles, uma história é composta de três secções: um começo que introduz uma complicação na vida de um personagem; a seção do meio que apresenta ação em desenvolvimento, e descobertas que impulsionam a história adiante; e um fim que resolve o conflito da história, geralmente com o personagem principal atingindo seu objetivo.

¹⁸¹ *Cliffhangers* (THOMPSON, 2003 – em tradução livre: à beira do precipício) são ganchos narrativos utilizados para garantir o suspense, a emoção e a curiosidade do espectador.

¹⁸² *Plotlines* é o termo utilizado por Thompson (2003) para definir as tramas paralelas que ocorrem dentro de um mesmo episódio.

¹⁸³ Interessante ressaltar que por mais que a linha narrativa principal do episódio seja a trama da Phoebe, que tem o maior tempo de tela, o nome do episódio refere-se à trama secundária, a de Chandler e Rachel. Isso não é uma exceção, pois acontece em diversos outros episódios da série.

demonstra como todos os seis personagens ocupam uma posição de destaque em suas devidas *plotlines* – sendo ou não a *plotline* principal do episódio –, havendo uma boa distribuição da clássica figura do “protagonista orientado pelos objetivos” por todos os seis.

Thompson argumenta que as múltiplas linhas narrativas, seja em *sitcoms* ou dramas, dão a impressão de realizar uma grande quantidade de ação em um período de tempo relativamente curto. Movendo-se rapidamente entre as *plotlines*, “a narrativa dá a impressão de considerável densidade e de semelhança com a vida” (THOMPSON, 2003, p. 57 – tradução do autor). Ainda, segundo a autora, isso gera um dos principais efeitos das *sitcoms* de maior complexidade na narrativa: densidade e realismo.

Ao longo da história do gênero, a *sitcom* acabou sendo, quase na sua totalidade, estritamente clássica em sua estrutura. Podemos tomar episódios de uma *sitcom* qualquer, desde *I Love Lucy* (1951-1957) até *Modern Family* (2009-2020) e notaremos a narrativa de três atos orientada por um objetivo. A ocorrência dos momentos cômicos se dá quase sempre como consequência da ação do personagem, de forma bastante integrada ao todo. Apesar de haver exceções notáveis no gênero – e.g. *Seinfeld* (1989-1998), *Arrested Development* (2003-) – *Friends* não é uma delas. Neste sentido, a ficção seriada televisiva sempre teve extrema dependência dos modelos oriundos da ficção radiofônica e, por consequência, certo parentesco formal com as normas do cinema clássico, conforme apontamos. Esta similitude não é encontrada apenas na narrativa, como também no próprio estilo da série, assunto do próximo tópico.

Estilo

Jeremy Butler (2010) baseia-se na definição de David Bordwell do que seria o estilo cinematográfico para a sua definição de estilo televisivo. Portanto, para o autor, estilo televisivo é um uso sistemático e significativo de técnicas (textura das imagens e dos sons) da mídia televisão em um programa. Em uma discussão sobre a

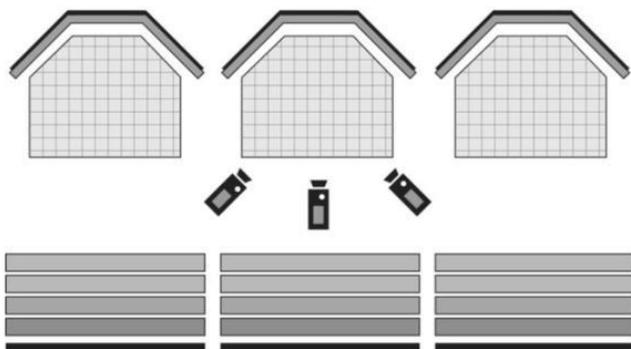
história do estilo televisivo, Butler afirma que o estilo só existe na interseção de padrões econômicos, tecnológicos, industriais e códigos semióticos/estéticos, ou seja, por meio da inovação estilística através do tempo. Com isso, voltemos para o surgimento da *sitcom* na televisão para entendermos melhor como os padrões estilísticos de *Friends* estão vinculados na história do gênero.

Com o surgimento da televisão e sua posterior popularização, as redes de rádio fazem da TV uma extensão de suas atividades, transferindo ao novo meio um *know-how* técnico, administrativo e, principalmente, artístico. *I Love Lucy* procurou soluções técnicas de produção articuladas com a dimensão comercial da televisão. A equipe que preparava a *sitcom* buscou soluções técnicas que permitissem registrar a encenação completa diante de uma plateia. Buscaram, então, a técnica de filmar com mais de uma câmera simultaneamente, usada no programa *Truth or Consequences*, um *Quiz Show* que era produzido com três câmeras de cinema e montado para parecer “ao vivo”. (PELEGRINI, 2015).

Para a produção de *I Love Lucy*, um estúdio de cinema fora reformado para acomodar uma plateia. Na área destinada à filmagem, três cenários dispostos um ao lado do outro representavam diferentes espaços da casa de Lucy, configuração próxima ao teatro. Uma composição de multicâmeras foi instalada de frente ao cenário para registrar de uma vez, de diferentes ângulos, a ação total – o que gera poucas opções para o montador na finalização. Diferente da produção no cinema, a encenação era feita na ordem do enredo. O modo multicâmera de *I Love Lucy* se tornou hegemônico por aliar qualidades de apresentação às demandas da indústria. “Desse modo, já na metade dos anos 1950, a tradição estética das *sitcoms* já tinha sido assimilada, seu modo de produção (multicâmeras) e sua tecnologia já tinham se estabelecido. Além disso, essa fundação estilística pouco se alterou nos últimos 50 anos” (BUTLER, 2010, p. 177-178 – tradução do autor). Pelegrini ratifica Butler ao afirmar que, durante décadas, perpetuou-se este modo de produção de forma muito rígida. Ainda,

“sitcoms como *Two and a Half Man*, *Two Broke Girls*, *Mike and Molly* e o grande hit da TV americana atual, *The Big Bang Theory*, são produzidos segundo o modo de produção desenvolvido em *I Love Lucy*” (PELEGRINI, 2015, p.33). E isso não foi diferente em *Friends*.

Figura 1 – Montagem de cenário de sitcoms multicâmeras com plateia ao vivo.



FONTE: Butler (2010, p. 178).

Financeiramente, esta forma de produção é tão vantajosa que até a construção do cenário mais gigantesco é mais viável do que deslocar a equipe de filmagens para outras locações externas (BUTLER, 2010, p. 191). Ao atender estas necessidades industriais bastante importantes, perpetuaram-se procedimentos com pouca variação, o que resultou em uma estética com estilo parco¹⁸⁴.

Assim, as sitcoms organizam os atores para moverem-se, majoritariamente, lateralmente – da esquerda para a direita e vice-versa –, através de cenários sem muita profundidade. É bastante comum os personagens entrarem no cenário, contarem, com

¹⁸⁴ John Caldwell em seu livro *Televuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* (1995) argumenta que as sitcoms dos anos 1990 eram pouco estilizadas e o visual escassamente exibicionista. Ele define este modo dominante de fazer sitcom como “estilo de estúdio grau zero” (p.56), justamente pela limitação de se posicionar as câmeras e de se inventar novos enquadramentos.

abundante gestualidade, algo que aconteceu, interagirem com a situação de outros personagens e, no final, saírem do cenário. “O uso do espaço de estúdios e a necessidade de ter ângulos sempre prontos a serem captados por uma das câmeras desencoraja qualquer composição que seja longitudinal” (PELEGRINI, 2014, p.129).

Friends segue essa lógica e os episódios se concentram predominantemente nos apartamentos dos personagens e no *Central Perk*, café onde os personagens se reúnem para contar os acontecimentos recentes; raramente os personagens saem destes cenários. Não são muito frequentes, mas existem cenas que se passam no ambiente de trabalho de cada personagem. Na maioria das vezes sabemos informações dos trabalhos por meio de conversas entre os personagens. Na verdade, os cenários são elaborados para o diálogo e interação entre os personagens, em que a maior parte da narrativa acontece na forma verbal. No cenário mais recorrente, o apartamento de Monica, existem dois ambientes, a cozinha e a sala, que além de serem interligados, facilitando a circulação dos atores, são compostos por sofás e mesas que encorajam a interação.

Estes cenários são atualizações do modelo de produção que já era usado desde *I Love Lucy*. Por mais que os cenários sejam bem-produtos (e também inverossímeis¹⁸⁵), são sem profundidade, privilegiando os deslocamentos dos personagens pelas laterais e, quando se movimentam em profundidade, é para ir até ao banheiro ou à sacada do apartamento de Monica. Nestes cenários as gravações são feitas em multicâmera (três câmeras de 35 mm – figura 2), na presença de plateia. Ainda, a iluminação é feita por cima da cena, usando o *grid* de luz do estúdio. Iluminam-se todos os ângulos que as câmeras captam, extinguindo-se sombras e dando lugar à iluminação forte “chapada”, sem dramaticidade. Por consequência os cenários não têm teto (figura 2), desaparecendo a possibilidade de planos *plongé* e,

¹⁸⁵ Além do interior do apartamento de Monica não fazer sentido com as cenas do prédio filmadas do lado de fora, a planta do apartamento tem problemas em relação à sacada e à vista.

