

COLEÇÃO FICÇÃO SERIADA



FICÇÃO SERIADA

ESTUDOS E PESQUISAS
VOLUME 7

Ligia Prezia Lemos & Larissa Leda F. Rocha
[organizadoras]



FICÇÃO SERIADA

ESTUDOS E PESQUISAS
volume 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Reitor Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva
Vice-Reitor Prof. Dr. Leonardo Silva Soares

Coordenadora Dra. Suênia Oliveira Mendes
Conselho Editorial Prof. Dr. Prof. Dr. José Carlos Aragão Silva
Prof. Dr. Luis Henrique Serra
Prof^a. Dra. Ana Caroline Amorim Oliveira
Prof. Dr. Márcio José Celeri
Prof^a. Dra Raimunda Ramos Marinho
Prof^a. Dra Débora Batista Pinheiro Sousa
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva
Prof. Dr. Carlos Delano Rodrigues
Prof. Dr. Felipe Barbosa Ribeiro
Prof^a. Dra. Maria Aurea Lira Feitosa
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior
Bibliotecária Iole Costa Pinheiro



Associação Brasileira das Editoras Universitárias



Editora Jogo
de Palavras

EDITORA JOGO DE PALAVRAS

Editor

João Paulo Hergesel



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0.

Ligia Prezia Lemos & Larissa Leda F. Rocha
[organizadoras]

FICÇÃO SERIADA

ESTUDOS E PESQUISAS
VOLUME 7



Editora Jogo
de Palavras



EDUFMA

2024

Coleção	Ficção Seriada
Projeto gráfico, Diagramação e Capa	Conrado Dittrich
Imagem de Capa	Conrado Dittrich
Revisão Textual	Ligia Prezia Lemos Larissa Leda F. Rocha

Ficção seriada [recurso eletrônico]: estudos e pesquisas/ Organização: Ligia Prezia Lemos e Larissa Leda F. Rocha. — São Luís: EDUFMA, 2024. 355 p. E-book. (Coleção Ficção Seriada, v. 7)	
Modo de acesso: www.edufma.ufma.br .	
ISBN (Jogo de Palavras): 978-65-87397-46-7 ISBN (EDUFMA): 978-65-5363-426-8	
1. Teledramaturgia - pesquisa. 2. Seriados. 3. Telenovelas. I. Título.	CDD 302.22 CDU 659.3:001.891.3

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Neli Pereira Lima CRB 13/600

CRIADO NO BRASIL [2024]

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

EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

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

EDITORA JOGO DE PALAVRAS

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



AUTORES E AUTORAS

Amanda Azevedo
Ana Luiza Vieira Morais
Andrei Maurey
Beatrice de Melo
Clarice Greco
Fátima Regis
Francisco Ewerton Aleixo da Silva
Gêsa Cavalcanti
José Antonio de Oliveira
Juliana Tillmann
Laiza Ferreira Kertscher
Larissa Leda F. Rocha
Luísa Chaves de Melo
Luiz Ademir de Oliveira
Marcel Verumo
Maria Carmen Jacob de Souza
Maria Immacolata Vassalo de Lopes
Millena Gonçalves Constantino dos Santos
Raquel Evangelista
Tatiana Helich
Tcharly Magalhães Briglia
Valmir Moratelli
Vanessa Guimarães Callado
Vinícius Ferreira



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
ESTUDOS DE GÊNERO	12
O feminino em Gabriela, 1975: análise da construção das personagens mulheres na telenovela da Globo.....	13
Juliana Tillman	
Casais sáficos em telenovelas da Rede Globo: tabus, invisibilidades e censuras	33
Gêsa Cavalcanti e Vinicius Ferreira	
Celebridades e o fanservice como componentes genéricos das séries BL tailandesas: o Boys Love a partir de uma abordagem cultural dos gêneros	57
Laiza Ferreira Kertscher	
Pela Visibilidade Assexual: comunidades em redes digitais e a telenovela Travessia	76
José Antonio de Oliveira e Clarice Greco	
“A vida depende de mudanças e renovação” Disputas de sentido político sobre a era da Décima Terceira Doutora no grupo “Geração Doctor Who”	94
Beatrice de Melo	
Estudos de gênero e vilania feminina: como compreender a caracterização de personagens na teledramaturgia brasileira	113
Larissa Leda F. Rocha	
REPRESENTAÇÕES E QUESTÕES POLÍTICAS.....	130
Antônio Fagundes na pele do idoso viril: representação da velhice masculina em três novelas	131
Valmir Moratelli	
A inclusão de personagens surdos na ficção seriada norte-americana e brasileira.....	151
Amanda Azevedo	

Entre Viver a Vida e Cheias de Charme: Taís Araújo e o Desafio de Superar o Racismo das suas Protagonistas	171
Francisco Ewerton Aleixo da Silva	
NARRATIVA E MELODRAMA.....	190
A concepção temporal em seriados televisivos brasileiros: complexificação da narrativa em A Vida pela Frente e Os Outros	191
Vanessa Guimarães Lauria Callado	
A visão de roteiristas brasileiros sobre a responsabilidade social da ficção seriada no ambiente de desordem de informação	209
Luísa Chaves de Melo	
O Ímpeto da Perversidade e as Etapas da Narrativa na Série A Cura (2010)	227
Andrei Maurey	
História dos seriados ficcionais no Brasil: notas metodológicas para o exame da trajetória da Globo	252
Tcharly Magalhães Briglia e Maria Carmen Jacob de Souza	
Potencial Educativo da Ficção Seriada no ensino de Teoria da Comunicação.....	277
Raquel Evangelista e Fátima Regis	
Os fins do sono da Netflix: a estratégia de negócios diante da lógica capitalista de produção 24/7	295
Tatiana Helich	
Os Pacientes com Covid-19 na Teleficção Pandêmica Brasileira: Uma Análise das Personagens em Sob Pressão - Plantão Covid	310
Marcel Antonio Verrumo e Maria Immacolata Vassallo de Lopes	
A linha tênue entre Ficção e Ciência: uma análise dos dispositivos tecnológicos de Doctor Who.....	326
Millena Gonçalves Constantino dos Santos, Luiz Ademir de Oliveira e Ana Luiza Vieira Moraes	

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

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

APRESENTAÇÃO

Neste ano de 2024, estamos lançando mais um volume da coleção *Ficção Seriada: Estudos e Pesquisas*. Um projeto despretensioso, iniciado em 2018, que visava reunir trabalhos apresentados no congresso da Intercom, revistos e ampliados, com o objetivo de realizar uma espécie de memória, ou de arquivo, que possibilitasse aos pesquisadores o acesso a um material que refletisse o estado da arte de nosso campo de estudos. Naquela época, nem imaginávamos que teríamos pela frente sete anos de trabalhos e uma coleção que hoje já conta com sete volumes. O GP Ficção Televisiva Seriada sempre foi muito ativo – com membros que respondem por um entrosamento e uma interação como poucos – e no ano passado completou 30 anos de existência.

Os artigos deste volume foram selecionados entre os apresentados na modalidade presencial e on-line, em fins de agosto e começo de setembro de 2023, durante o 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom 2023), em conjunto com a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Refletem o espírito do GP, em seus objetivos de promover o intercâmbio e o debate sobre plataformas de streaming e programação das televisões, abertas e por assinatura, do Brasil e do exterior.

O presente volume traz artigos que integram eixos e temas de pesquisa como, por exemplo, a visibilidade de comunidades minoritárias, disputas políticas, representações de gênero, da velhice, da inclusão e da afrodescendência. A obra também discute questões como a narrativa e o melodrama na ficção seriada, a responsabilidade social dos roteiristas e o potencial educativo das séries. Com um olhar atento para os desdobramentos da ficção televisiva seriada, que abrange desde os impactos da covid-19 na produção audiovisual até as estratégias de criação adotadas pelo streaming, este livro é essencial para entender como a ficção televisiva reflete e influencia nossa sociedade.

O sétimo volume de *Ficção Seriada: estudos e pesquisas* segue comprovando a potência de nosso objeto de estudo e seu valor para a

sociedade contemporânea, e participa da construção da memória do nosso campo e da compreensão da realidade em que vivemos, presente nas inúmeras telas que nos cercam.

Inverno de 2024,

Ligia Prezia Lemos e Larissa Leda F. Rocha



ESTUDOS DE GÊNERO

O FEMININO EM GABRIELA, 1975: ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS MULHERES NA TELENÓVELA DA GLOBO

JULIANA TILLMANN

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Este artigo é parte da pesquisa da tese defendida em 2023 no PPGCOM da UFRJ (Tillmann, 2023a) e tem como objetivo analisar a construção audiovisual de duas personagens femininas na telenovela *Gabriela*, de 1975, produzida pela Globo. A hipótese central é que *Gabriela* enuncia temas das pautas feministas dos anos 1970, tais como: liberdade de desejos sexuais femininos; direito aos estudos de nível superior; trabalhar fora de casa; e a liberdade de escolhas individuais. Quatro personagens exercem protagonismo na trama e por esta razão foram selecionadas para discussão na tese. Já neste artigo, por conta do espaço diminuto, selecionei as personagens Gabriela e Malvina, interpretadas por Sônia Braga e Elizabeth Savalla, respectivamente, por serem as mais relevantes, tanto por tempo de tela como por protagonismo na trama e na repercussão por parte de jornais e revistas especializadas.

O artigo está dividido em quatro partes: apresentação da telenovela e dos agentes produtores; breve apresentação das pautas feministas dos anos 1970; exame de duas cenas de Gabriela; e de duas cenas de Malvina. Como conclusão da análise, argumento que as agendas feministas enunciadas em *Gabriela* são repertório da “imaginação telenovelesca”¹.

A metodologia de análise constituiu em assistir a todos os 88 capítulos da versão compacta (menor do que a original de 1975 exibida pela Globo), veiculada na SIC de Portugal em 2004, gravada amadoristicamente e vendida pelo site Mercado Livre. Foram examinadas todas as cenas de Gabriela e Malvina. Os enunciados² foram observados e dis-

1 Na tese, desenvolvo a categoria analítica de “imaginação telenovelesca”, que pode ser resumida por: o conjunto de recursos narrativos, cenas, atores, planos etc. nas telenovelas nacionais, que produzem um universo simbólico compartilhado tanto pelos realizadores como pelos telespectadores. A categoria analítica está em diálogo com três outras categoriais conceituais, que são a imaginação televisual (Barbosa, 2013); a imaginação melodramática (Brooks, 1995); e a imaginação mnemônica (Keightley e Pickering, 2012). Para melhor compreensão da imaginação telenovelesca, ver também Tillmann (2021).

2 O uso de “enunciado” faz referência à teoria de Mikael Bakhtin (1997, p. 277-326), que analisando a linguagem verbal e escrita compreende o enunciado como a forma de se utilizar a linguagem. Segundo Bakhtin (1997, p. 279), cada enunciado é único (no tempo e na forma), mas também pertence a um conjunto de tipos de enunciados (os gêneros). Proponho compreender o enunciado como cada escolha de comunicação. Desta forma, a concepção utilizada aqui é extremamente ampla, porque considera como discurso a ação, o silêncio, o figurino, o corpo, as cores de cenário, o plano, a montagem e a marcação dos atores em cena, por exemplo.

cutidos. Compreendo enunciado como a forma de comunicação, seja pela composição das atrizes, encenação, escolhas de planos, figurinos, diálogos, cortes, sequências, ângulos, trilha sonora etc.³

A telenovela *Gabriela*, Globo, 1975 e seus realizadores

A telenovela é uma adaptação do livro de Jorge Amado, *Gabriela, cravo e canela*, publicado em 1958. Foi exibida na Globo, entre 14 de abril e 24 de outubro de 1975, no horário das 22h, com 132 capítulos. Teve autoria de Walter George Durst, direção de Walter Avancini e Gonzaga Blota e supervisão de Daniel Filho⁴. O tema principal é a tensão entre tradição e modernidade, comum a muitas telenovelas brasileiras⁵. As personagens dos coronéis e das senhoras casadas enunciam a tradição, principalmente na figura de coronel Ramiro Bastos (Paulo Gracindo), que manda na cidade de Ilhéus, onde se passa trama. O empresário Mundinho Falcão (José Wilker) e Malvina enunciam a modernidade, assim como Jerusa (Nívea Maria) e Sinhazinha (Maria Fernanda), a partir de suas respectivas viradas dramáticas. E para além desta dicotomia tradição e modernidade, há Gabriela. É importante evidenciar que todas as personagens protagonistas enunciam ações, desejos e ideias das pautas femininas e feministas da década de 1970 e, na trama, se opõem

3 Para uma maior compreensão metodológica da análise do discurso audiovisual desenvolvida neste artigo, ver Rosado (2017), que apresenta uma discussão semiótica e realiza uma análise dos discursos de telenovelas, e Zanatto (2023), que faz uma análise do discurso audiovisual do filme *Rockers* (1978). Assim como eu, ambos os pesquisadores consideram enquadramentos, falas, figurino, ação em cena etc. como enunciado.

4 Informações coletadas no site do Memória Globo. Disponível em: <https://memoria-globo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/>.

5 Para o tema tradição e modernidade nas telenovelas ver Esther Hamburger (2005). Essa dicotomia é bastante discutida na tese (Tillmann, 2023), onde são apresentadas várias cenas e diálogos que demonstram a importância do tema para o desenrolar da trama e construção das personagens. Também é preciso justificar que não faço uma discussão epistemológica sobre tradição e modernidade, mas sim, levo em conta as ideias relacionadas aos conceitos como são usados na telenovela e seus sinônimos ditos pelas personagens. Assim, foi possível perceber que há dois conjuntos de sentidos. Da tradição: velho, moral, atraso, retrógrado e rural. E outro conjunto da modernidade: progresso, civilização, juventude, novo e urbano.

às personagens da tradição (senhoras ditas da sociedade e coronéis), com menor ou maior grau de ambiguidades. Desta forma, é produzido um sentido de que essas mocinhas da telenovela são modernas e tem atitudes que os movimentos feministas estavam reivindicando à época.

Com essa constatação, não tenho a intenção de afirmar que a telenovela ou os autores e diretores eram feministas ou estariam apoiando reivindicações de movimentos feministas. De acordo com entrevistas em jornais, revistas e ao Memória Globo, os executivos e realizadores – Boni, Daniel Filho, Walter Jorge Durst e Walter Avancini – não se diziam feministas e nem identificavam a obra como tal. Mas é interessante perceber, no discurso audiovisual, como o debate da época estava sendo encenado na televisão pelos diversos profissionais (incluindo atores, figurinistas, iluminadores etc.). As discussões feministas circulavam nas conversas e práticas das grandes cidades e das elites intelectual, artística e econômica e, assim, estavam presentes no texto e na encenação da telenovela, mesmo sem ser uma bandeira levantada pela produção.

Heloisa Buarque de Almeida (2014), em artigo sobre o seriado da Globo *Malu Mulher*, exibido entre 1979 e 1980, comenta sobre esta articulação do contexto social e o conteúdo de televisão. Sobre Daniel Filho, produtor-geral de dramaturgia da Globo (1970 a 1975) e posteriormente diretor da Central Globo de Produções⁶ e supervisor de *Gabriela*, a autora comenta que ele “(...), destacava a importância de ‘estar antenado’ com os acontecimentos sociais, ou seja, explicitava a relação entre a produção de bens culturais cujos conteúdos façam referência a contextos sociais mais amplos” (2014, p. 194). Almeida enfatiza a relação da obra e do contexto de produção e demonstra a intenção do profissional em trazer para o conteúdo televisivo temas que pensa estar em alta nas discussões sociais, como a emancipação feminina, por exemplo. Quer dizer, são experiências e ideias vividas por certas pessoas ou comunidades e que são vivenciadas ou captadas pelos profissionais da televisão. São esses profissionais que escolhem dramatizar essas experiências e ideias na tela da tevê.

6 Informações do site Memória Globo, em <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/daniel-filho/noticia/daniel-filho-1.ghtml>.

Feminismos

A análise aqui proposta está em diálogo com autoras e autores que vêm se dedicando à reflexão sobre gênero, feminismos e mulheres, por diferentes perspectivas e aspectos como em: Gonzalez (2020); Hollanda (2019); Sussekind (2001); Butler (2024, 2003); Piscitelli (2008); Stolcke (2006); Scott (1995); Bacellar (2016) e Bairros (1995); e aquelas e aqueles mais dedicados ao papel das mídias na construção de sentidos sobre as mulheres, como em Almeida (2014, 2013, 2007, 2002, 2001, 2000); Rocha (2016); Rosado (2017); Klanovicz (2010); Ang (1985); e Arruda (2013); para citar algumas autoras e autores.

Mas qual o sentido de “gênero”, “feminismos” e “mulher” neste artigo? Para começar, parto da compreensão de que o conteúdo audiovisual é agente na construção subjetiva de gênero (Almeida, 2000). Considero a premissa predominante nas ciências sociais e humanas – em diálogo com a produção teórica dos movimentos feministas do século XX e XXI – do gênero como construção cultural. A televisão e as telenovelas têm um papel importante na produção da imaginação sobre o ser mulher e de imagens de mulheres.

O debate acerca do conceito de gênero é complexo e tem historicidade. Os sentidos e a história sobre gênero são trabalhados no verbete⁷ escrito por Almeida (2020), em que a autora traça um panorama histórico sobre a construção do conceito e disputas de sentido. Bastante resumidamente, o debate, em um primeiro momento (anos 1970 e 1980), fez uma distinção entre natureza e cultura, contrapondo as características biológicas (sexo) às culturais (gênero). A partir dos anos 1990, a dicotomia natureza-cultura foi questionada, pois a compreensão de biologia humana já seria uma expressão cultural. A crítica ao binarismo dos gêneros também tomou força no debate, desde então. Compreende-se nesta pesquisa que a categoria mulher é uma construção cultural e as telenovelas produzem sentidos sobre o ser mulher.

A narrativa audiovisual de 1975 é uma evidência do processo de construção do ser mulher nos anos 1970 e de suas repercussões ainda hoje. Claro, esta perspectiva é válida se compreendermos a televisão como produtora de subjetividade do gênero. Se as telenovelas produzem

7 Disponível em <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/genero/>.

um repertório imagético e comportamental da mulher (uma imaginação telenovelesca), elas também contribuem para a construção de certas ideias essencialistas do conceito⁸. No caso de *Gabriela*: as mocinhas brancas e modernas com reivindicações ou atitudes feministas; as senhoras brancas e mais velhas são conservadoras; e as mulheres negras silenciadas e ocupando funções subalternizadas⁹.

O debate sobre “diferentes feminismos” (Bairros, 1995) não está presente nos enunciados da telenovela de 1975, apesar de haver ambiguidades nas personagens. Isso não quer dizer que a crítica à universalidade da mulher, a reivindicação por reconhecimento de múltiplos feminismos e a discussão sobre os aspectos das interseccionalidades¹⁰ já não estivessem em pauta nos anos 1970 no país. Lélia Gonzalez, no artigo *A mulher Negra no Brasil* (2020), chama a atenção para as pautas feministas da época e demonstra algumas diferenças entre os feminismos das mulheres negras e brancas, como a reivindicação por ensino superior e possibilidade de estar no mercado de trabalho. Segundo, Gonzalez as mulheres negras já eram parte do mercado de trabalho, no entanto, ocupavam e ainda ocupam, majoritariamente, cargos de trabalho manual e não os cargos mais qualificados, que estavam sendo reivindicados pelas feministas brancas. Além de não estarem presentes em quantidade significativa nas universidades (cenário que está mudando no século XXI, principalmente por causa da Lei de Cotas Raciais), as mulheres negras não eram vistas na televisão brasileira em papéis e funções de protagonismo (Araújo, 2008, 2019; Gonzalez, 2020; Campos e Féres Júnior, 2016; Tillmann, 2023b). No entanto, algumas agendas eram comuns aos diferentes feminismos¹¹, como a discussão sobre violência de gênero, que é enunciada na telenovela.

8 Lino Arruda desenvolve a discussão sobre a universalidade e essencialidade da mulher e argumenta que, na década de 1980, a crítica à homogeneização ganhou mais força, inclusive na produção artística. Para aprofundamento da questão, ver Arruda (2013).

9 Este terceiro ponto sobre a questão racial em *Gabriela* é tema de um capítulo inteiro da tese (Tillmann, 2023a).

10 O conceito é utilizado aqui como categoria analítica e não era usado na década de 1970, pois passou a ser utilizado nos anos 1990. Para entender um pouco a historicidade do conceito de interseccionalidade e seus sentidos, ver Piscitelli (2008).

11 Para mais informações sobre os movimentos feministas dos anos 1970 no Brasil, ver Gonzalez (2020); Tabak (1985); Hollanda (2019); e Sussekind (2001).

A partir da análise das cenas, demonstrarei que a narrativa audiovisual constrói certos tipos de mulheres e contribui para uma reflexão e construção de sentidos sobre temas caros às pautas feministas, principalmente de mulheres brancas, urbanas e das elites intelectual, econômica e artística dos anos 1970 no Brasil. A pauta da sexualidade e independência é enunciada pela personagem Gabriela. Já a reivindicação por estudos qualificados, participação no mercado de trabalho e escolhas pessoais é enunciada por Malvina.

Gabriela

A trajetória da mocinha Gabriela é, talvez, a mais inovadora de todas as personagens. Gabriela faz as suas escolhas e exerce sua sexualidade como gosta e deseja. Além disso, consegue criar uma ordem familiar não tradicional ao final da telenovela. O seu “final feliz” não é se casar, como costuma acontecer nos folhetins eletrônicos. Ela forma um arranjo familiar de uma mulher livre que se deita com o homem que gosta. Outra característica que me parece inovadora é o caráter pedagógico do melodrama (Almeida, 2014) ser enunciado em Gabriela pela possibilidade de prazer sexual da mulher. Os desejos e atitudes da personagem mostram ao telespectador um cenário muito diferente das mocinhas tradicionais de outras telenovelas da época. Gabriela é sensual e sexualmente desprendida de regras sociais.

Esse papel transformou Sônia Braga em símbolo de beleza e da mulher brasileira¹², nacional e internacionalmente. Vale destacar que os enunciados produzem sentidos ambíguos e as mediações a partir do enunciado são múltiplas, então, há produção de sentidos objetificantes da mulher e do corpo das mulheres. Mas, ao mesmo tempo, há também sentidos femininos e feministas no mesmo enunciado, como veremos a seguir.

O arco narrativo de Gabriela começa com ela fugindo da seca do sertão baiano. No caminho, se envolve com Clemente, ele a pede em casamento, ela não aceita e segue seu objetivo de conseguir trabalho na

12 Esta questão também é desenvolvida na tese, tanto no capítulo com o recorte sobre a mulher como no capítulo sobre a participação de pessoas negras na televisão e o branqueamento da personagem Gabriela em relação a sua descrição no livro como “mulata”, segundo as palavras de Jorge Amado.

cidade. Conhece Nacib e aceita ser cozinheira na casa dele e em seu bar. Gabriela se envolve sexualmente com Nacib e ela encanta todos os homens da cidade. Gabriela gosta de Nacib e o trata com carinho e volúpia, fazendo com que ele se apaixone por ela. Gabriela cede aos desejos de Nacib e aceita se casar, coisa que não queria em um primeiro momento. Ela gosta muito dele e vai cedendo às suas demandas, como usar sapatos, vestidos finos, deixar de servir no Vezúvio¹³ (por ciúmes de Nacib) ou ir ao circo. Gabriela é flagrada por Nacib com Tunico Bastos na cama. Ele bate nela. Eles se separam. Ela fica triste porque gosta de Nacib e não pode mais estar com ele. Recebe propostas de outros homens e é obrigada pela sociedade de Ilhéus a escolher entre ir para o cabaré ou deixar a cidade. Gabriela não aceita nada disso. Ela quer Nacib e ele a quer também. Voltam a ser um casal de namorados.

Início a análise com a primeira noite de amor entre Gabriela e Nacib. Na cena, o dono do bar Vezúvio entra no quarto da empegada para lhe dar roupas novas que havia comprado. Ela está dormindo. Nacib resolve deixar o vestido ao pé da cama. Gabriela está nua. Nacib admira o corpo nu de Gabriela. Na televisão, sua nudez é vista a partir de um plano *plongée* (visão do alto), de corpo inteiro, seu dorso coberto pelo lençol branco e suas pernas e braços desnudos. Apesar de estar desejante, Nacib não toma atitude de tocá-la sem consentimento. Mas a observa admirado, e sem consentimento (já que ele ainda está dormindo e em seu quarto pessoal). Ela desperta, vendo Nacib ao seu lado, sorri. Plano dele sorrindo de volta. Agora que está desperta, é Gabriela quem guia o ritmo e a atmosfera da cena. Ele entrega o presente, ela aceita e abre o pacote. Enquanto Nacib entrava e Gabriela acordava, estava tocando uma melodia que ainda não se identificava tão bem. Quando Gabriela já está com o presente e os dois dialogando, as falas em tom suave, identifica-se que é a melodia de amor das personagens, que irá tocar nas cenas do casal ao longo de toda a telenovela enunciado a relação.

Os planos fechados com o rosto dos dois se intercalam, plano e contraplano. Formato clássico de diálogo e foco na intenção das personagens (plano bem fechado). Nacib diz que vai guardar o vestido e quando se aproxima para pegá-lo, Gabriela o segura pela mão. Tanto a ação da cena (desenhada pelo diretor e executada por atriz e ator) como

13 Grafia da telenovela.

a escolha dos planos e cortes enunciam Gabriela tomando as atitudes. Quando acordada, ela passa a ter o protagonismo e a agência da cena. Ela segura a mão de Nacib, o puxa para a cama, passa a mão e os braços por trás da cabeça dele. Gabriela o beija. Plano dela o envolvendo com as pernas. Corta para plano de Gabriela segurando a cabeça de Nacib. Ela para, olha para ele, como que o seduzindo e volta a beijá-lo, guiando a dança sexual. Com o olhar fixo (interpretação da atriz Sônia Braga) nos olhos de Nacib, Gabriela vai se afastando e se deitando lentamente. Tudo em plano bem fechado. Uma ação de sedução e hipnose, ela guiando Nacib. Mesmo quando o plano muda e mostra Nacib, vemos que seu olhar está fixo em Gabriela e ela o induz à ação de se deitar, enunciando o chamado para o ato sexual, num plano um pouco mais aberto, mas nem tanto. Gabriela é a protagonista da cena, ao contrário das encenações das versões de 1983 para o cinema (com Sônia Braga e Marcello Mastroianni no papel de Nacib) e de 2012, na regravação da Globo (com Humberto Martins e Juliana Paes), em que Nacib toma a atitude de transar com Gabriela. No longa do diretor Bruno Barreto, Nacib é, pode se dizer, brusco com Gabriela no ato sexual, em cena que enuncia talvez um pouco do gênero cinematográfico da pornochanchada.

O recurso audiovisual e poético criado foi uma sequência de planos muito parecidos que parecem se repetir com ela se deitando em movimento de “chamado”, enfatizando o desejo de Gabriela. O mesmo recurso de vários planos enquanto se deita também é usado com Nacib, que responde ao chamado sexual e a segue. Canção amorosa tocando. Os dois se beijam. Corta para o intervalo¹⁴.

Prestando atenção à grande variedade de planos, podemos afirmar que houve um cuidado e preparo para encenar a primeira noite de amor de Gabriela e Nacib. Muitas vezes, as telenovelas são criticadas por cenas superficiais, sem inventividade artística, “chapadas” (sem profundidade de planos e movimentos), entre outras depreciações desse tipo. Observamos que nesta cena, todas essas críticas sobre o ritmo e a forma industrial da televisão não cabem. Há uma variedade de planos e enquadramentos que traz diferentes camadas de desejos e intenções. É possível supor que foram gravadas mais de uma tomada e diferentes

14 A cena pode ser assistida no Youtube no seguinte endereço: <https://youtu.be/4473ihWMJVg>.

planos para compor essa cena. A cena parece ter sido ensaiada com cuidado. O ritmo de gravação acelerado comum às telenovelas em relação ao cinema e séries deve ter sido retardado para poder se criar uma cena como essa, esperada e imaginada pelo público.

A segunda análise é de Gabriela já casada e Nacib impondo maneiras de se comportar que não a agradam, porque cerceiam sua maneira de ser e sua liberdade. Dessa forma, o enunciado comunica o desconforto da falta de liberdade e independência de Gabriela. Em cenas anteriores, chegam um poeta e um circo na cidade. O poeta vai fazer um recital na livraria no mesmo horário do espetáculo circense. A “alta” sociedade de Ilhéus (coronéis e esposas) vai ao recital e os demais cidadãos vão ao circo. Gabriela se entusiasma para assistir à apresentação mambembe, mas Nacib exige que ela vá ao recital de poesia, como as outras senhoras casadas. Isso deixa Gabriela tristíssima, mas ela aceita. A atriz Sônia Braga compõe a cena bastante desconfortável naquela roupa e situação, com sorrisos amarelos e disfarçados. Os figurinistas montam a personagem com um vestido mais apertado em relação aos soltinhos usados normalmente. Ela está aprisionada na roupa e no papel de esposa. Usa colares, pulseiras e braceletes como símbolos do lugar social agora ocupado pela mulher casada. As correntes das joias enunciam status e aprisionamento. O rosto pintado de maquiagem contrapondo à beleza natural da Gabriela livre. Em oposição à liberdade, os cabelos estão presos em penteado clássico e com chapéu ao invés dos longos cabelos ao vento, marca de Gabriela. Já o desenho da cena e os enquadramentos marcam o desconforto ao escolherem planos fechados dos pés descalços com os sapatos ao lado, cochilos e bocejos durante o recital.

Os planos fechados no rosto, dormindo, e nos pés descalços enunciam algo além da fisiologia do sono e do incômodo do aperto. São símbolos, traço da imaginação melodramática como enumera Peter Brooks (1995), que enunciam o desconforto no papel de senhora da sociedade e a falta de liberdade. Nacib também não está confortável no papel de senhor da elite e dorme (videograma IV). Mas o plano fechado é em Gabriela (videograma III). Esse tipo de plano é um recurso melodramático que enuncia o foco da narrativa e valoriza (aumenta) o sentido, é hiperbólico, lançando mão e produzindo elementos do repertório da imaginação melodramática e da imaginação telenovelesca.

Figura 1 – Desconforto da falta de liberdade e independência de Gabriela



Fonte: Cena extraída de *Gabriela*, de Walter George Durst. [1975, telenovela], TV Globo.

Na cena do recital, Gabriela e Nacib chegam à livraria e encontram o doutor. Gabriela sempre muito simpática, sorri. Nacib comenta que a esposa estava ansiosa pelo recital. Ela não nega, mas olha para o marido e perde a vitalidade, porque tinha dito inúmeras vezes que preferia ir ao circo. Da composição da atriz, se destaca a ação sutil de um sorriso aberto (videograma V), em direção a Nacib, e que murcha (videograma VI) quando ele inventa que ela está muito interessada na conferência. Seguido de um breve sorriso forçado, por educação, que ela dá de volta ao Doutor, já com uma postura de cabeça mais cabisbaixa (videograma VII). Toda essa cena do recital tem enunciados que comunicam a insatisfação de Gabriela em estar ali. Alguns são mais sutis, como o sorriso murcho; outros mais hiperbólicos, como os pés descalços; e outros mais objetivos, como o sono e o bocejo.

Figura 2 – Cena do recital



Fonte: Cena extraída de *Gabriela*, de Walter George Durst. [1975, telenovela], TV Globo.

A cena analisada mostra uma Gabriela em conflito, porque está reprimindo a sua liberdade, um bem tão caro à personagem. Ao longo da telenovela, são inúmeras as cenas enunciando a liberdade de Gabriela e sua autonomia. Seja por não aceitar as propostas financeiras para ser amante dos coronéis ou o pedido de casamento do sertanejo Clemente ou a insatisfação com as regras do casamento com Nacib. Seja por pequenos símbolos como libertar o passarinho da gaiola ou não usar sapatos, seja pela liberdade sexual ao transar com Tônico (enquanto casada com Nacib). O enunciado final de Gabriela e Nacib juntos, sem estarem casados, é o mais emblemático, já que os conflitos da telenovela foram causados pelo embate com as moralidades tradicionais. Gabriela não se casa para ter o final feliz. As cenas e falas, durante toda a telenovela, mostram uma mulher que quer transar e não uma mulher que quer satisfazer o desejo dos homens. Uma mulher que é objetificada sim (é a jovem empregada deseja por todos os homens da cidade), mas é ao mesmo tempo dona dos seus desejos. Como disse o jagunço Fagundes à Clemente, “ser dono dela como é de outra, isso nunca ninguém vai ser”. A agência de Gabriela enunciada pelo seu comportamento livre e desejo sexual trazem elementos das pautas feministas dos anos 1970.

Malvina

Se Gabriela traz as agendas feministas nas suas ações, principalmente na realização sexual, Malvina é a personagem com mais falas

(comunicação verbal) reivindicando vários aspectos que dialogam com a emancipação feminina, discussão das pautas feministas dos anos 1970 no Brasil. Desde o início da trama, Malvina é apresentada com opiniões liberais (em relação às senhoras da elite) e também corajosa. Ela sempre fala o que pensa e suas ideias são consideradas, por outras personagens, como muito modernas para aquela sociedade de Ilhéus dos anos 1920. Ao mesmo tempo, se veste com roupas de moça aristocrática e vive vida de princesa, como ela mesma diz. Os enunciados de Malvina, como os de Gabriela, produzem ambiguidades. Constroem uma imagem de menina rica, representante da elite local, e a ruptura com as moralidades dessa mesma sociedade. Essa ambiguidade e complexidade também se faz presente de outras maneiras, por exemplo, na dicotomia autonomia e dependência. A trajetória dramática de Malvina é interessante porque ao mesmo tempo em que traz a reivindicação das pautas feministas da emancipação (poder estudar, trabalhar e escolher os próprios relacionamentos, inclusive com dimensão sexual), ela se deixa levar pela paixão por um homem que a libertaria da família e paga caro por isso.

Em termos de evolução dramática, Malvina vai cada vez mais saindo do campo do discurso e indo para as ações mais ousadas. Já no primeiro capítulo, compra um livro proibido para mulheres, depois namora escondido com o professor do colégio e vai ganhando mais coragem ao longo da trama. Termina o relacionamento com o professor. Começa esperando por um homem que a liberte do pai, mas entende que ela mesma pode se libertar. No entanto, conhece um homem desquitado e sua família não os deixa ficar juntos. Ela tenta fugir com o rapaz, na esperança de liberdade, mas ele não vai ao seu encontro. Sua família descobre o plano e a envia para um colégio interno. No livro, sabemos que Malvina foge do colégio e vai trabalhar e estudar em São Paulo. Na telenovela (pelo menos na versão analisada que foi exibida pela SIC em 2004), não temos mais notícias depois que ela é internada no colégio e “some” da trama. O caráter de obra aberta da telenovela é explicitado na personagem Malvina. Desde o começo ela tem relevância para a trama, mas vai, como se diz popularmente, “caindo no gosto” do público, como é possível observar nas reportagens de jornais e revistas, e sua personagem acaba “roubando a cena” e ganhando bastante protagonismo.