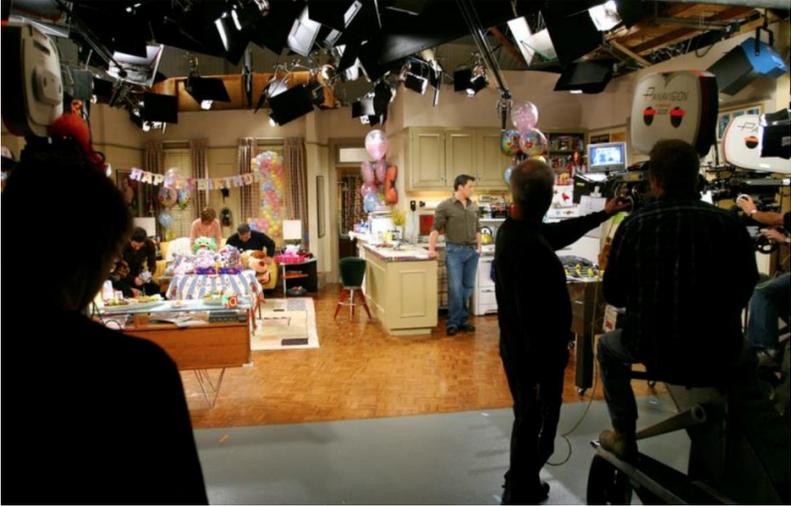
principalmente, *contra-plongé*. A série é composta principalmente, então, por planos gerais e primeiros planos com ângulos convencionais que dão ênfase na interação entre os personagens. Pelegrini observa que:

A impossibilidade de *plongés* e *contra-plongés* não é a única limitação aos movimentos e enquadramentos. As câmeras no estúdio devem lidar o tempo todo com a demanda por mostrar a ação e, ao mesmo tempo, não revelar as outras câmeras (...) Movimentos de *travelling* e panorâmicas são igualmente difíceis de realizar em um estúdio que divide espaço com outras câmeras que trabalham simultaneamente. Idem para planos de detalhe muito fechados. (...) A presença de outras câmeras em funcionamento e a plateia que assiste à gravação também impossibilitam que as câmeras "entrem" no espaço de cena, mantendo rigorosamente sua posição atrás da quarta parede. (PELEGRINI, 2014, p. 131).

Seguindo essa lógica, as cenas de *Friends* eram filmadas com poucos planos, buscando ângulos e enquadramentos que resolvessem a cena em uma única tomada. Segundo Kristin Thompson (1988), os dispositivos (câmera, iluminação, etc.) executam funções nas obras de arte, assim como a obra também deve fornecer alguns motivos para incluir o dispositivo. Esta motivação é uma sugestão dada pela obra para justificar a inclusão de certo dispositivo; “a motivação, então, opera como uma interação entre as estruturas da obra e a atividade do espectador” (p. 16 – tradução do autor). O que vemos em *Friends* é a motivação composicional¹⁸⁶, onde a inclusão de qualquer dispositivo é justificada por ser necessária para a construção da causalidade da narrativa, do espaço ou do tempo. Assim como na narrativa, vemos o estilo em subordinação dos mecanismos de causalidade, com o objetivo maior de se contar a história.

¹⁸⁶ Para a autora, existem quatro tipos básicos de motivação: composicional, realista, transtextual e artística. Para os fins deste artigo, não convém a classificação e definição destas categorias.

Figura 2 – Bastidores do episódio *The one with the cake* (E04T10)



FONTE: Bastidores das gravações. Disponível em:
<https://www.marieclaire.com/celebrity/g28773705>.

Entretanto, é importante destacar que alguns episódios de *Friends* alteraram sensivelmente estas práticas de encenação, cinegrafia, montagem e sonorização. Embora a grande maioria dos episódios fossem gravados no limitado sistema de multicâmera, em alguns episódios, especialmente em filmagens externas, – mais frequente nas primeiras temporadas – a série busca artifícios típicos de programas feitos em câmera única.

Em filmagens externas era comum o uso de grua ou de *steadycams* (figura 3)¹⁸⁷. *The one with Ross's wedding* (E23T04) conta a história do casamento de Ross em Londres. Para isso, a equipe e os atores se deslocaram até Londres para realizar as gravações do episódio. Com maior liberdade, os enquadramentos e movimentos de câmera ficam mais inventivos. Um exemplo é o plano gravado com uma grua: logo após os personagens chegarem em Londres e serem exibidos alguns

¹⁸⁷ *Steadycam* é o sistema em que a câmera é acoplada ao corpo do operador para estabilizar as imagens produzidas (vide figura 3).

planos de apresentação da cidade em uma montagem dinâmica estilo videoclipe, temos um plano que focaliza a rua e o topo de um pequeno edifício. A câmera, então, faz uma panorâmica para a esquerda e entra em quadro a fachada de um hotel. Em uma nova movimentação para baixo, vemos a entrada do hotel de onde saem Chandler e Joey conversando. Além deste plano sequência sofisticado, neste episódio encontramos diversos outros exemplos de movimentação de câmeras com planos bem elaborados, envolvendo *travellings*, panorâmicas¹⁸⁸ e movimentação livre com *steadycams*.

Figura 3 – Bastidores do episódio *The one with the football* (E09T03)



FONTE: Bastidores das gravações. Disponível em: <https://www.marieclaire.com/celebrity/g28773705>.

Para evidenciar a liberdade criativa em gravações externas, tomamos outro exemplo de *The one with the football* (E09T03), em que os personagens vão para um parque disputar uma partida de futebol americano. Primeiramente, temos um enquadramento de visão

¹⁸⁸ *Travelling* é todo movimento em que a câmera realmente se desloca no espaço. Este movimento opõe-se aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmara apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar.

subjetiva de Joey; ao se agachar no chão para pegar a bola ele olha, de cima para baixo, em um *contra-plongé* uma jovem que está com os pés em cima da bola (figura 4)¹⁸⁹. Ao replicar a visão de Joey, este enquadramento traz comicidade à cena, pois o personagem fica interessado pela moça logo à primeira vista.

Figura 4 – *Contra-plongé* no episódio *The one with the football* (E09T03)



FONTE: *Frame* do episódio *The one with the football* (E09T03) elaborado pelo autor.

Outro exemplo é quando, nos últimos minutos para o término da partida, Monica está com a bola e Ross corre alucinado em sua direção. Para dar mais dramaticidade e comicidade à cena, a câmera replica a visão subjetiva de Monica e enquadra Ross correndo em *slow motion* em sua direção (figura 5). Ainda neste mesmo episódio existe um plano engenhoso onde Ross e Monica estão deitados disputando a bola no chão. Sem conseguirem resolver o empasse, eles passam a noite deitados no chão discutindo, até que começa a nevar. Em um

¹⁸⁹ Importante reparar que os todos os *frames* deste capítulo (figura 4 a 11) estão na proporção de tela 16:9 e não 4:3. A série *Friends* foi filmada e exibida originalmente em 4:3, formato muito popular para a televisão da época. Porém, recentemente a série foi remasterizada para ser exibida em *streaming*, convertendo a proporção de tela dos episódios para 16:9, além de deixá-los em alta definição. Optamos, neste capítulo, o “novo formato” de exibição da série.

movimento de grua, esta cena é registrada com a câmera saindo da bola no chão e subindo em um amplo *plongé*, até revelar a neve caindo (figura 6).

Figura 5 – *Slow motion* no episódio *The one with the football* (E09T03)



FONTE: frame do episódio *The one with the football* (E09T03) elaborado pelo autor.

Figura 6 – Amplo *plongé* no episódio *The one with the football* (E09T03)



FONTE: frame do episódio *The one with the football* (E09T03) elaborado pelo autor.

Além deste exemplo, *Friends* explora em diversos outros episódios este contra- *plongé* de visão subjetiva. Em *The one where*

nana dies twice (E08T01) os personagens vão ao enterro da avó de Ross e Monica. Quando eles estão caminhando no cemitério, Ross acidentalmente cai em uma vala pronta para receber um caixão. Na visão subjetiva de Ross em *contra-plongé*, vemos os seus amigos preocupados olhando para o buraco (figura 7). Este efeito gera comicidade ao representar a visão de um suposto morto em seu enterro.

Figura 7 – *Contra-plongé* no episódio *The one where nana dies twice* (E08T01)



Fonte: *Frame* do episódio *The one where nana dies twice* (E08T01) elaborado pelo autor.