O primeiro exemplo das falas que comunicam questões das agendas feministas dos anos 1970 acontece na livraria, na segunda apa-

rição da personagem ainda no primeiro capítulo (de apresentação). Jerusa, sua amiga, lhe diz que viu um livro “muito forte”, *O crime do Padre Amaro*, na casa de Iracema e que o irmão dela as proibiu de ler porque não seria “leitura para moça”. Malvina responde, com cara de indignada, “E por que ele pode ler e ela não pode?”. Jerusa fica sem saber responder e Malvina diz que vai comprar, mas precisa arrumar dinheiro porque não pode colocar um livro como esse fiado na conta e completa, “Tenho medo. No fundo ainda sou muito covarde. Pere aí (sic), eu vou buscar o dinheiro em casa”. Malvina volta com o dinheiro e compra o livro. Indagada pela amiga sobre o que é que vão dizer, ela retruca, “E o que me importa?”. Neste primeiro capítulo, o telespectador é informado que Malvina quer quebrar padrões de gênero (a compra de um livro proibido para as moças e permitido para os homens, como o irmão de Iracema). No entanto, ainda está no processo de amadurecimento ou de ganhar coragem, porque tem medo.

O segundo embate de Malvina é com as mulheres da sociedade conservadora de Ilhéus, nos primeiros capítulos da telenovela. A cena acontece em uma reunião das senhoras “respeitáveis” de Ilhéus, na casa de dona Idalina (Ana Ariel), a mãe de Malvina. A pauta do encontro é impedir a participação das moças do cabaré na procissão por pedido de chuva para salvar da seca as lavouras de cacau. Malvina argumenta que as trabalhadoras do Bataclan têm todo o direito de participar como qualquer outra mulher, inclusive como as que estavam ali presentes. Todas ficam chocadas. Depois, em conversa com Jerusa, ela comenta que não sabe como teve coragem de dizer sobre seu apoio às mulheres do Bataclan na frente de todas as senhoras “respeitáveis” de Ilhéus. Também comenta sobre o sermão que a mãe vai dar e que tem medo do pai, se ele souber. São muitas cenas como essa, de Malvina dizendo o que pensa e defendendo suas ideias, mesmo quando reprimida pela mãe e pelo pai, inclusive com repreensões físicas. Há cenas em que a mãe lhe bate no rosto e o pai, de cinto.

O quarto de Malvina é decorado como se ela fosse uma princesa. Cores claras e rosa, papel de parede com flores, penteadeira de espelhos. Várias cenas de Malvina e Jerusa se passam no quarto, contrastando a vida de princesa às reflexões sobre a opressão às mulheres, à falta de direitos e ao desejo por autonomia. Em uma conversa com Jeru-

sa, Malvina verbaliza, de forma bem irônica, essa imaginada posição de princesas na sociedade de Ilhéus:

Malvina – Eu já estou começando a entender como é que esse povo pensa. Nós somos uma espécie de princesas. Você é a princesa maior, herdeira do nosso grande intendente. E eu, a princesa um pouco menor, filha apenas do presidente do conselho. Mas muito princesa também.

Jerusa – Mas isso é ridículo.

Malvina – É verdade. Nós estamos destinadas aos príncipes que eles nos destinaram. E eu só quero ver que espécie de idiota eles vão arranjar para a gente.

A tomada de consciência da posição que se ocupa na sociedade faz parte da emancipação feminina, uma das pautas dos feminismos dos anos 1970. Nesse momento, Malvina ainda não sabe o que deve fazer para sair desse papel, mas segue seus desejos. É importante observar que outras personagens mulheres também têm bastante agência, como é o caso da mãe de Malvina, e nem por isso suas atitudes podem ser interpretadas como sendo características das agendas feministas. Não é a agência em si na trama que enuncia autonomia ou emancipação. No caso da telenovela *Gabriela* e na lógica do melodrama televisivo, essas outras mulheres com agência são as antagonistas e suas ações são para assegurar a moral da tradição em oposição às mocinhas.

Em outra cena, conversando com professor Josué (Marco Nannini), Malvina fala da surra que levou do pai por ter sido a única a comparecer ao velório de dona Sinhazinha (assassinada pelo próprio marido por tê-lo traído, o que chamamos de feminicídio atualmente). Ninguém foi ao velório porque as demais personagens culpavam dona Sinhazinha pelo próprio destino que teve e a condenavam por sua imoralidade de esposa infiel. A surra não tira a coragem de Malvina, pelo contrário. Seu discurso sobre a opressão às mulheres se intensifica e ela toma mais atitudes. Procura o professor, na frente de sua casa, sem medo dos pais os virem juntos e conversam.

Sobre ter ido ao velório, diz para Josué que, “Eu precisava ir. Porque aquela mulher sou eu mesma. É, pode parecer exagero, mas... mas eu

senti que aquela mulher poderia ter sido eu”. O professor comenta que é exagero sim. Malvina retruca, “Não é não. A vida que ela teve, inclusive o fim, pode acontecer com qualquer moça daqui. Porque nós não temos o direito de escolher nossa vida. Eu precisava ir. Eu precisava fazer um último carinho numa pessoa que caiu no meio de uma luta, que afinal, eu acredito”. O professor elogia a coragem de Malvina, mas fala mal da atitude de dona Sinhazinha. Malvina ironiza, “É, eu sei. Eu acho que vai ser difícil achar um homem capaz de perdoá-la. Esse é um outro mistério que eu também pretendo desvendar com o tempo. Mas agora o que eu quero é diferente. Eu quero viver na coragem. Eu descobri que os fortes também têm medo dos fracos e eu vou fazer disso a minha divisa. Eu quero viver na coragem”. Em seguida, pede o professor em namoro, invertendo os papéis tradicionais de gênero daquela época.

Malvina entende a mensagem do assassinato como a de que qualquer esposa que não siga as regras morais vai acabar assassinada. Ela reclama que as mulheres não têm o direito de escolher e diz que acredita naquela luta em que dona Sinhazinha se meteu ao realizar o seu desejo de prazer. Que luta é essa a que ela se refere? Seria a luta das feministas? Seria a luta pela emancipação feminina? O discurso de Malvina não é declaradamente feminista, no entanto, o despertar de consciência sobre a opressão masculina (com as limitações impostas e a falta de direito de escolhas sobre a própria vida) e a ideia de ter atitude, coragem e acreditar numa luta são enunciados presentes nos discursos feministas dos anos 1970. Todas essas ações de Malvina vão produzindo um repertório de imaginação sobre a mulher jovem, branca, de classe alta. Uma nova mulher que pretende seguir os seus desejos e escolher o seu futuro, diferentemente das oportunidades que suas mães tiveram.

Ao longo da telenovela, quase todas as cenas de Malvina trazem seus questionamentos sobre a emancipação feminina, os direitos das mulheres, principalmente em relação aos estudos, ao trabalho e autonomia de escolhas na vida pessoal.

O desejo como arma

Teriam mais inúmeros outros exemplos das personagens Gabriela e Malvina, assim como das duas protagonistas que ficaram de fora

da análise do artigo, Jerusa e Sinhazinha e que são discutidas na tese (Tillmann, 2023a). No entanto, o espaço impõe limites. Acredito, porém, que foi possível discutir a hipótese de que os enunciados das mocinhas de *Gabriela* trazem elementos das agendas feministas dos anos 1970. Destaco duas características importantes: (1) os enunciados da telenovela me parecem não ditar normas, mas sim, buscar sentidos em disputa, relativização e reflexão produzidos na relação de realizadores e telespectadores, de maneira dialógica (DaMatta, 1997; Bakhtin, 1995; Martín-Barbero, 1997); (2) há uma dimensão hedonista dos enunciados dessas personagens mulheres analisadas que é muito interessante, porque as mocinhas agem por prazer. As personagens da tradição (senhoras esposas e coronéis) criticam e punem esse prazer, mas as mocinhas (o novo, a modernidade) o reivindicam e usam o desejo como arma (DaMatta, 1997). Em *Gabriela*, de 1975, é produzido um novo repertório da imaginação telenovelesca sobre a mulher. São mocinhas modernas que reivindicam escolhas pessoais e prazer sexual. Em *Gabriela*, as agendas feministas passam a fazer parte da imaginação telenovelesca.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Telenovela and Gender in Brazil**. Artigo apresentado na conferência “Telenovela Way of Life”, Acapulco, México, junho de 2000.

_____. **Muitas mais coisas**: telenovela, consumo e gênero. Tese de doutorado defendida no Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

_____. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. **Revista de Estudos Feministas**. Vol.15, Nº. 1, p. 177-192, 2007.

_____. Identificações afetivas: telenovelas e as interpretações das audiências. IN: revista **RUNA XXXIV** (2), pp 163-176, 2013.

_____. Malu Mulher e o feminismo dos anos 1970 na TV Globo. IN: RIBEIRO, A.P.G.; SACRAMENTO, I. e ROXO, M. (orgs.): **Televisão, História e Gêneros**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.

_____. Verbete sobre Gênero, 2020. Disponível em:

<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/genero/> . Acesso em 22 nov. 2022.

ANG, Ien. **Whatching Dallas**: soap opera and the melodramatic imagination. Londres e Nova York: Methuen, p. 117- 136, 1985.

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

_____. **A Negação do Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, versão Kindle, 2019.

ARRUDA, Lino Alves. **Estratégias desconstrutivas**: a crítica feminista da representação. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

BACELLAR, Camila. **Performance e Feminismos**: diálogos para habitar o corpo-en-cruzilhada. Revista Urdimento, v. 2, n. 27, 2016.

BAIRROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. IN: Revista **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458, jan. 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, Marialva Carlos. **História da Comunicação no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2013.

BROOKS, Peter. **The melodramatic Imagination**. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven e Londres: Yale University Press, 1995.

BUTLER, Judith. **Quem tem medo do gênero?**. São Paulo: Boitempo, 2024.

- _____. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPOS, Luiz A.; FERES JÚNIOR, João. “Globo, a gente se vê por aqui?”. Diversidade racial nas telenovelas das últimas três décadas (1985 - 2014). IN: **PLURAL**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.23.1, p.36-52, 2016.
- DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua.** Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DURST, Walter George. **Gabriela.** [Telenovela], TV Globo, 1975.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, versão e-pub, 2020.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado: A Sociedade da Novela.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- KEIGHTLEY, Emily; PICKERING, Michael. **The Mnemonic Imagination: remembering as creative practice.** Londres: Palgrave Macmillan, 2012.
- KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. De Gabriela a Juma – imagens eróticas femininas nas telenovelas brasileiras. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, 18(1): 288, janeiro-abril/2010, p. 141-159.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/> . Acesso em 10 de jun. 2018 e 24 de jan. 2024.
- _____. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/daniel-filho/noticia/daniel-filho-1.ghhtml> . Acesso em 11 jul. 2023.
- PISCITELLI, A. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura, Goiânia**, v. 11, n. 2, 2008, p. 263-274.
- ROCHA, Larissa Leda Fonseca. **Má! Maravilhosa!:** lindas, louras e poderosas, o embelezamento da vilania na telenovela brasileira. Tese defendida no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- ROSADO, Leonardo Coelho Corrêa. **Telenovelas brasileiras: um estudo histórico-discursivo.** Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. IN: revista **Educação & Realidade**, vol. 20, nº 2, 1995 (publicação online em 2017).
- STOLKE, Verena. **O enigma das interseções:** classe, “raça”, sexo, sexualidade. A formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX. IN: **Estudos Feministas**, Florianópolis, 14(1): 336, janeiro-abril/2006.

SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; e AZEVEDO, Carlito (org.). **Vozes Femininas**: gêneros, mediações e práticas da escrita. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2001.

TABAK, Fanny. A década da mulher como forma de participação e pressão política: avaliação e balanço. In: **Anais**. IX Reunião anual da ANPOCS, 1985.

TILLMANN, Juliana. **Gabri-e-e-la: memória, imaginação e telenovela**. A Construção da imaginação telenovelesca na *Gabriela* de 1975. Tese defendida na Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2023a.

_____. Sub-representação de pardos e negros na telenovela *Gabriela*, de 1975. Artigo apresentado no GT História das Mídias Audiovisuais. **Anais**: XIV Encontro Nacional de História da Mídia, realizado na Universidade Federal Fluminense (UFF), 2023b.

_____. *Gabriela no telhado: nostalgia pura*. Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho Memória nas Mídias. **Anais**: XXX Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo - SP, 27 a 30 de julho de 2021.

ZANATTO, Rafael Morato. *Rockers* (1978): Clássico da cultura cinematográfica. In: **Maconha**. Erva boa para pensar. (Org. Policarpo, Frederico et. al.). Rio de Janeiro: editora Autografia, 2023.

CASAI SÁFICOS EM TELENÓVELAS DA REDE GLOBO: TABUS, INVISIBILIDADES E CENSURAS

GÊSA CAVALCANTI

Universidade de São Paulo

VINICIUS FERREIRA

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Os regimes de visibilidade LGBTQIA+ na Rede Globo

A Rede Globo chegou a se autorreferenciar como instituição promotora da cidadania e da responsabilidade social com slogans como “Cidadania. A gente vê por aqui” (Cavalcanti e Ferreira, 2023) e “Responsabilidade Social. A gente vê por aqui”. Como observa Maingueneau (2013) os slogans possuem o papel estabelecer na memória do consumidor a associação estabelecida entre uma marca e um determinado argumento sugerido como persuasivo para a compra e a fidelização do seu produto. Os dois slogans citados evidenciam um interesse da emissora em manter uma imagem relacionada a um processo de construção de determinadas noções de cidadania e responsabilidade social no Brasil.

Dessa forma, acreditamos, como defendido em Cavalcanti e Ferreira (2023), que esse processo de inclusão de temas tradicionalmente silenciados na grade de programação da Rede Globo faz parte de uma estratégia que visa estabelecer uma imagem de televisão inclusiva e socialmente responsável para a emissora, mas que não necessariamente está engajada com a criação de sentidos diversos sobre os grupos e pessoas representadas.

Há nesse processo um jogo econômico que precisa ser considerado. Faz-se uso de temáticas de interesse público, principalmente a partir dos anos 2000 no Brasil, justamente pela organização político-econômica que permite ganho de direitos e um certo poder aquisitivo para grupos minoritários. Pensando especificamente na audiência LGBTQIA+, esse fenômeno econômico, que pode ser chamado de capitalismo rosa ou pink money, tem como base uma articulação social do desejo, já que, como explica Yeh (2018), pessoas que possuem os mesmos códigos cognitivos - compartilham gostos, identidades, preferências - formam esses gostos através de processos de interação social. Dessa forma, ao dialogar com o público LGBTQIA+, por exemplo, o objetivo de um conglomerado midiático é “conquistar credibilidade, elevar audiência e fidelizar o público no disputado mercado, despertando, dessa forma, também o interesse do anunciante” (Cavalcanti; Ferreira, 2023).

Vale observar que há uma precariedade inerente na cidadania televisiva, como observa Dourado (2011), justamente por ser construída a partir de lógicas focadas em interesses mercadológicos e fatores econômicos. Além disso, pensando na estrutura da Rede Globo deve-se

ainda considerar que o tipo de regime de visibilidade que se estabelece também pode partir de decisões pessoais dos realizadores. O objetivo desta pesquisa é analisar que tipo de regime de visibilidade a representação de casais LGBTQIA+ na Rede Globo permite, nosso foco recai especificamente em relacionamentos homoafetivos femininos, nomeados aqui como casais sáficos em telenovelas.

Observamos que o aumento do número de tramas que retratam mulheres lésbicas e bissexuais em telenovelas ocorreu somente a partir dos anos 2000, período marcado pelo maior reconhecimento das reivindicações de gênero e pelas conquistas de grupos feministas e do movimento LGBT. Como já indicado em Cavalcanti e Ferreira (2023), seria possível tratar o aumento desse índice como um simples reflexo das transformações sociais em curso, porém, devemos lembrar que este momento histórico é também caracterizado pela busca, cada vez maior, das emissoras em conquistar o mercado homossexual, ao notar os grupos de dissidência sexual como uma potência capital ainda não explorada.

E como resultado dessa inclusão com finalidade de atração do público LGBT notamos que há uma inclusão que parece “cumprir tabela”, já que os personagens na maior parte do tempo não estão no centro das tramas, não têm determinados aspectos de suas vidas representados, etc. Um outro exemplo do foco nessa criação de uma isca gay (*queerbaiting*) é a manutenção das relações no não dito, no não realizável, em uma tensão que está sempre ali atraindo o público, mas nunca oferecendo a representação desejada.

Os personagens LGBTs não são construídos em um processo multidimensional como os personagens heterossexuais, que normalmente possuem um desenvolvimento muito mais complexo (Cavalcanti, Ferreira, Sigiliano, 2017). Essa abordagem unidimensional dos personagens LGBTs, que vai de encontro com a panóplia de opções oferecida pelos personagens heterossexuais (Almeida, Cavalcanti, 2018), atesta como a televisão continua sendo heteronormativa.

Existe, ainda, sempre um preço a ser pago quando os discursos em prol da diversidade transgridem o fio da espetacularização. O atual contexto, de abertura cultural para os corpos que estavam à margem, está sendo acompanhado por uma reação de resistência agressiva à diferença. Telenovelas, como *Babilônia* (Rede Globo, 2016), enfrentam boicotes e ataques do público por terem entre as protagonistas um casal

de mulheres idosas e por exibir cenas com demonstrações de afeto. Presenciamos a tentativa de restaurar os cânones da civilização ocidental (Hall, 2003). Esse movimento da emissora em prol de uma representação de pessoas LGBTQIA+ percebe-se então como não linear, existem recuos e avanços que precisam ser considerados para entender que tipo de regime de visibilidade vem sendo construído e qual o papel da Rede Globo em tal processo.

Terra e Paixão (Rede Globo, 2023), telenovela exibida na faixa das 21h, iniciou sua trama com a previsão de desenvolvimento de dois casais homoafetivos. Um deles, composto pelos personagens Kelvin e Ramiro, fez um grande sucesso com o público e ganhou visibilidade na trama; um segundo casal, formado por duas mulheres, Mara e Menah, passou por um processo contrário, um apagamento e silenciamento na relação sáfica denunciado por uma das atrizes: *Amores, Mara e Menah não terão mais trama na novela. Acho que quando tudo acabar falaremos mais do que passamos. Mas é isso, viramos as tias, que ficam de fundo na festa e ninguém pergunta sobre sua história, pois não querem saber. É aquela tia que vive com a amiga dela.* (GASPAR, 2023).

Questionamos nesta pesquisa se o novo regime de visibilidade conferido a temática homossexual teria intenções verdadeiramente sociais ou faria parte de um rearranjo das estratégias de mercado. Considerando a atual onda de retrocesso que vemos nos casos de *Vai na Fé* (Rede Globo, 2023) e *Terra e Paixão*, encontramos mais evidências que suportam essa ideia. A tentativa de aproximação da emissora com o público conservador, principalmente evangélico, parece ter ganho fôlego pelos bons números obtidos pelas produções.

Em *Vai na Fé* a emissora optou por cortar as cenas entre Clara e Helena para manter o público evangélico assistindo e mesmo com as mobilizações de fãs, o casal Clarena seguiu apagado em comparação a outras abordagens em telenovelas na mesma faixa alguns anos antes. Já *Terra e Paixão* mantém com Kelvin e Ramiro a representação caricata do relacionamento homoafetivo palatável, um sucesso similar ao de Félix e Nico em *Amor à Vida* (Rede Globo, 2023). Em ambos os casos, o caricato ajuda a manter a noção de “nós” e “eles”, reforçando a ideia de que o homossexual é o outro, que é algo distante da normalidade inerente à heterossexualidade. No entanto, quando se põe em cena mulheres que se relacionam com outras mulheres, essa separação se complexifica, já

que a existência lésbica vai de encontro com o regime político da heterossexualidade que tem como base a “submissão e (...) apropriação das mulheres” (Wittig, 2022).

Dessa forma, não devemos menosprezar a emergência da visibilidade sáfica na cultura midiática. Ainda que as representações do “diferente” sejam cuidadosamente reguladas e segregadas, elas têm a potência de deslocar gradualmente as relações de poder estabelecidas. Não se trata de perceber esses produtos culturais como dominação pura, mas como um local do contraditório, onde os espaços “conquistados” para a diferença são poucos e dispersos, mas podem ser marcados por estratégias de contestação (Hall, 2003).

Nesta pesquisa concentramos os nossos esforços em mapear e analisar as relações de poder que atravessam os casais sáficos nas telenovelas brasileiras exibidas pela Rede Globo. O levantamento aqui realizado engloba produções que foram ao ar a partir de 1979 até 2023, totalizando 23 títulos exibidos entre as faixas das 18h e 21h.

Ao contarmos a história da representação sáfica nas telenovelas da Globo buscamos evitar os “generalismos” e os “particularismos” que prevalecem em grande parte dos estudos realizados sobre essa temática. Ao construirmos um panorama da visibilidade dos casais sáficos na telenovela brasileira, levamos em consideração a dimensão contextual mais ampla, sem perder os detalhes dos fatos e processos. Para isso, nossa análise utiliza de entrevistas de história oral com os autores, matérias da imprensa e o próprio conteúdo das novelas para demonstrar os laços indissolúveis entre as dimensões internas e externas do fazer televisivo (Ribeiro, Sacramento e Roxo 2010). Para pensar esse cenário partimos da tentativa de entender como a lésbica se estabelece como um tabu, explorando a forma como a moral, historicamente estabelecida, se apresenta enquanto uma chave de leitura decisiva para compreender a representação conferida aos casais sáficos.

A lésbica como tabu

Como comentamos em pesquisas anteriores (Cavalcanti, 2022; Cavalcanti e Ferreira; 2023), a programação televisiva, principalmente na chamada TV aberta, é pensada para agradar uma ampla audiên-

cia. A configuração generalista (Wolton, 1991) bem como as demandas mercadológicas são os principais argumentos utilizados para justificar/explicar a falta de visibilidade das relações homossexuais que, por décadas, foram regidas por um sistema de mutismo que apagou, silenciou e estigmatizou as histórias de personagens gays e lésbicas (Cavalcanti; Ferreira, 2023). Podemos citar como exemplo uma declaração dada pelo autor de telenovelas Aguinaldo Silva ao comentar o beijo protagonizado pelas personagens de Fernanda Montenegro e Nathalia Timberg em *Babilônia* (2015), afirmou “Não vi o beijo. Mas o público, e quando falo em público, falo em 40 milhões de pessoas, está comprovado que não quer ver um beijo gay. Não querem ver porque estão ali com a família e temos que aceitar isso. **Nas minhas novelas não tem. Beijo gay só na minha casa**” (SILVA, 2015, n.p, grifo nosso).

Assumidamente homossexual, Aguinaldo Silva atuou, em décadas anteriores, de modo pioneiro em títulos da imprensa gay nacional, no entanto, para falar da linha de conduta que define a modo como gays e lésbicas são retratados em suas telenovelas, alega que o sucesso da trama vem em primeiro lugar. Tal sucesso depende da aprovação de um público chamado de família tradicional brasileira e sua moral conservadora. Aguinaldo explica que a novela seria, acima de tudo, um produto de entretenimento que tem como obrigação primeira gerar audiência, sendo ele próprio “faminto por audiência, voraz e quero sempre o sucesso” (Silva, 2015, n.p). O posicionamento de Aguinaldo Silva não é isolado, Gilberto Braga¹, em entrevista concedida para a revista gay *Junior* (2009, ano 2, ed. 11, p. 20-22), declarou que considerava que o público não gostaria de acompanhar um protagonista gay, que o interesse poderia existir em uma “trama paralela [...] que se interessaria por conflitos gays”. Na mesma entrevista, ao ser questionado sobre os personagens gays caricatos, o autor afirma que “a maior parte do público é preconceituosa. Morre de medo do filho, a filha, virarem homossexuais. Personagem caricato não amedronta. É muito natural que o caricato seja aceito com mais facilidade”.

Extraímos dessas falas a observação de que o regime de visibilidade no qual operam os personagens homossexuais não se baseia apenas

1 autor de *Babilônia* e de diversas novelas de sucesso como *Dancin’Days* (1978), *Vale Tudo* (1988), *Celebridade* (2004) e *Paraíso Tropical* (2007)

numa simples oposição no jogo hétero *versus* homo, “em que os primeiros munidos de privilégios excluíram os considerados minoritários” (Cavalcanti; Ferreira, 2023). A extrapolação dessa lógica pode ser percebida quando consideramos que ambos os autores de telenovela anteriormente citados são assumidamente homossexuais, e em suas falas é possível perceber que existe uma cultura profissional específica que conduz esse regime de visibilidade nas telenovelas nacionais. Atua nessa cultura profissional a moral historicamente estabelecida que opera como uma chave de leitura decisiva para compreender a representação conferida. É a partir disso que nos interessa pensar na forma como o relacionamento amoroso entre duas mulheres vem sendo representado na telenovela brasileira.

Em cada período uma consciência histórica dita as regras do que cabe enquanto normal e anormal, e ao olhar só quer ou só pode enxergar aquilo que cabe nessa dita normalidade. É assim que podemos entender porque a invisibilidade e silenciamento da existência lésbica é uma prática tão antiga. Como citamos em Cavalcanti e Ferreira (2023), enquanto o ocidente cristão baniou e criminalizou aos poucos a homossexualidade masculina à feminina desaparecia da ordem dos discursos. Desde a inquisição, por exemplo, as mulheres condenadas por práticas homossexuais não dispunham de uma palavra para nomeá-las, elas eram chamadas de sodomitas.

A constatação do apagamento lésbico é significativa, pois, ao representar cria-se uma imagem, se estabelece um personagem no imaginário social, a representação é, sobretudo, uma questão de poder. E quando algo, alguém ou alguma coisa não possui direito ao nome, a uma imagem, existem dois caminhos possíveis, a primeira delas como aborda Navarro-Swain (2004) é a negação da existência, já uma segunda é um processo de monstrualização (Cavalcanti, 2019) que está envolvido na ideia da ausência de reflexo e do isolamento que isso causa.

A consciência moral, hegemonicamente heterossexista, produz uma política de esquecimento que há gerações apaga a existência lésbica. A heterossexualidade compulsória, em seu projeto de benefício e manutenção contínua das relações heterossexuais, tem o silenciamento da existência lésbica como parte de sua estratégia. A lésbica passa a ser, nesse jogo entre o representável e o irrepresentável, um sujeito-tabu.

Outro ponto que observamos em Cavalcanti e Ferreira (2023) é o modo como a compreensão e a representação da homossexualidade

enquanto tabu são fundamentais no processo de atribuição do significado análogo de perigo e impureza para as práticas homoeróticas, impostas também a serviço da manutenção da heterossexualidade. Como consequência, as experiências homossexuais deveriam ser combatidas e proibidas. Neste sentido, Rubin (2017) e Butler (2015), em suas (re) leituras psicanalistas da situação edipiana, destacam que o tabu homossexual é o precedente necessário para criar as “predisposições” que tornam possível a execução do drama edipiano heterossexual que induz a heterossexualidade compulsória.

O tabu possui uma função cultural na qual opera como um mecanismo cujo papel é esconder os desejos que são considerados inapropriados para a consciência moral de uma determinada sociedade (Freud, 2013). As limitações que tal mecanismo impõe não encontram uma explicação racional, da qual não precisam, já que não são questionadas.

Os sujeitos que ousam transgredir as barreiras estabelecidas pelo tabu seriam interpelados pela culpa e castigados pelos deuses, pela sociedade e pela angústia. Toda essa estrutura social teria como função a preservação do grupo, tal como estabelecido. O tabu se constitui como um dos procedimentos de interdição. Ele opera, como um dos elementos centrais, dos jogos discursivos da sociedade disciplinar. Quando associado a sexualidade, ele torna-se o lugar privilegiado em que o discurso repressivo revela suas ligações com o desejo e o poder. De forma complexa, aquilo que não pode ser dito em qualquer circunstância ou por qualquer pessoa opera o princípio da separação e da rejeição (Foucault, 2012). Assim, a existência lésbica se tornou historicamente um ruído do discurso. Vista como uma prática “anormal” o segredo se tornou constitutivo da homossexualidade feminina.

Visando transformar este regime discursivo, em que a heterossexualidade é o pressuposto esperado, a reivindicação por visibilidade passou a ser uma das pautas centrais do movimento lésbico organizado desde o seu surgimento. Intelectuais, artistas e ativistas lésbicas passaram a promover nos últimos anos uma virada representacional. Com isso, o armário lésbico (Sedgwick, 2007), aqui tratado como um armário sáfico, que fazia as relações entre mulheres serem reservadas ao privado enquanto na esfera pública se performava uma vida heterossexual, começou a se transformar. Com a conquista gradual de visibilidade, as estratégias de exclusão ganharam novos aspectos. A gramática do

armário ampliou suas redes de controle, o foco não é mais reprimir a visibilidade - produzindo uma heterossexualidade compulsória, mas induzir a visibilidade adquirida a seguir um modelo de vida heteronormativo (Miskokci, 2012).

Foucault (1988), já havia alertado sobre as limitações do que ele denomina de hipótese repressiva. Para o autor, a sexualidade seria um marcador sensível das relações de poder, que seguem linhas de penetração infinitas e muito mais complexas do que a simples interdição. A sociedade contemporânea inaugurou uma rede de mecanismos entrecruzados que permitiu ao poder agir em uma teia discursiva de controle. A sexualidade é o produto de uma complexa tecnologia do sexo que é muito mais eficaz no controle exercido pelo poder sobre os corpos do que qualquer proibição. A tecnologia do sexo atuaria por meio de uma rede multilinear de dispositivos discursivos que, baseados em uma ordem de poder - saber - prazer, interpelariam os sujeitos, fixando certas diferenças como supostamente orgânicas. Assim, certos desejos e prazeres parecem derivar de predisposições naturais (Foucault, 1988, p. 101).

Os diversos marcadores que perpassam as questões de gênero são responsáveis pelo estabelecimento de um sistema hierárquico de valoração que avalia as condutas sexuais adotadas pelos indivíduos. A visibilidade pública em discursos midiáticos, por exemplo, é reduzida na medida em que o indivíduo se enquadra em condutas consideradas inferiores ao padrão estabelecido.

O sistema hierárquico de valoração sexual pode ser representado pela figura de uma pirâmide erótica, segundo Rubin (1989). No topo da pirâmide, encontram-se os casais heterossexuais casados e com filhos. Logo abaixo, estão os heterossexuais monogâmicos que possuem alguma relação estável, porém, não são casados. Estes são seguidos de todos os demais heterossexuais. No limite da respeitabilidade se encontrariam os casais de gays e lésbicas monogâmicos. Pairando sobre o fundo da pirâmide estariam os homossexuais considerados promíscuos, que ainda gozariam de maior prestígio que os transexuais, as travestis, os sadomasoquistas e os trabalhadores do sexo.

Os sujeitos que se encontram no estrato social mais inferior da pirâmide erótica são enquadrados recorrentemente como perigosos sociosexualmente e possuidores de uma erótica infame. O que Rubin (1989) tenta demonstrar é que o sistema de desigualdade sexual é atra-

vessado por diversos vetores de opressão que operacionalizam a precariedade induzida a grupos vulneráveis, como os LGBTs.

As configurações do sistema sexual, tais como propostas por Rubin (1989), não devem ser compreendidas como uma estrutura onipresente ou monolítica, pois elas estão sujeitas há constantes batalhas, acordos e as singularidades do espaço/tempo. Pensar as relações de poder a partir da existência lésbica, por exemplo, já provocaria o questionamento da pretensa equidade entre a comunidade lésbica e a gay.

Um percurso de censuras e invisibilidades

Nesta pesquisa concentramos os nossos esforços em mapear e analisar as relações de poder que atravessam os casais sáfcicos nas telenovelas brasileiras exibidas pela Rede Globo. Escolhemos analisar a representação dos casais em detrimento de personagens isoladas por considerarmos que nelas é possível perceber tanto a construção de uma identidade sáfica como as formas de vinculação afetiva e sexual desenvolvidas para esses sujeitos ao longo do enredo. O levantamento aqui realizado engloba produções que foram ao ar a partir de 1979 até 2023, totalizando 23 títulos exibidos entre as faixas das 18h e 21h. Tais títulos bem como respectivos casais são dispostos na tabela a seguir (Tabela 01).

Tabela 01 - Títulos analisados

Ano	Faixa de Exibição	Título	Casal
1979-80	20h	Os Gigantes	Renata e Lúdia*
1986	20h	Selva de Pedra	Fernanda e Cíntia
1988-89	20h	Vale Tudo	Lais e Cecília / Cecília e Marília
1996	19h	Salsa e Merengue	Dayse e Tereza
1997	20h	A Indomada	Zenilda e Vieira
1998-99	21h	Torre de Babel	Rafaela e Leila
2003	21h	Mulheres Apaixonadas	Clara e Rafaela
2004-2005	21h	Senhora do Destino	Jennifer e Eleonora
2005	21h	Belíssima	Rebeca e Karen
2008	21h	A Favorita	Stela e Catarina
2013	19h	Sangue Bom	Viviam e Tabatha
2014	21h	Em Família	Clara e Marina
2015	19h	Sete Vidas	Ester e Vivian
2015	21h	Babilônia	Tereza e Estela
2015-16	19h	Totalmente Demais	Aline e
2016-17	19h	RockStory	Vanessa e Bianca
2016-17	21h	A lei do Amor	Flávia e Gabi
2018	21h	Segundo Sol	Maura e Selma
2019	18h	Órfãos da Terra	Camila e Valéria
2019-2021	21h	Amor de Mãe	Leila e Penha
2021	18h	Nos Tempos do Imperador	Vitória e Clemência
2021	21h	Um Lugar ao Sol	Gabriela e Illana
2023	19h	Vai na Fé	Clara e Helena
2023-24	21h	Terra e Paixão	Mara e Menah
		*Não são de fato um casal	

Fonte: levantamento realizado pelos autores

Em trabalhos anteriores observamos o modo como a censura atua nas representações de casais LGBTQIA+ na Rede Globo. Notamos que um primeiro tipo de censura se caracteriza internamente enquanto uma autocensura produtiva relacionada às pressões comerciais e ainda um segundo tipo que envolve o cerceamento executado diretamente pela Ditadura Militar que dominou o Brasil entre 1964-85” (Cavalcanti e Ferreira 2023). Historicizar as formas de representação e os regimes de visibilidade conferidos às identidades dissidentes na telenovela brasileira é principalmente recuperar um percurso de apagamento dos relacionamentos afetivos e das identidades nas diegeses construídas.

Aquele que identificamos como marco inicial dessa história é a telenovela *Os Gigantes* (1979-80). A telenovela de Lauro Cesar Muniz fala de temáticas como eutanásia e tem como protagonista uma “não-mocinha”: Paloma. Pesquisando sobre a trama no acervo do jornal O Globo encontramos descrições da personagem em diferentes matérias², a exemplo das concedidas pela atriz que deu vida a Paloma (Dina Staf) e do autor da novela. Paloma é descrita como “forte”, “experiente” e como alguém que é “liberal” e livre de uma “moral preconceituosa”. Paloma desenvolve uma íntima amizade com Renata (Lídia Brondi) na trama e há uma insinuação de um relacionamento sáfico que pode ser lido, e embora não tenhamos encontrado - o que faz sentido considerando o alinhamento da emissora com a forma de poder vigente no período - menções a qualquer censura nas reportagens analisadas, pesquisas (Peret 2005; Colling, 2007; Cavalcanti e Ferreira, 2023) que comentam sobre a possibilidade dessa leitura subliminar de uma relação homoerótica entre Paloma e Renata, bem como destacam a forma como a Censura Federal atuou sobre a trama fazendo com a história das personagens não fosse desenvolvida.

Alguns anos depois foi ao ar a segunda versão de *Selva de Pedra* (1986). A novela adaptada por Regina Braga e Eloy Araújo previa um casal bissexual composto pelas personagens Cintia e Fernanda que acabou sendo censurado. Segundo informações disponíveis no Memória Globo, a Censura Federal demandou mudanças nas relações das personagens, bem como moderação nas cenas de amor e determinados diálogos em toda a novela. Em entrevista cedida ao Extra, a atriz Beth

2 O Globo, 20 De Agosto De 1979 e 23 de Setembro de 1979

Goulart, que deu vida Cintia, fala sobre o caso afirmando que “na época, essa alteração não foi tão traumática a ponto de ficarmos: ‘Oh, meu Deus, algo foi censurado’. Não tenho bola de cristal, mas se a novela fosse feita hoje em dia, talvez as personagens tivessem uma postura mais assumida” Analisando algumas cenas do primeiro capítulo, nota-se que há tanto um interesse na erotização das personagens que se beneficia pela insinuação de um romance.

Figura 01 - Frames de Selva de Pedra (1986)



Fonte: Cena extraída de *Selva de Pedra*, escrita por Regina Braga e Eloy Araújo, [1986, novela], Rede Globo. Capítulo 1.

Até aqui a ação da censura impediu totalmente qualquer representação de relações homoafetivas, a primeira vez que uma trama pode de fato tratar abertamente de um relacionamento por duas mulheres foi em *Vale Tudo* (1988-1989) exibida em um Brasil pós redemocratização. O casal era formado pelas personagens Cecília e Laís, que viviam juntas há mais de dez anos.

A censura teve fortes efeitos na representação, pois, muitas das falas originalmente escritas para ou sobre as personagens

Cecília e Laís foram cortadas como, por exemplo, uma cena na qual Laís e a personagem Helena conversavam sobre os preconceitos sofridos por pessoas LGBTQs “as pessoas fingem que aceitam essa opção, que compreender.... No fundo, no fundo... muitos acham que é doença... que merece castigo...”. (Cavalcanti e Ferreira, 2023).

Em matéria o então diretor da Divisão de Censura da Polícia Federal, Eustáquio Mesquista ao falar sobre a escola de censurar o diálogo entre Cecília e Laís afirma que “*a novela passou o relacionamento homossexual como uma coisa normal e até aceito como solução para os problemas da juventude, o que consideramos errado*” (O Globo, 7 de agosto de 1988).

No desenvolvimento da história, Cecília sofre um acidente de carro e morre. E embora muitos tenham atribuído o fato à censura, os autores afirmam que a morte já estava prevista desde o começo da história, e que o objetivo era discutir os direitos legais de casais formados por pessoas do mesmo sexo. Dessa forma, Laís entra numa disputa com o irmão de Cecília, que deseja ficar com os bens que deveriam pertencer à viúva. Laís tem um final feliz ao conseguir fazer valer seus direitos e conhecer Marília, com quem começou um relacionamento.

Em *Salsa e Merengue* (1996) as personagens Dayse e Tereza passaram a telenovela como rivais e disputando o amor do mesmo homem, no desfecho elas se tornam um casal, ambas são apresentadas como bissexuais. Uma matéria publicada no TV Folha em 1997 comentava o aumento representacional e explicava que “Dayse (Rosi Campos) e Tereza (Angela Rebello) foram vistas trocando carinhos, na cama. A Globo escancarava o armário às 19h”

Na telenovela *Torre de Babel* (1998-1999) Leila (Silvia Pfeiffer) e Rafaela (Christiane Torloni) eram duas mulheres de meia-idade, bem-sucedidas e bem resolvidas quanto às suas orientações sexuais e viviam uma relação estável. A representação foi mal recebida por significativa parte da audiência e gerou ainda polêmicas com membros da Igreja e grupos conservadores, razão pela qual, de última hora, as personagens foram incluídas na lista de mortes causadas pela explosão de um centro comercial (Almeida e Cavalcanti, 2018).

Em *A Indomada* o autor Aguinaldo Silva conta que as personagens Zenilda e Vieira tinham um caso, que existe apenas no subtexto, já que na trama o que o telespectador sabe é que elas dormem na casa uma da outra com alguma frequência, mas que ele sentiu que não estava funcionando, em depoimento ao livro *Autores: Histórias da Teledramaturgia*, ele afirma que quando “saía à rua, via que as pessoas não gostavam daquilo. Tranquilamente, fui jogando a Renata para cima do Cláudio Marzo [1940-2015], que interpretava o Pedro Afonso, e o público adorou. É loucura insistir”. Em uma matéria para TV Folha, o co-autor da novela explica que havia planos de unir Viera com outra mulher no final da trama, mas esses não se realizam.

Em 2003 um casal sáfico voltou a aparecer nas telinhas, dessa vez com uma construção diferente. Em vez de um casal maduro e estabelecido como nos dois primeiros casos, em *Mulheres Apaixonadas* (2003), Manoel Carlos apresentou duas adolescentes em conflito e que, ao se aproximarem, gradualmente, vão descobrindo suas orientações sexuais. O casal caiu nas graças do público e representou um marco por ser o primeiro casal sáfico a se beijar numa telenovela da emissora, embora o discreto beijo tenha acontecido enquanto as personagens representavam *Romeu e Julieta* na peça da escola.

Pegando carona na aceitação de *Mulheres Apaixonadas*, no ano seguinte, outra produção da faixa, *Senhora do Destino* (2004-2005), também apresentou um casal sáfico. Na história, as personagens Eleonora (Mylla Christie) e Jennifer (Bárbara Borges) também desenvolvem sua relação gradualmente. Elas passam pelo processo de autoaceitação, pelo menos no caso de Jennifer, e lidam com o preconceito de seus familiares, mas o diferencial dessa produção é o modo como a relação das personagens é retratada de forma mais aberta.

Figura 02 - Frames dos casais Clara e Marina (esq.) e Jennifer e Eleonora (dir.)



Fonte: Frames de cena extraídos de *Mulheres Apaixonadas*, escrita por Manoel Carlos [2003, novela] e de *Senhora do Destino*, escrita por Aguinaldo Silva [2005, novela], Rede Globo.

Em *Belíssima* (2005) as personagens Rebeca e Karen passam parte da trama envolvidas em boatos sobre a natureza de seu relacionamento que se concretiza no último capítulo e elas ficam juntas. *A Favorita* (2008) apresentou uma potencial relação afetivo-amorosa entre duas mulheres, mas a história não se realizou, já que acabaram decidindo que apenas uma das personagens, Stela (Paula Burlamaqui), de fato se interessava sexualmente por mulheres. Stela chegou a se declarar para Catarina (Lília Cabral), mas a não correspondência dos sentimentos, já que Catarina afirmou que “não gostava da coisa”, fez com que elas se afastassem. Na reta final da novela as personagens acabaram viajando juntas, a trama deixa claro que elas estão viajando apenas como amigas.

Em *Sangue Bom* (2013) as personagens Viviam e Tabatha são lésbicas, Viviam primeiro se envolve com Sueli Pedrosa e, na reta final fica com Tabatha.

Na telenovela *Em Família* (2014), Clara (Giovana Antonelli) era casada com Cadu, com quem tinha um filho. Ao longo da narrativa, ela apaixona-se pela fotógrafa Marina (Tainá Muller). Após superar barreiras

sociais e conflitos pessoais, no último capítulo as duas se casam. É interessante destacar nesse caso a existência de uma forte torcida pela união do casal, muitos dos fãs tinham medo de que Clara voltasse para Cadu e se articulavam nas redes sociais para se manifestar em defesa do casal.

Em *Sete Vidas* (2015), novela das 18h, a personagem Esther (Regina Duarte) foi casada por muitos anos com Vivian, que havia morrido há alguns anos. Da relação nasceram Laila e Luís, gerados através de inseminação artificial. Na trama, embora não tenha se envolvido amorosamente com outra mulher, Esther conversava com os filhos e netos sobre a relação com Vivian.

O fluxo de boas recepções, encontrou uma maré contrária com *Babilônia* (2015), a telenovela estreou apresentando um casal composto por duas mulheres idosas, Stela (Natalia Thimberg) e Teresa (Fernanda Montenegro), que vivem juntas há mais de 30 anos. Logo na primeira semana o casal trocou beijos na tela, o que causou um forte repúdio, a repercussão negativa foi principalmente apoiada por setores conservadores e pela bancada evangélica. Cabe pontuar que, na reta final de *Sete Vidas*, a personagem Esther encontrou em seu ex-namorado José Renato (Jonas Bloch) um novo amor, e embora a associação ao “efeito Babilônia” tenha sido feita, a autora, Lícia Manzo, negou qualquer boicote ou censura, destacando que o envolvimento já estava previsto, o posicionamento não pareceu convencer alguns telespectadores que usaram as redes sociais para lembrar que a personagem tinha sido divulgada como lésbica e não bissexual.

Em *Totalmente Demais* (2015-2016) a personagem Adele (Jessica Ellen) se assume lésbica e chega a ter um flerte virtual com Lu, uma personagem heterossexual. Um tempo após descobrir a armação de Lu, Adele conhece Clara e elas começam um relacionamento, ela então se muda para o Rio de Janeiro para viver com Clara, deixando então de aparecer na trama. *Totalmente Demais* foi a primeira novela das 19h a representar um casal lésbico.

Rock Story (2016-2017), também das 19h, apresentou as personagens Vanessa (Lorena Comparato) e Bianca (Mariana Vaz) que trabalhavam, respectivamente, para Diana e Lázaro, antagonistas da trama, e através da relação deles, elas acabam se aproximando. Vanessa, que no começo da novela mantinha uma paixão platônica por Diana e depois começa a se relacionar com Bianca, tem que lidar com o fato de contar

isso para o pai. O namoro das duas se fortalece na reta final e elas vão morar juntas, recebendo todo o apoio da família de Vanessa.

A *lei do Amor* (2016-2017) seguiu a linha de Rock Story inserindo um romance entre personagens do mesmo sexo apenas na reta final. Na trama, depois de terminar o relacionamento com Misael, a personagem Flávia (Maria Flor) conhece Gabi (Fernanda Nobre) e elas ficam juntas.

A telenovela *Segundo Sol* (2018) teve em sua trama o casal Maura (Nanda Costa) e Selma (Carol Fazu). Acompanhamos na trama o percurso de revelação gradual sobre a orientação sexual de Maura, que, aos poucos, conta à irmã, Rosa, e ao amigo e colega de trabalho Ionan. Em seguida, a mãe da personagem descobre que apesar das dificuldades no processo de aceitação, tenta entender os sentimentos da filha. Um dos ápices do arco acontece quando o pai de Maura, Agenor, descobre sobre a relação da filha com Selma e vai até a delegacia onde ela trabalha e a humilha publicamente “é uma fanchona, uma mulher macho”³, ele afirma em meio aos colegas de trabalho de Maura. Agenor expulsa a filha de casa e Maura vai morar com Selma, finalmente juntas, elas se organizam para realizar o sonho de formar uma família. O caso de *Segundo Sol* merece destaque por trazer uma representação controversa, já que na continuidade do desenvolvimento do arco Maura acaba se relacionando com Ionan, que doou espermatozoides para a gestação delas, causando especulações sobre os direitos parentais sobre a criança e ainda sobre a construção da personagem Maura enquanto lésbica ou bissexual.

Em *Órfãos da Terra* (2019) as personagens Camila e Valéria, ambas bissexuais, se envolvem por volta da metade da trama e passam por um interessante desenvolvimento que chamou bastante atenção do público e mobilizou práticas de shippagem. As personagens terminam a trama casadas.

Em *Amor de Mãe* (2019-2021) Leila e Penha têm relacionamentos prévios com homens e ficam juntas apenas na reta final. Isso também acontece em *Nos Tempos do Imperador* (2021), telenovela das 18h, com as personagens Vitória e Clemência. Em *Um Lugar ao Sol* (2021) temos o casal Gabriela e Illana, Gabriela é lésbica e Ilana bissexual, ela inicia a

3 Agenor faz escândalo em público após descobrir que Maura é gay. <https://globo-play.globo.com/v/6871294/>

trama casada com um homem, o desenvolvimento acontece já na reta final e o casal é formado por duas mulheres brancas de meia-idade.

O casal Clara e Helena mobilizou os fãs em *Vai na Fé* (2023) contra a censura dos beijos do casal. O casal se desenvolve lentamente na duração da trama. Clara é casada, mas vive uma relação tóxica com o marido e vai se aproximando de Helena que é sua personal trainer, as duas chegam a se separar brevemente, mas terminam a telenovela juntas.

Por fim, retornamos ao caso que citamos de exemplo na introdução desta pesquisa, o casal lésbico apresentado em *Terra e Paixão* (2023). O casal é formado por Mara e Menah. Menah e estava previsto desde o início da telenovela e vai sendo lentamente desenvolvido nos primeiros meses, Mara que é caminhoneira e dona de uma transportadora inicia a trama casada com um homem abusivo e quando se separa dele se aproxima de Menah. Apesar do desenvolvimento há uma existência no subtexto, outros personagens falam da relação delas como “amizade muito estreita”, e não há uma verbalização da relação ou exibição de qualquer aspecto físico. Aos poucos elas vão sendo invisibilizadas no andamento da narrativa. É justamente a partir da denúncia realizada pela atriz Renata Gaspar (Menah) que a emissora decide solicitar novas cenas para o casal. Menah pede Mara em casamento e elas celebram com um beijo.

Figura 03 - Mara e Menah se beijam após pedido de casamento



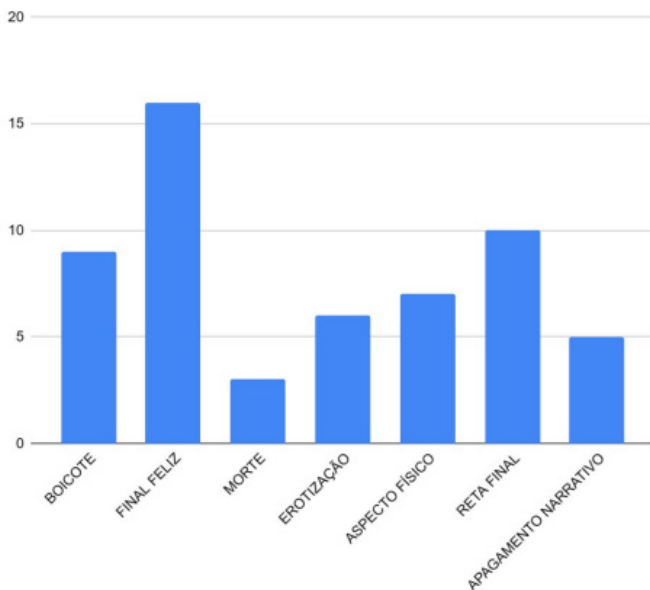
Fonte: Frame de cena extraída de *Terra e Paixão*, escrita por Walcyr Carrasco [2023, telenovela], Rede Globo. Capítulo 198.

Considerações finais

Analisamos aqui um total de vinte e quatro telenovelas que foram lançadas entre 1979 e 2023. Foram ao ar na história da Rede Globo mais de 320 telenovelas, dessa forma, apenas cerca de 6,9% dos títulos exibidos pela emissora representaram – em alguma medida – casais formados por duas mulheres. É preciso ainda considerar que contamos aqui o casal dito como sáfico pela emissora ou autor, mesmo quando não há uma expressão dessa relação em tela, seja ela através do texto ou das ações dos personagens.

Boa parte das representações se concentra entre os anos de 2010 e 2019 (45% dos títulos), o que pode estar relacionado a esforços mais evidentes do departamento de Responsabilidade Social da emissora em assumir um compromisso representacional. A maioria (63,7% dos títulos) das telenovelas foram exibidas no chamado horário nobre, ou seja, a partir das 21h e apenas duas produções estiveram na faixa das 18h, sendo a primeira delas Órfãos da Terra em 2019.

Gráfico 01 - Identificação de desenvolvimentos dos casais



Fonte: levantamento realizado pelos autores

Nas produções analisadas neste ensaio foi possível identificar chaves mais gerais de desdobramento das narrativas das personagens em questão. Embora a maioria dos casais tenha recebido seu final feliz, outras chaves como a morte, o boicote, o apagamento narrativo e a formação de casal apenas na reta final foram percebidas.

A representação dessas mulheres na composição dos casais também é algo que chama atenção, a maioria das personagens atende ao padrão de beleza vigente, elas são brancas, magras, jovens, entre as produções analisadas há apenas duas personagens negras, Adele de *Totalmente Demais* e Menah de *Terra e Paixão*. Com exceção dos casais de meia-idade (como no caso de *Torre de Babel*, *Amor de mãe* e *Um Lugar ao Sol*) e do casal de idosas (Babilônia), todos os corpos atendem a um padrão que favorece processos de erotização. Além disso, são justamente essas personagens homossexuais – brancas, jovens, de classe média – que são mais bem recebidas pela audiência.

O erótico em si permeia muito o modo como elas se relacionam, já que a indução é a principal chave na qual esses relacionamentos se materializam, as cenas dão indícios e maioria das questões que são abertamente representadas com personagens heterossexuais ficam apenas no plano da insinuação com os casais sáficos.

Parte dos casais analisados não possuem nenhuma demonstração física da relação, correspondendo a 31,9% dos casais. O restante dos casais divide-se naqueles que possuem apenas uma ou duas cenas de beijo, normalmente no final da telenovela, como é o caso de *A lei do Amor*, por exemplo. Os casais que mais possuem desenvolvimento afetivo são Jennifer e Eleonora de *Senhora do Destino*, Clara e Marina de *Em Família*, Maura e Selma de *Segundo Sol*, Camila e Valéria de *Órfãos da Terra*. Esses quatro casais são jovens, as atrizes que as representam são consideradas mulheres sensuais.

É ainda interessante considerar que a primeiras cenas de um casal sáfico na cama e que dá indícios de sexo acontece em *Salsa e Merengue* em 1996, na faixa das 19h, isso só volta acontecer em *Senhora do Destino* com Jennifer e Eleonora em 2004-2005.

Outra questão é a forma fugaz que tais relacionamentos tomam nas narrativas. Nesse sentido, a não representação de mais casais sáficos estáveis e de meia-idade segue tratando uma certa forma de se

relacionar com outra mulher enquanto tabu, reprimindo e mantendo no armário as formas que não satisfazem o olhar masculino.

Notamos a forma como a relação entre televisão e sociedade estabeleceu disputas e negociações no percurso representacional dos casais sáficos aqui analisados, já que não só a censura da ditadura como também a moral vigente nos diferentes períodos cobertos pela veiculação das tramas têm efeitos importantes no desenvolvimento dos casais. É nesse ponto que a cidadania perde espaço para os interesses econômicos da emissora, notamos, principalmente a partir da exibição de *Babilônia* (2016), que a representação de relacionamentos entre mulheres tem ganho quantitativamente, mas não qualitativamente, já que muitos desses casais são propostos em reta final e possuem pouco tempo de cena.

Por fim, e realçamos a relevância de criticar e investigar essas representações considerando a importância da visibilidade da existência lésbica, lembrando, que como afirma Richie (2010), ela “inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres”.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Cecília. CAVALCANTI, Gêsa. LimanthaMeRepresenta: Cultura de fãs e representatividade lésbica na telenovela Malhação. In: BARROS, Chalini; CARRERA, Fernanda. **Mídia e Diversidade**. Editora Xeroca, no prelo.
- BRAGA, Regina. ARAÚJO, Eloy. **Selva de Pedra**. [Novela]. Rede Globo, 1986. Capítulo 1.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CARLOS, Manoel. **Mulheres Apaixonadas**. [Novela]. Rede Globo, 2003. Capítulo 203.
- CARRASCO, Walcyr. **Senhora do Destino**. [Novela]. Rede Globo, 2005.
- CARRASCO, Walcyr. **Terra e Paixão**. [Novela]. Rede Globo, 2024. Capítulo 198.
- CAVALCANTI, Gêsa; FERREIRA, Vinícius; SIGLIANO, Daiana. Liberdade, Liberdade: Repercussão da cena de sexo gay na telenovela. **CAMBIASSU: ESTUDOS EM COMUNICAÇÃO** (ONLINE), v. 13, p. 101-120, 2017.
- CAVALCANTI, Gêsa; FERREIRA, Vinícius; Visibilidade de casais sáficos em telenovelas da Rede Globo. **Anais 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – PUC-Minas – 4 a 8/9/2023**
- COLLING, Leandro. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. In: **Gênero**, Niterói, v. 8, p. 207-221, 2007.
- DOURADO, Jacqueline Lima. **Rede Globo: mercado ou cidadania**. Teresina: EDUFPI, 2011.
- FOUCAULT, Michael. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. **A Arqueologia do Saber**. 8º edição, Rio de Janeiro, Editora Fourense Universitária, 2012.
- FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- GASPAR, Renata. Rio de Janeiro, 20, Nov. 2023. Tweet disponível em: <https://twitter.com/RenataGaspa/status/1726646062746947991>
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de Textos de Comunicação**. 6. ed. ampl. São Paulo: Cortez, 2013.
- MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012

- NAVARRO-SWAIN, Tania. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- PERET, Luiz Eduardo Neves. *Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. Televisão e História. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Org.) **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.
- RIBEIRO, Irineu Ramos. **A TV no armário**: identidade gay nos programas e telejornais brasileiros. São Paulo: GLS, 2010.
- RUBIN, Gayle. Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, Carole S. (Org.) **Placer y peligro: Explorando la sexualidad femenina**. Ed. Revolución, Madrid, 1989. pp. 113-190.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos pagu* (28), janeiro-junho de 2007:19-54.
- WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022

CELEBRIDADES E O FANSERVICE COMO COMPONENTES GENÉRICOS DAS SÉRIES BL TAILANDESAS: O BOYS LOVE A PARTIR DE UMA ABORDAGEM CULTURAL DOS GÊNEROS

LAIZA FERREIRA KERTSCHER

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Produções do entretenimento asiático integram um momento de diversificação do consumo cultural, em que não só produtos de países de língua inglesa circulam entre fronteiras transnacionais. Músicas, quadrinhos, animações, séries e filmes, entre outras produções asiáticas ganham crescente destaque no Ocidente especialmente a partir do compartilhamento de conteúdo entre fãs, em contextos de diversificação dos modos de acesso e distribuição da cultura popular. Um dos principais produtos do entretenimento asiático que circula entre fãs de diferentes países, e também no Brasil, é o *BL*. Com origens nos quadrinhos japoneses, os mangás, o *BL* é uma categoria de produções ficcionais asiáticas que se manifesta em diferentes formatos, como quadrinhos, séries televisivas, animações, livros, entre outros. Frequentemente associado também a outros termos, como o *yaoi*, *BL* é uma sigla para *Boys Love* e compreende produções que têm como temática central o relacionamento amoroso, sexual ou íntimo entre personagens do sexo masculino. Dentre as manifestações do *BL*, as séries televisivas tailandesas se destacam como uma das principais expressões do gênero. Enquanto produções de outros países asiáticos também circulam como parte do *BL* e conquistam fãs em diferentes regiões, o modo como emissoras de televisão e produtoras de *streaming* tailandesas têm investido em séries protagonizadas por casais de personagens masculinos resultou em uma indústria com características específicas.

Ao trazer elementos do gênero originado nos mangás japoneses para a forma seriada audiovisual, o *BL* tailandês se caracteriza principalmente por práticas da indústria das celebridades. Para além do universo ficcional, é comum que os atores que interpretam casais nessas histórias demonstrem intimidade também fora da série, em entrevistas, programas de televisão, aparições públicas e interações em redes sociais digitais. Cientes da popularidade do casal que interpretam na ficção, celebridades e a indústria do *BL* instigam a imaginação de fãs ao sugerir que esses atores possuem uma relação mais íntima também fora das câmeras. Tais práticas são conhecidas na Ásia como *fanservice*, quando celebridades adotam determinada postura apenas para agradar fãs, sem finalidades artísticas ou compromisso com a realidade. A estratégia de fomentação de um romance imaginário entre os atores configura uma

das especificidades do *BL* tailandês, tornando-se um componente do gênero no país, mesmo sendo uma estratégia de divulgação e não um elemento textual.

Diante de um gênero que não é associado apenas com a temática ou com os elementos internos de seus textos, mas a partir do objeto observado, também entre estratégias da indústria, esta pesquisa propõe a compreensão do *BL* por meio de abordagens culturais dos gêneros. Essa vertente busca perceber como as classificações genéricas são relevantes não só para análise ou interpretação de elementos formais ou temáticos mas principalmente como mediadoras de experiências e práticas culturais. Essa discussão se inicia com uma breve apresentação teórica sobre as abordagens culturais sobre os gêneros, a partir das discussões de Jesús Martín-Barbero (1997) e Jason Mittell (2004). A apresentação do objeto parte da contextualização da emergência e das características do *BL* e seu desenvolvimento na Tailândia como referência para a discussão sobre o uso da figura da celebridade e do *fanservice* como um elemento genérico para além do texto nessas séries. Como exemplo da operação do *fanservice* e do papel das celebridades nessa indústria, analisamos como as interações entre os atores Mew Suppasit e Gulf Kanawut, da série *TharnType*, foram usadas para incentivar a ideia de que os dois artistas não viviam um romance apenas na ficção, em associação com as práticas e expectativas relacionadas ao *BL* tailandês.

Gêneros como fatos e categorias culturais

A classificação por gêneros é utilizada entre produções culturais de diferentes formas: literatura, cinema, televisão, música, quadrinhos, séries televisivas, entre outros, pela indústria, pela crítica, por pesquisadores e também por leitores e espectadores. Usamos os gêneros para orientar expectativas sobre um tipo de produção, de acordo com experiências anteriores com outros textos, em busca de semelhanças entre eles. Os gêneros estão nas livrarias, plataformas de *streaming*, nas discussões de fãs, nos comentários da crítica, nas estratégias de produção, entre outros espaços e usos. A discussão sobre o que de fato é um gênero, sobre o que ele classifica, para quem e sobre suas delimitações, no entanto, é mais complexa. São muitos os critérios utilizados para de-

finir o que compõe um gênero e, nem sempre, essa divisão se refere ao conteúdo dos textos ou é unânime. Abordagens distintas em teorias de gêneros de diferentes formas culturais apontaram a dificuldade de estabelecer critérios bem definidos para compreender essas categorias, diante da complexidade e heterogeneidade de suas manifestações e reconhecimentos culturais. Dentre esses estudos, as teorias sobre os gêneros televisivos evidenciaram ainda mais como as lógicas de produção, de recepção e dos meios atravessam o que entendemos por gênero, suas diferentes definições e o modo como fazemos uso deles em nossas experiências midiáticas. Em discussão sobre as lógicas de usos e de produção da cultura que integram dinâmicas comunicativas, Jesús Martín-Barbero (1997) citou os gêneros como a “unidade mínima do conteúdo da comunicação de massa” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 298). O autor argumenta que é no nível dos gêneros que se manifestam demandas de mercados, estratégias da indústria e expectativas dos públicos, configurando uma mediação fundamental entre as lógicas dos usos, do consumo e dos formatos.

Martín-Barbero defende, no entanto, que a compreensão dos gêneros apenas como fatos “literários” limita a percepção sobre seus usos na prática e destaca a relevância de se perceber a competência cultural dessas categorias. O autor discute especialmente os gêneros televisivos, mas destaca a cultura de massa de modo geral, em que essas categorias representam maneiras em que a indústria imprime demandas e remete a textos já conhecidos e ao reconhecimento dentro de comunidades culturais. Por essa perspectiva, Martín-Barbero defende que se perceba os gêneros como uma chave de análise dos textos da cultura popular, em especial da televisão, como um sistema que integra uma configuração cultural específica. Essa chave estaria não apenas dentro dos textos, das competências formais ou de conteúdo, mas no modo como se dá o reconhecimento do texto em relação com o gênero na prática cultural. A teoria do autor propõe perceber os gêneros não apenas como “narrativos”, mas como fatos culturais. “Um gênero é, antes de tudo, uma estratégia de comunicabilidade” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 302). A estrutura aberta construída em relação com a resposta do público e sua relação com o cotidiano, por exemplo, são algumas das características das telenovelas latino-americanas como gênero que as destacam de outros formatos televi-

sivos que, apesar de compartilharem a forma seriada audiovisual, são reconhecidos de modo diferente a partir de suas especificidades.

Nesse sentido, os gêneros não só possuem suas linguagens específicas, mas também são percebidos e operam de modos distintos, de acordo com os contextos em que são produzidos e que circulam. Essa perspectiva também integra as discussões de Jason Mittell (2004), que apontou algumas limitações das teorias tradicionais dos gêneros, em que tal como citou Martín-Barbero, as tornam insuficientes para compreender gêneros do entretenimento, em especial em sua pesquisa, os televisivos. Análises textualistas, segundo o autor, possuem limitações para compreender como os gêneros televisivos operam culturalmente e são, de fato, usados, diante da multiplicidade de características, transformações culturais e circunstâncias em que esses formatos se apresentam. Mittell avalia também teorias interpretativas, que buscam encontrar significados que caracterizam cada gênero, mas destaca como essas categorias podem ter reconhecimentos heterogêneos e interpretações diversas. Os reconhecimentos distintos que um mesmo gênero pode ter evidenciam, segundo o autor, como apenas análises textuais não dão conta de explicar os usos dos gêneros em contextos mais amplos. “Precisamos olhar para fora dos textos para localizar a variedade de locais em que os gêneros operam, mudam, se proliferam e se extinguem⁴” (MITTELL, 2004, p. 9, tradução nossa).

Os textos, conforme a teoria de Mittell, possuem diferentes elementos, mas apenas alguns são acionados culturalmente para formar categorias genéricas. Esses componentes podem ser textuais, mas também práticas industriais, dos públicos ou outras características, sugerindo, conforme o autor, que os gêneros emergem da relação entre seus elementos textuais e os contextos culturais em que circulam. Os gêneros, segundo Mittell, “de fato passam pelos textos, mas também operam dentro de práticas de críticos, públicos e indústrias - qualquer um usa os termos genéricos participa da constituição de categorias genéricas⁵” (MITTELL, 2004, p. 13, tradução nossa). Mittell propõe que os gêneros

4 No original: “We need to look outside of texts to locate the range of sites in which genres operate, change, proliferate, and die out”.

5 No original: “[...] do run through texts, but also operate within the practices of critics, audiences, and industries - anyone who uses generic terms is participating the constitution of genre categories”.

sejam percebidos como categorias culturais e que a investigação sobre eles se baseie no modo como são avaliados, definidos e interpretados em contextos culturais amplos. O autor se baseia no conceito de formações discursivas¹ a partir das discussões de Michel Foucault, para pensar os gêneros como práticas que se constituem discursivamente a partir de enunciados diferentes, mas que são reconhecidos como semelhantes. Mittell sugere, portanto, que busque-se discursos e práticas que circulem sobre cada gênero entre instâncias específicas, cientes de que não haverá uma única definição sobre essas categorias.

Os gêneros não são intrínsecos aos textos – eles são constituídos pelos processos que alguns pesquisadores definem como elementos “externos”, como práticas industriais e dos públicos. Precisamos olhar além do texto como o *locus* do gênero, localizando os gêneros dentro das complexas inter-relações entre textos, indústrias, públicos e contextos históricos. Os gêneros atravessam as fronteiras entre texto e contexto, com produção, distribuição, promoção, exibição, crítica e práticas de recepção trabalhando para categorizar os textos midiáticos em gêneros². (MITTELL, 2004, p. 9-10, tradução nossa).

As teorias de Martín-Barbero e Mittell, ainda que por abordagens distintas, aproximam-se ao demonstrarem como as características que fazem com que textos sejam agrupados em uma mesma categoria não se relacionem apenas a questões de forma e conteúdo, mas podem partir também de aspectos externos ao texto. Um gênero em uma abor-

1 A discussão de Foucault sobre as formações discursivas se refere a compreensão de que discursos das instituições e dos saberes se definem a partir de uma unidade, um conjunto semelhante entre enunciados dispersos. Essas formações se determinariam a partir relações que não estão presentes entre esses objetos que se formam e se transformam, mas são estabelecidas entre condições históricas, “instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamentos, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização” (FOUCAULT, 2008, p. 50).

2 No original: “Genres are not intrinsic to texts — they are constituted by the processes that some scholars have labeled “external” elements, such as industrial and audience practices. We need to look beyond the text as the locus for genre, locating genres within the complex interrelations between texts, industries, audiences, and historical contexts. Genres transect the boundaries between text and context, with production, distribution, promotion, exhibition, criticism, and reception practices all working to categorize media texts into genres”.

dagem cultural seria, portanto, uma categoria que classifica textos a partir de elementos textuais, mas também por meio de discursos, práticas e experiências específicas, que são percebidas como parte de um mesmo rótulo. O fato de um texto ser associado a um gênero, nesse sentido, nem sempre se refere aos seus componentes internos, mas ao modo como esse texto é associado ao que entende-se como parte dessa categoria. Interessa, nesta pesquisa, perceber como práticas da indústria e da cultura das celebridades compõem um dos principais componentes do que se entende como *BL* nas séries televisivas tailandesas, para além de seus conteúdos narrativos, e como se constrói a relação entre essas histórias, seus públicos, atores e as práticas recorrentes dessa indústria.

O *BL* como gênero na Tailândia

O *BL* surgiu como uma das classificações características dos quadrinhos japoneses. Os tipos de histórias dos mangás são definidos de acordo com o que entende-se do público visado de cada narrativa, o que faz com que esse tipo de categoria seja entendida por seus públicos como uma classificação “demográfica” e não exatamente temática. Esse tipo de categorização tem origem nas revistas semanais que tinham públicos-alvo específicos: jovens garotos, jovens garotas, homens e mulheres adultos, entre outros (BERNDT, 2016). A gênese do *BL* está nas revistas direcionadas ao público jovem feminino, quando entre o final dos anos 1960 e o início da década de 1970, autoras passaram a diversificar as histórias de “contos de fadas” para escrever romances protagonizados por casais homossexuais. Essas primeiras histórias ficaram conhecidas como *shōnen'ai*, termo formado pelas palavras japonesas para “garotos” e “amor”.

Na década de 1980, essa temática foi desenvolvida em fanzines amadores, chamados de *dōjinshis* no Japão. Tais histórias eram escritas como paródias, se apropriando de personagens masculinos de mangás “para garotos” ou de astros do rock, em que personagens de séries como *Os Cavaleiros do Zodíaco* (*Saint Seiya*) ou *Samurais Warriors* (*Yoroiden Samurai Troopers*) ou músicos do Led Zeppelin e do Queen tornaram-se protagonistas de romances homoeróticos (WELKER, 2015). O conteúdo sexual desses quadrinhos amadores tornaram essas histórias

amadoras conhecidas no Japão pelo termo *yaoi*, acrônimo para *yama nashi, ochi nashi, imi nashi*, que significa algo como “sem clímax, sem conclusão, sem significado”. A popularidade das histórias do *shōnen'ai* e *yaoi* ganharam destaque na indústria dos mangás japoneses, com o surgimento de revistas especializadas no tema. O termo *Boys Love* foi adotado a partir do início dos anos 1990, como uma definição comercial para quadrinhos e outros formatos de histórias com essa temática (YUKARI, 2015) e desde então foi considerado um termo “guarda-chuva” para classificar as diferentes manifestações do gênero.