Em *The one with the jellyfish* (E01T04) Monica, Chandler e Joey estão na praia e Joey está orgulhoso por ter cavado um grande buraco na areia. Quando Monica e Chandler vão até Joey, temos a visão subjetiva de Joey dentro do buraco (figura 8). Este plano contribui com o menosprezo dos dois amigos que ironizam a conquista do amigo; Chandler, sarcástico, acrescenta: “ótimo buraco, Joe”.

FIGURA 8 – *Contra-plongé* no episódio *The one with the jellyfish* (E01T04).



FONTE: *frame* do episódio *The one with the jellyfish* (E01T04) elaborado pelo autor.

Por último, em *The one with the birth* (E23T01) os seis amigos vão visitar o filho de Ross que acabara de nascer. Vemos, mais uma vez em *contra-plongé*, a reação dos personagens pela perspectiva do bebê. Este plano se difere dos demais de mesmo ângulo, pois é feito dentro do estúdio, exigindo a construção de um teto para o cenário para evitar que o *grid* de luz fique visível (figura 9).

Figura 9 – *Contra-plongé* no episódio *The one with the birth* (E23T01).



Fonte: *Frame* do episódio *The one with the birth* (E23T01) elaborado pelo autor.

Estes planos vão na contramão do gênero, pois por serem externos, não levam em consideração os efeitos imediatos da encenação sobre a plateia que assiste à gravação no estúdio. Mesmo que o plano citado do *The one with the birth* seja gravado em estúdio, a plateia não é o principal foco, visto que tais planos eram muito adequados para *inserts* na montagem, mas pouco funcionais “ao vivo”. Seguindo esta mesma lógica, temos as cenas dos episódios *The one with two parts: part 1* (E16T01) e *The one with Russ* (E10T02). No primeiro caso, Phoebe vai visitar sua irmã gêmea que é o seu oposto: amarga e soturna (figura 10)¹⁹⁰; no segundo caso, Ross encontra Russ, um jovem que, além do físico idêntico, espelha o seu comportamento (figura 11). Nestes dois exemplos os atores contracenam com eles mesmos em um plano médio, fenômeno que só pode ser realizado com efeitos de montagem; novamente a plateia não pode presenciar o resultado cômico da cena.

Figura 10 – efeito de pós-produção no episódio *The one with two parts: part 1* (E16T01).



FONTE: *frame* do episódio *The one with two parts: part 1* (E16T01) elaborado pelo autor.

¹⁹⁰ Úrsula, a irmã gêmea de Phoebe, está presente diversas vezes no decorrer da série, entretanto, a nível de exemplo, escolhemos o primeiro episódio em que ela aparece (E16T01).

Figura 11 – efeito de pós-produção no episódio *The one with Russ* (E10T02)



FONTE: *Frame* do episódio *The one with Russ* (E10T02) elaborado pelo autor.

Um último exemplo de como *Friends* rompe com as convenções estilísticas das *sitcoms* multicâmeras, é o fato de em *The one with the prom video* (E14T02) uma parcela do episódio simular uma filmagem caseira. No episódio, os seis amigos assistem o VHS da formatura do ensino médio de Monica e Rachel que foi filmado por Jack, pai de Ross e Monica. Por simular uma gravação amadora, as imagens têm enquadramentos trêmulos, com movimento ágil e trepidante, repletas de zooms e outros maneirismos. Por mais que a plateia tenha presenciado a encenação, é impossível ter captado esta estética visual.

Ainda que haja outros exemplos, marcar a ocorrência em cada um dos episódios da série é inviável e, para os propósitos deste artigo, desnecessário. O que evidenciamos é que por mais que *Friends* seja tipicamente multicâmera, existem episódios inventivos que fogem do padrão.

Considerações finais

Friends foi uma *sitcom* que, ao longo da história do gênero, não foi uma grande experimentadora de estilo e narrativa, mas construiu traços de uma narrativa complexa e se colocou como um híbrido entre o modo multicâmera e o de câmera única, transitando, em menor ou maior grau, entre as convenções e procedimentos dos dois modos.

Ao apontarmos algumas alterações estilísticas e narrativas das convenções do gênero, questionamos a afirmação da ausência de estilo na *sitcom* multicâmera na década de 1990 e 1980 (CALDWELL, 1995, p. 56). Além disso, conseguimos identificar que apesar de *Friends* seguir o padrão formal e temático do gênero, também consegue estender os limites do molde, trazendo novas alternativas narrativas e estilísticas para um gênero que na época era considerado inerte no tempo.

Os episódios nominalmente mencionados aqui são amostras de fenômenos que de forma alguma esgotam as discussões acerca da série; pelo contrário, este trabalho tem a intenção de despertar, de iniciar as reflexões sobre o tema. Além de novos apontamentos estéticos, precisamos também de outros estudos que se debrucem sobre a temática da série junto ao seu tempo e que busquem entender os altíssimos níveis de audiência que *Friends* proporcionou.

Referências

ARISTOTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BERCIANO, R. **La comédia enlatada**: de Lucille Ball a Los Simpsons. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.

BORDWELL, B. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: F. P. RAMOS, **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, v.1. São Paulo: Senac, 2005.

BUTLER, J. **Television style**. Abingdon: Routledge, 2010.

CALDWELL, J. **Televisionality: Style, Crisis, and Authority in American Television**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

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

ESQUENAZI, J-P. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011

KOZLOFF, S. "Narrative Theory and Television". In **Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism**, Londres: Routledge, 1992. p. 67–100.

LAUER, M. Friends creators share show's beginnings. **NBC**, 5 mai. 2004. Disponível em: <www.nbcnews.com/id/4899445/ns/dateline_nbc-newsmakers/#.Unk-LJTWJcl>. Acesso em: 4 ago. 2020.

MEDEIROS, A.B.A; FERREIRA, R.C. Friends: sobre a audiência nos dias atuais. **Revista Anagrama**: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação. Ano 9 - Edição 2 – julho-dezembro de 2015.

PELEGRINI, C. H. O sitcom de câmera única e a serialização do estilo na comédia de TV. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 27-44, jan./jun. 2015.

PELEGRINI, C. H. **Sujeito engraçado**: a produção de comicidade pela instância de enunciação em Arrested Development. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PUCCI JR., R. L.; ROCHA, S. M. "Introdução". In: **Televisão: Entre a metodologia analítica e o contexto cultural**. São Paulo: A lápis, 2016. p. 9-18.

THOMPSON, K. **Storytelling in Film and Television**. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2003.

THOMPSON, K. **Breaking the glass armor**: Neoformalist film analysis. Nova Jersey: Princeton University Press, 1988.

TODISCO, E. The Office Beats Out Friends as the most watched licensed show on Netflix. **People**, 23 out. 2019. Disponível em: <<https://people.com/tv/the-office-beats-friends-most-watched-licensed-show-netflix>>. Acesso em: 3 ago. 2020.

VISIBILIDADE GAY EM MALHAÇÃO: VIDAS BRASILEIRAS: DISPOSITIVO PEDAGÓGICO DA DIFERENÇA E RECEPÇÃO DA TRAMA

Gêsa Cavalcanti
Vinicius Ferreira

Introdução

A telenovela é detentora do título de principal produto da ficção seriada nacional. O gênero se destaca das demais produções audiovisuais ficcionais, principalmente, por dois fatores interdependentes. O primeiro deles é o número de telenovelas produzido pela teledramaturgia brasileira, o segundo e a sua capacidade de mobilizar grandes audiências, mesmo no contexto da chamada crise do broadcasting.

As novelas ocupam (juntamente ao jornalismo) o lugar de produto televisivo que tem historicamente merecido a atenção dos pesquisadores, sendo considerada o texto-chave da cultura midiática brasileira (LOPES, 2004). Parte dessa relevância está relacionada com a capacidade da telenovela de atuar no processo de produção e de reprodução das imagens que os brasileiros fazem de si mesmo e através das quais se reconhecem (LOPES, 2004). A telenovela se estabelece não só como um produto de entretenimento, mas como um gênero capaz de ensinar, despertar a curiosidade, provocar, estimular a polêmica em torno de um determinado assunto, etc. (PALLOTTINI, 2012). O gênero ganhou características tipicamente brasileiras que foram sendo consolidadas em um longo processo histórico (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO; 2010). A transformação da matriz melodramática inicial nos leva para um produto que está associado à representação e construção da realidade, e que avança nesse sentido se tornando uma telenovela de intervenção (HAMBURGER, 2002), ou seja, uma narrativa que é pensada como um projeto de intervenção no mundo, ou pelo menos em um dado recorte de mundo.

O que pretendemos neste artigo é analisar o modo como a telenovela *Malhação* opera esse papel social de lugar de intervenção com relação às temáticas LGBTQIA+. Para tanto, analisamos aqui a recepção dos fãs da temporada *Malhação: Vidas Brasileiras* com relação ao casal Michael e Santiago, primeiro casal gay da produção que tem mais de 20 anos de exibição na grade da Rede Globo.

O percurso adotado envolve a discussão sobre o papel social que a telenovela ocupa, pensando principalmente em como, aos poucos, a discussão sobre gênero e sexualidade adota a pedagogia da diferença em vez da pedagogia da norma. Em seguida, apresentamos brevemente o percurso representacional da temática LGBTQIA+ em *Malhação*, essa revisão, embora curta, tem o objetivo de mostrar que a emissora vem empreendendo avanços graduais neste tipo de representação, que é assumidamente uma questão para o Setor de Responsabilidade Social da emissora. Apresentamos então o caso aqui analisado, a trama de Michael e Santiago, e falamos um pouco sobre a construção desses personagens e seus desenvolvimentos. Por fim, apresentamos os achados da pesquisa, provenientes de um levantamento via questionário aplicado com 481 respondentes, telespectadores de *Malhação: Vidas Brasileiras*.

Telenovela e o papel social: o lugar de malhação

O modo como interpretamos o mundo é significativamente guiado pelas imagens que recebemos todos os dias através dos meios massivos. O repertório cultural que a mídia faz circular possui efeito prático (HALL, 2016), operando na regulação e organização da sociedade. As imagens que a mídia produz sobre determinadas temáticas e indivíduos são fundamentais para determinar “quem ascende, quem descende, quem é incluído, quem é excluído” (HALL, 2016, p. 10), o que é reforçado, o que é desconstruído. Essas narrativas normalmente operam a lógica representacional dominante, congelando os tipos não dominantes em determinados estereótipos. Dessa forma, homens se casam com mulheres, gays e lésbicas são

pessoas que assumem basicamente a mesma personalidade em diversos personagens; e negros ocupam determinados cargos que os limitam em uma condição social subalterna. (CAVALCANTI, 2016).

Um recurso comum para a concretização do papel social das telenovelas no Brasil é a inclusão do chamado merchandising social, que consiste numa temática social que é integrada à narrativa de um personagem ou núcleo, e vai sendo trabalhada ao decorrer da trama. É através desse instrumento que as telenovelas passam a problematizar algumas questões como câncer de mama, homossexualidade, violência contra mulher, etc. Essas temáticas, por seu caráter polêmico, estimulam comentários e conversação. Há, cabe destacar, uma diferença entre a presença de temas sociais pontuais e a abordagem do merchandising social, nos parece que os marcadores dessa diferença são a profundidade da abordagem e perduração do tempo na trama.

Essas ações são então planejadas, de forma análoga ao que acontece com o chamado merchandising social ou product placement (CAVALCANTI, 2019a). Pensando nesse viés do marketing nos interessa usar a definição de Andrade e Leandro (2006), os autores conceituam o merchandising social como a presença intencional, sistemática, estruturada e com fins educativos bem definidos de questões sociais na produção ficcional da televisão brasileira nos parece tão adequada.

Nem todos os autores assumem a existência dessas estratégias em suas produções, alguns são notórios pelo uso de tais estratégias como Manoel Carlos e Glória Perez, mas o que se pode perceber é que do começo da década de 90 até hoje, cada vez mais, as novelas estão investidas nesse papel em abordar determinadas temáticas em um tom didático. Hamburger (2005) chama essas produções de novelas de intervenção.

É principalmente nas telenovelas da Rede Globo, maior produtora do país e responsável pela consolidação do gênero, que percebemos a inserção de determinadas temáticas e consciente tentativa de agendamento de discussões, isso fica ainda mais evidente

quando consideramos que a Rede Globo criou, em 2011, um setor exclusivo para pensar nas estratégias de responsabilidade social em suas produções. Esse espaço permite pensar formas de fortalecimento do papel que a telenovela possui na agenda social do país.

Cabe ainda pontuar que a incorporação de estratégias de merchandising social não se dá ao acaso, há um viés mercadológico que pode ser relacionado às temáticas retratadas. Em parte, como afirmam Pringle e Thompson (2000), essas ações servem para melhorar a imagem corporativa da emissora. Nesse ponto específico, em trabalhos anteriores (CAVALCANTI, 2019a), argumentamos que a Rede Globo, na tentativa de satisfazer grupos políticos contrários e um país que vive uma significativa polarização, parece encontrar na telenovela o lugar de manifestação dos ideais liberais. Uma das questões que passa a ser fortemente pautada, principalmente a partir de 2017 com a telenovela *A Força do Querer* (Rede Globo, 2017) é a diversidade sexual e de gênero. A seguir discutiremos sobre a presença da temática LGBTQIA+ nas ações de merchandising social em *Malhação*.

A escolha da produção, analisada neste artigo, não se dá ao acaso, é justamente em *Malhação* que a Rede Globo parece concentrar seu caráter educativo e a manifestação de suas estratégias de merchandising social. No ar desde 1995 os enredos de *Malhação*, embora tenham inicialmente evitado os temas mais polêmicos, tem abordado questões pertinentes para o público como a iniciação segura na vida sexual, gravidez precoce, doenças sexualmente transmissíveis, etc. Em 2011 das 483 cenas socioeducativas que foram levadas ao ar pelas oito telenovelas exibidas pela Rede Globo, 346 foram de *Malhação* (SCHIAVO, 2006).

As cenas socioeducativas e as estratégias de merchandising social evidenciam a atuação da Televisão enquanto uma tecnologia de pedagogia cultural, pertencente aos mecanismos de funcionamento da cultura midiática (KELLNER, 2001). Enquanto um dispositivo (FOUCAULT, 1994; AGAMBEN, 2005) a televisão é produtora de

subjetividades e articuladora das relações de poder. Em nossa análise, buscamos demonstrar como a telenovela, em especial, funciona como uma tecnologia que produz gêneros e sexualidades (FOUCAULT, 1998; LAURETIS, 1994; PRECIADO, 2014). *Malhação* não é só um produto de entretenimento ela também ensina comportamentos, valida valores e atualiza os códigos sociais em circulação.

A concepção de dispositivo pedagógico, desenvolvida por Fischer (2002) para pensar a televisão, nos auxilia a compreender como a telenovela ensina cotidianamente quem nós somos e quem é o “outro” através de narrativas e imagens que apresentam insensatamente modos de ser e estar na cultura em que vivemos. A programação televisiva incita o discurso sobre “si mesmo” levando à revelação permanente de si, por meio de inúmeras técnicas de exposição dos sujeitos como a confissão dos desejos, dos erros e das culpas. As experiências representadas são então debatidas, avaliadas, decifradas, julgadas e expostas como exemplos de vida que carregam uma lição de moral.

As técnicas de si, que compõe o dispositivo pedagógico, devem ser pensadas como ferramentas de biopoder (FOUCAULT, 1998). Ao olharmos para a televisão estamos também nos vendo. Somos capturados por imagens e por sons que convidam a seguir modos de subjetivação na cultura. As narrativas da ficção seriada, conseqüentemente, estão indicando modelos de vida, maneiras de conhecer o mundo e formas de pensar.

A televisão, dessa forma, ajuda a produzir a realidade na qual está inserida ao mesmo tempo em que essa realidade molda suas lógicas de funcionamento. Por isso, as narrativas das ficções seriadas televisivas devem ser lidas como resultado de um processo histórico, sempre marcado por tensões, resistências e dominações. O dispositivo pedagógico televisivo, enquanto um fenômeno histórico, está sujeito a transformações. Nossa hipótese é que estamos observando um movimento de mudança das lógicas de funcionamento do dispositivo,

com a passagem do que estamos denominando de uma pedagogia da norma para uma pedagogia da diferença.

As produções televisivas, ficcionais ou não, assumiam como lugar de enunciação o estabelecido pela norma. No que diz respeito às novelas, era presumido nas suas narrativas a heterossexualidade dos seus personagens, os que não se enquadrassem dentro dos padrões estabelecidos pela heteronorma eram sujeitados ao crivo do julgamento e da correção ou eram incluídos pelo discurso da tolerância. Na lógica da tolerância a diversidade é defendida, mas nela se mantém o distanciamento entre o “eu esperado” e o “outro desviante”.

Na nova ordem enunciativa em construção, a da diferença, todos estão implicados na criação desse “outro”. O establishment passa a ser visto como resultado do processo de produção da distinção hierárquica entre o “eu esperado” e do “outro indesejado”. O outro se torna parte do sujeito que enuncia. Ainda que os padrões estabelecidos pela norma prevaleçam quantitativamente existe um diálogo sendo estabelecido com o diferente que é capaz de transformar e provocar o questionamento sobre as normas.

A explosão de novas narrativas audiovisuais que advogam pela construção de espaços para a aceitação da diferença, em um país profundamente homofóbico como o Brasil, têm a potência de aproximar heterossexuais dos seus “outros”, mas suas ações vão além, também empoderam e conferem a noção de pertencimento aos corpos não normativos (FERREIRA; RIBEIRO, 2020).