Devido às suas origens em mangás direcionados para jovens garotas, e por ser escrito predominantemente por autoras, o *BL* tornou-se conhecido por histórias feitas de mulheres para mulheres, ainda que seus autores e públicos tenham se diversificado ao longo das transformações temáticas e terminológicas da categoria. Outro entendimento compartilhado sobre essas produções se refere à ideia de que suas narrativas não possuem compromisso com a realidade de homens homossexuais, se dedicando mais a representar fantasias e universos distanciados da “vida real” (AOYAMA, 1988; WELKER, 2015). Outros componentes textuais do *BL* devedores dos mangás japoneses se refere a tipificação de personagens como *seme* e *uke*. Os termos, emprestados das artes marciais, destacam as diferenças entre os casais dos *BL*, em que o *seme* (aquele que ataca) é geralmente o personagem mais “forte e masculino”, o “ativo” da relação sexual, enquanto *uke* (o que recebe) seria o mais delicado, o “passivo” da relação. A partir da década de 1980, essas características e os textos dos mangás *BL* cruzaram fronteiras, chegando a outros países asiáticos, como China, Coreia do Sul e Tailândia.

A partir daí, o *BL* integra um fluxo de produção e consumo de produções do entretenimento entre países asiáticos. Nesse contexto, séries televisivas, filmes, músicas, quadrinhos e animações são compartilhados entre fronteiras linguísticas e geográficas, circulando de modo sincronizado mesmo diante das divergências políticas e culturais entre esses países (IWABUCHI, 2017; KWON, 2021). Na Tailândia, os mangás *BL* japoneses começaram a circular em cópias piratas no final da década de 1980 e sua presença permaneceu restrita a pequenas comunidades até os anos 2010, quando essas histórias foram licenciadas oficialmente no país (BUNYAVEJCHEWIN, 2022). Na Tailândia, assim como aconteceu no Brasil, essas histórias se tornaram conhecidas inicialmente a

partir de práticas de compartilhamento de fãs e foram muito associadas ao termo *yaoi*. Ainda que no Japão o *yaoi* defina produções amadoras, em outros países o termo foi exportado como principal definição para histórias japonesas sobre romances homoafetivos, antes do uso do *BL* se popularizar nesses locais. Na Tailândia, conforme Poowin Bunyavejchewin (2022), o termo *wai* (da pronúncia inglesa para a letra “y”) passou a ser usado para se referir a esse tipo de ficção, devido à adesão do termo *yaoi* entre os fãs no país. O autor menciona também como apesar de apresentar, internacionalmente, a imagem de um país “livre” e “gay friendly”, a Tailândia ainda é um país conservador e que em muito precisa avançar nos direitos da comunidade LGBTQIA+, mas que “tolera” a distribuição de produções *BL* desde os anos 2010.

A indústria do *BL* tailandês se desenvolveu, a partir daí, em paralelo com o fluxo de consumo de obras japonesas e produções do entretenimento de outros países asiáticos, em especial, o *k-pop*, a música pop da Coreia do Sul. Kang-Nguyen Byung’chu Dredge (2022) explica que ainda que na Tailândia se reconheça as origens japonesas do *BL*, o gênero passou a circular no país em associação com a popularidade de cantores pop sul-coreanos, em *fanfics* e outras produções de ficção de fãs. A prática de formar casais imaginários entre ídolos da música, tal como nos antigos *dōjinshis* japoneses, ajudou a moldar o *BL* tailandês a partir da cultura do *shipping*³. O autor menciona como “casais” fictícios formados por integrantes de grupos de *k-pop* se tornaram populares na Tailândia, entre montagens e edições que apresentavam esses artistas como namorados e valorizam momentos de interação entre eles. “Imagens de ‘fanservice’, em que os ídolos se abraçam ou se beijam especificamente para provocar suas fãs *shippers*, são altamente valorizadas⁴” (DREDGE, 2022, p. 198, tradução nossa). O *fanservice* (“serviço para fãs”) são interações públicas entre artistas planejadas para satisfazer fantasias de fãs e que na Ásia são principalmente associadas a representações de homoafetividade entre celebridades da música pop do Japão e da Coreia do Sul (GLASSPOOL, 2012; KWON, 2019).

O *shipping* e a prática de formar casais entre personagens e ce-

3 Do inglês *relationship* (relacionamento), *shipping* é a prática de apoiar um casal, real ou fictício, e demonstrar afeição às interações entre eles.

4 No original: “‘Fan service’ images, in which idols hug or kiss each other specifically to excite their shipper fans, are highly prized”.

lebridades, destaca Natthanai Prasannam (2019), tornou-se um componente chave na constituição do *BL* tailandês, em que até participantes de *reality shows* do país passaram a compor o imaginário de *shippers* para formar “casais *yaoi*”. Enquanto o gênero já circulava no país em obras japonesas, textos de ficção de fãs e outros formatos, o *BL* se consolidou especialmente a partir das séries televisivas na Tailândia, que acompanharam a popularidade e consumo de fantasias homoeróticas entre fãs. A série *Love Sick: The Series* (Channel 9, 2014) é considerada o marco inicial dessas produções, quando foi transmitida em uma rede de televisão aberta, no horário nobre, e se tornou um sucesso ao narrar a história de amor colegial entre dois rapazes (JIRATTIKORN, 2023). Com o sucesso da história, a indústria televisiva do país passou a investir em novas séries protagonizadas por casais de personagens masculinos. Romances em prosa inspirados no *BL* japonês publicados por autores e autoras tailandeses se tornaram a principal fonte para as séries televisivas, que adaptam para as telas as histórias populares na internet. Amporn Jirattikorn (2023) lembra que assim que as séries *BL* provaram ser um negócio rentável, as emissoras do país investiram na produção de um número cada vez maior e diverso de histórias do gênero, em que a emissora privada GMMTV se destacou como a principal referência dessa indústria em ascensão, superando em quantidade os números de produções em comparação com outros países asiáticos.

Desde então, aponta Dredge (2022), a Tailândia passou a ocupar um papel de mediador das séries *BL* na Ásia, em que o gênero originado no Japão é indigenizado, reformulado e passa a circular entre países asiáticos e outras regiões, como na América do Sul. Os investimentos da indústria, as estratégias textuais e extratextuais específicas e a popularidade dessas séries na Tailândia e em comunidades transnacionais de fãs ajudaram a moldar o *BL* como um gênero audiovisual no país, que referencia as produções japonesas, mas desenvolveu características próprias. Thomas Baudinette (2019) diferencia o *BL* como gênero audiovisual televisivo em comparação com os *lakhon*, séries tradicionais que focam em romances heterossexuais e se assemelham com as telenovelas latino-americanas e as *soap-operas* dos Estados Unidos. Enquanto apresenta as séries *BL* como gênero com foco em representações homoafetivas, o autor defende que, narrativamente, não há grandes diferenças entre os *lakhon* e o *BL* além da temática homoafetiva. Baudinette analisa

Love Sick e menciona as estratégias textuais que foram seguidas a partir daí em outros *BL* e menciona como a série adota a mesma estrutura dos *lakhon*, com progressão de enredo construído a cada episódio e centrado no casal protagonista, com grupos de personagens de apoio. Dentro da história, o que diferencia o *BL* das séries tradicionais da Tailândia é o modo como o país adaptou componentes que referenciam o gênero originado no Japão, como a caracterização de personagens em *seme* e *uke* e a representação das fantasias homoeróticas dos fãs.

De modo geral, o *BL* tailandês, ainda que devedor dessas outras formas, construiu sua própria linguagem e especificidades narrativas, mas principalmente relacionadas ao que entende-se como elementos externos ao texto. Jirattikorn (2023) descreve que as primeiras séries *BL* apostavam principalmente em histórias ambientadas em universos colegiais ou universitários, com romances “clichês” entre veteranos e calouros, estudantes de Medicina ou Engenharia. Esse tipo de convenção se tornou associada ao gênero, ainda que as temáticas das produções mais recentes tenham se diversificado e também apostado cada vez mais em cenas sensuais entre os atores, em séries como *KinnPorsche* (One31, 2022), *Love in the Air* (GMM25, 2022) e *Only Friends* (GMM25, 2023). O que destaca o *BL* tailandês como um gênero específico não são, no entanto, apenas seus elementos narrativos, mas as práticas extratextuais associadas a essas produções. Estabelecidas principalmente a partir das séries da GMMTV, mas adotadas também por outras produtoras, são as estratégias de fomentar momentos de intimidade entre os atores mesmo fora das séries. Destaca-se o modo como essa indústria constrói associações entre os “casais” de atores que atuam juntos em séries *BL*. Ainda que seja comum que atores que interpretam casais no cinema ou em telenovelas voltem a repetir a parceria se agradarem o público, no *BL* tailandês o usual é que esses atores sejam sempre associados um com o outro, como uma dupla, trabalhando juntos em novas séries, mas sempre juntos como um casal.

Yi Zhang e Adam K. Dedman (2021) mencionam como a indústria do *BL* tailandês se baseia na construção de “casais oficiais”, planejados para fomentar as práticas de *shipping* entre fãs, dentro e fora dos universos das histórias. Essas duplas são conhecidas por um nome de casal, normalmente a junção de seus nomes, e sempre há expectativa de qual será a próxima série de cada par. Fora das séries, esses atores

incentivam a cultura do *shipping* e as fantasias dos fãs, sempre aparecendo juntos, demonstrando intimidade e dando margem para a imaginação de que há algo mais em sua relação. Zhang e Dedman defendem que essas estratégias estão relacionadas com a importância do fomento à idolatria às celebridades nessa indústria, inspirada pelo *k-pop* e o *BL* japonês. Jirattikorn (2023) também cita a relação do *BL* tailandês com a indústria das celebridades e menciona como produtores dessas séries buscam não apenas apresentar atores e personagens para seus públicos, mas ídolos capazes de satisfazer fantasias de fãs, com foco especial no público feminino, que reconhecem como principal público-alvo do gênero. Tais investimentos na figura dos atores se manifestam em aparições públicas deles juntos, em entrevistas, programas de televisão, eventos, shows e até em cenas do cotidiano expostas nas redes sociais, que motivam fãs a buscar mais momentos de interação dos artistas, expandindo a ficção para a “vida real” desses atores, cultivando a imagem da dupla mesmo fora da ficção.

MewGulf e as estratégias do *fanservice* na Tailândia

Ainda que utilizem a intimidade entre dois homens como estratégia de divulgação das séries e de expansão do universo ficcional da história para satisfazer os desejos dos fãs, na Tailândia não é comum que atores de *BL* falem publicamente sobre sua vida amorosa e sua sexualidade. Normalmente, esses casais não chegam a simular um namoro fora das telas e o *fanservice* se refere mais ao modo como demonstram afinidade pelo outro e como interagem deixando perceptível que possuem intimidade. Em eventos, é comum que eles se abracem e respondam perguntas como se estivessem flertando, mas normalmente essas interações não vão muito mais longe do que isso. Um dos casos mais expressivos do *fanservice* no *BL* tailandês e que levou fãs a questionarem se os artistas de fato viviam um relacionamento amoroso fora das câmeras foi dos atores Mew Suppasit e Gulf Kanawut. A dupla, conhecida como MewGulf, estreou a série *TharnType: The Series* (GMM One, 2019), adaptação de um web romance, da autora MAME. Lançada também em plataformas de *streaming* e distribuída por fãs em *fansubs*, portais de tradução e legendas não oficiais feitas por fãs, a série se tornou uma das

mais populares do gênero na Tailândia e também entre comunidades de fãs transnacionais. Com 12 episódios de cerca de 50 minutos cada, a série narra o romance entre dois universitários, seguindo os clichês do *BL* tailandês. Apesar de trazer em sua trama algumas abordagens polêmicas, como as investidas sem consentimento do personagem de Tharn (Mew) contra Type (Gulf), os dois atores conseguiram conquistar o público demonstrando intimidade dentro e fora da série.

Frequentemente elogiados por sua “química”, Mew e Gulf passaram a explorar as interações entre eles também fora do universo ficcional, como é de costume na indústria. No entanto, se abraços, troca de carinhos e entrevistas que deixem claro a proximidade da dupla já eram frequentes entre atores do gênero, o comportamento de Mew e Gulf se tornou uma narrativa à parte. Fãs acompanhavam essas interações quase que como uma nova temporada da série, sem as polêmicas de Tharn e Type, mas com o mesmo “casal” com o qual já estavam familiarizados. Enquanto estratégias distintas de *fanservice* já eram utilizadas por celebridades da música em outros países da Ásia, como a Coreia do Sul e o Japão, e essa já era uma prática recorrente entre atores de *BL* na Tailândia para cultivar a fantasia da série para além da ficção, a dupla conhecida como MewGulf foi ainda mais longe para demonstrar fora de cena a química que era tão elogiada por seus fãs. Em vídeos de ensaios e bastidores das gravações de *TharnType*, os dois apareciam sempre abraçados, trocando carícias e até em momentos em que Gulf aparecia deitado entre as pernas de Mew enquanto os dois liam juntos o roteiro. Produtores da série também tornavam menos perceptível as distinções entre realidade e ficção quando diziam que cenas românticas ou até aquelas mais ousadas entre o casal foram improvisadas pelos atores ou gravadas sem necessidade de roteiro.

Após o fim da série, Mew e Gulf continuaram a dar indícios de que não eram apenas colegas de cena. Em entrevistas, eventos e aparições públicas, eles continuaram a aparecer sempre abraçados, insinuando que se tratavam com apelidos típicos de namorados ou até que tomavam banho juntos, fomentando as fantasias de fãs que apreciavam as cenas mais sensuais entre eles na série. Nas redes sociais, os dois também demonstravam intimidade, evidenciando a proximidade com a família do colega, exibindo que faziam juntos programas de casais ou sugerindo que estavam morando juntos. Em entrevista a uma revista tailandesa, quan-

do questionados se planejavam formar uma família, Mew e Gulf responderam como planejavam ter filhos juntos. Mas nem toda interação que sugeria a intimidade entre eles era tão explícita e eles também apostavam em dicas mais “discretas”, que levavam fãs a uma constante busca por pistas que ajudassem a comprovar a relação entre eles. Apesar das insinuações, Mew e Gulf evitavam afirmar ou negar que estavam juntos, mas buscavam respostas ambíguas que deixassem aberta a possibilidade de um relacionamento amoroso entre eles, mas não os comprometiam com o público mais tradicional da ainda conservadora sociedade tailandesa. A dupla continuou a interagir regularmente até o início de 2021, quando foi ao ar a segunda temporada de *TharnType*, *TharnType 2: 7 Years of Love* (Channel One 31, 2020), que mostrava a vida de casados dos personagens. As aparições públicas de MewGulf ficaram menos frequentes, apenas em eventos e ações publicitárias, até os dois atores passarem a se dedicar a outros projetos na música e na televisão, sem aparecerem mais juntos desde o final daquele ano. O “relacionamento” entre Mew e Gulf só teve um desfecho em fevereiro de 2023, quando Mew usou o X (então *Twitter*) para responder fãs que questionavam sobre sua relação com o ex-colega de elenco. Dizendo que Gulf e ele sempre foram apenas irmãos e que não se falam há mais de dois anos, o ator mencionou que tudo não passou de *fanservice* e que os fãs do “casal” não sabiam diferenciar ficção de realidade (SUPPASIT, 2023). Desde então, os atores seguiram em projetos distintos em suas carreiras.

Enquanto em outros contextos as falas e atitudes dos atores poderia ser considerada uma fraude perante o público, para aqueles acostumados com a “linguagem” do *BL* tailandês, não foi grande surpresa quando Mew anunciou que tudo não passava de *fanservice*. Ainda que seja um dos exemplos mais evidentes dessa estratégia no entretenimento asiático, o caso de Mew e Gulf não é isolado e integra uma rotina de práticas que envolvem essas celebridades, a indústria que incentiva esse comportamento e os públicos, que reconhecem e valorizam essas interações. Mesmo que nem sempre todo acontecimento da vida artística e pessoal seja usado como *fanservice*, como foi com MewGulf, é uma dinâmica própria do *BL* tailandês projetar nos atores que integram o elenco dessas séries uma extensão dos universos ficcionais pelas lógicas do *BL*, sejam esses artistas realmente próximos ou apenas demonstrem ter uma ligação mais forte do que realmente possuem nos bastidores. Seja real ou não, quando

feitas em público, essas interações integram componentes extratextuais que são fundamentais para o reconhecimento de uma obra como *BL*. Enquanto apenas a temática homoafetiva não é suficiente para validar uma série como parte do gênero, a figura da celebridade e seu comportamento aparece também como uma característica importante do gênero, em que as expectativas do público são muito associadas aos atores e não apenas ao universo ficcional e aos personagens.

Considerações finais

O *BL* é um gênero que, originado nos mangás japoneses, se transformou a partir da relação com outras mídias e culturas. Na Tailândia, é associado principalmente com as séries televisivas, onde passou a definir uma nova manifestação dessas produções, que se diferencia dos *lakhon* não por sua estrutura ou formato, mas a partir de seu reconhecimento entre comunidades culturais e por meio de práticas extratextuais específicas. Destaca-se como o *BL* na Tailândia se estabeleceu a partir de uma relação dialógica com o gênero originado no Japão, com os *lakhon* e com a indústria das celebridades asiáticas, em especial as práticas de *fanservice* inspiradas pelos ídolos da música pop. Tais elementos, internos e externos a essas séries, constituem o *BL* tailandês como um gênero distinto das demais manifestações dessa categoria e que deve ser percebido a partir de seus usos e contextos específicos, e não apenas a partir de suas estruturas textuais. Ao buscar uma compreensão dos gêneros a partir de uma abordagem cultural, Jesús Martín-Barbero (1997) defende que o entendimento dessas categorias apenas a partir de elementos textuais e narrativos nos impede de perceber sua verdadeira função e pertinência, como “chave de análise dos textos massivos e, em especial, dos televisivos” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 302). Identificar uma série como *BL*, portanto, é relevante para entender essa produção como parte de uma rotina de práticas e experiências que são comuns entre obras distintas, mas que se assemelham ao adotar elementos deste mesmo universo. Nesse sentido, observamos como uma estratégia da indústria, que é apresentada pela figura das celebridades, contribui para o reconhecimento de uma unidade entre essas produções e de expectativas comuns em torno das séries conhecidas como parte do *BL* tailandês.

Jason Mittell (2004) busca na teoria de Michel Foucault sobre as formações discursivas referência para compreensão dos gêneros como categorias que agrupam práticas e discursos em um mesmo rótulo, que mesmo entre diferenças e irregularidades, são percebidos como semelhantes. Ao destacar a impossibilidade de se compreender os gêneros em sua totalidade, Mittell sugere que busque-se perceber quais discursos e experiências são relevantes para entender cada gênero. Buscamos aqui apresentar questões relacionadas à indústria e às celebridades como alguns dos elementos fundamentais para o agrupamento genérico que compõe o *BL* tailandês, que o destaca de outras formas culturais, cientes de que isso não representa a totalidade ou unanimidade sobre este gênero. Cabe destacar, portanto, que no *BL* tailandês, a temática homoafetiva, por si só, não é suficiente para que uma série seja reconhecida como parte do gênero, mas é na junção dos elementos narrativos em diálogo com as estratégias extratextuais que se articulam as expectativas e reconhecimentos dos públicos sobre essa categoria. As discussões Jesús Martín-Barbero (1997) e Jason Mittell (2004), ainda que a partir de caminhos distintos, convergem ao indicar a relevância dos gêneros não como apenas um meio de classificar textos, mas como categorias construídas a partir de experiências midiáticas e práticas culturais, que relacionam a indústria, os públicos e os meios. A relevância da categoria genérica aparece, conforme Martín-Barbero, como uma chave de análise de textos que são percebidos como semelhantes, mas que tal como discute Mittell, são reconhecidos como parte de uma mesma categoria mesmo entre diferenças, a partir de práticas e discursos, em contextos culturais específicos.

Tomando o *BL* tailandês como objeto, destaca-se essas séries compartilham o formato seriado audiovisual com as séries tradicionais do país e os elementos textuais com os mangás *BL* japoneses, mas são reconhecidas em uma categoria específica por seus elementos extratextuais, como o *fanservice* e a figura das celebridades. O comportamento de Mew e Gulf diante do público, mesmo que tenha ido mais longe do que o *fanservice* usual do *BL* tailandês, demonstra como essas estratégias estão presentes nessa indústria e são reconhecidas por aqueles habituados à “linguagem” do gênero. A compreensão mais ampla da categoria e de sua competência cultural, portanto, não deve se limitar a ideia de que se trata apenas de uma classificação “demográfica” ou narrativa.

O *BL*, como gênero, deve ser percebido diante de seus diferentes usos e contextos, como uma chave de análise para as experiências e discursos que se articulam a partir dessa categoria. Destaca-se, portanto, como a abordagem dos gêneros culturais, conforme Martín-Barbero, das categorias culturais, conforme Mittell, é relevante para compreendermos as dinâmicas estabelecidas entre narrativas, indústrias, meios e o modo como os públicos interpretam e interagem com esses produtos, em configurações cada vez mais diversas de distribuição e consumo cultural.

REFERÊNCIAS

BERNDT, J. Manga, which manga? Publication formats, genre, users. In: ABE, J.; KATO, H.; TARGOWSKI, A. (Ed.). **Japanese Civilization in the 21st Century**. Nova York: Nova Science Publishers, 2016. p. 121-133.

BUNYAVEJCHEWIN, P. The Queer if Limited Effects of Boys Love Manga Fandom in Thailand. In: WELKER, J. (Ed.) **Queer transfigurations: Boys Love Media in Asia**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2022. p. 181-193.

DREDGE, K. B. Faen of Gay Faen: Realizing Boys Love in Thailand between Imagination and Existence. In: WELKER, J. (Ed.) **Queer transfigurations: Boys Love Media in Asia**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2022. p. 194-207.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GLASSPOOL, L. "From Boys Next Door to Boys' Love: Gender Performance in Japanese Male Idol Media." In: GALBRAITH, P. W.; KARLIN, J. G. (Ed.) **Idols and Celebrity in Japanese Media Culture**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 113-130.

IWABUCHI, K. East Asian Popular Culture and Inter-Asian Referencing. In: IWABUCHI, K.; TSAI, E.; BERRY, C. **Routledge Handbook of East Asian Popular Culture**. Abingdon: Routledge, 2017. p. 24-33.

JIRATTIKORN, Amporn. Heterosexual Reading vs. Queering Thai Boys' Love Dramas among Chinese and Filipino Audiences. **Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific**. n. 49, jun. 2023, p. 1-16.

KWON, Jungmin. **Straight Korean Female Fans and Their Gay Fantasies**. Iowa City: University of Iowa Press, 2019.

KWON, Jungmin. The past, present, and future of Boys Love (BL) cultures in East Asia. In: HONG, Seok-Kyeong; JIN, Dal Yong (Ed.) **Transnational convergence of East Asian pop culture**. Londres e Nova York: Routledge, 2021. p. 96-112.

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

MITTELL, J. **Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture**. Nova York: Routledge, 2004.

PRASANNAM, N. The Yaoi Phenomenon in Thailand and Fan/Industry Interaction. **Plaridel**, v. 16, n. 2, 2019. p. 63-89.

SUPASSIT, M. ทำให้คิดยังไงครับ บอกจนไม่รู้จะบอกยังไงแล้ว [...] 14 fev. 2023. Twitter: @MSuppasit. Disponível em: <https://twitter.com/MSuppasit/status/1625684747358990336>. Acesso em: 01 ago. 2023.

TOMOKO, Aoyama. Male homosexuality as treated by Japanese women writers. In: MCCORMACK, Gavan; SUGIMOTO, Yoshio. **The Japanese Trajectory: Modernization and Beyond**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p. 186-204.

YUKARI, Fujimoto. The Evolution of BL As “Playing With Gender”: Viewing the Genesis and Development of BL from a Contemporary Perspective. In: MCLELLAND, Mark; NAGAIKE, Kazumi; SUGANUMA, Katsuhiko; WELKER, James. **Boys Love Manga and Beyond: History, Culture and Community in Japan**. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. p. 76-92.

WELKER, James. A Brief History of Shōnen’Ai, Yaoi, and Boys Love. In: MCLELLAND, Mark; NAGAIKE, Kazumi; SUGANUMA, Katsuhiko; WELKER, James. **Boys Love Manga and Beyond: History, Culture and Community in Japan**. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. p. 42-75.

PELA VISIBILIDADE ASSEXUAL: COMUNIDADES EM REDES DIGITAIS E A TELENÓVELA TRAVESSIA

**JOSÉ ANTONIO DE OLIVEIRA
CLARICE GRECO**

Universidade Paulista

As relações sociais, também compostas por experiências culturais, constroem modelos a serem seguidos pela moral, pelos costumes e pela religião. Nessa tecitura encontram-se os relacionamentos românticos e as orientações sexuais que os guiam. Dentre tais orientações, este capítulo destaca a assexualidade, por ter sido durante muitos anos invisibilizada, mas que recentemente esteve em pauta, entre outros fatores, pela exibição da telenovela *Travessia* (Globo, 2022-2023) por meio de dois personagens assexuais.

A abordagem sobre assexualidade apresentada neste capítulo busca trazer para o meio acadêmico a representatividade assexual nas mídias digitais e na telenovela. Iniciaremos com discussão teórica sobre sexualidade a partir de Giddens (2001), Foucault (1988), Neiva (2019) e Oliveira (2013). Em seguida, apresentaremos exemplos de comunidades e fóruns online que reúnem pessoas acerca do tema assexualidade, auxiliando, portanto, na sua visibilidade. Por fim, discutiremos como a TV Globo, na telenovela *Travessia*, apresentou a assexualidade para o grande público no horário nobre e, de modo pedagógico, pareceu ampliar o debate sobre o assunto e contribuir com a democratização social, promovendo entendimento, aceitação, respeito e visibilidade daqueles e daquelas que se localizam debaixo do “guarda-chuva” da assexualidade. Conscientes de que a telenovela ilumina temáticas presentes na sociedade, entendemos que o audiovisual televisivo fez ecoar as vozes das pessoas assexuais para além das falas dos grupos de pares que se identificam nas redes sociais e dos estudos, concluídos ou em curso, que abordam o tema.

Gênero, sexualidade e assexualidade

Um dos padrões (tabus) socialmente construídos é a binaridade de gênero (homem-mulher), a partir da identificação de órgãos genitais biológicos. Tal binaridade, além de problemática per se, é comumente confundida com sexualidade. Como apontou Giddens (2001), as sociedades tradicionais relacionavam a sexualidade ao processo de reprodução, mas essas ideias foram ao longo dos anos sendo separadas uma da outra. Em contraponto ao sexo biológico e à função reprodutiva da espécie, entende-se que os seres humanos são formados não apenas

de corpos (anatomicamente) nos seus universos existenciais. Eles são também formados de psiquê, de sensações, de vontades, de desejos e de relações sociais nas quais permeiam suas demandas individuais e coletivas. Assim, os sujeitos que vivenciam a diversidade sexual sentem-se à margem da sociedade e passam por conflitos existenciais por entenderem que estão fora do “modelo” socialmente aceito, ou do que Foucault (1988) chama de *tríplice decreto* (interdição, inexistência e mutismo) imposto àqueles que não se encaixassem nas normas estabelecidas pelo status quo.

Giddens (2001) entende que gênero e sexualidade são culturalmente pensados e desenvolvidos nas sociedades em temporalidades e espaços variados. Assim, a heteronormatividade binária (homem-mulher, como regra normativa) e a heterossexualidade (desejo sexual pelo gênero oposto), ainda prevalecem hegemonicamente e as demais identidades de gênero e orientações sexuais são tratadas como minorias. Segundo Neiva (2019), essa perspectiva binária faz com que as orientações não normativas sejam taxadas como anomalias, desvios, perversões ou patologia. Assim, as pessoas que não se encaixam no binômio heteronormativo e heterossexual, culturalmente formados, são frequentemente questionadas sobre a identidade de gênero e orientação sexual e agredidas quando não correspondem ao modelo normativo.

No texto em que trata de gênero e sexualidade, Giddens (2001) cita Lorber (1994), que na época identificou ao menos dez identidades sexuais:

Judith Lorber (1994) distingue até dez identidades sexuais diferentes: a mulher hetero (heterossexual) o homem hetero, a mulher lésbica, o homem homossexual, a mulher bissexual, o homem bissexual, a mulher travesti (uma mulher que se veste regularmente como homem), o homem travesti (um homem que se veste regularmente de mulher), a mulher transexual (um homem que se transforma numa mulher) e o homem transexual (uma mulher que se transforma num homem) (LORBER, *apud* GIDDENS, 2001. p. 127).

Passados 30 anos da citação acima, ainda lidamos com rótulos sociais pejorativos, advindos da ignorância, da homofobia e da transfobia contra a identidade de gênero e orientação sexual. Essas são práticas ins-

taladas na sociedade de forma explícita ou velada, praticadas por indivíduos, grupos, estruturas e instituições sociais. Tais atitudes geram falas e comportamentos homofóbicos e transfóbicos, frequentemente implicando em atitudes de violência física, moral, psicológica e constrangimentos, a exemplo de apelidos depreciativos. As violências praticadas, como reação de repulsa e rejeição, provocam medos, traumas, insegurança, invisibilidades e mortes físicas a membros da comunidade. As práticas agressivas e o desconhecimento sobre a composição, reivindicações e direitos dos grupos LGBTQIAPN+ têm contribuído para gerar confusão no meio social e, às vezes, para lhes atribuir reducionismos patológicos, tratando a todos como portadores de comportamento desviante.

Durante o século XX, a medicina, a psicologia, a biologia e as ciências sociais tratavam e apresentavam em suas produções acadêmicas os comportamentos que fugissem da “normatividade” de gênero no binômio homem-mulher e seus desinteresses pela prática sexual ou interesse por uma prática sexual que não correspondia a heteronormatividade, como anormais ou proibidos. Incluem-se nessas classificações as pessoas que se encontravam debaixo do que Foucault (1988) chamou de “sexualidades ilegítimas” ou “periféricas”, estigmatizadas como patologias, parafilias, ou comportamentos desviantes. Na virada do século XX para o XXI, Giddens (2001) já enxergava uma mudança na sociedade tradicional e escreveu que: “A sexualidade tornou-se uma dimensão da vida que cada indivíduo pode explorar e desenvolver” (GIDDENS, 2001. p. 126). No entanto, segundo Penner e Greco (2023), as chamadas sexualidades periféricas, ainda que não sejam proibidas por lei em grande parte das sociedades modernas, ainda têm sua existência abafada institucional e culturalmente.

Entre as possibilidades de sexualidade, inclui-se aquela em que a prática sexual é reduzida ou inexistente, chamada assexualidade. A assexualidade é atravessada por identidade de gênero e orientação sexual. A letra A da sigla LGBTQIAPN+ representa a orientação sexual de pessoas assexuais, sejam elas cis gênero ou transgênero e abrange os assexuais estritos, demissexuais, heterorromânticos, homorromânticos, birromânticos, transromânticos.

De acordo com Oliveira (2013), estudos sobre a assexualidade remontam aos anos de 1940 e 1950, quando Alfred Kinsey, em seus estudos sobre as práticas sexuais da população estadunidense, notou que

aproximadamente 1% dos/as entrevistados/as não demonstrava interesse por atividades sexuais. Porém, foi apenas na segunda metade do século XX (mais especificamente, em 1977) que Johnson (apud Oliveira, 2013), pesquisando sexualidades, publica um artigo sobre dois grupos de mulheres: um que não tinha desejo sexual e outro grupo que praticava a masturbação. O artigo foi baseado em cartas enviadas por mulheres para editoriais de revistas femininas. Oliveira (2013) relata que Johnson chamou esses dois grupos de mulheres de “invisíveis” e os denomina de assexuais e autoeróticas, tornando-se a publicação mais antiga a denominar parcialmente de assexuais as pessoas que não praticavam sexo. Ainda, segundo Oliveira (2013), outros estudos nos anos 1980 e 1990 apontam baixo desejo sexual de alguns jovens universitários, surgindo então a proposta de criação de uma escala multidimensional sobre sexualidade e incluindo a assexualidade como possibilidade de orientação sexual.

Assim, com o avanço das políticas sociais sobre planejamento familiar, empoderamento feminino, acesso à informação, crescimento dos movimentos de gênero e orientação sexual, teorias queer, legislação em prol dos direitos humanos e a contribuição do meio acadêmico, é possível vislumbrar o surgimento de mudanças nas configurações de família, sexualidades, gêneros e orientações sexuais, conforme veremos adiante.

De acordo com Caldeira (2020), a primeira Conferência Assexual Internacional ocorrida em Londres em 2012, durante a *World Pride*, mostrou que cada vez mais as pessoas assexuais estão ganhando força enquanto comunidade, dentro e fora da internet, apresentando ao mundo suas vivências e demandas. Há pouco mais de 20 anos, com a criação de redes e comunidades virtuais (internacionais e nacionais), amplia-se no meio acadêmico o interesse para discutir, estudar e produzir materiais sobre a orientação sexual assexualidade, ampliando a visibilidade do tema.

Visibilidade assexual nas mídias digitais

As possibilidades de orientação sexual e de identidade de gênero vem sendo discutidas, ampliadas e marcadas ao longo das últimas décadas. As comunidades virtuais têm permitido a reunião de grupos de pessoas que se identificam entre si, como sujeitos assexuais, para en-

tender, educar e sociabilizar os membros das comunidades e o público, por meio da criação de eventos, entrevistas, chats, fóruns, palestras, podcasts, audiovisual, material impresso e digital etc. Esse cenário representa avanço em relação às sociedades tradicionais em que as instituições sociais que detinham o ‘benefício do locutor’ (FOUCAULT, 1988), silenciavam as pautas de identidades de gênero e orientações sexuais, não apenas impondo uma cultura de discrição e pudor sobre o assunto, mas invisibilizando outros tipos possíveis de sexualidade.

A assexualidade tem ganhado visibilidade social contemporânea desde o início do século XXI, a partir de demandas de pessoas que se identificavam nessa orientação sexual e passaram a utilizar a internet como meio de comunicação para a socialização e visibilidade, formando comunidades em sites, blogs, fóruns online e redes sociais de amplo alcance, como Instagram, Facebook, Twitter, WhatsApp e outros. Pesquisadores brasileiros como Oliveira (2014), Neiva (2019) e Bezerra (2015) se interessaram pela representatividade assexual e se depararam com pouca produção acadêmica nacional. De acordo com Bezerra (2015, p. 9) existe uma quantidade “relativamente pequena, porém crescente, de material sobre assexualidade. Além de entrevistas e materiais na imprensa, existem sítios e comunidades virtuais brasileiras e estrangeiras muito bem organizadas e articuladas com a mídia e com a ciência”.

Ainda no contexto internacional, porém, no início do século XXI, o estudante universitário David Jay, de San Francisco (EUA), funda em 2001 a comunidade virtual “The Asexual Visibility and Education Network (AVEN)” com dois objetivos distintos: criar aceitação pública e discussão sobre assexualidade e facilitar o crescimento de uma comunidade assexual. Conforme os objetivos descritos no site da comunidade AVEN, a sua finalidade é incentivar a aceitação pública, promover a discussão sobre a assexualidade e ampliar a comunidade assexual. Pesquisadores brasileiros (NEIVA, 2019; OLIVEIRA, 2013) referenciam a rede em suas pesquisas e falam do início e importância da comunidade virtual para a assexualidade. Oliveira (2013, p. 1) aponta que “A AVEN foi criada numa época em que não havia praticamente nenhuma informação sobre assexualidade à disposição das pessoas assexuais”.

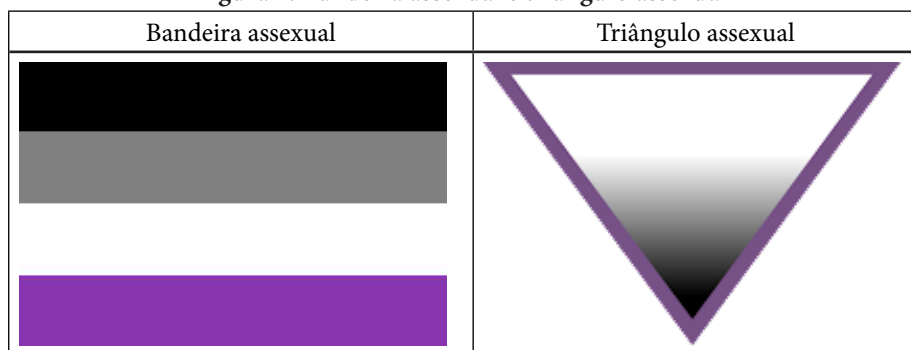
De fato, a rede de visibilidade e educação assexual parece estar cumprindo seus objetivos. A AVEN ganhou expansão e está presente em muitos países do mundo em diversos idiomas. Passadas duas décadas de

sua criação, a comunidade conta com cerca de 180 mil seguidores pelo mundo, conforme diz a própria rede, que relata em seu portal que “(...) se esforça para criar uma discussão aberta e honesta sobre assexualidade entre pessoas sexuais e assexuais” (*tradução nossa*). A comunidade se alinha ao entendimento de Jenkins (2014, p. 161), de que as disseminações de conteúdos nas mídias, por “membros de comunidades sociais envolvidas em atividades que são importantes para elas sob o aspecto individual e/ou social [...], podem gerar tanto valor como mérito”. Ou seja, pode ser um valor social e um mérito de conquista para o grupo.

A rede também percebeu ser importante identificar e compreender que debaixo do “guarda-chuva” da assexualidade existem espectros na fluidez da sexualidade humana. A partir desse entendimento, criou-se subgrupos para abarcar os vários espectros de pessoas assexuais que se identificam em práticas diferentes quando o assunto se trata de possibilidades múltiplas de amar e de fazer escolhas livres para se envolver ou não em um relacionamento com outras pessoas. Foram criados termos para denominar os diversos subgrupos, como por exemplo: os *assexuais estritos* que, resumidamente, não desenvolvem amor romântico; os *românticos*, que priorizam o afeto, o carinho e o toque com os seus pares amarosos e não sentem atração ou desejo sexual; os *arromânticos*, que não sentem atração romântica, mas casualmente podem sentir atração platônica, sensorial ou estética; já os *demissexuais* são pessoais que somente se sentem atraídas por outra quando construída uma relação de confiança e intimidade. As pessoas assexuais podem ser binárias (homem-mulher), não binárias, transsexuais (entre outras identidade de gênero) e transitarem por orientações sexuais hétero, homo e bi, por exemplo. Ou seja, a assexualidade, atravessa gênero e orientação sexual.

Além dos subgrupos nos quais pessoas se autoidentificam nas camadas da assexualidade, perante a fluidez da sexualidade humana, símbolos representativos foram criados para o “guarda-chuva” de pessoas assexuais. Segundo Mastelaro Neto (2020), a bandeira assexual e o triângulo foram idealizados e criados pela AVEN, sendo que a bandeira data de 2011, aprovada no formato retangular, com faixas horizontais nas cores preta, cinza, branco e roxo. Segundo o autor, no mesmo ano de 2011, a bandeira foi “abraçada” pela comunidade assexual nos eventos organizados pelo mundo, como a parada LGBTQIAPN+.

Figura 1: Bandeira assexual e triângulo assexual



Fonte: Bi-sides (2023)

O triângulo assexual se apresenta com três pontas simétricas. Das duas pontas superiores, uma representa os grupos heterossexuais e a outra os homossexuais. A ponta inferior do triângulo representa a assexualidade e suas camadas. Outro símbolo que se tornou comum é um pedaço de bolo, usado em referência à brincadeira de que entre o sexo e o bolo, o assexual prefere a segunda opção. Em relação à bandeira e suas cores, segundo Mastelaro Neto (2020) a faixa preta indica ausência de atração sexual, em referência aos assexuais estritos, que raramente se envolvem afetivamente. A faixa cinza seria a presença parcial de atração sexual, simbolizando aqueles assexuais da chamada ‘área cinza’ (também conhecida como gray-A em inglês), os grayssexuais, os românticos e os demissexuais, que podem desenvolver possibilidades de atração física e/ou sexual por alguém em determinadas circunstâncias. A faixa branca, por sua vez, refere-se a parceiros não-assexuais e aliados – ou aos heteroromânticos, homorromânticos, birromânticos, aliados e apoiadores da causa, por exemplo. Por fim, a faixa roxa representa toda a comunidade, uma vez que a cor roxa era fortemente associada à AVEN.

A partir do crescimento de identificação de pessoas assexuais, da aceitação pública e da discussão sobre assexualidade, abre-se caminho para a constituição de outras comunidades virtuais. No Brasil, pessoas que já se identificaram como assexuais passaram a criar comunidades virtuais para socializarem e sociabilizarem. Os brasileiros que se autoidentificaram como pertencentes ao “guarda-chuva” da assexualidade e seus espectros passaram a ter visibilidade ampliada nas redes sociais.

No início de 2009, o pernambucano Júlio Neto criou um blog denominado *Refúgio Assexual* e posteriormente o transformou em site denominado *assexualidade.com.br*. A proposta era estabelecer um espaço para falar sobre o tema com aqueles que se conectavam com o movimento assexualidade. Pessoas assexuais encontram nos espaços virtuais um lugar onde possam dizer quem são, em que condições constroem seus relacionamentos e como se orientam sexualmente. Os criadores das comunidades virtuais são pessoas assexuais que perceberam a ausência de um lugar para reunir seguidores com os mesmos objetivos. O canal *Assexualidade* apresenta a definição da assexualidade e seus subgrupos, além de um dicionário básico sobre termos que ajudam a entender melhor o universo da assexualidade. O portal possui também relatos de pessoas assexuais nas comunidades virtuais, além de entrevistas para outras mídias e postagem de seus desabaços, incluindo menu com indicação de depoimentos, pesquisas, livros, vídeos, mapa e loja.

Em 2016, o fundador da comunidade assexual saiu da gestão e ela passou a ser administrada por outras pessoas assexuais com formações em humanidades, como psicologia e antropologia. A Comunidade virtual assexualidade, além do site, criou um Fórum de nome Forumeiros. A página é interativa, com menus, abas, posts coloridos e informativos com datas e locais de eventos educativos e de entretenimentos, além de espaço para interação entre os membros, criação de cadastro individual e postagem de mensagens. No rodapé da página inicial consta a informação de que os seus mais de 6 mil usuários postaram mais de 70 mil mensagens, afirmando ainda que os dados foram atualizados em 2020.

Outra comunidade virtual foi criada pelo ativista e Advogado paulista, Walter Mastelaro, que se identifica como assexual e bissexual, responsável pela criação da comunidade *Coletivo AbrAce*. O termo é a junção ‘Abr’ como fração da palavra abraço em português e Ace sendo a forma reduzida em inglês para falar de assexuais. O Coletivo é uma rede que o próprio criador define como espaço “para educação e visibilidade sobre Assexualidades”. Além do site, o Coletivo possui páginas oficiais nas principais redes sociais, como Twitter (atual X), Facebook e Instagram. O objetivo da rede é apoiar pessoas que se autoidentificam como assexuais e conscientizar sobre o assunto. Ao apoiar a aceitação, ampliar a visibilidade, a educação e o respeito sobre pessoas assexuais que se orientam como pertencentes à comunidade, o coletivo gera conheci-

mento sobre os espectros da assexualidade. O coletivo Abrace possui perfil no Instagram com 6.700 seguidores, cuja descrição aponta para um linktr.ee (portal que reúne diversos links). Na página do Linktr.ee são expostos 47 links com possibilidades de acesso a conteúdos diversos.

Por fim, outra comunidade virtual denominada AROACEIROS consiste em site que se identifica como projeto independente e colocado em prática por pessoas que estão conectadas nos diversos subgrupos da assexualidade. A combinação da palavra AROACEIROS, que dá nome ao projeto, toma emprestado a partícula ARO, como parte do termo arromântico, a partícula ACE, como é identificada a comunidade assexual em inglês e o IROS para formar o plural. O projeto AROACEIROS fala de assexualidade e/ou arromanticidade, como um espectro debaixo do guarda-chuva assexualidades. A rede apresenta janelas de acesso a Podcast, textos, eventos, blogs, parcerias, doações e contatos, além de divulgar eventos como o Dia Internacional da Assexualidade, comemorado em seis de abril. O site ainda aborda a semana Ace-Assexual e a semana Aro-Arromântico. O projeto conta com uma equipe de produção que alimenta e atualiza o site e as redes sociais como Instagram @aroaceiros e Twitter (X) @aroaceiros. A página inicial afirma que a comunidade é composta por uma equipe diversificada que elabora conteúdos diferentes, como textos sérios e informativos, para falar da história do projeto, identidade com o movimento e pautas importantes, incluindo a disponibilidade de “vídeos e artes divertidas”. Por fim, a página promove ofertas interativas que incluem sorteios, votações e outras programações para seus membros acompanharem.

Os exemplos acima atestam o crescimento organizado de grupos em torno do espectro da assexualidade, evidenciando a relevância de se discutir o tema. Os espaços de compartilhamento e socialização dos indivíduos que se identificam como assexuais consiste em importante avanço para inclusão, reconhecimento e visibilidade dessa comunidade.

Assexualidade na Telenovela *Travessia*

A telenovela é um formato ficcional seriado que nasce com a história da TV brasileira. Morin (1997) ao falar de cultura de massa, assevera que essa cultura mediada pelo aparato tecnológico possui duplo sentido

para o público, em que o imaginário imita o real e o real se alimenta do imaginário, numa espécie do movimento cambiante. Lopes (2014, 2019) fala da construção de mundos na ficção televisiva brasileira, apresenta a importância que os produtos televisivos, em especial as telenovelas, têm para a construção e atualização da identidade e cultura nacional. Os temas abordados nas telenovelas representam desde vivências cotidianas de grupos familiares e seus conflitos, como relações amorosas, sociais, amizades, intrigas profissionais e financeiras. Tais abordagens parecem ser estratégicas para cativar o público e explica por que em determinadas situações ele se sente representado por vivenciar um contexto semelhante ao encenado. Assim, a teledramaturgia se aproxima da realidade das pessoas que se sentem representadas pelos personagens.

As representações sociais realizadas pelas telenovelas da TV Globo desempenham um papel de socializar e sociabilizar, ou seja, possui função sociocultural, educativa e interativa ao disseminar práticas sociais para o seu público. A cultura audiovisual da telenovela constrói pontos de apoio simbólicos para a vida prática, alimentando esse lado real e imaginário que existe no interior de cada pessoa, conforme aponta Morin (1997), contribuindo assim com a formação da sociedade a partir da mistura de ficção e realidade. Lopes (2019) ressalta a importância que a telenovela tem na construção do imaginário social e na formação da identidade nacional, por meio da sua entrada nos lares brasileiros.

A escassez de produção e apresentação de conteúdo audiovisual nas grandes mídias, com amplo acesso ao público, assim como no meio acadêmico, fez o tema assexualidade ser pouco visibilizado no Brasil até os primeiros anos do século vigente. Ao longo do século XX, os meios de comunicação tradicionais do audiovisual, como o rádio, a TV e o cinema não abordaram o tema assexualidade, ao menos de forma enfática ou explícita. O apagamento do assunto está diretamente relacionado à vagarosa expedição, na própria sociedade, sobre os temas que envolvem a fluidez, a complexidade e a diversidade sexual. Conforme explica White (1998), (...) “os meios de comunicação não são meros meios de transporte de informação, mas revelam significados culturais criados num determinado período histórico” (WHITE, 1998. p. 76).

Esse cenário começa a mudar na última década, com personagens de séries internacionais descobrindo ou expondo suas assexualidade, a exemplo de Todd Chavez, em *BoJack Horseman* (Netflix, 2014-

2020); Isaac, em *Heartstopper* (Netflix, 2022-atual); Florence, de *Sex Education* (Netflix, 2019-2023); o vampiro Raphael, de *Shadowhunters* (Free From, 2016-2019); Varys, de *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) e já houve até mesmo especulações sobre a forma como é retratada a vida amorosa de Sheldon, de *Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019).

No Brasil, a questão apareceu na telenovela *Travessia*, da TV Globo, em outubro de 2022 até maio de 2023. Dois personagens da telenovela das 21 horas representaram a comunidade assexual. Caíque (Thiago Fragoso) era um jovem adulto que se apaixonou por Leonor (Vanessa Giacomini). A personagem Leonor, também apaixonada pelo rapaz, descobre que ele é assexual após investidas para a prática de sexo, durante o namoro. Caíque diz para sua namorada, Leonor, que não sente atração sexual e revela para ela que é assexual, logo, não sente desejo pela prática do sexo e sente-se realizado com o namoro pautado no afeto e no romantismo, como toque, conversas, olhares e companheirismo. Caíque diz que “se existe sexo sem amor, existe amor sem sexo” para justificar o seu desinteresse pela prática do ato sexual.

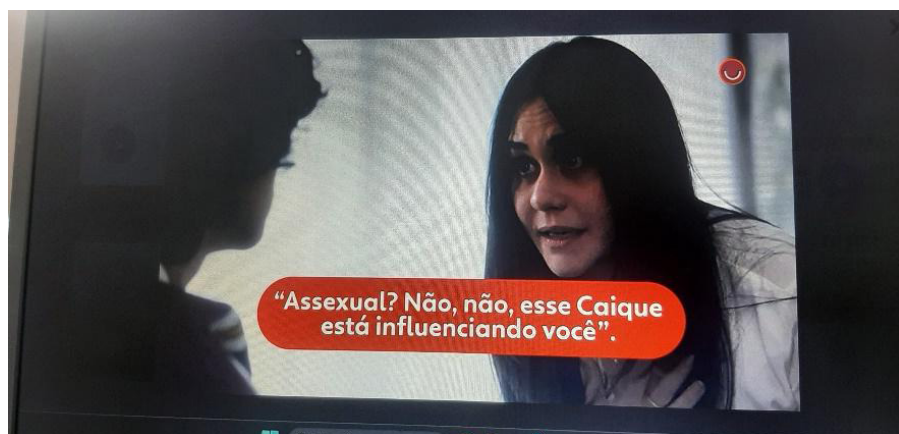
O ator retratou um assexual heterorromântico. Este espectro da assexualidade desenvolve relacionamentos afetivos e amorosos, pautados no romantismo e sem atração e desejo sexual com o parceiro. Com o desenrolar da trama, nos últimos capítulos de *Travessia*, Caíque troca de relacionamento ao encontrar uma pessoa que o compreende e seja compatível com a sua orientação sexual e expectativas.

O ator Guilherme Cabral, por sua vez, dá vida ao personagem Rudá, um adolescente que está se descobrindo sexualmente e afirmando sua orientação sexual. O personagem sofre pressão do seu padrasto, o personagem Moretti, vivido por Rodrigo Lombardi, que questiona a sexualidade do jovem, pelo fato dele não possuir namorada, fugindo do padrão heteronormativo esperado na família e na sociedade. Moretti age de modo irônico e impositivo acerca do comportamento tímido e introvertido de Rudá, chegando a colar cartazes sensuais de mulheres na parede do quarto do jovem.

Em certo momento, Rudá conhece Caíque que, ao se aproximar e conversar com o jovem, passa a identificá-lo como assexual, orientando-o e apoiando-o na sua aceitação e no seu envolvimento com outras pessoas iguais a ele. O personagem Rudá ainda não sabe a qual espectro da assexualidade ele pertence, pois ainda é adolescente,

mas com o passar do tempo isso ficará mais claro para o rapaz. O seu amigo Caíque, por ser adulto e mais experiente, sabe que Rudá se localiza no espectro assexual estrito, o arromântico, por não desenvolver relacionamento com outra pessoa, independente da identidade de gênero ou da orientação sexual. Sua mãe, a personagem Guida (Alessandra Negrini), ao saber que o filho conhece e começa uma amizade com Caíque, sendo orientado por este, não gosta da ideia e fala para o filho, Rudá, que ele não é gay e o novo amigo, Caíque, está o influenciando mal. A imagem abaixo exhibe a cena entre os personagens mãe e filho, Guida e Rudá, trazendo o conteúdo da conversa que o jovem teve com o recente amigo, Caíque, sobre assexualidade. A reação de desaprovação da mãe de Rudá, vivida por Alessandra Negrini no papel de Guida, é imediata e tempestiva. Afinal, ela não entende sobre assexualidade e confunde com homossexualidade.

Figura 2: Rudá e sua mãe Guida em Travessia



Fonte: Cena extraída de *Travessia*, de Glória Perez. [2022-2023, telenovela], TV Globo. Capítulo 95. Duração: 43'38". Timestamp: 26'05")

É pertinente pensar que TV Globo tem uma abrangência nacional, logo, um alcance para um público enorme e de várias classes sociais, níveis intelectuais e modos de vida. Portanto, a exibição do tema assexualidade na telenovela *Travessia*, no horário nobre, parece estar contribuindo com a visibilidade dos grupos de pessoas assexuais para

além das comunidades virtuais que se limitam, na sua maioria, somente aos que se identificam como iguais. A teledramaturgia, mais uma vez, traz uma demanda da realidade social para a ficção, expandindo a compreensão, a aceitação, a visibilidade e o respeito da sociedade.

Quando a audiência se depara com atores de *Travessia* interpretando pessoas assexuais, surgem reações nas principais rede sociais como Twitter (X), Facebook e Instagram. Muitos são os comentários de surpresa por desconhecerem o termo assexualidade, entre outros que expõem falas positivas sobre a abordagem do tema na trama, ao dizerem que finalmente o assunto sobre assexualidade foi exibido na telenovela. As opiniões são várias e apontam, na sua maioria, para a torcida de fãs sobre a amizade entre os dois personagens, Caíque e Rudá. Os telespectadores torcem pelo início e continuação da amizade dos personagens como necessária para enfrentarem os dilemas da incompreensão sobre a assexualidade e a solidão enfrentada por falta de pares com as mesmas afinidades.

Uma telespectadora postou no Twitter (X) um elogio à conversa entre os personagens Guida e Rudá: “ai que cena linda essa da guida conversando com o rudá, acho que as coisas estão caminhando pra uma boa abordagem da assexualidade dentro da novela, espero” (sic). Outro assistente e comentador no Twitter (X), da representação do tema assexualidade diz que: “Incrível como também precisam ‘sair do armário’, simplesmente por serem quem são: humanos, naturais. Sexo não é obrigatório nem essencial pra felicidade de ninguém. A liberdade, sim.” Inclusive, a repercussão da representatividade da assexualidade trazida pela telenovela *Travessia* atingiu gerações diferentes, conforme comentário de uma jovem no Twitter (X): “Hoje minha avó de 95 anos veio me perguntar o que que o personagem do @fragosothiago em #Travessia quis dizer ao falar sobre assexualidade. Me encantei com a forma como ela ficou interessada e ainda é muito impactada pela cultura das novelas e dos assuntos abordados”.

O sucesso da representação inédita de mais uma orientação sexual na teledramaturgia da TV Globo ultrapassou as interações dos fãs de novelas nas redes sociais e repercutiu em outras mídias, como o portal *Na Telinha*, da UOL, a coluna *Pouca Vergonha* do portal de notícias Metrôpole e do jornal Estado de Minas. Além da veiculação de reportagens, também programas de rádio e de TV abordaram o tema, a exemplo do *Fantástico*, que entrevistou pessoas assexuais. Os atores que

protagonizam Caíque e Rudá concederam entrevistas para alguns canais midiáticos relatando como está sendo para eles representarem pessoas assexuais e a repercussão em *Travessia*. As matérias veiculadas atestam a relevância do assunto e a necessidade de debate e esclarecimentos sobre o tema – relevância, essa, que se estende para o campo acadêmico.

Considerações finais

As inquietações que nos levaram a pesquisar e produzir este trabalho sobre assexualidade foram provocadas pelo ineditismo, atualidade e relevância do tema trazido pela telenovela *Travessia*. Ressaltamos, ao longo deste capítulo, que a assexualidade ganha reconhecimento como orientação sexual somente no início do século XXI, a partir de pessoas que se identificaram como assexuais e passaram a se congregiar criando comunidades, reivindicando aceitação, discussão e visibilidade. Esses sujeitos passaram a ganhar espaço, em parte, ao se reunirem nas redes sociais, em comunidades como AVEN, rede que se tornou um fenômeno nos Estados Unidos e no mundo, com replicação em vários idiomas. As comunidades virtuais criadas e alimentadas na internet funcionam como lugar para pessoas assexuais se encontrarem, socializarem e debaterem o tema, ampliando a discussão e apresentando demandas. Os grupos virtuais nas redes sociais acessam diversos materiais, como datas de eventos, encontros, glossário, livros, contatos, palestras, entrevistas etc.

No meio acadêmico, pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento se debruçaram a estudar sobre gênero, sexualidade e orientação sexual se deparando com pessoas que não sentiam atração e desejo pela prática sexual com outra pessoa. Inicialmente, estatísticas não conclusivas foram apresentadas dizendo que esse percentual podia girar em torno de um por cento da população (que não tinham interesse por sexo), mas não havia uma definição de orientação sexual para tal grupo. Ainda na atualidade não existe uma estatística nacional e nem internacional reconhecida que apresente uma porcentagem da população assexual.

Na virada do século XX, alguns pesquisadores voltaram o olhar para a comunidade assexual para compreender sobre assexualidade e os subgrupos que se formam nessa orientação sexual. Pesquisadores

brasileiros como Oliveira (2013; 2014), Bezerra (2015) e Neiva (2019) desenvolveram pesquisas sobre assexualidade a partir dos referenciais teóricos de autores internacionais do século XX (ainda sem uma definição para assexualidade) e a aproximação com novos estudos de autores nacionais e internacionais, articulando-se com o empirismo das comunidades virtuais, aprofundaram o entendimento, visibilidade e representatividade do tema em questão. Sobre o espectro da assexualidade, Neiva (2019) destaca que:

[...] se faz necessário respeitar as diversas posições do sujeito que pessoas assexuais ocupam, sem incorrer no engano de acionar essencialismos que atribuam à assexualidade uma qualidade constitutiva fundamental, básica e atemporal. Não há uniformidade e homogeneidade entre esses sujeitos que se sugira que há uma verdadeira essência real, fixa e invariável do que é ‘ser assexual’ (NEIVA, 2019. p. 29).

Em suma, a assexualidade, como qualquer outra orientação sexual, possui nuances de fluidez e complexidade que contestam possíveis reducionismos e uniformidades. Gêneros, sexualidades e orientações sexuais são possibilidades de identificação e vivências sociais construídas culturalmente, fluidas, e com camadas de subjetividades diversas.

A teledramaturgia, por meio da telenovela *Travessia*, trouxe à baila a ampliação da visibilidade da assexualidade presente no campo dos gêneros, das sexualidades e das orientações sexuais – ditas no plural, posto que são múltiplas as identificações e possibilidades. Ainda que *Travessia* não tenha conseguido representar o tema com maior amplitude, acionando apenas dois personagens masculinos e binários para abordar a assexualidade, a trama causou repercussão nas redes sociais. Surgiram comentários de posicionamento e torcida sobre os personagens assexuais na telenovela, além de matérias em portais de notícias de largo alcance, por meio de reportagens, entrevistas, resenhas e comentários. A movimentação levou o assunto ao conhecimento do público que acompanha a telenovela, gerando possibilidade de engajamento, de identificação, de visibilidade e de empatia em torno da assexualidade.

REFERÊNCIAS

AVEN-The Asexual Visibility and Education Network. **Comunidade virtual estadunidense de assexuais**. Disponível em: <https://www.asexuality.org/>. Acesso em: 23 de abril de 2023.

BEZERRA, Paulo Victor. **Avessos do excesso: a assexualidade**. 2015. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade Estadual de São Paulo, Assis, 2015.

CALDEIRA, Bárbara. **Em o sítio recortcanal aborda sobre a história da assexualidade**. Disponível em: <https://recortcanal.com/historia-da-assexualidade/>. Acesso em: 24 de abril de 2023.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque J. A Guilhon Albuquerque. 13ª ed. Rio de Janeiro: edições Graal, 1988.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Tradução: Alexandra Figueiredo, Ana Patrícia Duarte Baltazar, Carina Lorga da Silva, Patrícia Matos e Vasco Gil. 4ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

HENRY, Jenkins; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia programável**. São Paulo: Aleph, 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **A construção de mundos na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Memória e identidade na telenovela brasileira**. 2014, Anais do XXIII Encontro Anual da Compós. Belém: Universidade Federal do Pará, 2014. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002659666.pdf>. Acesso em: 06 de maio de 2023.

MASTELARO NETO, Walter. **A Bandeira das Assexualidades: uma história**. **Portal BiSides.com**. Disponível em: <https://www.bisides.com/post/a-bandeira-das-assexualidades-uma-hist%C3%B3ria>. Acesso em 07.03.2024.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: neurose**. Tradução: Maura Ribeiro Sardinha. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NEIVA, Giórgia de Aquino. **Já experimentou para saber se gosta? Assexualidades na sociedade sexualizada**. 2019.Tese (Doutorado em Antropologia social) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

OLIVEIRA, Elisabete Regina Baptista de. **“Minha vida de ameba”: os scripts sexo-normativos e a construção social das sexualidades na internet e na escola**. 2014. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Elisabete Regina Baptista de. **“Saindo do Armário: a assexualidade na perspectiva da aven-asexual visibility and education network”**. Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 Desafios Atuais dos Feminismos (Anais Eletrônicos),

Florianópolis: set. de 2013.

PENNER, Tomaz; GRECO, Clarice. **Representatividade no audiovisual**: personagens LGBTQ+ na série 3%. Revista E-Compós, Vol. 26, 2023.

PEREZ, Glória. **Travessia**. [Telenovela], TV Globo, 2022-2023. Capítulo 95.

WHITE, Robert A. **Recepção**: a abordagem dos estudos culturais. Revista Comunicação & Educação, São Paulo, (12): 57 a 76, maio/ago, 1998.

ALEXANDRINO, Jéssica. Travessia: Entenda a assexualidade e o drama de Rudá. **Portal de notícias UOL**, São Paulo, 30 de out. de 2022. Na *Telinha*. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/novelas/2022/10/30/travessia-entenda-a-assexualidade-e-o-drama-de-ruda-189251.php>. Acesso em: 23 de abril de 2023.

MARIA, Thamara. Novela Travessia gera debate sobre diferentes tipos de assexualidade. Portal de notícias Metrôpoles, São Paulo, 29 de jan. de 2023. Pouca vergonha. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/pouca-vergonha/novela-travessia-gera-debate-sobre-diferentes-tipos-de-assexualidade>. Acesso em: 23 de abril de 2023.

CAIXETA, Izabella. Entenda o que é assexualidade, vivida por personagens na novela Travessia. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, 15 de dez. de 2022. Diversidade. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2022/12/15/noticia-diversidade,143383/entenda-o-que-e-assexualidade-vivida-por-personagens-na-novela-travessia.shtml>. Acesso em: 23 de abril de 2023.

**“A VIDA DEPENDE DE MUDANÇAS E
RENOVAÇÃO” DISPUTAS DE SENTIDO POLÍTICO
SOBRE A ERA DA DÉCIMA TERCEIRA DOUTORA
NO GRUPO “GERAÇÃO DOCTOR WHO”**

BEATRICE DE MELO

Universidade Federal Fluminense

Introdução

Doctor Who é a série de ficção científica mais duradoura da televisão mundial¹. Nela, o Doutor, um alienígena, viaja pelo espaço-tempo na TARDIS, uma nave espacial disfarçada. Ele raramente viaja sozinho, normalmente é acompanhado por humanos, conhecidos pelo *fandom* por *companions*. Criada em 1963 pelo canal BBC, *Doctor Who Clássico* durou 26 anos até que foi cancelada devido à baixa audiência. Em 2005 a série retornou com sucesso, sendo chamada de série *Moderna* pelos fãs. Para ter durado tanto tempo, *Doctor Who* adotou um método de substituição do ator principal. Quando o Doutor está seriamente ferido, ele se regenera, alterando sua aparência física, sua personalidade e, consequentemente, o ator. Durante seus sessenta anos de duração², a personagem principal já foi interpretada por 14 atores. Apesar disso, foi apenas em 2017, com a Décima Terceira Doutora (Jodie Whittaker), que uma mulher assumiu o papel³. Alguns fãs não gostaram: alegaram que agora estariam inserindo forçadamente tópicos políticos na série⁴. Outros, rebateram que temáticas sócio políticas sempre estiveram presentes nas narrativas de *Doctor Who*⁵.

Assim, o objetivo deste trabalho é analisar as disputas de sentido sobre a série Moderna, especialmente as relacionadas à questões políticas. Tendo como base discussões realizadas em um grupo de fãs

1 Disponível em <https://www.campaignlive.co.uk/article/doctor-named-longest-running-sci-fi-tv-show/595605> e

In For the Long-Haul: The 10 Longest Running Sci-Fi TV Series (collider.com). Acesso em 21/06/2022.

2 Doctor Who continuou criando conteúdos e histórias inéditas por meio de outras produções transmidiáticas como livros em prosa, quadrinhos e audiolivros.

3 Apesar de ser a primeira Doutora mulher, Jodie Whittaker é referida como Décima Terceira Doutora devido a narrativa da série, que traz mais 12 atores homens como personagens principais antes dela.

4 Disponível em: https://www.dailymail.co.uk/news/article-6324799/Doctor-sparks-fan-backlash-Time-Lord-branded-TVs-politically-correct-show.html?fbclid=IwAR2kUveU6IeLnuSM4qIjbG_miPGZtah_Nk_GSgeLWWLuykquVeG-_9aUmd8. Acesso em: 28/04/2022.

5 Disponível em: <https://metro.co.uk/2018/11/11/yes-jodie-whittakers-doctor-who-concentrates-on-social-justice-issues-and-theres-a-crucial-reason-for-it-8114319/>. Acesso em 28/04/2022.

de Doctor Who, procura-se entender como os espectadores entendem as mensagens políticas dos episódios e por quê a era da Décima Terceira Doutora (2017-2023) ser vista como mais política que as outras.

Doctor Who foi a série escolhida por ser uma série que já dura décadas e trazer uma grande pluralidade de fãs. Já a era de Jodie Whittaker foi selecionada por ser a que apresentou mais diversidade de elenco principal com os *companions* Ryan Sinclair (Tosin Cole), um homem negro, Yasmin Khan (Mandip Gill), de ascendência indiana, apelidada na série como Yaz; e Graham O'Brien (Bradley Walsh), um idoso, além da nova atriz principal e também ter diversos episódios com temáticas sociais e críticas importantes. Assim, serão analisadas as discussões envolvendo 3 episódios específicos: *Rosa* (temporada 11, episódio 3), *Kerblam!* (temporada 11, episódio 7) e *Orphan 55* (temporada 12, episódio 3) no grupo “Geração Doctor Who”, no *Facebook*.

A comunidade foi escolhida por ser o maior grupo brasileiro online de fãs de *Doctor Who* e também por ser conhecido por ter discussões “tóxicas”. Já os episódios foram selecionados por terem causado certa discussão quando foram ao ar sobre se a série se tornou muito politicamente correta. Dessa forma, foram coletados posts e comentários dentro de postagens que contenham o nome do episódio ou que tenham sido publicados na época do lançamento dos episódios e que contenham palavras-chaves como “política”, “político”, “aquecimento global”, “racismo”, “lacre”, “feminismo”. Os termos foram determinados com base nos temas dos episódios e suas consequentes discussões. Após a coleta, houve uma análise qualitativa do conteúdo para compreender a maneira que os debates sobre questões políticas se desenrolam dentro do *fandom*. No total, foram coletados e analisados 1.174 posts e comentários.

Reflexão Teórica

Os primeiros estudos sobre recepção de espectadores viam os fãs como alguém que não consumia o conteúdo recebido criticamente e apenas o aceitava. Monteiro (2005) afirma que, apesar dos estudos de fãs terem progredido ao descartar essa ideia, é preciso se atentar para não compreendê-los apenas como pessoas que rompem com os padrões sem também criticá-los. Algo a se criticar nesse processo, por exemplo, é como

hierarquias que se formam nesses espaços considerados alternativos podem refletir hierarquias tradicionais (Campanella, 2012; Thornton, 1992). Dessa maneira, baseada nos conceitos de Bourdieu (1979) sobre o capital cultural ser uma maneira de obter poder por meio de entretenimento que certa sociedade julga de qualidade e culta, por exemplo, Thornton (1995) conclui que espaços que parecem quebrar padrões impostos pela sociedade tem suas próprias hierarquias (Sandvoss, 2013).

Dessa maneira, para entender as diferentes hierarquias dentro de um *fandom* e suas disputas de interpretação, Fish (1980) cria o conceito de comunidades interpretativas. Ele alega que o texto original de um produto midiático em si, não é o bastante para que ele tenha um significado oficial. E assim, os significados dependem de muitas variáveis, e o mais significativo é o que as pessoas entendem de uma obra, e não seu texto original. Fish critica a ideia de que toda divergência pode ser resolvida com fatos concretos, pois eles apenas têm relevância quando vistos de acordo com um ponto de vista específico, que pode variar. Campanella (2012) também afirma que os participantes, provenientes de diversos lugares socioeconômicos diferentes e com visões de mundo diferentes, interpretam a mesma mídia de forma diferente.

Além disso, utilizaremos o trabalho de Van Zoonen (2005), que traz à tona as similaridades que a cultura política atual tem com a cultura popular: (1) para ambas a performance é essencial; (2) os dois contam com pessoas que realizam esforços para com a comunidade; e (3) ambos precisam de investimento emocional dos participantes. As duas têm como objetivo criar uma audiência por meio de identificação emocional de maneira que elas criem narrativas ficcionais que conversem com a realidade do espectador e, quanto maior a audiência melhor (Street, 1997). A autora afirma que a desassociação das atividades de fãs das atividades de política vem do pensamento de que entretenimento e política não podem se mesclar, especialmente porque o fã é entendido como alguém que não pensa por si só (Jenkins, 1992), o contrário do que se costuma pensar sobre “cidadãos” que participam ativamente de discussões políticas e têm pensamentos críticos (Fisher & King, 1993). Ela alega que não é possível separar os dois, pois um grupo de cidadãos eleitores é formado também por espectadores e fãs da cultura popular. Campanella (2012) também percebeu que na área do entretenimento existem muitos debates sobre se é certo ou não gostar de alguém devido

a sua história de vida sofrida ou por ser pertencente a uma minoria. Os fãs criticam os espectadores que levam o pano de fundo socioeconômico de algum personagem em consideração, apesar de muitas pessoas o fazerem e ser necessário para a criação de uma narrativa envolvente, tanto na política quanto no entretenimento.