O jovem LGBTQIA+ que assiste *Malhação: Vidas Brasileiras* consegue se projetar na tela. Diante dele é representado um mundo onde o sujeito tido como desviante pode escapar, pode aprender, pode existir e resistir. A ficção seriada televisiva leva aos lares brasileiros a possibilidade de imaginar outras formas possíveis de existência. Quando se tem um corpo que não corresponde ou obedece às pedagogias da normatização é necessário desenvolver códigos de resistência para poder sobreviver e aprender a ser. A cultura da

telenovela, neste contexto, passa a ser um dispositivo pedagógico importante na elaboração dos entendimentos sobre a existência enquanto homossexual.

As temáticas LGBTQIA+ em *Malhação: Vidas Brasileiras*

A abordagem de intervenção, ao se tornar parte importante do jogo mercadológico para a ficção e da própria estratégia de comunicação da Rede Globo, passa a ser cada vez mais usada em diferentes faixas. Em produtos como *Malhação*, voltados para o público jovem, parte desse reajuste deve-se ao “fortalecimento de determinados movimentos sociais, através de emergências das novas formas de militância proporcionadas pelas redes sociais, que chamou novamente atenção para o aspecto representacional na mídia” (CAVALCANTI, 2016).

O primeiro personagem declaradamente homossexual de *Malhação*, Sócrates, apareceu na sexta temporada (2000-2001). E embora seja possível notar a inserção de personagens LGBTs nas temporadas seguintes, esses tiveram pouco desenvolvimento narrativo e a construção de tais personagens teve pouca relevância em termos representacionais. Essa inserção acontece através de papéis caricatos com personagens que ganham espaço na trama da narrativa unicamente por sua sexualidade e, ainda, nem sempre recebem o costumaz “felizes para sempre” (CAVALCANTI, FERREIRA, SIGILIANO, 2018).

Uma significativa mudança teve início com a temporada *Malhação: Viva a Diferença* (2017-2018), em que as personagens Lica e Samantha formaram um casal, que mesmo não estando inicialmente proposto na trama, causou grande repercussão. Foi nessa temporada que, pela primeira vez, um casal do mesmo sexo se beijou.

No ano seguinte, em *Malhação: Vidas Brasileiras* (2018-2019), essa representação se tornou mais diversa, envolvendo personagens gays (Michael e Santiago), trans (Priscila) e bissexuais (Dora). O principal foco dessa abordagem foi desenvolvido por meio

dos personagens Michael e Santiago. Michael, que aparece na história desde o primeiro capítulo, é um jovem magro, de cabelos compridos e de comportamento considerado escandaloso, e que é extremamente ativo na luta contra a homofobia e contra padrões normativos.

Figuras 01 e 02 – Samantha e Lica (acima), Michael Santiago (abaixo)



Fonte: GloboPlay

Esse lado ativista do personagem é demarcado em diversos momentos durante a trama, assim como o efeito desse não atendimento aos padrões. Já Santiago é um garoto tímido, habilidoso no futebol e que foge ao estereótipo do homem gay afeminado que normalmente é representado na teledramaturgia nacional. A história de Santiago gira em torno de uma narrativa de revelação (ALLEN, 1995). Enquanto a orientação sexual de Michael já está posta desde o começo da história.

Quando Santiago surge na trama, ao ser transferido para o Sapiência, colégio fictício da temporada, ele se torna a sensação do momento por sua forma física, habilidade no futebol e, apesar do sucesso na escola, ele pode ser percebido como um personagem deslocado justamente porque ainda está tentando fazer sentido da própria sexualidade. É justamente no confronto e, principalmente, no convívio com Michael que Santiago começa a perceber que, apesar das diferenças de personalidades e pontos de vista, eles compartilham algo.

As histórias dos personagens em questão vão sendo desenvolvidas durante toda trama, no entanto, a dinâmica da estrutura narrativa dessa temporada de *Malhação* em especial, faz com que as histórias tenham um momento de ápice que usaremos aqui como recortes de análise: as quinzenas dos respectivos personagens. E embora elas não sejam o foco da análise aqui proposta, entendemos que o estabelecimento desse percurso seja importante para análise pretendida nesta pesquisa.

A quinzena de Michael aborda a homofobia e o início da relação dele com Santiago. A história começa quando Michael decide ir para escola usando um sapato de salto alto e acaba sendo impedido pelo diretor.

Figura 03 – Transcrição de cena: conversa entre Santiago e Michael



SANTIAGO E MICHAEL CONVERSAM NA ESCOLA - 14/09/18

Michael: Esse mal-estar todo está acabando comigo. Ok, eu gosto de causar, eu fui assunto por um momento, mas a verdade é que ninguém lembra mais quando e por que essa polêmica toda começou?

Santiago: É, pelo menos eu já entendi que alguns direitos devem ser revistos, ainda mais agora que o mundo tá cada vez mais diferente?

Michael: Dá até vontade de chorar, sabe? Porque finalmente alguém entendeu isso.

Santiago: Mas vem cá, naquele dia que você veio pra cá com roupa de mulher, cê fez isso pra provocar, não foi?

Michael: E se fosse? Eu não estou dentro do meu direito?

Santiago: É isso que tem que ser discutido

Michael: Olha, quando eu fiz aquilo foi porque eu queria que as pessoas refletissem, sabe? A roupa é uma coisa criada, então dá pra fazer diferente, ninguém é obrigado a vestir o que as pessoas mandam.

Santiago: No fundo eu admiro sua coragem (...) Eu me botei no seu lugar e eu entendi, eu não usaria as coisas que cê usa e não acho que colégio é o lugar pra fazer isso, mas eu entendo que é um jeito seu de fazer política.

Michael: Olha, a gente ousa que é pras pessoas se ligarem nas mudanças, sabe?

Santiago: Eu só sei jogar bola.

Michael: Então talvez você devesse escutar as pessoas que precisam correr atrás de direitos.

Fonte: Autoria nossa.

Esse fato dá início a uma série de debates entre os alunos, entre os principais opositores à atitude de Michael está justamente Santiago. No dia seguinte, Michael deixa o salto em casa, mas vai para a escola usando uma saia. Diversas cenas mostram os alunos discutindo sobre Michael e sua saia, existem aqueles que concordam com o direito do garoto e os que são contra. Entre os principais opositores está Santiago. O jogador de futebol repreende Michael, alegando que o objetivo dele era chamar atenção e que ele poderia se expressar usando uma roupa “normal”. As conversas aproximam os personagens, e Santiago, que inicialmente se mostra contrário ao comportamento de Michael, acaba mudando de perspectiva.

A cena transcrita na imagem anterior (Figura 03) permite que seja percebido um esforço da narrativa em discutir a noção de masculinidade. Semanas depois, quando Santiago rejeita as investidas de uma garota que imediatamente assume essa rejeição só pode

significar que o garoto é gay, diversos questionamentos a respeito de sua orientação sexual passam a circular pela escola e é Michael que sai em sua defesa. Esse momento significa uma abertura na relação deles para que se tornem amigos.

Michael passa então a acompanhar os jogos do colégio com o objetivo de torcer pelo amigo. Em uma das partidas do intercolegial enquanto está vibrando nas arquibancadas, ele recebe xingamento homofóbicos quando a torcida adversária grita em coro “Bichona, bichona”. Abalado com o acontecido, o garoto abandona a quadra e se esconde no banheiro. No fim do jogo, os garotos da torcida adversária o encurralam no banheiro e o agridem fisicamente. É Santiago que nota o sumiço de Michael e alerta aos colegas de classe sobre o desaparecimento do amigo, eles procuram por Michael e o encontram no banheiro.

No dia seguinte, quando Gabriela, professora de literatura, pergunta aos alunos porque eles acham que o Michael foi agredido, Santiago responde dizendo que *“O Michael foi agredido porque ele é escancarado, sei lá, se ele fosse mais na dele, talvez a situação fosse um pouco diferente”*. Na medida em que eles se aproximam, no entanto, Santiago passa a querer saber mais, entender sobre o que significa ser quem Michael é, da forma como ele é. Já Michael, que começa a perceber o conflito de Santiago, deseja ajudá-lo. Percebendo que Santiago tem dificuldade de se abrir, a professora Gabriela, propõe uma atividade na qual cada aluno tem um envelope com seu nome para que possam receber mensagens anônimas. Michael vê a atividade como uma oportunidade de conversar com Santiago, escrever para ele sobre seus sentimentos e criar um espaço de partilha. É através dessas cartas que Michael incentiva Santiago a entender sua orientação sexual. O processo é difícil para Santiago, que luta contra isso. Em uma das cenas ele pede ajuda a amiga, Talissa, para deixar de ser gay.

Figura 04 - Transcrição de cena: conversa entre Santiago e Talissa



SANTIAGO PEDE AJUDA PRA DEIXAR DE SER GAY - 01/10/18

Santiago: Eu não quero mais ser gay, eu quero mudar.

Talissa: Me dá um abraço. Eu posso te levar na minha mãe, ela te conhece, ela viu nos búzios o que estava acontecendo com você antes de você mesmo entender, mas ela não vai te ajudar do jeito que você tá pensando. Ela não vai mudar você, ela pode te ajudar com a forma como você se vê.