Outra questão importante para este trabalho é a representatividade feminina na televisão. Até a década de 1960, o papel da mulher era majoritariamente o de esposa suburbana, que vive para servir o marido, os filhos e cuidar da casa (Dow, 2005) pois, apesar de a maioria dos espectadores serem mulheres por assistirem mais televisão ao passar o dia em casa, para os executivos, era menos arriscado colocar a mulher numa situação familiar e maternal do que em qualquer outra (Aktin, 1991). Foi apenas quando mulheres de classe média começaram a trabalhar que elas começaram a ganhar papel de destaque na mídia, uma vez que agora elas não apenas cuidavam do orçamento da casa, como também eram uma fonte dele e, por isso, poderiam tomar mais decisões (Lotz, 2006).

Assim, foi apenas na década de 1970 que uma vasta gama de personagens femininas ganharam espaço na televisão (Castellano; Meimaridis, 2018), com o aumento da popularidade dos movimentos sociais, principalmente a segunda onda do feminismo (Dow, 2005). Esses movimentos afirmavam que é necessário ser representado em diversos espaços diferentes. Apesar da alta do movimento feminista, o aumento dessas representações se deve mais ao fato de na época ter ocorrido um crescimento de competitividade entre os canais de televisão (Dow, 2005), não havia um interesse genuíno em demonstrar diversidade, até mesmo porque eram raras as vezes que as novas representações femininas eram também não-brancas e de outra classe além da média. O mesmo ocorreu no fim dos anos 1990 e começo dos 2000 em que se viu uma maior representatividade feminina nas séries, e maior diversidade de histórias, devido à busca de novos nichos específicos para cada canal de TV a cabo (Lotz, 2006).

Por esse motivo, as representações femininas até os dias de hoje podem ser consideradas problemáticas. Segundo Castellano e Meimaridis (2018), atualmente surgiu um novo clichê que traz estereótipos tanto masculinos como femininos. Van Zoonen (1994) critica a criação de mulheres com traços masculinos pois dessa maneira pare-

ce necessário que a mulher obtenha características majoritariamente vistas como masculinas e abandone sua feminilidade para chegar em posições de prestígio.

Discussões Gerais

Doctor Who, até 2017, colocou personagens femininas subjugadas ao papel de ajudantes do Doutor. Desde 1963, algum dos atores principais é uma mulher e, contando apenas as *companions* que aparecem em quase todos os episódios em sua jornada, 72% são mulheres. Desta maneira, *Doctor Who* foi uma série que acompanhou as mudanças da representatividade feminina na televisão, desde mulheres submetidas a papéis de ajudantes e cuidadoras, até os dias de hoje, com uma mulher no papel principal. A mudança de gênero da personagem principal não foi algo que ocorreu de uma hora para a outra e, teve de ser “preparada” por meio de outras personagens femininas. A personagem de Clara, que se estendeu mais do que outras *companions* na série Moderna, tendo evitado muitos dos finais trágicos que seriam inevitáveis para *companions* anteriores⁶ e tomando a frente e liderando em alguns casos em que o Doutor não pôde ajudar⁷ e até mesmo fingindo que era uma outra regeneração do Doutor para enganar os inimigos⁸. Além disso, o fim de Clara a deixou em uma situação de igualdade com o Doutor, conseguindo a imortalidade, uma própria TARDIS e sua *companion*⁹ (Aronoff, 2017; Jowett, 2014).

Além de Clara, tem-se a personagem do Mestre, um dos seus inimigos recorrentes e antigo amigo do Doutor. Na oitava temporada, o Mestre se regenera para a sua versão feminina chamada Missy (Michelle Gomez). Sua aparição gerou também certa polêmica para pessoas que estavam esperando que a décima segunda regeneração do Doutor já fosse uma mulher e que sentiram que Missy era de certa maneira um prêmio de consolação. Além disso, Missy flertava com o Doutor, o que não foi muito bem recebido pois certos fãs alegaram que era uma

6 Mate a Lua, temporada 8, episódio 7; Morte no Paraíso, temporada 8, episódio 12.

7 Os Achatados, temporada 8, episódio 9

8 Morte no Paraíso, temporada 8, episódio 12

9 Empenhado, temporada 9, episódio 12

maneira de transformar o relacionamento deles, que contava com uma tensão homoerótica, em heteronormativo.

Missy foi importante nas três temporadas em que apareceu. Na última história da temporada 10¹⁰, faltando dois episódios para a regeneração para a Décima Terceira Doutora, o Doutor, Missy, Bill (Pearl Mackie) e Nadole (Matt Lucas) se encontram lutando contra uma regeneração antiga do Mestre (John Simm). O Mestre fica abismado ao saber que seu eu do futuro seria uma mulher que ajuda o Doutor e assim se sucede uma série de diálogos em que o Mestre faz questão de ser misógino, dando a entender que Missy estava tentando ser uma pessoa melhor apenas pela sua mudança de gênero. No episódio seguinte¹¹, o Décimo Segundo Doutor encontra o Primeiro Doutor (David Bradley), um soldado da Primeira Guerra Mundial (Mark Gatiss), e também uma cópia de Bill. Essa reunião leva, também, a diversos comentários misóginos da parte do Primeiro Doutor e do soldado, como observar o fato de que a TARDIS do Décimo Segundo Doutor ser muito suja e alega que é óbvio que não havia mais *companions* para limpar a nave. O Décimo Segundo Doutor e Bill ficam desconcertados e respondem esses comentários. Apesar de o papel das *companions* da década de 1960 serem uma representação relativamente progressista em relação ao papel feminino, ainda assim essas personagens estavam inseridas num contexto de uma série de televisão *mainstream* da época e, por isso, esse assunto evoluiu muito nesses quase sessenta anos, e esse episódio demonstra a progressão que a série teve durante esses anos até, enfim ter como personagem principal uma mulher.

De qualquer maneira, da temporada dez para a onze o *Showrunner* também mudou e quem estava no comando nessa nova era é Chris Chibnall. Além disso, novos *companions* foram apresentados e agora três pessoas viajavam com a Doutora na TARDIS: Graham O'Brien, Ryan Sinclair, e Yaz. O Mestre também se regenerou para sua primeira versão como uma pessoa não branca, de ascendência indiana (Sasha Dhawan). Assim, elementos como a própria estrutura da série também foram alterados e episódios direcionados a pautas e problemas sociais tiveram mais destaque e isso abriu espaço para comentários controver-

10 Mundo e Tempo Suficientes, temporada 10, episódio 11; A Queda do Doutor, temporada 10, episódio 12

11 Eram Duas Vezes, temporada 10, especial de natal

sos. Muitas pessoas criticaram episódios mais explícitos, e afirmaram que a mensagem veiculada deveria ser sutil, aberta à interpretação dos espectadores. Assim, ela foi percebida como uma era mais progressista, que busca mais representatividade e, muitas vezes, foi considerada politicamente correta. Além disso, seus episódios também fizeram esforços de tratar de assuntos mais progressistas como o episódio *Demônios de Punjab*¹², que focou na história de vida da avó de Yaz durante a partição da Índia em 1949, ou *Spyfall*¹³ em que a Doutora viaja por três diferentes eras juntando um time de figuras femininas históricas.

Apesar dessas investidas, a era de Chris Chibnall pode ser considerada uma das mais conservadoras. Em *Spyfall*, a Doutora e o Mestre viajam para a França de 1940, ocupada por nazistas. O Mestre estava lutando ao lado dos nazistas e, para explicar como uma pessoa com traços indianos foi aceita por eles, ele alegou estar utilizando um filtro de percepção que permitia que as pessoas o vissem como quisessem. A Doutora o derrotou mandando uma mensagem codificada aos nazistas, afirmando que o Mestre era um agente duplo britânico e também retirando seu filtro de percepção, o deixando sozinho para lidar com o racismo dos nazistas. Além disso, em comparação às suas outras encarnações, a Décima Terceira Doutora está muito mais confortável com o *status quo* no geral e dificilmente toma atitudes contra alguma autoridade. A exemplo de *Revolução dos Daleks*¹⁴, em que o governo britânico contrata um cientista que encontrou uma carcaça de Dalek, outro vilão recorrente da série, que são uma raça de alienígenas fascista obcecada por pureza genética e não aceita a existência de nenhum outro ser vivo que não seja eles mesmos. O objetivo do governo é recriar os Daleks para utilizá-los como medidas de segurança pública, reprimindo manifestações populares e contendo imigrações. Apesar disso, a questão da violência, autoritarismo e xenofobia são problemas apenas dos Daleks.

Apesar das controvérsias, Chris Chibnall não foi o único showrunner que trouxe questões políticas para os episódios. Houve episódios como *Daleks em Manhattan*¹⁵ e *Oxigênio*¹⁶, por exemplo. O primei-

12 temporada 11, episódio 6

13 temporada 12, episódio 1 e 2

14 temporada 12, especial de ano novo de 2021

15 temporada 3, episódio 4, do *showrunner* Russel T. Davies

16 temporada 10, episódio 5, do *showrunner* Steven Moffat

ro traz Daleks para Nova York de 1930, explora a crise de 29 e a desigualdade social da época. O segundo se passa no futuro, em que trabalhadores mortos continuam andando pela nave espacial em seus trajes de astronautas, tendo sido os próprios trajes que mataram os astronautas devido à empresa ter considerado que a nave não era mais lucrativa.

Desde o começo da série, as temáticas dos episódios envolviam, de alguma forma, questões sobre o colonialismo, o pós-colonialismo, e suas consequências (Orthia, 2010). Na série Clássica, diversas tramas apresentam um teor colonialista, como o episódio *Os Astecas* (1964), em que a *companion* Barbara Wright (Jacqueline Hill) tenta evitar a destruição do povo Asteca ao torná-los mais “civilizados”, tentando acabar com os sacrifícios humanos. Apesar desse tom colonialista, muitas histórias clássicas como *Os Monstros dos Mares* (1972) ou *Os Jogos de Guerra* (1969) contêm também mensagens anti-imperialistas. O Script Writer¹ Andrew Cartmel (1986 – 1989) focou em criticar o governo britânico e a então Primeira-Ministra Margaret Thatcher foi alvo de críticas em episódios como *A Patrulha da Alegria* (1988) e *Sobrevivência* (1989) (Mooney, 2021).

Outro fato que causou polêmica foi a confirmação de que a *companion* Yaz e a Doutora tinham sentimentos românticos uma pela outra². Apesar de inserção de duas personagens principais como LGB-TQIA+ ser um avanço importante em questões de representatividade, esse também não é um assunto totalmente novo na série, e *Doctor Who* já contou com outros personagens importantes desse grupo, como o Capitão Jack Harkness (John Barrowman), *companion* esporádico do nono Doutor, que deixou explícito ser pansexual, tendo flertado com o Doutor e com Rose (Billie Piper) diversas vezes, e tendo beijado ambos. Foi apenas em 2017 que *Doctor Who* apresentou uma *companion* de “tempo integral” abertamente lésbica, Bill Potts (Pearl Mackie). Sua explorou a sexualidade da Bill em diversos episódios³, sendo que os seus primeiro e último episódios tem a sua sexualidade como parte importante do enredo pois no primeiro ela está tentando salvar Heather

1 O cargo equivalente a Showrunner naquela época.

2 Véspera dos Daleks temporada 13, especial de ano novo de 2022; Lendas dos Monstros dos Mares temporada 13, especial de páscoa.

3 Toc Toc, temporada 10, episódio 4; Extremis, temporada 10, episódio 6; Os Devoradores de Luz, temporada 10, episódio 10

(Stephanie Hyam), uma garota pela qual tem uma queda, e no último, os papéis se invertem, Heather salva Bill e o casal termina junto, viajando pelo universo⁴.

Dessa maneira, focando nos episódios escolhidos para a análise de comentários no *Facebook*, No episódio *Rosa*, a Doutora e seus *companions* vão para o Alabama em 1955. Lá, um vilão vindo do futuro está tentando alterar a linha do tempo ao fazer com que a ativista pelos direitos civis dos negros, Rosa Parks⁵, não seja tão importante. Seu plano é fazer com que o ônibus de Rosa não esteja tão cheio, diminuindo a importância do seu ato. Para contornar esse problema e fazer com que a história continue do mesmo jeito, a Doutora e os *companions* tentam lotar o ônibus de novo, assumindo eles mesmos o lugar de passageiros.

Esse episódio foi bem recebido no grupo *Geração Doctor Who* por se tratar de uma história mais emotiva. A maior parte das críticas alegava que parecia que o autor subestimava a inteligência da audiência. Grande parte das conversas envolvendo questões sociais eram sobre feminismo e não sobre racismo, por ainda ser o terceiro episódio da Jodie como Doutora, e as pessoas que não gostaram do episódio se justificavam afirmando que não era devido a mudança de gênero do ator principal.

@Jack: “pq essa apatia toda? Só dei minha opinião. Eu gosto da série e por isso eu devo cobrar um roteiro melhor. Antes de tentar lacrar em cima de mim, vai ver meus posts elogiando a Nova doutora, a fotografia e os efeitos especiais. Apenas o roteiro deixa a desejar. Mas deve ser pq vc é pouco exigente, pq sua bagagem cultural deve ser bem baixa”.

Algumas pessoas reclamaram que o episódio se propôs a discutir um tópico importante como o racismo, mas de uma maneira rasa. Por exemplo, uma cena que não foi bem vista foi a que Ryan leva um tapa no começo do episódio e a Doutora assiste sem interferir para não correr o risco de alterar a linha do tempo. Essa atitude foi com-

4 O Piloto, temporada 10, episódio 1; A Queda do Doutor, temporada 10, episódio 12

5 Naquela época, nos Estados Unidos, os assentos dos transportes públicos eram separados entre brancos e negros. Rosa ficou conhecida quando se recusou a ceder seu assento aos brancos em pé no ônibus. Ela foi presa, mas isso acarretou a um boicote ao transporte público que durou mais de um ano e, em 1956, a segregação racial em transportes públicos teve fim.

parada com o episódio da temporada anterior, *Gelo Fino*⁶, em que o Doutor, em 1814, soca um racista que sugeriu que Bill era inferior a ele por ser negra. Apesar disso, houve pessoas que viram como uma maneira eficiente de mostrar aquela época e se emocionaram ao tentar se colocar no lugar da Doutora, de ver situações de injustiça e ter de se calarem. Em contrapartida, houve outras pessoas que se utilizaram também do episódio *Gelo Fino* para alegar que o último aborda a temática do racismo de uma forma “não exagerada”, pois *Rosa* focava demais na problemática social.

A maioria dos fãs concorda que o episódio abordou um tema importante para os dias atuais, principalmente por ter sido lançado em 2018, ano das eleições presidenciais do Brasil em que Jair Bolsonaro ganhou as eleições à presidência. Essas são maneiras de demonstrar afeição ao episódio ao conectá-lo com assuntos da sua própria vida pessoal e situação socioeconômica, pois produções de fãs, sejam elas enunciativas ou textuais, são utilizadas tanto para discutir assuntos relacionados ao produto midiático quanto para refletir sobre o próprio ambiente social no qual o fã está inserido (Rios, 2019). Além disso, muitas das conversas no grupo do *Facebook* começam como uma discussão sobre a qualidade do episódio e terminam como uma briga sobre feminismo e machismo, o que é reflexo da polarização política que ocorreu naquele ano.

A questão com *Rosa* é que as atitudes da Doutora são tomadas com o objetivo de que a história seja preservada. Possivelmente, a intenção do roteirista era dar o protagonismo para a própria Rosa Parks. Porém, para isso, a Doutora e seus amigos tiveram que ser coniventes com diversas situações de racismo ao longo do episódio, especialmente na cena do ônibus, em os dois personagens principais brancos ocupam lugares para Rosa se recusar a levantar e assim ser presa. Um fato curioso de se notar é que essa escolha de resolução de conflito também tira o protagonismo de Rosa, pois sua atitude não foi algo impensado, mas sim organizado com antecedência, pois o mesmo já tinha sido feito por uma jovem grávida, porém, sem tanta repercussão⁷.

Outro episódio que também causou certa discussão foi *Ker-blam!*. Nele, a Doutora recebe uma encomenda de uma empresa mul-

6 temporada 10, episódio 3

7 Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2023/05/a-vida-desconhecida-de-claudette-collin/>. Acesso em: 31/07/2021.

timilionária, com o mesmo nome do episódio, e num cartão que o acompanha está um pedido de socorro. Ela e seus *companions* vão até a empresa disfarçados de funcionários. Lá, descobrem que ela só não é totalmente automatizada por robôs porque existe uma lei de cotas de funcionários não robôs para todas as grandes empresas para barrar a crise de desemprego de humanos. Eles se dão conta de que os funcionários humanos estão sumindo e, ao longo do episódio, descobre-se que quem estava por trás disso era um ativista extremista infiltrado que lutava pelo aumento de cotas humanas nas empresas. A Doutora termina o episódio com uma fala sobre como os sistemas não são o problema e explica que quem mandou o pedido de socorro foram os próprios robôs. A história pode ser tanto entendida como um comentário contra grandes empresas que não se importam com seus funcionários como também uma crítica às pessoas que questionam os sistemas vigentes.

O episódio foi bem recebido pelos fãs, que gostaram por ter passado uma mensagem social de maneira mais sutil. Alguns chegaram a afirmar que esse era o único episódio *Doctor Who* “de verdade” da temporada por ter mais traços evidentes do gênero de ficção científica. Ninguém no grupo pareceu ver *Kerblam!* como propaganda corporativista, como ocorreu no *fandom* inglês, com um vilão que é um ativista praticamente terrorista.

@Ian: “Quando a mensagem é explícita, ela vira propaganda política e isso faz com que a audiência diminua, porque os espectadores se sentem afrontados. Malcom Hulke é um dos meus roteiristas favoritos da série clássica, e era um comunista vermelho. Pega por exemplo *Colony in Space* (1971), e me diga ali qual a política que ele está tentando forçar na audiência. Não dá porque a política ali é pano de fundo, e não o próprio objetivo do roteiro”.

Há diversas discussões sobre o jeito certo de assistir a série. Jenkins (1992) alega que discussões entre fãs existem para o grupo conseguir chegar num consenso sobre qual a interpretação é mais legítima. Assim, há uma obrigação de se mostrar mais fã que os outros. No caso de *Doctor Who*, essa disputa por legitimação também questiona as escolhas da própria produção, pois como ela sempre muda, às vezes não segue o direcionamento que alguma parte do *fandom* acredita ser a me-

lhora para o programa, e por vezes afirmam que certas decisões e equipes não são *Doctor Who* “de verdade”.

Por fim, *Orphan 55* foi um dos episódios mais debatidos. Nele, a Doutora e os *companions*, vão para um “planeta-spa”, chamado Orphan 55. Porém, as férias são interrompidas quando monstros chamados Dreg atacam o local. Ao fim da história, descobre-se que Orphan 55 é o planeta Terra no futuro, e que os Dreg são seres humanos que passaram por mutações genéticas devido ao aquecimento global. O episódio foi considerado ruim para a grande maioria dos fãs, principalmente pela sua escrita. O ponto mais criticado foi a finalização com um discurso da Doutora, direcionado explicitamente para a audiência, sobre como se deve parar o aquecimento global, com um teor educacional.

Algumas pessoas criticaram o modo que *Doctor Who* abordou a questão do aquecimento global em sua trama, e argumentaram que isso estaria estragando a experiência de assistir à série por introduzir questões políticas na série, arruinando a experiência de escapismo. Apesar de já haver tido outros episódios com temáticas ambientais em *Doctor Who*, foram de fato, poucos. Porém existem vários episódios explorando os horrores da guerra, por exemplo, algo que ocorreu, e ainda ocorre, no mundo real, e que não pareceu incomodar tanto assim os fãs. Algumas pessoas acreditam que era exagero tantas críticas à *Orphan 55*, pois era apenas um episódio mediano de *Doctor Who* e afirmaram que a série estaria sofrendo críticas mais duras pela personagem principal agora ser uma mulher e, por isso, não poder cometer erro algum.

@Wilfred: “O episódio em si não foi ruim, o problema foi o fato deles terem colocado questões reais no episódio. Aquecimento global, guerra, o fim da humanidade, etc. Se Orphan 55 fosse um planeta qualquer e não a Terra, o episódio seria bem melhor”.

Existem três tipos de fãs discutindo política em *Geração Doctor Who*: (1) Aqueles que defendem que *Doctor Who* sempre foi um seriado político, que insere assuntos relevantes como problemas sociais; (2) aqueles que concordam com isso, mas alegam que antigamente a série fazia isso de maneira sutil e hoje a série parece forçada, para caber em uma ideologia política específica; e (3) aqueles que acham que é irrele-

vante entender o que ocorre num seriado de ficção, algo que teoricamente não existe, fazendo associações com fatos do mundo real.

A maioria das pessoas do grupo do *Facebook* concordam que o roteiro desta era está ruim, mas afirmam que isso ocorreu por causas diferentes: o primeiro grupo afirma que o *Showrunner* não tem experiência escrevendo em ficção científica e assim encontrou dificuldades em tomar a liderança da série. Já o segundo e o terceiro grupo afirmam que ele errou em *Doctor Who* por focar mais em assuntos políticos, e tentar fazer disso uma temática em seus roteiros. Isso levou a diversos embates entre os fãs sobre como antigamente, *Doctor Who* de fato inseria problemáticas políticas, mas o fazia de forma mais natural e atualmente a série estaria mais preocupada em agradar as minorias que com a qualidade em si. O contra argumento principal era que sempre houve minorias trabalhando em *Doctor Who*. Como Hall (1981) e Monteiro (2005) alegam, tanto o processo de codificação, dentro da própria produção da série, quanto o processo de decodificação, feito pelos fãs são igualmente importantes e elas podem, sim, gerar conformismo a alguns fãs, enquanto para outros, ela abre portas para criar uma resistência contra o sistema vigente, assim se dão as disputas sobre o próprio direcionamento da produção da série.

@Harry: “Agora imagine se a série britânica, criada por um canadense, com uma produtora mulher e um diretor indiano, isso tudo em 1963. *Doctor Who* foi assim”.

@Ian: “Sim, estavam lá por mérito, e não por cota; hoje em dia primeiro focam numa tabelinha escrito “diversidade” e preenchem como se fosse cartela de bingo”.

A visão de que essa temporada não é *Doctor Who* de verdade é controversa, pois além do fato de que a produção da série sempre muda com o passar dos anos, (1) a série sempre tocou em pontos sobre preconceitos, minorias e problemas socioeconômicos; e (2) essa opinião é exprimida apenas porque no momento atual falar sobre pautas políticas e sociais é visto de maneira negativa. Isso traça um paralelo com a historicidade das representações femininas na televisão, e com o cuidado que executivos tiveram ao trazer representatividade para as telas. Relacionado a esse ponto, um internauta postou uma entrevista de um

antigo *Showrunner*, Steven Moffat, em que ele explicava o porquê de *Doctor Who* não ter tido uma protagonista feminina antes: “A série não é apenas para os liberais, ela também é para quem votou no *Brexit*. Não tem nada a ver com política, mas temos que manter todos a bordo”. Esses debates, que são muito alimentados pela nostalgia dos próprios fãs, são comumente utilizados nos setores políticos conservadores. Séries como *Star Wars*, e *Star Trek* contam com o mesmo problema e discussões sobre como estão abordando assuntos políticos atualmente de uma maneira errada, séries que sempre contiveram mensagens políticas mas que antes o faziam de uma maneira melhor.

Outro fator muito comentado em relação à sutileza da série foi o fato de que em alguns episódios citam-se nomes de políticos existentes. Tiveram pessoas reclamando de quando o Décimo Segundo Doutor fez um comentário negativo em relação ao ex-presidente Donald Trump, alegando que isso era desnecessário por trazer tópicos da vida real para a série. É interessante notar que nessa mesma temporada, Bill Potts diz que jamais votaria no Trump por ele ser laranja, sem citar seu nome diretamente. Esse comentário aparentemente passou batido para os fãs no grupo.

Além disso, a dublagem brasileira também foi tópico de discussão em vários outros posts, pois ela foi criticada, inclusive por profissionais da área, ao tentar fazer algo descolado e acabar perdendo o sentido real do que se estava sendo falado. A dublagem inseriu piadas onde não havia e personalidades brasileiras em situações que não precisavam de um equivalente brasileiro. A cena que mais causou revolta foi no episódio *Aracnídeos do Reino Unido* em que mencionam Boulos e Bolsonaro, quando no original não há piada alguma. Também houve debates sobre ser errado um fã de *Doctor Who* apoiar o então candidato Jair Bolsonaro, pois *Doctor Who* faria críticas aos posicionamentos que ele tem. Essa discussão favorece a ideia de Mulgan (1994) e Marcus (2002) de que política e entretenimento são campos muito próximos porque os eleitores escolhem seus candidatos menos por suas propostas, e mais pela sua performance e carisma (Street, 1997).

@Matt: “Você acha que alguém como o Doutor apoiaria o Trump? Ata. E o Doutor sempre se envolveu com política, então é super normal isso na série”

@David: “Se envolvia em política sem citar nomes ou algo do gênero. Sempre falava sobre capitalismo extremo e comunismo extremo, mas sem citar nomes”.

Outra discussão interessante de se destacar é sobre o próprio feminismo no geral, sobre a diferença entre o movimento das sufragistas e as feministas dos dias atuais pois, enquanto o primeiro foi um movimento louvável, o último não, pois várias pessoas afirmaram que as mulheres já tinham alcançado direitos iguais. Não eram apenas as discussões sobre feminismo que foram para esse lado, mas também sobre homofobia e racismo. Segundo um usuário, o Doutor é contra o racismo, não por política, mas sim porque é senso comum na vida real de que racismo é errado. Alguns fãs estranharam o vilão do episódio *Rosa* ser um racista vindo do futuro, dando a entender que esse é um problema que praticamente não existe mais. Outro ponto comentado foi homofobia. Muitos comentários foram traçados sobre Bill, que era negra e lésbica, e falava abertamente sobre as suas identidades. Muitos fãs não entendem o porquê dela ter que fazer isso e criticam, uma vez que ela não foi a primeira coadjuvante negra da série e nem a primeira personagem não-heterossexual. O exemplo da Bill pode traçar um paralelo com o trabalho de Campanella (2012), em que as pessoas criticam gostar de algum personagem devido a sua situação socioeconômica por se tratar apenas de “coitadismo”.

Outro ponto notável nas discussões foi a caracterização da Doutora. De acordo com Van Zoonen (1994), a criação de personagens femininas em papéis masculinos não é tão revolucionária, pois acaba dando a ideia de que, para uma mulher ser bem sucedida, é preciso que ela adquira traços masculinos. Em *Doctor Who*, apesar de Jodie ter assumido um papel que era considerado, por muitos, masculino, isso não é de todo verdade, uma vez que cada Doutor conta com uma personalidade única. Apesar disso, muitos sentiram que a Doutora estava sem personalidade. A caracterização dela, em relação aos outros doutores é mais apática quanto aos problemas enfrentados: em *Rosa* ela não interferiu na história para preservar a linha do tempo sendo que o Doutor diversas vezes já tentou mudar o curso da história, tornando-a assim conivente com diversas situações de racismo. Em *Orphan 55*, deixou os funcionários e clientes do SPA morrerem num planeta inóspito. Em

Kerblam!, poderia ter evitado algumas mortes, mas não o fez. Apesar de serem atitudes simples, elas destoam das outras encarnações do Doutor, principalmente pelo o que a personagem prega.

Considerações Finais

Este trabalho tem como objetivo entender como se dão as disputas de sentido, principalmente relacionadas à política no fandom brasileiro de Doctor Who, como a entrada de Jodie Whittaker, a primeira mulher a interpretar a personagem, na série influenciou nessas disputas. Muitas pessoas reclamaram especificamente de episódios mais explícitos em suas mensagens sociais. Sobre como a mensagem veiculada tinha que ser sutil e aberta à interpretações porque senão a série acaba virando palanque de propagação de ideologias pessoais. O que é curioso pensar sobre o porquê elas estarem tão confortáveis com episódios sutis e não com episódios explícitos, e por que elas estariam mais preocupadas com isso quando a série apresenta uma equipe mais diversa, sendo que, segundo essas pessoas, representatividade não seria um problema.

A hipótese principal deste trabalho é que o espectador tem uma percepção política da série que se alinha a suas próprias questões políticas porque Doctor Who abre espaço para um grande número de interpretações diferentes. E, de fato, isso ocorre, pelo menos com as outras eras e na série Clássica, apesar disso, fica notável que isso não ocorre tanto assim com a era de Jodie, pois o fator representatividade é algo importante para a interpretação das mensagens dos episódios. A abordagem mais explícita sobre questões sociais como racismo ou aquecimento global, apesar de as mensagens serem mais apáticas e conservadoras, fez com que grande parte dos fãs as tenha entendido como mensagens “esquerdistas” que querem impor algo à audiência.

REFERÊNCIAS

- ARONOFF, Jared. Deconstructing Clara Who. A Female Doctor Made Possible by an Impossible Girl. **International Journal of TV Serial Narratives**. V.3, n.2, p.17-30, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção. Crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.
- CAMPANELLA, Bruno. Os olhos do grande irmão: uma etnografia dos fãs do Big Brother Brasil. Editora Sulina, 2012.
- CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. “MULHERES DIFÍCEIS”: A anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. *Revista FAMECOS*, v. 25, n. 1, 2018.
- DOW, Bonnie J. “How Will You Make it on Your Own?”: Television and Feminism Since 1970. In Wasko, J. (ed), *A Companion to Television*, 2005, p. 379- 394.
- FISKE, John. **Understanding Popular Culture**. Boston: Unwin Hyman, 1989.
- FISHER, Robert & KLING, Joe, *Mobilizing the Community: Local Politics in the Era of the Global City*, SAGE Publications: California, 1993.
- HALL, Stuart. Notes on ‘Desconstructing ‘The Popular’’. In: SAMUEL, Raphael. **People’s History and Socialist theory**. London: Routledge and Kegan-Paul, 1981.
- JENKINS, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge, 1992.
- JOWETT, Lorna. The Girls Who Waited? Female Companions and Gender in *Doctor Who*. **Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies**. v. 9, n.1, p.77- 94, 2014.
- LOTZ, Amanda D. *Redesigning women: Television after the network era*. University of Illinois Press, 2006
- MONTEIRO, Tiago José Lemos. Entre a patologia e a celebração: A questão do fã em uma perspectiva histórica. In: **Artigo apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação–UERJ**. 2005.
- MOONEY, Darren. Despite the Outrage, Doctor Who Is Less ‘Woke’ Than It’s Been in Decades. **The Escapist**. 11 de Janeiro de 2021. In the Frame. Disponível em: <https://www.escapistmagazine.com/despite-the-outrage-doctor-who-is-less-woke-than-its-been-in-decades/>

ORTHIA, Lindy (2010). “Sociopathic Abscess” or “Yawning Chasm”? The Absent Postcolonial Transition in Doctor Who. **The Journal of Commonwealth Literature**, v.45, n.2, p.207–225, 2010.

SANDVOSS, Cornel. Quando estrutura e agência se encontram: os fãs e o poder. C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audio-visual, n. 28, p. 08-41, 2013.

STREET, John. Politics and Popular Culture. Polity Press: Cambridge, 1997.

THORNTON, Sarah. **Club Cultures: music, media and subcultural capital**. Oxford: Polity, 1996.

VAN ZOONEN, Liesbet. Feminist Perspectives on the Media. In: Feminist Media Studies. Sage Publications, Thousand Oaks, 1994.

VAN ZOONEN, Liesbet. Entertaining the citizen: When politics and popular culture converge. Rowman & Littlefield, 2005.

ESTUDOS DE GÊNERO E VILANIA FEMININA: COMO COMPREENDER A CARACTERIZAÇÃO DE PERSONAGENS NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA

LARISSA LEDA F. ROCHA

Universidade Federal do Maranhão

Considerações Iniciais

Observadores minimamente atentos são capazes de dizer o que pesquisadores de teledramaturgia brasileira debatem há anos: há um inegável laço entre o que acontece na tela, na cena, na dramaturgia e o que se passa na vida vivida, nas práticas rotineiras, nas manchetes dos jornais. Mais, até. Há ligações evidentes entre o que os personagens vivem, o que passam, pedem, demandam e o que entrega o sistema midiático, jurídico, político. A mimetização da vida feita pela teledramaturgia brasileira é refletida por pensadores como Martín-Barbero (2001) e seu conceito de «modelo moderno», por Pallottini (2012) ao nominá-la de “telenovela de modelo brasileiro”, por Lopes (2009) ao desenhar a ideia de “recurso comunicativo e “narrativa da nação”, por Xavier (2003) ao reconhecer a penetração do “senso comum pós-freudiano” nas decisões dos andamentos das tramas. Entre outros trabalhos e pesquisas.

Não se trata, portanto, de uma novidade argumentar que é possível ver, nas telas, imbricadas nas tramas, aquilo que fora de lá, experimentamos aqui, na prática social, no mundo material e rugoso, que dita nosso tempo, nossa experiência individual e coletiva, que conforma nosso *zeitgeist*. O que queremos evidenciar neste trabalho é que o andamento dos desenvolvimentos epistemológicos e teóricos dos estudos de gênero nos ajudam a pensar o modo como foram sendo caracterizadas as vilãs na teledramaturgia brasileira. Não só, mas ainda a instituição de uma mulher no papel que representa o mal nas histórias e que vai tomar o protagonismo da cena, em um processo de mudança que se desenha desde 1990. E como os estudos de gêneros - e os tensionamentos políticos que o insuflam - seguem reconfigurando não só as vilãs, mas mesmo algo primeiro, o conceito de mulher.

Para desenvolver esse trabalho lançamos mão de um levantamento empírico iniciado em 2012 que segue em constante renovação, a Galeria da Vilania da Teledramaturgia Brasileira⁸. No momento a galeria está em atualização como parte do andamento do projeto de pesquisa “A maldade e suas encarnações: vilania, teledramaturgia e monstros”.

8 A Galeria da Vilania da Teledramaturgia Brasileira é composta de duas galerias. A Galeria da Vilania das Telenovelas Brasileiras (reúne dados das telenovelas das 21h da Globo, de 1970 a 2022) e a Galeria da Vilania das Minisséries Brasileiras (reúne dados das minisséries dramáticas da Globo, exibidas após as novelas das 21h, de 1970 a 2022). A Galeria reúne obras que foram exibidas necessariamente, mas não exclusivamente, no canal aberto broadcast da Globo. A Galeria será publicada ao final do projeto de pesquisa.

osidades”, financiado pela Fapema⁹. Os dados empíricos já levantados são analisados a partir da revisão de literatura dos estudos de gênero, consideradas especialmente as referências ligadas à passagem da segunda para a terceira onda do movimento feminista, ou seja, autoras que produziram a partir dos últimos 20 anos do século XX.

Vilãs, modos de contar, modos de olhar

É possível afirmar que as vilãs da telenovela brasileira têm características em comum, além da maldade. Há, naturalmente, elementos semelhantes entre elas e há outros que, precisamente, as diferenciam e deixam evidentes desigualdades relacionadas ao tempo no qual as novelas foram produzidas/exibidas - são personagens construídas ao longo de 50 anos, de 1970 a 2020 - e outras ligadas à estrutura do drama. Em comum, os elementos que conformam o que chamamos de “vilã moderna”¹⁰ no que tange aos seus modelos de aparência e suas habilidades de ação na trama. Poder econômico, beleza e maternidade, eis a tríade que não cessa em mostrar-se nos arcos narrativos das vilãs.