Santiago: Sei lá, não falam tanto de cura gay, será que não rola?

Talissa: Meu bem, imagina se eu dissesse pra você que eu quero uma cura pra deixar de ser quem eu sou, para parar de amar minha mãe, minha filha, o Vinicius, minha mãe Oxum, o que é que você ia me dizer? (...) Essa coisa de cura gay é a maior bobagem que já eu ouvi na minha vida, ser gay não é doença, não precisa de cura.

Santiago: Sei lá, por que as pessoas não conseguem aceitar isso?

Talissa: Eu não sei. Eu queria poder te responder isso, mas eu não sei, eu não sei porque o preconceito existe, mas eu sei que a gente tem que lutar contra ele.

Santiago: Parece que as pessoas não tentam mudar nem um pouquinho, (...) é cansativo isso.

Talissa: (...) muda sim, muda um pouquinho, depois mais um pouquinho. Sabe o que uma amiga minha que estava fora do Brasil me disse? Ela me disse que ela viu bandeira do orgulho gay até dentro das igrejas (...) alguns lugares aceitam mais, outros aceitam menos, o único lugar que não pode ter rejeição é aqui ó, dentro do nosso coração.

Fonte: Autoria nossa.

Ao trabalhar com cartas anônimas, a trama permite não só a relação de cumplicidade entre Michael e Santiago, mas ainda a relação de cumplicidade entre telespectador e narrativa. O telespectador LGBTQIA+ vivência junto, sente junto: já as pessoas heterossexuais são guiadas pelo fio do conflito interno para entender como a pessoa LGBTQIA+ se posiciona no mundo. Entender os enfrentamentos e, em alguma medida, simpatizar pela construção desse personagem enquanto vítima de si mesmo, mas também como vítima de uma sociedade que não o aceita.

Apesar do primeiro desenrolar positivo para o casal e de eles não serem um segredo na escola, Santiago evita contato com o namorado em lugares públicos e o relacionamento deles é constantemente atravessado por suas diferenças. No começo da relação à aposição de suas personalidades vai sendo encarada pelos personagens com mais facilidade.

Além das diferenças, outro problema é o fato de que Santiago ainda não está pronto para contar ao pai, e isso começa a se tornar um problema para Michael. É justamente na narrativa de revelação que se desenvolve o segundo grande momento do casal na temporada: a quinzena de Santiago. O foco da quinzena é a revelação do personagem para seu pai, um homem homofóbico que não aceita a ideia de que seu filho, um talentoso jogador de futebol com grande chance de um futuro nos esportes, seja gay. Sem apoio do pai que não o aceita, nem do namorado que está cansado de ser tratado como um segredo, Santiago se sente perdido. Quando seu pai volta atrás e diz que o que Santiago precisa é focar no futebol, o garoto aceita ir para um centro de treinamento em outra cidade a fim de separá-lo de Michael e acaba virando algo de um treinador abusivo.

Quando Santiago retorna para o Sapiência, ele e Michael acabam terminando de vez o relacionamento. Eles ensaiam uma reaproximação por algum tempo, mas Michael acredita que as diferenças entre eles são muito grandes. É só no final da temporada que eles voltam a ficar juntos e recebem o apoio de suas famílias.

Recepção das temáticas

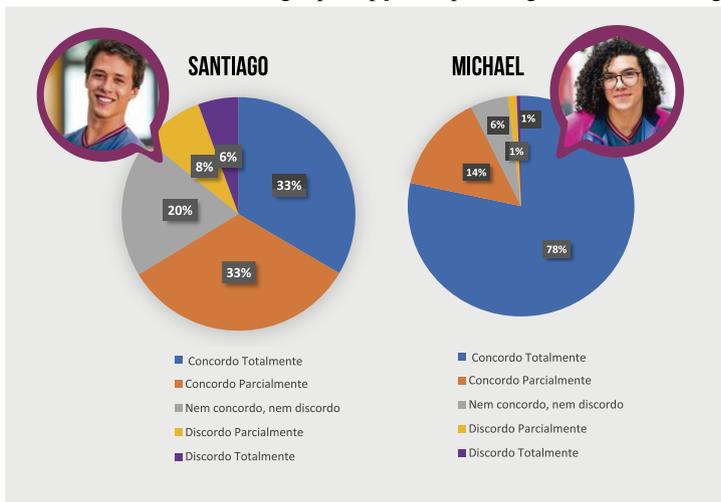
A pesquisa aqui realizada possui caráter descritivo e é baseada na execução de um levantamento via questionário. As perguntas da pesquisa foram estruturadas em três fases/objetivos, o primeiro deles, publicado em um estudo anterior (CAVALCANTI, 2019b), é relacionado a recepção do formato da temporada e o segundo as perspectivas dos respondentes sobre os personagens Michael e Santiago e, por fim, um terceiro de identificação do perfil dos respondentes. Cabe ainda pontuar que, na maioria das questões, utilizamos uma escala de avaliação de afirmações que vai desde a concordância total até a discordância total.

Aplicado durante a última semana de exibição da temporada *Malhação: Vidas Brasileiras*, o questionário forneceu 481 respostas válidas. Para o presente artigo nos interessa começar apresentando as

informações do perfil da amostra. Entre os respondentes, 77,3% se identificam com o gênero feminino, enquanto 18,7% com o gênero masculino. Opções como não-binário e “prefiro não dizer” ficam com 4% da amostra. Além disso, a maior parte dos respondentes declarou ter menos de 18 anos (48,6%), enquanto a segunda maior fatia disse ter entre 19 e 25 anos (39,9%). A segmentação da amostra confirma sua representatividade já que estabelecemos relações com o que é identificado como público-alvo da produção.

Na etapa relacionada aos personagens Michael e Santiago, começamos colocando em questão os personagens de forma individual para depois tratá-los como um casal. Dessa forma, nossa primeira questão diz respeito ao entendimento desses personagens como representações que se aproximam ou não da percepção que os respondentes têm de um homem gay. Para os respondentes, o personagem Michael é mais facilmente condizente com esse imaginário. 78% da amostra concorda totalmente com a afirmação de que “Michael é um personagem próximo da realidade”, no caso de Santiago, embora ainda exista um considerável reconhecimento, esse número cai para 33%. Apenas um pequeno percentual (5,6%) da amostra é totalmente contrário à ideia de que Santiago representa um homem gay real. Com Michael essa discordância é de 2%.

Gráfico 01 – Michael x Santiago: percepção do personagem como homem gay



Fonte: Autoria nossa.

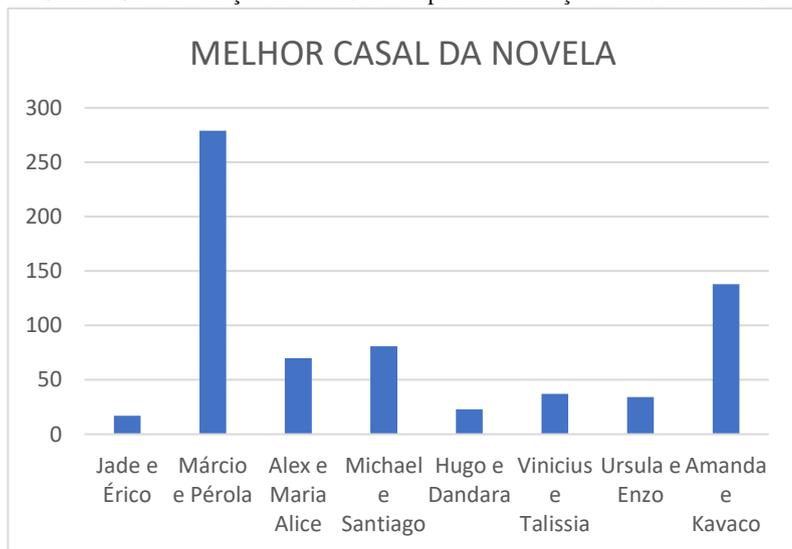
Em seguida, questionamos os entrevistados sobre a existência da trama na temporada de *Malhação*. Nesse ponto, 8,9% afirmaram ser totalmente contrários a transmissão da história na televisão aberta, enquanto 60% se mostraram totalmente a favor da história de Michael e Santiago. A maioria da amostra (72,4%) destacou a importância de retratar casais LGBT, principalmente em programas voltados para o público jovem.

Questionamos ainda sobre a capacidade de sensibilização das cenas envolvendo o casal Michael e Santiago. Quanto a isso, a maioria dos entrevistados disseram que o desenvolvimento da história os sensibilizou, 9,6% se sentiram indiferentes com relação às cenas e 4,81% negaram qualquer sensibilização.

Questionamos ainda sobre a quantidade de cenas entre o casal e a troca de carinhos, que é perceptivelmente menor do que acontece com casais heterossexuais. 58,7% dos entrevistados concordaram totalmente com a ideia de que os personagens deveriam ter tido mais cenas em que demonstrassem carinho de forma física, enquanto 6% se posicionaram de forma totalmente contrários à ideia.

Por fim, pedimos ainda que os entrevistados avaliassem alguns dos principais casais da temporada com o objetivo de entender a posição de Michael e Santiago na preferência dos fãs. O casal, apesar de ter menos cenas que alguns dos que ficaram em posições inferiores no ranking (CAVALCANTI, 2019b), conseguiu ser querido pelos fãs que, muitas vezes, se organizaram online pedindo por mais cenas.

Gráfico 02 – Avaliação de casais da temporada Malhação Vidas Brasileiras



Fonte: Autoria nossa.

Considerações finais

Ao se propor a falar com os jovens brasileiros, Malhação tem uma plataforma que sempre foi usada - em parte pelo contexto de surgimento relacionado a telenovela de intervenção - como um lugar de debate de identidades. Por isso, ela se torna um objeto importante para análise das representações de pessoas LGBTQIA+, pois, mesmo que haja um inegável fator mercadológico envolvido na inserção das temáticas, o crescimento representacional evidencia uma preocupação

que se reflete na abertura para histórias e personagens que antes eram silenciados. Além da visibilidade dada aos personagens, a abordagem da diferença permite eliminar desigualdades, sem apagar as singularidades dos indivíduos representados.

A trama do casal Michael e Santiago, contada por meio da pedagogia da diferença, pode ser lida como uma alegoria sobre a necessidade de proteger o jovem LGBTQIA+. Os defensores da criança, do jovem e da família apelam comumente para a figura política de um corpo presumidamente heterossexual e com o gênero normatizado. A proteção, pela ótica da pedagogia da heteronorma, seria justamente contra o indesejado corpo afeminado do menino ou do desejo do garoto pela seu melhor amigo.

A representação em torno do público infanto-juvenil é fundamental para a organização da sociedade porque o corpo da criança e do jovem são artefatos biopolíticos garantidores da normalização do adulto. A pedagogia da heteronorma protege esses corpos por meio da opressão, da punição, do terror e da morte a todas as formas de dissidência. Nos discursos produzidos sobre a juventude, nessa perspectiva, são projetadas todas as fantasias e os álibis que permitiam ao adulto naturalizar a norma (PRECIADO, 2020). O que podemos observar em *Malhação: Vidas Brasileiras* é a troca da lógica representacional normativa para uma gramática da diferença que tenta proteger o direito à livre autodeterminação de gênero e de sexualidade.

A novela circula em um contexto de acirrados debates sociais sobre a “ideologia de gênero”, o papel da escola e da família na criação dos filhos em respeito às questões de sexualidade e de gênero. A trama de *Malhação* permeia em seu enredo argumentos e reações normativas e disciplinadoras, mas ao longo dos capítulos utiliza de diversas estratégias para refutar uma visão heteronormativa em favor das múltiplas formas de ser.

A presença de enunciados de matriz heteronormativa aproxima da história o segmento da população que não aceita outras

formas de vivenciar a sexualidade e o gênero enquanto as cenas de descoberta e o desenvolvimento do casal atraem o público que se identifica ou simpatiza com a temática. Dessa forma, a narrativa atrai um público amplo. O que buscamos destacar ao longo de nossa análise são as estratégias narrativas empregadas para (re)significar as representações de dominação. Por meio do cruzamento de argumentos racionais com o apelo à sensibilidade e ao afeto, o caso de amor entre Michael e Santiago conseguiu transmitir ao final uma mensagem de autoaceitação e de respeito às diferenças como podemos constatar nas entrevistas com os fãs.

O contraste entre Michael e Santiago é outro ponto destacável. De um lado temos um gay afeminado que se afasta dos ideais de masculinidade, do outro temos um personagem que mantém uma aproximação com o ideal de homem. Ele joga futebol. Se veste conforme o que a norma social determina para a construção do gênero. Enquanto Michael vai de encontro com esses padrões. Como já dissemos durante a análise, para o público respondente do questionário, a assimilação de Michael com uma representação real de um homem gay é muito mais facilmente realizada do que a do personagem Santiago. Ao mesmo tempo, cabe destacar que, enquanto estratégia narrativa, historicamente, os personagens LGBT's mais bem aceitos nas telenovelas da Rede Globo, são justamente aqueles formados por pessoas brancas, que se enquadram nos padrões estéticos, como aconteceu em *Mulheres Apaixonadas* (Rede Globo, 2003) ou *Em Família* (Rede Globo, 2014). De qualquer forma, há aqui um mérito, que não aparece em *Mulheres Apaixonadas*, esses dois personagens, tão opostos, existem na mesma trama e encontram harmonia.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. **Outra travessia revista de literatura**, Ilha de Santa Catarina, n.5. p. 9-16. 2005.

ALLEN, Dennis W. Homosexuality and Narrative. In: **Modern Fiction Studies**, v.41, p. 609-634, 1995. Disponível em: < <https://muse.jhu.edu/article/21010>> . Acesso em: 22 nov. 2017.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de; LEANDRO, Ana Giovana Lima. Uma análise do merchandising social nas telenovelas brasileiras: em destaque “Laços de Família”. In: Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação, 29, 2006, Brasília. **Anais do Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação**, Brasília: UNB, 2006.

CAVALCANTI, Gesa. **Televisão e redes sociais: configurações de TV Social em Malhação**. Dissertação de Mestrado. PPGCOM. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016

CAVALCANTI, Gesa. Recepção das Temáticas Sociais em O Outro Lado Do Paraíso. **Anais do Congresso Televisões**. Niterói, UFF, 2019a.

CAVALCANTI, Gesa. Alteração no programa narrativo de Malhação Vidas Brasileiras. Congresso Alcar. Natal, UFRN, 2019b.

CAVALCANTI, Gesa; FERREIRA, Vinicius; SIGLIANO, Daiane. Liberdade, Liberdade: repercussão da cena de sexo gay na telenovela. **CAMBIASSU: Estudos em Comunicação**, v. 13, p. 101-120, 2017.

FERREIRA, Vinicius; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. O passado e o tempo da vida: cinema e nostalgia queer. In: RÊGO, Ana Regina; QUEIROZ, Teresinha; HOHLFELDT, Antonio. (Org.). **Tempo e memória: interfaces entre os campos da comunicação e da história**. 1ed.Porto Alegre: EDIPUCRS, 2020, p. 489-502.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educação e Pesquisa**, v.28, n.1, p.151-62, 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits**, vol.4. Paris: Gallimard, 1994.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, SP, EDUSC, 2001.

HALL, Stuart. **Representação e cultura**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: A sociedade da telenovela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia da Televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

PRECIADO, Beatriz. **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PRINGLE, Hamish; THOMPSON, Marjorie. **Marketing social**: marketing para causas sociais e construção das marcas. São Paulo: Makron Books, 2000.

RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Org.) **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

SCHIAVO, Marcio Ruiz. **Dez anos de merchandising social**. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006, Brasília.

SOBRE OS AUTORES

ORGANIZADORAS:

Ligia Prezia Lemos

Doutora (2017) e Mestre (2012) em Ciências da Comunicação (ECA-USP). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Ficção Seriada da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação). É Roteirista e Produtora de Conteúdo. É pesquisadora de Pós-Doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

E-mail: ligia.lemos@gmail.com

Larissa Leda Rocha

Professora Adjunta da UFMA. Doutora em Comunicação (PUC-RS). Realizou estágio de pós-doutorado no Centro de Estudos de Telenovela (ECA/USP). Coordenadora do Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação (ObECC). Editora da revista Cambiassu (UFMA).

E-mail: larissa.leda@ufma.br

AUTORA CONVIDADA:

Anamaria Fadul

Possui graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo, mestrado e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Livre-docente e Professora Titular pela Escola de Comunicações e Artes da mesma Universidade e Pós-doutorado pela Università di Roma. É ex-presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) e atualmente é membro do Conselho Curador da mesma entidade.

AUTORES COLABORADORES:

Alexandre Tadeu dos Santos

Orientador do Projeto de Iniciação Científica. Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP. Professor adjunto na Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás – UFG.

E-mail: alexandre@ufg.br

Ana Flávia Fernandes Gonzaga

Graduanda do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, juntamente à Faculdade de Informação e Comunicação/UFG.

E-mail: anaffernandesg@gmail.com

Andrei Maurey

Doutorando do Curso de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e pesquisador do Laboratório de Movimentos Sociais e Mídia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, do IUPERJ/UCAM.

E-mail: andreimaurey@gmail.com

Andreza Almeida dos Santos

Doutoranda em Ciências da Comunicação da ECA-USP. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN) e do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (OBITEL).

E-mail: andrezapas@usp.br

Caroline Kuviatkoski de Barros

Mestranda do Curso de Comunicação e Formações Socioculturais da UFPR, pesquisadora do grupo Nefics UFPR e da Rede Obitel Brasil.