9 Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão. O projeto de pesquisa é financiado por meio do edital Universal, com vigência de outubro de 2022 a outubro de 2024. A pesquisa é desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFMA) e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFMA).

10 As categorias de Vilã Moderna e Vilã tradicional foram resultados dos estudos de doutorado e largamente explicadas na tese. De modo resumido, podemos dizer que a vilã moderna é esta mais realista, cuja maldade não repousa necessariamente no assassinato ou na loucura da personagem. Sua maldade não é “justificada” pela insanidade (crescente na trama ou não) ou por uma necessidade não racional de matar. Já a vilã excessivamente marcada pela polarização entre bem e mal, dominada por uma loucura claramente identificada, chamamos de vilã tradicional. É comum na vilania a presença de personagens más que vão ficando cada vez mais desorganizadas emocionalmente, à medida que a trama se desenrola. Mas, a vilã tradicional tem constantemente, mas não necessariamente, junto a si, como que para justificar seus atos, uma insanidade fora de controle, uma sociopatia que a faz assassinar sem culpa. É uma monstrosidade com a qual a vida rotineira não se identifica nem encontra referência com facilidade. Mais em Rocha, L. L. F. (2016). **Má! Maravilhosa! lindas, louras e poderosas:** o embelezamento da vilania na telenovela brasileira. [Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações PUC-RS. <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6933>. Acesso em: 16 ago. 2023.

A vilã da novela veio ao longo das décadas se complexificando, deixou de ser a “bruxa” claramente identificada com a maldade, para se constituir dentro de uma narrativa que sistematicamente foi abrandonando, naquilo que une severamente ética com estética, as heranças melodramáticas e folhetinescas, afinal, suas matrizes culturais fundamentais (Martín-Barbero, 2001). Liberadas, as personagens deixaram de apresentar a maldade na superfície do corpo - na capa, nos bigodes e na penumbra que cobria o rosto do vilão no teatro melodramático parisiense, como lembra Xavier (2003). Mas, não foi apenas isso. A vilania passou a ser bonita e elegante. E substancialmente, a partir de 1990, uma vilania nas telenovelas essencialmente feminina, calçada em um modelo de vilã que veio sendo construído desde 1970.

É justo dizer que a constatação dessa mudança - e mesmo a clareza de como são as vilãs, ontem e hoje - é possível a partir do levantamento empírico da Galeria da Vilania, mas isso nos dá dados, mas não explicações e interpretações. Perguntas colocam-se: como essa vilã pôde aparecer? Como justificá-la? Olhar a narrativa da telenovela, mesmo respeitando as heranças de suas matrizes fundamentais, seria suficiente?

Com base em pesquisas que realizamos anteriormente é possível afirmar que a mudança essencial da escalada da vilania feminina - e de um determinado tipo de vilã, tanto em seus modelos de aparência, como o que desejam e o que fazem em seus arcos narrativos - responde a questões que podem ser encontradas na história dos modos de contar da telenovela, mas que certamente os extrapolam e nos lançam tanto ao percurso dos modos de olhar o corpo e a beleza, quanto ao contexto que constrangeu determinados tipos de olhar para a monstruosidade, enquanto instigava outros, em um cenário no qual a indústria do entretenimento se sedimentava. E junto a tudo isso, conseguimos ver que necessidades sociais e culturais são essas que não apenas permitem, mas até exigem que as vilãs que aparecem nas narrativas respondam a um modo de ser mulher impensável há alguns anos. Por isso, para compreendermos como se desenha a maldade na teledramaturgia brasileira é necessário pensar em um caminho tríplice que se confunde e enovela a todo momento: modos de contar, modos de sentir e modos de olhar.

Os modos de contar nos remetem a elementos ligados à narrativa, à revisões de suas matrizes culturais fundamentais, como mencionado, e à mudanças sucessivas nos padrões narrativos da teledramatur-

gia nacional, o que inclui rearranjos intensos nos processos de produção, distribuição e consumo da TV. A ascensão da vilã moderna, - em oposição à vilã tradicional - está ligada ao movimento modernizador da teledramaturgia nacional entre as décadas de 1970 e 1980. De modo geral, esse movimento é conectado à ascensão de uma vertente realista que estaria ligada ao aniquilamento das fórmulas fáceis, pedagógicas e polarizadas do melodrama e a produção de histórias preocupadas com o “naturalismo psicológico e com o controle dos excessos e dos sentimentalismos” (Xavier, 2003, 143). Ao buscar por uma “cronicização» da vida vivida, as histórias permitem um abrandamento - não um abandono - das matrizes melodramáticas e folhetinescas. Os dramas familiares, os clichês do gênero, a lógica moral que autoriza ou interdita ações, tramas, punições, continuam ali, com ajustes exigidos pelo “senso comum pós-freudiano”, com afinações junto aos “valores racionais inspirados na ciência”, aos valores sociais burgueses de uma sociedade que se moderniza e acusa o patriarcado por suas mazelas. É, afinal, a “apresentação cabal e explícita da visão de mundo que rege as lições morais da indústria cultural brasileira - que assumiu o ajuste da mentalidade popular às novas tendências da sociedade de consumo como uma de suas grandes tarefas” (Xavier, 2003, p. 144).

Sem o abrandamento de suas matrizes narrativas não seria possível um necessário relaxamento na relação da ética com a estética para que os modos como as vilãs se dão a ver nas histórias reproduzam tudo aquilo que pode ser invejado por uma mulher comum. O que pode ser invejado, tomado como desejo - em aparência ou ação - claro, vai ser conformado pelo *zeitgeist*, pelo contexto que ronda essas narrativas e no qual elas são criadas, distribuídas, consumidas; pelo equilíbrio - sempre histórico e em discurso - entre categoria, juízo e valor como nos explica Calabrese (1999). É o relaxamento - melhor dizendo - o reposicionamento da relação ética/estética - que permitirá que as narrativas realistas da teledramaturgia nacional aliviem a “correspondência entre figura corporal e tipo moral” (Martín-Barbero, 2001, p. 173). No melodrama clássico ou “canômino”, que, afinal, é um “drama da moralidade” (Brooks, 1995), a moral - a virtude como valor, ou sua ausência - vai aparecer na parte visível dos personagens. O que se mostra no palco do melodrama são como “significantes puros” (Brooks, 1995) e o que conta é o que se vê. “Sua própria simplicidade e exagero [dos significantes]

permite esse uso: eles podem ser usados em interação e em confronto, de tal maneira que o esforço das entidades morais é visível ao espectador” (Brooks, 1995, p. 28, tradução nossa). A maldade é posta sob o olhar de tal maneira que não pode ser jamais confundida com a virtude, deve ser imediatamente identificada para que o público possa se posicionar. É ilusório procurar por uma “psicologia do melodrama”, não há nenhuma. O gênero exterioriza todo o conflito e as estruturas psíquicas.

É precisamente por essas características que a hibridização ou tonalização do melodrama como matriz narrativa na teledramaturgia brasileira permitirá a construção de personagens mais humanizados e “psicologicamente” mais sofisticados, sejam vilãs que amam verdadeiramente seus filhos ou heroínas com deslizes éticos. Liberadas as aparências, abandonamos uma vilania que se dava a ver “logo de cara” para uma mais arrojada na qual podem acontecer novas perspectivas estéticas, até novas reincidências estéticas, que pela sua repetição sucessiva já arriscam criar novos sentidos visuais para a maldade, como o uso de roupas claras pelas vilãs. Nada da sombra, da penumbra, do escuro para representar a maldade. As vilãs modernas exibem as roupas claras quase como um sinal identitário do mal.

No entanto, os modos de ver, dos quais viemos nos ocupando, não se resumem à relação entre figura corporal e tipo moral no melodrama. Estamos falando também de um contexto amplo e anterior, secular, que se encontra hoje em um enquadramento político, cultural e econômico no qual recai sobre o corpo uma importância quase inédita. Acompanhar a perambulação da curiosidade do olhar desde os primórdios de uma cultura visual do entretenimento, da entrada no “período industrial da diversão” (Courtine, 2011) nos leva do consumo do monstruoso físico à uma monstruosidade exclusivamente moral. Organiza-se, nesse processo, novas práticas e investimentos do olhar. Um novo regime de visibilidade se instaurou de modo que o divertimento comum em finais do século XIX, o de apreciação dos monstros humanos, torna-se primeiro problemático e depois intolerável, nos palcos dos “entra e sai”, nos museus de teratologia, como o *American Museum* de P. T. Barnum, que Courtine (2011) chama de “Disneylândia da teratologia”.

Um movimento, a “normalização do anormais” (Courtine, 2011), leva o olhar guloso para o disforme a transfigurar-se em um olhar indefensável que vai, às custas de múltiplos distanciamentos, resgar-

dando o horror e o que abala a experiência perceptiva, para aquilo que já não pode ser visto, para o interior, o que vai na “alma”. Na passagem dos palcos do século XIX para as telas do século XX, estes múltiplos distanciamentos são enormemente proporcionados pelo cinema primeiro e TV depois. Nada sobra do monstro como algo da ordem do real, mas o monstruoso viceja, como produção de discurso, de signos, como circulação de imagens. O monstruoso é a “inscrição do monstro no campo imaginário da representação” (Courtine, 2011, p. 274). Courtine não tem dúvidas: “Hollywood é o filho natural de Barnum” (2011, p. 323). Tanto o gozo pelo bizarro, quanto a atribuição de sentidos às imagens, respondem a uma memória e uma história e a sedução-rejeição que sentimos pelo horror nos cola à experiência de ser telespectadores de uma maldade que se mostra, na telenovela, feminina, bonita, magra e elegante, uma monstruosidade moral (Foucault, 2010) que ao afastar tudo que pode desmoronar nosso deleite visual - o feio, o sujo, o disforme - nos entrega assassinas, manipuladoras, mentirosas, sequestradoras, estelionatárias, pelas quais muitas vezes a repulsa se empalidece e, por elas, em nome delas, já quase pedimos que o perdão lhes seja oferecido¹¹.

Estudos de gênero, modos de sentir

Ao mesmo tempo que propomos um caminho tríade para compreender a vilania na teledramaturgia brasileira, reconhecemos, de saída, o enovelamento desses acessos. A verdade é que narrativas de matriz melodramática misturam os três elementos, narrativa, imagem

11 O percurso das mutações das sensibilidades do olhar, dos modos de ver como chamamos aqui, é seguramente mais rico do que o limite deste trabalho permite explorar, considerando ainda o objetivo a que nos propomos. O artigo “O corpo e a monstruosidade que seduzem o olhar: o que a genealogia das imagens nos ensina sobre prazeres interditos e rejeições do ver”, de Rocha, apresentado na mesa temática “Das crises à biosfera: em busca de uma sensibilidade epistêmica”, de autoria de Rocha, Azambuja e Costa (2021), na X Jornada Internacional Políticas Públicas, traz uma reflexão mais detalhada sobre o assunto. Disponível em: <http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2021/anais.html>. Acesso em: 15 ago. 2023. Uma versão em artigo, condensada, está disponível em: ROCHA, L. L. F.; AZAMBUJA, P. K.; COSTA, R. B. Das crises à biosfera: em busca de uma sensibilidade epistêmica. **Revista de Políticas Públicas**, v. 26, n. Especial. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.18764/2178-2865.v26nEp355-374>. Acesso em: 15 ago. 2023.

e sentimento. O melodrama é isso, afinal, uma narrativa que apela ao visível para exibir-se moralmente enquanto arrebatava o sentimento. É um modo de imaginar e representar. “Intenso nas ações e sentimentos, carregado nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado” (Xavier, 2003, p. 39).

Os modos de sentir têm seus contornos precisamente marcados pelo movimento feminista - e mesmo pelos feminismos, no plural - a partir de um “viés de desencantamento” (Xavier, 2003). Trata-se da ascensão de um “senso comum pós-freudiano”, que marca um *ethos* renovado de identificação de si, do outro, do mundo. Os modos de olhar nos falam dos novos regimes de visibilidade, da disciplinarização do prazer de ver, da torção completa no modo como o olhar é pousado sobre o monstro/monstruoso. Os modos de sentir, as autorizações e interdições nessas práticas e lógicas, os dispositivos que articulam esse jogo, só podem ser compreendidos juntamente com o âmbito político, econômico e cultural. Nossa proposta aqui é que os estudos de gênero definam esse percurso de entendimento.

A “liberação” da vilã moderna caminhará lado a lado com as acusações contra o patriarcado feitas pelo movimento feminista. As mudanças dos modos de contar que se desenham a partir de 1970 - a exibição de Beto Rockefeller (TV Tupi, 1968-69) é um marco referencial - se dão junto ao nascimento das primeiras preocupações com o gênero como uma categoria de análise, em um movimento progressivo de solidificação na academia a partir de 1980. O novo código moral “moderno e de inspiração humanista” ajuda a exorcizar a culpa bíblica e permite que uma vida mais hedonista tanto apareça nas telas quanto seja entendida como um modo no qual poderíamos viver. Ao mesmo tempo que o “senso comum pós-freudiano” estabelecia-se como parâmetro e buscava enfraquecer uma justificativa de dever cristão para valorar outra, uma racional inspirada na ciência, o movimento feminista dava uma liberdade nunca antes pensada à mulher com base no entendimento que o gênero precisaria ser pensado a partir da superação entre sexo e gênero. Não mais uma luta por direitos, como no movimento sufragista entre os séculos XIX e XX, mas o gênero como um meio para falar de sistema de relações sociais ou entre os sexos. É um

momento no qual, na teledramaturgia brasileira, será possível sufocar uma imagem anterior do feminino ligada ao *ethos* cristão da renúncia e do sacrifício redentor, à doçura, à abnegação e ao valor familiar, à uma fragilidade que reclama todo o tempo por proteção. É outorgada às narrativas uma outra imagem, uma que autoriza à mulher, especialmente às vilãs, sentimentos e comportamentos antes privativos dos homens, ligados às estruturas de poder e liberdade, aos desejos pessoais e egoístas, às atitudes calculadas e obstinadas, nos quais o amor romântico ou maternal nem sempre encontra espaço para ser um contra-peso à ação ambiciosa de uma mulher tenaz.

Até 1980 os estudos de gênero eram marcados por uma dualidade que pode ser compreendida a partir da relação entre sexo e gênero. O sexo sendo o âmbito da natureza e o gênero, da cultura. Ao centrar seus estudos na relação direta e explícita entre gênero e poder, Scott (1995) abala essa perspectiva. Antes, fala-se em nome de uma identidade, de uma “redistribuição de direitos” (Hollanda, 2019, p. 10), mas as atenções, agora, estão ligadas a aspectos mais relacionais e culturais do gênero, para o reconhecimento das diferenças que será o “eixo da gramática feminista na virada do século XX para o XXI” (p. 10). O pensamento de Scott é representativo deste momento.

Apoiada em pensadores pós-estruturalistas, como Foucault, Scott tenta desconstruir a oposição homem X mulher. O gênero, diz, funciona como um saber sobre as diferenças sexuais, uma percepção entre essas diferenças, e há uma relação inseparável entre saber e poder. O fundamental é pensar como se constroem significados culturais para as diferenças, dando sentido à elas e posicionando-as dentro de relações hierárquicas. Trata-se de transformar “homem” e “mulher” em perguntas e não em categorias fixas e pré-definidas. Scott vai demonstrar, em seus estudos, que “mulher” é uma categoria de classe, uma categoria política e econômica.

Scott formula, então, um conceito de gênero composto de duas partes, com desdobramentos, e ligados entre si: “O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (Scott, 1995, p. 86). Mudanças em representações sociais sempre estão ligadas à mudanças nas representações do poder, mas a direção dessas mudanças não é imutável.

A autora nos fala que os “símbolos culturalmente disponíveis evocam representações múltiplas (frequentemente contraditórias), Eva e Maria, como símbolos da mulher” (Scott, 1995, p. 86) e pergunta que representações são essas e em quais contextos. As interpretações de sentido vão buscar demarcar possibilidades figurativas que vão tomar a forma de oposições binárias (masculino X feminino) e posições dominantes serão entendidas como consenso e não como luta. Uma noção política, uma lógica inclusiva para o mercado de trabalho, a educação e o sistema político, precisam ser exigidos e as identidades de gênero devem ser construídas relacionando representações culturais e organizações sociais, que tem localizações históricas precisas.

Para Scott (1995, p. 88) “o gênero é um campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado”. Trata-se de um “conjunto objetivo de referências” que vai estruturar o entendimento social e permitir a organização prática - e simbólica - da vida social, referências que definem “distribuições de poder” (traduzidos como acessos específicos e pré-determinados a recursos de ordem material e simbólica).

Ora, a construção de símbolos novos, para a autora, se dá pela linguagem e pelo discurso, a emergência desses símbolos pode tornar possível novas reinterpretações, outras reescritas. Mas trata-se de algo que só pode acontecer no tempo e no espaço. É preciso pensar em processos, atores e ações que não são fixos, uma história política “encenada no terreno do gênero” cujo sentido é contestado e flutuante. “Só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que ‘homem’ e ‘mulher’ são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes” (Scott, 1995, p. 93). Vazias pois não são, não estão definidas e transbordantes pois mesmo quando parecem fixas, contém definições outras.

É no contexto desse pensamento e de suas consequências, não só de Scott, tomada aqui como uma pensadora representativa dessa fase, mas dos estudos de gênero em geral, que veremos, na telenovela, a partir de 1970, o início da sedimentação do modelo de mulher que vai representar a vilania feminina. Mas não se trata apenas da configuração dos modelos de aparência e do poder de ação das personagens nas tramas, há outras mudanças em curso: o caminho, desde 1990, de deixar à cargo de personagens femininos a representação máxima da maldade na trama e o movimento de construção do protagonismo ligado à vilã. Essas mudanças também acompanham a sedimentação dos estudos de gênero

e uma de suas implosões mais significativas: a compreensão da interseccionalidade como código de leitura dos estudos a partir de 1990.

Sandra Harding (2019) vai pensar os estudos de gênero em termos de instabilidade. Seu trabalho (datado de 1986) dará atenção e lançará questões teóricas e epistemológicas às teorias feministas que buscavam desenvolver leituras críticas do conjunto de textos produzidos até então. “Sandra denuncia a associação patriarcal entre saber e poder, propondo a valorização das experiências das mulheres como instrumentos de análise, experiências que não se encontram inteiramente expressas nem nas próprias teorias feministas” (Hollanda, 2019, p. 11).

Tendo em conta os modelos teóricos usados até então, Harding nos assegura que não é exatamente considerando a experiência feminina que teorias usadas pelas feministas foram fundamentadas, que problemáticas foram construídas e teorias testadas.

Tudo aquilo que tínhamos considerado útil, com base na experiência social de mulheres brancas, ocidentais, burguesas e heterossexuais, acaba por nos parecer particularmente suspeito, assim que começamos a analisar a experiência de qualquer outro tipo de mulher (Harding, 2019, p. 96).

Processos históricos que constroem teias nas quais classe, raça e cultura se articulam são usados como elementos para questionar perspectivas teóricas e analíticas e confessar a instabilidade das categorias de análise. A falta de “um esquema permanente de construção das explicações” (Harding, 2019, p. 99) será pensado como uma solução epistemológica, um “dever” ao se proporem como categorias analíticas feministas. Harding advoga em nome das instabilidades, para que sejam usadas como recurso de pensamento e prática. Mais à frente, Lorde (2019), por exemplo, vai debater questões como opressão, alteridades e diferenças a partir de uma ideia tão simples quanto esclarecedora: não existe hierarquia de opressão. Idade, raça, classe e gênero redefinem diferenças e os problemas e armadilhas enfrentados pelas mulheres serão atravessados por essas questões.

No desenho do que pode ser chamada de terceira onda do feminismo e datada de 1990 em diante, a “pureza”, a fixidez do entendimento das questões caras ao feminismo são abandonadas, exigências feitas por Scott (1995), Harding (2019) e Butler (2016), e temas como o poder da autodefinição (Collins, 2019) passam a se centrais, inclusive

para lógicas de sobrevivência diante do cruzamento de opressões. Encontrar uma voz para expressar um ponto de vista coletivo e autodefinido é o tema central do pensamento feminista negro e de mulheres não brancas. “A vida das mulheres negras são uma série de negociações que almejam à reconciliação das contradições que separam nossas próprias imagens do eu, definidas internamente, como mulheres afro-americanas, de nossa objetificação como o outro” (Collins, 2019, p. 275).

Um dos pontos decisivos dos estudos de gênero é marcado, nesse momento, pelo pensamento de Judith Butler e um de seus conceitos mais conhecidos, o de performatividade de gênero, em sua obra icônica, Problemas de Gênero (2016), publicada pela primeira vez em 1990. A filósofa parte de uma perspectiva pós-estruturalista e nega qualquer identidade estável ligada à ideia de gênero. Isso abre a possibilidade para pensar o gênero como uma identidade constituída no tempo por meio de uma “repetição estilizada de certos atos” (Butler, 2019, p. 214). Isso significa que o gênero está em relação direta com a temporalidade social e não se trata de uma identidade aparentemente harmoniosa. As ideias de gênero podem ser compreendidas como construções e, se assim o forem, é possível considerar outras formas de construção. Os atos que formam o Eu atribuído de gênero são um “objeto de crença” e o que pode ser entendido como identidade de gênero é, na verdade, uma performance “apoiada em sanções sociais e tabus” (Butler, 2019, p. 214). Pensar em performance permite contestar o status coisificado/reificado.

Se o conceito de gênero é repensado o é, também, a categoria mulher, ainda que o feminismo siga sendo uma luta de direitos. O que é posto em questão é o que constitui sua identidade e o que organiza sua lógica de pensamento. Se, a partir de 1960, o gênero era usado para se referir ao papel social e cultural do sexo - tomado como natural, um destino que funda o gênero - no pensamento da filósofa será uma construção histórica e a sexualidade, produzida pelo discurso. Marca-se, em seu pensamento, uma distinção entre sexo (fato biológico) e gênero (interpretação cultural desse fato).

Ser mulher é ter se *tornado* mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma ‘mulher’, ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma possibilidade historicamente delimita-

da; e fazer isso como um projeto corporal repetitivo que precisa ser ininterruptamente sustentado [...] As possibilidades históricas materializadas por diferentes estilos corporais são nada mais que ficções culturais, reguladas por punições, alternadamente incorporadas e disfarçadas por coerção (BUTLER, 2019, p. 217).

Butler desnaturalizou, como que desmitificou, o sexo e o gênero. Eles são, agora, construções discursivas. O discurso vai habitar o corpo, confundir-se com ele. Daí por qual motivo pensar a diferença entre sexo e gênero não é mais suficiente. Não há gênero sem discurso. O discurso é o que infunde - como um dispositivo - o que é o gênero. O corpo será entendido como uma situação histórica, uma possibilidade e, ainda, uma “feitura, uma dramatização e uma reprodução” (BUTLER, 2019, p. 216).

É precisamente neste contexto que acontece uma virada significativa na representação feminina das vilãs da teledramaturgia. A partir de 1990 é observada uma mudança radical no personagem vilão na narrativa. Entre 1970 e 1980 apenas 20% das tramas possuem vilãs no núcleo protagonista da telenovela. De 1980 a 1990 esse percentual sobe, para 33%. A inversão se dá entre 1990 e 2000, quando 64% das narrativas possuem vilãs no núcleo protagonista da novela. Esse número só cresce até atingir 100% das histórias exibidas entre 2010 e 2020. Em 50 anos, a mulher como representação do personagem mau, sobe de 20% para 100% das histórias. A escalada da feminização da vilania na telenovela brasileira acompanha exatamente o andamento das segunda e terceira onda do movimento feminista e constitui uma vilã que cada vez mais afina-se ao que é “ter-se tornado mulher” nos debates feministas, fora das telas.

É fundamental, ainda, observar o protagonismo das vilãs nas telenovelas brasileiras. É o resultado das duas ondas do feminismo que pode deixar aparecer nas narrativas uma mulher poderosa, livre, capaz até, em alguns casos, de não se importar muito com os filhos, de abrir mão do amor romântico (nas tramas, sempre um amor homossexual), em nome de um objetivo, de não permitir humilhações ou qualquer tipo de desprezo de suas habilidades e desejos por ser ela uma mulher. A vilã pode isso. É a reorganização das relações de poder entre os gêneros que vem colocando a vilã no papel protagonista e condutor da trama,

tradicionalmente entregue à heroína da história. Mulheres que abriram mão de uma fragilidade que reclamaria por proteção, libertaram-se do sentido de abnegação e auto-sacrifício em nome dos outros - sejam filhos ou homens - e puderam, de modo egoísta e narcísico, colocar-se em primeiro lugar.

Em uma sociedade estruturalmente machista apenas uma vilã, uma personagem ligada ao mal, pode “ter-se tornado mulher” como aquela que os estudos de gêneros nos dizem ser não apenas possível, mas necessária: uma mulher livre, cujo corpo é uma possibilidade em aberto, que compreende que ser mulher é, também, uma “ficção cultural”. Somente uma mulher, politizada a partir de uma perspectiva firmada em uma lógica de rejeição às estruturas fixas e “naturais”, que questione um sistema de opressão interseccional, pode ter poder de ação, poder de mando, pode acumular características culturalmente ligadas ao masculino. E essa mulher, na teledramaturgia brasileira, é uma vilã.

Considerações Finais

Certamente o tema da mulher má, ardilosa, ambiciosa e sem escrúpulos não é resultado das mudanças pelas quais a telenovela e o cenário sócio-cultural que a constrói passaram, Lady Macbeth nos prova isso com tranquilidade. A teledramaturgia, neste trabalho tomada como telenovela, é ambivalente. Ao mesmo tempo que denuncia o machismo, o sustenta. A construção e caracterização de personagens femininas, seus poderes de ação na trama, o que podem fazer, como são punidas, como se entregam ao olhar, oscila entre essa mulher que pode ser vista, compreendida e debatida nos estudos de gênero e uma outra, que sucumbe às exigências de uma tríade tão perversa quanto habitual ao feminino: embelezamento, emagrecimento e juventude. E isso, nas mesmas personagens, mesmo que elas sejam tão autônomas, livres e donas do próprio desejo, como as vilãs da telenovela brasileira. O que sugerimos é que a mesma arma política e ideológica que permitiu às mulheres serem esse modelo de vilã moderna produziu um contra-ataque pelos quais essas mesmas vilãs perecem, a tríade que exige da mulher uma aparência irretocável e é resultado de um labor constante. Livres, mas

não excessivamente. Ainda que excesso seja uma palavra irreprovável no léxico melodramático.

A maldade na telenovela brasileira é feminina. É livre e é poderosa. É rica, bonita e é mãe. E é pela maternidade que pode ser rendida, que pode ser perdoada. Somente um contexto como o nosso, hoje, permitiria à uma vilã precisamente essas características e daria à ela liberdade e encarceramento ao mesmo tempo. Uma liberdade de ação, de poder que será tolhida pela exigência de embelezamento e uma maldade que será adoçada pelo que Butler chamaria de “objeto de crença”: a ideia de que para ser mulher é preciso ser mãe. Mesmo as vilãs, que, deixando a maldade de lado, parecem tão afinadas com a mulher sonhada pelo movimento feminista sucumbem, ao fim, às performances que se apoiam em sanções e tabus.

Este trabalho faz uma leitura condensada do percurso das redefinições teóricas e epistemológicas dos estudos de gênero e usa-a como norte orientador para a compreensão da constituição da vilã na teledramaturgia brasileira. Mas, não é um trabalho que se esgota nele mesmo. Afinal, se hoje, mal começamos a compreender o que é gênero e o que significa ser mulher e ser mulher neste momento histórico é esperado que essa “grande criação narrativa da América Latina”, como a chamou Meyer (1996, p. 386), ainda tenha muito a nos contar sobre isso, a nos exhibir como show e a nos mobilizar os sentimentos.

REFERÊNCIAS

BROOKS, P. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven, London: Yale University, 1995.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. 10.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

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

COLLINS, P. H. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

COURTINE, J-J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J-J; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 253-340.

FOUCAULT, M. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HARDING, S. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, H. B. de. **Introdução**. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LOPES, M. I. V. “Telenovela como recurso comunicativo” **Matrizes**, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

LORDE, A. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

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

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

XAVIER, I. **O Olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.



REPRESENTAÇÕES E QUESTÕES POLÍTICAS

ANTÔNIO FAGUNDES NA PELE DO IDOSO VIRIL REPRESENTAÇÃO DA VELHICE MASCULINA EM TRÊS NOVELAS

VALMIR MORATELLI

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

“Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação.”
(Walter Benjamin)

Se o tempo só se torna tempo humano quando é narrado, segundo Paul Ricoeur [1913-2005] (1994), cabem às ciências sociais encontrarem formas para que experiências temporais tenham expressão. Os efeitos da passagem do tempo sobre o corpo humano são consciência da narrativa da História, o que permite assegurar interpretação da ação humana sobre dados registrados e, assim, vividos. Ou seja, o tempo se comprova na visualidade da velhice “estampada” nos corpos. Isso porque, desde nossos ancestrais não humanos, a vida sempre seguiu igual curso, do nascimento à morte, independentemente da consciência dos homens, como lembra Elias (1998). Mas a organização desse processo só foi “possível a partir do momento em que os homens desenvolveram, para suas próprias necessidades, o símbolo regulador do ano” (1998, p.12).

É pertinente pensar na construção linear e lógica de qualquer história, para se entender seus efeitos interpretativos. Conforme Pierre Bourdieu (1998, p. 71), no ensaio *A ilusão biográfica*, trajetória é um registro pautado na “sucessão longitudinal de eventos constitutivos da vida considerados como história em relação ao espaço social em que ocorre”. A trajetória individual segue a mesma definição da trajetória de um grupo ou sociedade. No caso da trajetória de um ator, por exemplo, é dada a ele a observação de sua existência a partir de acontecimentos e transformações ao longo de um determinado tempo. No rastro da História, perseguir interpretações sobre significados artísticos é uma forma contundente de se compreender o contexto social da época. Interpretá-los à luz da vida de quem os fez é um dos meios mais lúdicos da aproximação com tal realidade. Por isso, nossa opção por desvendar nuances de representações masculinas idosas contemporâneas a partir da vida de um dos atores brasileiros de mais contribuição artístico-culturais: Antônio Fagundes.

Um dos expoentes dos Estudos Culturais¹, Stuart Hall (2016) afirma que as representações (linguísticas, sonoras ou imagéticas) mostram como as pessoas veem e como se veem no mundo, além de como se comunicam umas com as outras. Os discursos (textuais ou imagéti-

1 Junto de Richard Hoggart [1918-2014] e Raymond Williams [1921-1988], Hall fundou o *Centre for Contemporary Cultural Studies*, na Universidade de Birmingham, Inglaterra. A pesquisa de representações tem forte influência, já na origem, do marxismo, do movimento feminista e do estruturalismo.

cos) são impregnados pelo meio em que foram criados, o que também se aplica, por exemplo, às fantasias literárias ou às narrativas televisivas. Se esses produtos culturais reproduzem aspectos do meio em que se constituíram, é natural que ofereçam perspectivas interessantes sobre determinadas sociedades. É por meio desses produtos que as pessoas aprendem a se relacionar umas às outras, a se portar em comunidades e a se entender como sujeitos sociais.

Não se dissocia a sociedade na qual se vive do indivíduo que só se percebe como tal por ser um agente participativo dessa mesma sociedade, ou ainda, a compreensão do que se é passa pela visão do que os demais veem sobre si. A produção audiovisual tende a obedecer a lógicas de entendimento do ser social, reproduzindo estereótipos que não violem temáticas preservadas no controle da realidade. A sexualização do corpo idoso ou ainda a abordagem da possibilidade de descoberta da homossexualidade do indivíduo masculino na velhice, por exemplo, são temáticas que se mantêm preservadas, quase intactas e inutilizadas nas produções audiovisuais, por instigarem pensamentos que corroem a compreensão preservada da histórica hegemonia masculina. Uma hegemonia, frisa-se, baseada em valores heteronormativos.

O belo e o feio, o magro e o gordo, o alto e o baixo, o feminino e o masculino, o jovem e o velho são construções sociais que atendem a interesses em constante disputa, negociações e, por isso, adaptações (BERGER e LUCKMANN, 2004). A devida interpretação sobre um trabalho, como os de Antônio Fagundes, passa por compreender o contexto no qual foi realizado e o contexto no qual se assiste a ele. A disputa pela manutenção de um controle masculino e jovem ainda não permite, até aqui, a popularização de temáticas para compreensão de velhices. Carecendo de abordagem heterogênea, a velhice masculina encontra convergência de temas nas produções audiovisuais.

Sendo assim, e a partir dessa base teórica há pouco citada a que deverá ser melhor detalhada mais à frente, este trabalho tem como objetivo compreender como a velhice masculina branca e heteronormativa é representada em três dos mais significativos trabalhos televisivos de Antônio Fagundes, também enquanto homem idoso. São eles:

Quadro 1 – Personagens de Antônio Fagundes

Novelas	Ano	Personagem	Função	Par romântico
Amor à vida	2013	César Khoury	médico clínico-geral	Aline (Vanessa Giácomo)
Velho Chico	2016	Coronel Saruê	fazendeiro	Iolanda (Christiane Torloni)
Bom sucesso	2019	Alberto Prado Monteiro	dono de editora	Paloma (Grazi Massafera)

Fonte: MORATELLI, 2023

O homem viril

O repertório corporal, tanto físico quanto simbólico, que publiciza a virilidade, se altera de acordo com as nuances de cada sociedade. Na Modernidade, a noção de virilidade é importante forma de diferenciação perante outros grupos de homens e de mulheres. Além do aspecto sexual, no sentido de fertilidade ou de capacidade de gerar herdeiros, a virilidade é compreendida como sinônimo para força física e seus desdobramentos (vigor, segurança, coragem, habilidades diversas, agilidade, gerenciamento e comando, autocontrole, virtuosidade). Mas, além disso, seria também forma de fomento do Estado.

Isso porque foi a partir da terceira década do século XIX, que o Estado liberal e civilizador compreendeu que seu avanço dependia do estanque do alto índice de mortalidade infantil e das péssimas condições sanitárias do lar patriarcal então corriqueiros no Brasil. Conforme Trevisan (2000, p. 171), “em função da ideia de que se devia fazer filhos mais sadios para a pátria que a independência recém-inaugurara”, surge a necessidade da implantação de políticas higienistas nos centros urbanos e o estímulo a famílias numerosas. A melhora no poder reprodutivo passava por um adestramento de corpos em novos significados de saúde e educação. Ou seja, “a pátria, enquanto Estado, assumia, metaforicamente, a propriedade dos filhos” (2000, p.172), enquanto as famílias se reproduziam num pragmatismo patriótico. Neste sentido, libertinos (paternidade mal exercida), celibatários (paternidade negada) e homossexuais (paternidade não concebida) não auxiliariam na manutenção do Estado, assim como os idosos – pelas capacidades físicas de reprodução diminuídas.