E-mail: carol.kbarros@hotmail.com

Daiana Sigiliano

Doutoranda e mestre em Comunicação pela UFJF. Membro 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

Diego Gouveia Moreira

Professor do Núcleo de Design e Comunicação do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco.

E-mail: dmgouveia@gmail.com

Gabriela Borges

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. 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

Gêsa Cavalcanti

Doutoranda pelo programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). Integrante da Rede de pesquisadores Obitel Brasil.

E-mail: gesakarla@hotmail.com

Henrique Bolzan Quaioti

Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: hquaioti@gmail.com

Júlia Garcia

Mestranda do curso de Pós-Graduação em Comunicação da FACOM-UFJF.

E-mail: julia.ggaa@gmail.com

Júlia Pinheiro

Mestranda do Curso de Comunicação Social da PUC-Rio.

E-mail: juliapinheiro.pin@gmail.com

Juliana Tillmann

Doutoranda do Curso de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ, linha Mídias e Mediações Socioculturais.

E-mail: jujutcr@gmail.com

Larissa Leda Rocha

Professora Adjunta da UFMA. Doutora em Comunicação (PUC-RS). Realizou estágio de pós-doutorado no Centro de Estudos de Telenovela (ECA/USP). Coordenadora do Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação (ObECC). Editora da revista Cambiassu (UFMA).

E-mail: larissa.leda@ufma.br

Lívia Maria Pinto da Rocha Amaral Cruz

Mestra em Multimeios pela Unicamp.

E-mail: livsrocha@gmail.com

Luciano Teixeira

Doutorando de Ciências da Comunicação (PPGCOM) da ECA-USP.

E-mail: luciano.teixeira@usp.br.

Luísa Chaves de Melo

Professora agregada do Departamento de Comunicação da PUC-Rio, RJ.

E-mail: luisa.melo@puc-rio.br

Maria Amélia Paiva Abrão

Doutora e Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP. Doutorado Sanduíche no Departamento de Comunicação do Boston College (Capes PDSE n 47/ 2017). Especialista em Marketing, com MBA Executivo pela ESPM-SP. Pesquisadora dos Grupos CNPq de Pesquisa: Comunicação, Consumo e Identidades socioculturais (CiCO) e Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva (UAM).

E-mail: amelia.abrao@gmail.com.

Sandra Trabucco Valenzuela

Professora da FATEC Carapicuíba e do Centro Universitário FAM. Doutora, mestre e graduada em Letras, com pós-doutorado em Literatura Comparada.

E-mail: sandratrabucco@uol.com.br

Tatiana Helich Lopes

Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio.

E-mail: tatihelich@gmail.com

Valquíria Michela John

Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR), e dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Relações Públicas da UFPR. Pesquisadora do grupo Nefics UFPR e da Rede Obitel Brasil.

E-mail: vmichela@gmail.com

Vinicius Ferreira

Jornalista pela Universidade Federal do Piauí, mestre e doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador associado do Núcleo de Pesquisa em Estratégias de Comunicação (Nupec) e do Núcleo de Pesquisa em Jornalismo e Comunicação (NUJOC). Bolsista CNPQ.

E-mail: viniciusf.c@hotmail.com

ÍNDICE REMISSIVO

- audiência, 11, 12, 25, 26, 27, 52, 53, 55, 68, 72, 86, 113, 114, 153, 165, 191, 214, 222, 223, 224, 246, 247, 249, 261, 266, 272, 275, 289, 292, 296, 335
- criação, 12, 19, 20, 25, 56, 57, 60, 64, 65, 68, 88, 103, 139, 165, 167, 170, 175, 206, 237, 243, 248, 264, 289, 290, 318, 362, 373
- distribuição, 12, 15, 19, 131, 150, 168, 228, 259, 266, 273, 275, 282, 285, 287, 313, 316, 321, 326, 342
- feminino, 11, 132, 148, 154, 163, 172, 173, 174, 175, 178, 181, 182, 183, 184, 290, 293, 295, 304, 370
- ficção seriada, 11, 12, 28, 31, 39, 40, 42, 43, 44, 47, 48, 111, 127, 136, 161, 164, 168, 170, 214, 276, 342, 357, 361, 362
- ficção televisiva, 11, 22, 26, 78, 152, 153, 161, 213, 214, 216, 218, 220, 221, 223, 225, 226, 278, 286, 287
- juventude, 11, 55, 101, 108, 109, 251, 253, 256, 257, 268, 297, 373
- LGBTQIA+, 11, 179, 300, 301, 304, 358, 360, 362, 363, 368, 372, 373
- narrativa, 31, 45, 56, 59, 64, 66, 68, 71, 73, 75, 87, 88, 90, 91, 101, 106, 110, 113, 126, 127, 132, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 147, 153, 154, 155, 161, 162, 168, 189, 192, 193, 194, 196, 198, 199, 200, 207, 208, 209, 212, 218, 228, 230, 231, 245, 247, 250, 252, 256, 258, 272, 274, 275, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 292, 293, 303, 321, 326, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 346, 355, 357, 359, 363, 364, 365, 366, 368, 369, 374
- pandemia, 11, 67, 205, 206, 207, 208, 210, 211
- política, 11, 13, 21, 22, 29, 36, 71, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 96, 107, 111, 130, 139, 142, 148, 172, 184, 191, 203, 208, 302, 333, 373
- produção, 12, 16, 19, 22, 26, 27, 28, 31, 32, 35, 45, 51, 57, 58, 71, 77, 78, 91, 97, 101, 112, 132, 137, 138, 139, 143, 145, 147, 149, 161, 164, 165, 169, 170, 172, 179, 191, 214, 215, 216, 220, 223, 224, 228, 229, 243, 246, 250, 251, 254, 260, 262, 264, 267, 273, 275, 282, 283, 285, 292, 296, 299, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 316, 317, 318, 319, 321, 326, 327, 332, 333, 336, 343, 344, 345, 353, 354, 357, 358, 359, 360, 362, 370
- representações, 11, 74, 90, 109, 131, 132, 134, 136, 161, 162, 171, 193, 206, 216, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 303, 304, 305, 307, 320, 321, 323, 328, 370, 372, 374
- série, 11, 19, 21, 24, 26, 27, 46, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 93, 94, 95, 96, 100, 101, 102, 103, 106, 108, 109, 110, 130, 131, 136, 137, 138, 139, 143, 145, 147, 169, 175, 192, 203, 228, 229, 233, 238, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 251, 252, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 278, 282, 297, 309, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 346, 349, 366

streaming, 11, 52, 54, 57, 58, 68, 69, 93, 131, 136, 168, 192, 250, 251, 254, 255, 259, 260, 278, 282, 306, 334, 335, 349

tecnologia, 76, 78, 174, 189, 190, 192, 196, 199, 201, 209, 244, 250, 260, 306, 343, 360, 376

telenovela, 11, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 71, 72, 78, 79, 87, 90, 91, 113, 114, 121, 126, 127, 128, 129, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 177, 178, 186, 214, 215, 216, 218, 223, 226, 270, 276, 277, 278, 281, 287, 289, 291, 292, 293, 295, 297, 303, 304, 306, 307, 357, 358, 360, 361, 363, 372, 375, 376

TV aberta, 11, 87, 275, 282

TV paga, 11

Obra confeccionada exclusivamente para as editoras
Jogo de Palavras e Provocare, em dezembro de 2021.

Os capítulos que integram este quarto volume da coleção **Ficção Seriada: estudos e pesquisas** foram produzidos e apresentados em contexto de pandemia, em dezembro do ano de 2020. Isso significa dizer que o 43.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom 2020 – que proporcionaria aos congressistas uma visita à Universidade Federal da Bahia em clima de confraternização, afeto e trocas significativas – transformou-se em evento on-line. Mesmo assim, por meio de uma plataforma digital, foi possível manter a integração do grupo de pesquisa e rever, mesmo que por via tecnológica, colegas de tantos anos de compartilhamento de ideias e trabalho em conjunto. Dessa forma, o GP Ficção Seriada integrou-se ao congresso, que teve o atualíssimo tema “Um mundo e muitas vozes: da utopia à distopia?” e contou com apresentações de trabalhos relevantes para nosso campo de estudos, tendo cada pesquisador e pesquisadora participado diretamente de sua casa: foram muitas fisionomias e vozes vindas simultaneamente de pontos diferentes do Brasil.

Nosso intuito ao lançar mais um volume do carinhosamente chamado de “livro do GP” persiste: é o de constantemente promover o intercâmbio e o debate sobre ficção seriada no Brasil e no exterior; na TV aberta, na TV paga e on-demand. E o presente volume apresenta 17 capítulos que integram eixos de pesquisa como, por exemplo, gêneros e formatos, streaming, tecnologias digitais e outras possibilidades narrativas; política, economia, audiência e outras questões sociais; temáticas relacionadas à juventude, ao feminino, à cultura LGBTQIA+ e outras representações; além de discussões sobre questões metodológicas e teóricas.



COLEÇÃO
FICÇÃO SERIADA