O homem, na concepção de virilidade, se distancia da mulher em grau de importância, assim como isola grupos de outros homens que, aparentemente, não se encaixam na mesma “capacidade”. Também quando se fala em força física, característica associada à presença de músculos, costuma-se incluir o pênis (que não é um músculo, mas corpo cavernoso irrigado por tecidos vasculares), cuja função varia entre os sistemas reprodutivo e urinário. Entretanto, a centralidade do pênis como “órgão” externo e, assim, visualmente diferenciador de corpos associa, de imediato, a figura masculina ao desempenho sexual. A maioria dos atos é justificada por esse propósito, incluindo atitudes juvenis, já estimuladas por demonstração pública de virilidade: “a importância dada à conquista violenta, a identificação do feminino a um objeto de ‘caça’, um código de honra fundado na ‘influência’ e seu reconhecimento jocoso” (CORBIN *et al.*, 2013, p.15). A virilidade é desde já compreendida como uma performance em versões plurais, onde se acentuam força física e dominação.

A redução do corpo masculino à percepção do pênis ainda é bastante recorrente na contemporaneidade. A única preocupação de saúde para esse corpo foi, por muito tempo, associada à discussão da impotência. É um corpo que precisa manter aspectos da virilidade visíveis, representados pela capacidade de penetração, satisfação sexual e procriação. Treinado para exercer exacerbadamente a sexualidade, este homem não sabe lidar com a queda de libido, por se situar numa postura de autoconfiança que despreza o autocuidado. Nesse cenário, a comercialização e a popularização do Viagra, a partir de 1997, foi considerada uma revolução médica na saúde masculina, no âmbito do prazer sexual e resgate da autoestima do homem. Remédios que combatem a impotência sexual dominaram desde então o debate sobre o envelhecimento do corpo masculino, como se isso resolvesse em definitivo os mais agudos dilemas trazidos pelo avançar da idade.

Descrição do objeto

Antônio Fagundes nasceu no Rio de Janeiro, em 18 de abril de 1949, mas logo se mudou com os pais para São Paulo. Foi casado com a atriz Clarice Abujamra de 1973 a 1988, com quem teve os filhos Dinah, Antônio Fagundes Neto e Diana. Com a diretora Mara Carvalho, ficou junto de 1988 a 2000, com quem teve Bruno Fagundes. Em 2016 se ca-

sou com a atriz Alexandra Martins, com quem vive desde 2007. Começou no meio artístico em 1963, aos 15 anos, no teatro, com a peça *A ceia dos cardeais*. Entrou no elenco permanente do Teatro de Arena, de São Paulo, em 1968. Considera *Antônio Maria*, novela de 1968 da TV Tupi, sua estreia na TV, num pequeno personagem e sem nome.

Tem uma trajetória marcada por galãs envolventes e vilões carismáticos, marcantes na história da teledramaturgia nacional. Desde 2009, ao completar 60 anos, contabiliza onze produções na TV Globo. Em 2021, não teve o contrato renovado e foi chamado para integrar o elenco de novas produções no streaming da HBO Max.

Quadro 2 – Atuações

CATEGORIAS	ANTÔNIO FAGUNDES
Início da atuação como ator no audiovisual	1968 (televisão e cinema)
Idade em 2022	73 anos (nascido em 1949)
Produções no cinema até 59 anos	45 filmes até 2008
Produções na televisão até 59 anos	28 trabalhos* até 2008
Total de produções até 59 anos	73 produções até 1998
Produções no cinema + 60 anos	6 de 2009 a 2022
Produções na televisão + 60 anos	25 trabalhos* de 2009 a 2022
Total de Produções + 60 anos	31 produções de 2009 a 2022
Produções no cinema	51 filmes de 1968 a 2022
Produções na televisão	53 trabalhos* de 1968 a 2022
Total de Produções (até 2022)	104 produções de 1968 a 2022
Total de Produções como protagonista (até 2022)	31 (sendo 10 filmes e 21 produções na TV)

Fonte: MORATELLI, 2023/ *Aqui foram contabilizados telenovelas, séries, minisséries, telefilmes e especiais, desde que classificados como narrativas ficcionais televisivas.

É sabido que a trajetória artística é composta por diversas nuances, que vão além dos aspectos de formação profissional. A rede de contatos, a disponibilidade de mudanças e viagens em determinado momento da vida, as características físicas que ajudam a compor o personagem requerido, entre outros, permitem que um ator esteja mais “apto” do que outro para exercer aquele papel desejado.

No caso da indústria audiovisual brasileira, em específico a televisão, pelo alcance de público e faturamento, compreende-se que há uma maior possibilidade de trabalho dada a atores brancos e jovens. Como nosso foco é a representação da velhice, nos ateremos a papéis envelhecidos do referido ator e a compreensão da temática da virilidade que o mesmo possibilita dentro de suas narrativas audiovisuais.

Capital simbólico na velhice

A definição de etapas da vida do homem está relacionada a transformações socioeconômicas, ocasionadas na transição de economia doméstica para economia industrial e de mercado, acentuada por transformações do século XVIII. Tudo isso, evidentemente, em um jogo de dominação de representações. O mundo social, conforme Bourdieu (2001, p.228), tende a ser, “ao mesmo tempo, o produto e o móvel de lutas simbólicas, inseparavelmente cognitivas e políticas, pelo conhecimento e pelo reconhecimento, nas quais cada um persegue não apenas a imposição de uma representação vantajosa de si, como as estratégias de ‘apresentação de si’”. Desse modo, o audiovisual deve ser compreendido como instrumento de imposição de representações que auxilia na legitimação dos princípios da realidade social. Ao se induzir determinado modelo de velhice masculina, por exemplo, também se impõe uma vantagem de certo grupo. É o que Bourdieu (2001) chama de acumulação de capital simbólico de reconhecimento. A representação desse homem envelhecido por imagens e sons somatiza elementos que nos possibilitam entender a que tipo de dominação devemos nos atentar.

A seguir, um resumo da trajetória de Antônio Fagundes na velhice, na análise de seus personagens na televisão, levando em consideração os trabalhos (incluindo participações especiais) de 2009 em diante, quando completara 60 anos.

Quadro 3– Papéis na TV

ANO	TELEVISÃO
2009	não atuou
2010	<i>Tempos modernos</i> (Leal Cordeiro); <i>As cariocas</i> (Oscar ou Cacá)
2011	<i>Insensato coração</i> (Rui Brandão)
2012	<i>Gabriela</i> (coronel Ramiro Bastos)
2013	<i>Amor à vida</i> (médico César Khoury)
2014	<i>Meu pedacinho de chão</i> (Giácomo Brunneto)
2015	<i>Tá no ar: a TV na TV</i> (dançarino do Menuado)
2016	<i>Velho Chico</i> (coronel Saruê)
2017	<i>Dois irmãos</i> (Halim)
2018	não atuou
2019	<i>Bom sucesso</i> (editor Alberto Prado Monteiro)
2020	não atuou
2021	não atuou
2022	não atuou

Fonte: MORATELLI, 2023

Como se percebe, é uma carreira que, mesmo na velhice, se mantém constante nas produções audiovisuais. Antônio Fagundes é um dos atores brasileiros que mais atuaram na televisão, contribuindo com a representação de personagens singulares na memória afetiva do espectador. Ao completar 60 anos, segue em atividade artística e, portanto, como voz atuante na sociedade.

É instigante “pensar as características da arte e da sociedade em conjunto, não como aspectos relacionados, mas como processos que têm diferentes maneiras de se materializar, na sociedade e na arte” (CEVASCO, 2003, p.64). Assim, propõe-se a seguir interpretar como o audiovisual brasileiro se comporta diante dos aspectos da velhice masculina e de que forma a representação é atravessada pelos dilemas da sociedade brasileira – caracterizada por pluralidade cultural e forte desigualdade social.

A partir de uma seleção audiovisual, foi escolhida a temática da virilidade para investigação da construção de sentidos que formam a representação do corpo masculino envelhecido. Tal seleção obedece a uma interpretação deste pesquisador para quais produções há elementos

de construção temática da velhice masculina. Após o apontamento explicativo das tramas, apresentamos considerações comparativas.

A abordagem da virilidade

Trazemos abaixo a descrição dos personagens trabalhados, a partir dos conceitos presentes na sinopse das referidas obras audiovisuais. Foi utilizado o negrito por este pesquisador, como forma de reforçar as características que os definem:

Quadro 4 – Descrição dos personagens analisados

ANTÔNIO FAGUNDES	
Produção	Personagem
Amor à vida	César Khoury é um renomado médico , dono do hospital San Magno, em São Paulo. Os filhos Félix e Paloma são os herdeiros da milionária e tradicional família paulistana. Sabendo da preferência do pai pela irmã, Félix não medirá esforços para tentar tirá-la do seu caminho e assim tornar-se o único herdeiro. Sem escrúpulos , César rejeita o filho gay e trai a mulher com uma amante.
Velho Chico	Herdeiro único do coronel Jacinto de Sá Ribeiro e sufocado pelo zelo da mãe, Afrânio Saruê vive a juventude em Salvador, em meio a efervescência política que antecede a ditadura militar. Passa as noites com belas mulheres. Apaixona-se por uma delas, Iolanda, com quem vive ardente paixão . Preparava-se para ingressar na carreira política quando a morte do pai o fez desistir de seu amor e voltar para assumir a fazenda. Obrigado a se casar com Leonor, depois de desonrá-la, fez nascer dessa união Tereza e Martim, em cujo parto a esposa morreu. Viúvo , retorna sua história com Iolanda. Além de tratar uma luta com a família, enfrenta um duelo interno entre suas personalidades : Afrânio e Saruê.
Bom sucesso	Patriarca da família, Alberto Prado Monteiro é um homem prático, autoritário e ranzinza . Como pai de Nana e Marcos, é distante e exigente . Só sabe demonstrar amor e carinho pela neta, Sofia, para quem adora ler livros de sua imponente biblioteca . Construiu a editora Prado Monteiro vendendo enciclopédias de porta em porta. A editora hoje está em vias de ir à falência. Passa a repensar a forma como encara a vida ao conhecer Paloma, a mulher com quem o seu exame acusando uma doença terminal foi trocado. A amizade que surge desse acaso vai proporcionar a eles momentos inesquecíveis .

Fonte: MORATELLI, 2023

Escrita por Walcyr Carrasco, a telenovela *Amor à vida* foi ao ar em 2013. A trama se passa nos dias atuais. Com a cidade de São Paulo como cenário principal, narra a paixão de Paloma (Paolla Oliveira) por Ninho (Juliano Cazarré) durante viagem de férias ao Peru. O ambicioso Félix (Mateus Solano) faz de tudo para acabar com a felicidade da irmã e de seus pais, César (Antônio Fagundes) e Pilar (Susana Vieira). César é médico clínico-geral, à frente da administração do hospital, e Pilar é dermatologista que largou a profissão para cuidar da família. Homofóbico, César rejeita o filho gay, que sonha em administrar o hospital. O patriarca mantém uma amante, a interesseira Aline (Vanessa Giacomini). O médico a enche de presentes caros. Pilar (Susana Vieira) desconfia do marido, que chega em casa cada dia mais tarde. César aluga um apartamento ao lado do hospital para evitar suspeitas. Aline diz que está grávida do médico, pressionando-o a se separar. Logo passam a morar juntos. A secretária envenena César aos poucos, colocando substâncias químicas no uísque e na comida. Na verdade, o que move Aline é a vingança. No passado, César teria sido responsável por um acidente de carro que matou a mãe da jovem e deixou a tia em cadeira de rodas. César termina falido, cego e com dificuldade de locomoção.

Já novela de Benedito Ruy Barbosa, de 2016, *Velho Chico* tem como enredo a relação de amor entre Afrânio e Iolanda ao longo dos tempos. A trama se inicia no final dos anos 1960, quando o protagonista (na fase jovem, vivido por Rodrigo Santoro) é obrigado a retornar à fictícia cidade baiana de Grotas de São Francisco, na beira do Rio São Francisco, para assumir o lugar do pai, poderoso coronel que comandava a política e economia local. Deixa para trás, mesmo apaixonado, a jovem Iolanda, cantora de origem espanhola (vivida na fase inicial por Carol Castro). Agora sozinho, ele conhece Leonor (Mariana Nery), com quem se casa após engravidá-la. Passa o tempo: Afrânio se torna o coronel Saruê. Quando Maria Tereza nasce, a avó Encarnação espalha que Leonor não serve nem para dar filho homem à família. Na segunda fase, após trinta anos, o romance entre Afrânio e Iolanda se torna secundário, já que o foco passa a ser o amor entre Santo (Domingos Montagner) e Maria Tereza (Camila Pitanga), que retorna a Grotas de São Francisco casada com o ambicioso político Carlos Eduardo (Marcelo Serrado). É no desfecho da trama que coronel Saruê retorna ao centro da narrativa, quando se livra do peso de sua identidade e, já como Afrânio, procura a

Justiça e a imprensa para revelar os crimes políticos dos quais foi cúmplice. A decisão parte do momento em que ele se liberta da “courageira” de Saruê, que carregou desde o dia em que seu pai morreu, lhe deixando responsabilidade por suas terras, sua família e seu legado. A morte do filho Martin (Lee Taylor), assassinado por Carlos Eduardo, e o afastamento gradativo de seus familiares o motivam a acertar as contas com o passado. Respondendo aos crimes em liberdade, Afrânio reencontra sua identidade e vive feliz ao lado de Iolanda, o amor de sua vida, que sempre esteve à sua espera. Arrepentido das maldades cometidas, Afrânio se livra da postura durona do coronel e se despede do espírito de seu filho no último capítulo. Está ao lado de sua amada, Iolanda, com quem contempla o pôr-do-sol à beira do rio São Francisco. Segue o diálogo¹ do casal:

Afrânio - Não sei como nem porquê, mas pela primeira vez encontrei paz nessa minha vida. Parece que daqui consigo enxergar o mundo com outros olhos que não os meus.

Iolanda - Aconteceu alguma coisa?

Afrânio - Não, nada, só *tava* aqui pensando.

Iolanda - No Martin?

Afrânio - Na falta que ele me faz. Queria que meu filho olhasse dentro dos meus olhos agora, depois de tudo que eu fiz.

Iolanda - Deve tá sentindo muito orgulho do pai.

Afrânio - Você acha, Iolanda?

Iolanda - Não, eu tenho certeza.

(...)

Afrânio - Mas eu queria que ele me visse agora, queria que ele conhecesse o pai que nunca conheceu.

Iolanda - Ele deve tá muito orgulhoso da coragem do pai.

É a mulher quem o consola, dando-lhe certeza de que tudo ficou resolvido, enquanto caminham pela duna à beira do rio, numa posição de contraluz na qual se enxerga apenas a silhueta dos dois, cada vez menores do horizonte. Afrânio encontra na companheira a serenidade,

¹ Transcrição da cena disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=nW-4dHpP5rcY>>.

apaziguando os tormentos que o perseguiram na trama.

Já em *Bom sucesso*, novela escrita por Paulo Haum e Rosane Svartman, em 2019, Paloma (Grazi Massafera) trabalha sozinha para sustentar os três filhos. Moradora do bairro de Bonsucesso, subúrbio carioca, é apaixonada por livros. Paloma abre mão do sonho de estudar Letras para trabalhar como costureira, ajudando a escola de samba Unidos do Bonsucesso, onde desfila como passista. Sua vida vira do avesso com o resultado de um exame, cujo diagnóstico é uma doença terminal. É quando conhece o *bon-vivant* Marcos, dono de um badalado quiosque em Búzios. Dias depois, Paloma é avisada pelo laboratório que seu exame foi trocado e que está com saúde intacta. Ela vai atrás da pessoa com quem teve os exames trocados, e chega a Alberto Prado Monteiro (Antônio Fagundes), dono de uma editora. Ele é um homem amargo, que dedicou a vida ao trabalho e pouco aos filhos, Marcos e Nana. Alberto fica encantado com sua vitalidade e a convida para ser sua acompanhante. Há uma relação de amizade no limite para um romance com a cuidadora. Somente no meio da trama, Vera (Ângela Vieira), amiga com quem sempre teve afinidade, se aproxima. No capítulo 100, Vera está saindo da mansão, quando dá um selinho no amigo, deixando Paloma enciumada. Seu namorado e filho de Alberto, Marcos, comenta: “Pelo visto, a Paloma perdeu o posto de companhia oficial do doutor Alberto”. Ela revida: “Não tem nada a ver. São coisas completamente diferentes. E vamos acelerar que já tá mais do que na hora de ir pra casa”. Alberto não consegue esconder o que sente por Paloma, mesmo sabendo que ela namora seu filho. Em outra cena, ele chama Vera pelo nome da amiga. Alberto tenta disfarçar, mas Vera se magoa: “Tenho tomado muitos remédios e isso costuma dar uma certa confusão mental. E tem a convivência. Eu vejo a Paloma todo dia, então é natural que eu fale o nome dela”. Vera conta a Marcos o que aconteceu. O rapaz não liga: “Ah, Vera, na boa, acho que você tá dando valor demais a uma bobagem. Todo mundo troca nome”.

Figura 1 - Em *Amor à vida*, César e Pilar rompem o casamento; ele passa a usar bengala e quase morre afogado. Em *Velho Chico*, diferença de tratamento estético para cenas de romance entre Afrânio e Iolanda jovens e mais velhos. Em *Bom sucesso*, as relações de afeto de Alberto com Vera e Paloma.



Fonte: Cenas extraídas de *Amor à vida*, de Walcyr Carrasco. [2013, telenovela], TV Globo, capítulos 170 e 182. Cenas extraídas de *Velho Chico*, de Benedito Ruy Barbosa. [2016, telenovela], TV Globo, capítulos 01 e 172. Cenas extraídas de *Vai na Fé*, de Rosane Svartman. [2023, telenovela], TV Globo, capítulos 110 e 155.o

Comparativo das narrativas

De acordo com as descrições narrativas expostas, em *Amor à vida*, César Khoury e Pilar estão em crise no casamento de décadas, com os filhos criados e vidas consolidadas. É neste cenário que Aline surge, seduzindo o médico para lhe satisfazer e se vingar de uma antiga pendência do passado. Em nenhum momento é exposto na narrativa algum conflito geracional pela diferença etária entre ambos, nem comentários de terceiros que reforcem tal característica. O que se reforça, entretanto, é a idade da mulher de César, Pilar. Na cena em que ela encontra o marido na cama com a amante, segue o seguinte diálogo²:

2 Transcrição da cena disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=5zoNbUKEEIk>>.

Aline - Você está descontrolada porque sabe que não dá mais conta do seu marido.

Pilar - O quê?

César - Aline, por favor!

Pilar - Tu tá maluca?

Aline - Velha! Velha!

Pilar - Para de me chamar de velha! (*ela empurra a amante para a cama, sobe nela e lhe dá vários tapas no rosto*) Para, para de me chamar de velha, sua vagabunda! Separa do meu marido senão eu vou te matar, tá me ouvindo? Cheirinho de vagabunda esse... É o cheiro que César voltava pra casa.

Assim, a velhice masculina não é trabalhada em seus múltiplos aspectos, já que César é um personagem que não traz nuances marcantes para o homem de sua faixa etária no aspecto da relação amorosa. A fraqueza e debilidade física acontecem não pela idade, mas pela sabotagem que a amante passa a provocar em casa, sem que ele se dê conta. Quanto mais debilitado ele fica, ao longo dos capítulos finais, mais se intensifica a aparência desleixada, correlacionando com seu afastamento do trabalho, ou seja, sua inutilidade produtiva. Isso tudo é criado com uma transformação corpórea, agora envelhecido, reforçando valores negativos ao aspecto do personagem. Se antes ele estava sempre de jaleco branco, penteado e sem barba no ambiente de trabalho, agora aparece de roupa amassada, barba por fazer e de bengala em casa. Também antes eram corriqueiras as cenas na cama com a amante, agora apenas sentado ao sofá, o que se induz a perceber ausência de prática sexual.

Já *Velho Chico* possibilita comparar a diferença de tratamento estético para as cenas de romance entre Afrânio e Iolanda jovens e depois, maduros. O amor entre eles sofre interrupção causada pela necessidade de Afrânio em assumir os negócios do pai, se transformando no Coronel Saruê. Mais sério, sisudo, valente e bruto no trato com as pessoas, Saruê dissolve a leveza de sua juventude. Acredita que só assim poderá ter o comando de suas terras e o respeito das pessoas ao redor. É o resgate do amor por Iolanda na fase final, que provoca o desmonte dessa “armadura” do personagem, tornando possível o regresso ao vigor de uma juventude já tão longínqua. Como gesto visual dessa transformação, ele abandona a peruca para assumir de vez os cabelos brancos. Essa

telenovela constrói, na ambiguidade entre juventude e envelhecimento do casal, relação temporal de antagonismos. Afrânio é jovem destemido e apaixonado, mas sua versão mais velha, o coronel Saruê, é o oposto. O reencontro do personagem com sua essência jovem é o que finalmente o transforma, como numa redenção.

Por fim, em *Bom sucesso*, Alberto não tem relação amorosa com ninguém, apenas nutre sentimentos confusos por Paloma, namorada de seu filho, com quem conversa diariamente e desencadeia uma série de conflitos internos. Há sugestão de romantização da amizade entre Alberto e Paloma, mas não se desenvolve num triângulo amoroso familiar. Assim como a relação com Vera não se desenvolve num romance, servindo unicamente para criar cenas de ciúme em Paloma. A tensão não vai além, costurando uma narrativa focada no elo de afeto quase paternal de Alberto pela nora. Nem o filho Marcos enxerga a possibilidade de virilidade no pai (como fica nítido na frase em que desdenha do ciúme da amiga dele: “Você tá dando valor demais a uma bobagem”).

Se em *Amor à vida*, o homem idoso – bem colocado no mercado, com certo status social e com boas condições financeiras – se vê infeliz no casamento duradouro e se torna alvo fácil de uma mulher mais jovem interesseira; em *Velho Chico*, ele só tem de volta os resquícios de sua juventude ao reencontrar seu grande amor, afastado pelo tempo. E *Bom sucesso* permite compreender essa velhice praticamente assexuada, até pela proximidade da morte, tema presente desde o primeiro capítulo. São idosos que perpassam por romances incompletos, que traduzem permissão afetiva, mas sem aprofundamento da conotação sexual mais íntima ou de exposição dos corpos.

A masculinidade desses personagens também não permite afetos: Há de se abrir mão de um amor para garantir a ocupação do lugar antes do pai, há de se ter uma amante jovem como forma de nutrir o desejo de poder sexual, há de se conservar o distanciamento sentimental. Quando, em *Velho Chico*, a mãe do coronel Saruê diz que a mulher dele “não serve nem para dar um filho homem à família”, está explícito o universo altamente valorizado na figura masculina, o que centraliza a narrativa nas ações deste personagem. É o que garante a compreensão de quem detém o poder. Saruê tanto não quer parecer velho, que usa peruca de cabelos pretos. Esconde-se para ser visto como forte, incluindo a compreensão de seus sentimentos por Iolanda.

Portanto, o exercício de sentimentalidade entre os personagens idosos é por interesse e manutenção de poder sobre os demais, como

forma de garantir sua permanência num lugar central. Também a virilidade é exercida em decrescente como demarcação de passado e presente. Ponce de Leão (2018) usa o termo “homem pela metade” para se referir ao rebaixamento promovido pelo patriarcado ao homem idoso em sua condição masculina, pois teria ele perdido atributo considerado importante (a virilidade) para justificar seu gênero. Ao afirmar que o homem só é homem enquanto seu corpo corresponde à função erétil, dá-se um prazo de validade reducionista de sua masculinidade, atrelada significativamente à virilidade sexual. Tais personagens são representados, portanto, na manutenção de uma masculinidade inabalável aos olhos dos outros.

Modelos da masculinidade idosa

Os modelos de masculinidade idosa atravessam a recolocação da fragilidade como ponto de redescoberta da vida, além da possibilidade de se vivenciar sentimentos antes reprimidos e nunca externalizados. De forma geral, os personagens se apresentam, antes disso, como “valentes”, “fortes”, “tradicionais” para, só com o desenrolar das histórias, se encontrarem com suas carências particulares e dramas pessoais.

A masculinidade é um fator que sempre pondera a ação dramática da maioria dos personagens de Fagundes, a partir de valores baseados em performances de virilidade e força. César, em *Amor à vida*, só se redime do amálgama de preconceitos quanto ao filho gay (Félix, vivido por Mateus Solano) ao final da novela, ao precisar dos seus cuidados e benevolência, sendo quem lhe acolhe e aceita em sua casa. A fragilidade da velhice é a única maneira capaz de fazê-lo rever seus conceitos que tanto permearam a trama. Entre os modelos da masculinidade idosa expostos no nosso recorte audiovisual, esse personagem de *Amor à vida* traz consigo um conjunto de características para se compreender o lugar que ocupa – como um bastião em defesa do que chama de “homem de bem”. Os valores que julga serem primordiais numa família são o que suas palavras detonam em vários diálogos.

Além de César em *Amor à vida*, Coronel Saruê em *Velho Chico* e Alberto Prado Monteiro em *Bom sucesso* são construídos a partir dessa mesma lógica, inseridos numa construção familiar, na qual são ho-

mens que transmitiram saberes a seus filhos – mesmo que, com alguns desses filhos haja rivalidade, o que só se resolverá ao fim das tramas. Em todos os casos, porém, se possibilita compreender a representação de uma velhice masculina que mantém poder sobre os demais, já que sua figura pontua o núcleo familiar. A construção dessa velhice é a de um homem que não sai de cena, ele apenas deixa o foco central, abrindo mão de sua posição com o decorrer dos acontecimentos e desfecho da narrativa. Mas, ainda assim, ele tem um porto seguro, pois construiu laços e os manteve sob seu domínio.

Sendo médico ou empresário, estes personagens dialogam com a ideia de uma velhice branca bem orquestrada, administrada por conquistas diversas ao longo da vida, que ainda se garante em alguns substratos sociais superiores a ocupar.

Em todas as produções analisadas, como já defendido, a masculinidade se faz presente na sua concepção, em diferentes escalas de construção narrativa. Mas é preciso também entender que essa masculinidade enquanto idosa continua a comportar signos apaziguados numa desigualdade de vivências sociais. A manutenção de certas representações tem a ver com o espelhamento social que os autores imprimem em suas obras, na necessidade de dialogar com a audiência dentro das normas mais bem aceitas e facilmente identificáveis. Portanto, os modelos de masculinidade idosa, ainda que carreguem características similares na compreensão do que é ser “homem”, reforçam diferenciações sociais entre si. É na telenovela, importante depósito de memória de imaginários do país, onde se percebe maior acomodação de representações.

As comparações trazidas permitem levantar possibilidades na representação da velhice masculina, que levam em consideração o lugar ocupado por este sujeito e o poder por ele exercido. São indissociáveis desse agente as discussões que se inserem numa padronização de masculinidade idosa, que se evidencia nos exemplos citados entre os trabalhos audiovisuais de Antônio Fagundes.

Considerações finais

Este estudo, propositalmente, caminhou entre representação e trajetória, justamente porque também o ator pesquisado associa seus

trabalhos à construção de uma vida, tal como suas vidas emprestam nuances a personagens que compõem compreensões de significados assim representados. A velhice masculina (branca e heteropatriarcal) é representada pelo rastro de um comando de outrora, do qual se extraiu posição superior a demais grupos – femininos, entre eles. O homem idoso não está mais no comando da ação, mas ainda assim é galgado a uma representação que traz consigo elementos requisitórios da demarcação de um gênero. Os modelos de masculinidade envelhecida são representados, em sua maioria, por um aspecto espacial muito determinante de suas habilidades e/ou fraquezas (quando já não tão operantes). Isso porque as relações amorosas são concebidas, quase sempre, do ponto de vista de uma conquista que lhe permitirá perpetuar valores e bens conquistados ao longo da vida.

O idoso não deixa de ser homem, no sentido do vislumbre experimentado em um poder – o que se evidenciou nos trabalhos de Antônio Fagundes (o médico César Khoury, em *Amor à vida*; o Coronel Saruê, em *Velho Chico*; e o editor Alberto Prado Monteiro, em *Bom sucesso*). Estes personagens têm em comum, como demarcação de um gênero, o rastro de um poder que a masculinidade lhe permitiu exercer como forma de existência social. A velhice não apaga esse comando, mesmo que ele já não seja mais centralizado em sua pessoa. É a impossibilidade da recuperação desse status (e seu consequente deslocamento ocupacional), que abre brechas para aprofundamento do que este homem pode contribuir para a ação narrativa ficcional.

No comparativo geral entre os trabalhos, se evidencia que, para Fagundes, há uma gama de personagens que representam uma definição central de masculinidade, firmada na manutenção de um poder quase intocável – poder que é passado adiante, para herdeiros, filhos, família. É a reprodução de modelos de masculinidade ocidental e branca que cruzam seus trabalhos. No entroncamento entre representação e trajetória, a análise das três obras audiovisuais de Fagundes permite supor, portanto, a centralidade que a virilidade, ainda que silenciada, ocupa também na velhice masculina.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Benedito Ruy. **Velho Chico**. [Telenovela], TV Globo, 2016. Capítulos 01 e 172.

BERGER, Peter L. LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.

BOURDIEU, Pierre. “A ‘juventude’ é apenas uma palavra”. In **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, [1983] 2001.

CARRASCO, Walcyr. **Amor à vida**. [Telenovela], TV Globo, 2013. Capítulos 170 e 182.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs). **História da virilidade** (1. A invenção da virilidade, da antiguidade às Luzes). Petrópolis: Ed: Vozes, 2013.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, [1984] 1998.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: editora PUC-Rio, Apicuri, 2016.

MORATELLI, Valmir. **A invenção da velhice masculina**. São Paulo: Matriz, 2023.

PONCE DE LEÃO, Alice Alves Menezes. Sexo e sexualidade na velhice: práticas transgressoras e negociadas no contexto amazônico. **Tese de doutorado**. Universidade Federal do Amazonas, 2018.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Volume 1. Campinas: Papirus, 1994.

SVARTMAN, Rosane. **Vai na fé**. [Telenovela], TV Globo, 2023. Capítulos 110 e 155.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2000..

A INCLUSÃO DE PERSONAGENS SURDOS NA FICÇÃO SERIADA NORTE-AMERICANA E BRASILEIRA

AMANDA AZEVEDO

Universidade Federal da Bahia

A circulação de obras audiovisuais em diferentes telas permitiu outras experiências de consumo que possibilitaram a inclusão das pessoas com deficiências. Dentre as deficiências destacamos a auditiva, em que a condição sensorial, linguística e cultural, através do recurso da janela em língua de sinais, também afetam o estilo em uma obra audiovisual. Para investigar como a inclusão ocorre nesse contexto adentramos no campo das séries ficcionais, onde a quantidade de personagens surdos teve um aumento significativo em produções seriadas e cinematográficas nas últimas décadas (Cruz 2017, 2022).

O objetivo deste capítulo é discutir como as transformações socioculturais em curso estão impactando os sistemas de produção da ficção seriada, outro aspecto é a inserção da janela em língua de sinais, que é um recurso de acessibilidade que ainda não está popularizado nas obras. Realizamos nossa análise a partir de um levantamento anterior (Azevedo, 2023), que identificou que os principais mercados de séries que inserem personagens surdos nas narrativas são o norte-americano e brasileiro, sobretudo em produções de streamings. Neste capítulo a nossa investigação não se restringiu às formas narrativas, mas buscamos nos conectar aos contextos mais amplos de inclusão para investigar as suas implicações na criação artística.

Fundamentação teórica

A produção seriada tem raízes econômicas e culturais, onde o roteirista é responsável por dar conformidade a uma produção complexa e extensa (Esquenazi, 2011). A gestão da criação é atribuída aos autores, mas também estão circunscritas aos sistemas de decisão, em ambientes individuais ou coletivos de escolhas artísticas. De acordo com Picado e Souza (2018, p.63) é através da relação do autor-roteirista com os outros profissionais da cadeia produtiva, que podemos problematizar os poderes da autoria, “é na conformação dos problemas e das soluções criativas que surgem dessa interação entre as instâncias do encargo e da execução propriamente artística”. Essa cooperação é baseada em processos sociais de confecção, estabelecidos sob tensões e acordos, que legitimam os lugares de maior ou menor poder decisório.

Para entender como a criação artística ocorre nesse sistema, nos aproximamos da noção de campo de Bourdieu (2002), para ana-

lisarmos as instituições, suas lógicas, dinâmicas, modos de produção e reconhecimento, e as tomadas de posição do agente em espaços de possibilidades da criação, assim como as tensões, disputas e assimetrias de poder em torno do seu projeto criador. Outro aspecto que está interligado à investigação sobre o campo e a trajetória do autor, discutida por Bourdieu (2002), é a compreensão do encargo apontada por Baxandall (2006), sobre os impactos das decisões autorais no estilo e na forma da obra. Assim como Bordwell (2008) nos ajuda a perceber como os fatores contextuais, históricos e circunstanciais interferem nas escolhas estilísticas e como atribui determinadas soluções para o encargo.

Segundo Bourdieu (2002) a noção de campo abrange aspectos mais amplos do espaço social, considerando o histórico da autonomização de um campo e de sua presença no campo de poder. Esse é um o espaço das relações de força entre os agentes, que têm em comum os capitais necessários para ocupar posições dominantes, especialmente no campo econômico. Esse lugar de lutas é onde a ação autônoma, dos criadores e gestores de organizações e instituições, podem interferir nas transformações ou na conservação das regras específicas de cada campo.

Baxandall (2006) investiga as causas e intenções que orientam a concepção dos objetos artísticos, observando através das diretrizes do autor e das instituições, que possuem repertórios para lidar com o encargo que receberam. As diretrizes, são, portanto, o modo como o agente se apropria de determinadas técnicas, normas e convenções, que dão formas à solução para os encargos. Nesse sentido, os criadores possuem repertórios, fruto de sua trajetória no campo, do conjunto de aptidões e habilidades que são adquiridas no cotidiano, que vai se renovando com o passar do tempo, a partir de novos materiais e do desenvolvimento de técnicas de manipulação.

Assim como no pensamento de Bourdieu (2002) e Baxandall (2006), Bordwell (2008) discute a criação artística como uma atividade intencional, demonstrando como o diretor estabelece suas marcas através das escolhas estilísticas. Essa é uma prática que, assim como define Bourdieu (2002), faz parte dos espaços de possibilidades por meio do planejamento, manipulação e execução de técnicas que estabelece um estilo, geralmente reconhecido tradicionalmente. Para Bordwell (2008) as causas e consequências históricas dos estilos podem ser explicadas através das reflexões sobre a obra, analisando o modo como foi pensada e construída.

Em função da narrativa de longa duração, os roteiristas têm a possibilidade de aprofundar os personagens e temáticas, que se conectam

às audiências pela identificação e engajamento (Esquenazi 2011, Mittell 2015). A circulação passa a ser um fator para o sucesso e desenrola-se no interior de uma economia cultural, pelos significados compartilhados nas comunidades de interpretação, que atribuem valores específicos à obra. Dadas essas características, as séries são associadas às discussões públicas, onde os roteiristas e *showrunners* relacionam suas histórias com as questões sociais, políticas e econômicas, em debates que ocorrem na mídia, entre os fãs, nas instâncias de crítica e reconhecimento.

Esse tipo de consumo faz parte de um movimento cultural mais amplo, que gira em torno das reconfigurações nas formas narrativas, nas marcas autorais, do contexto tecnológico e na dimensão espectral, que cada vez mais é multifacetada e transmitida em escala transnacional (Silva, 2014). Associamos essa mudança no modelo de distribuição em rede como uma condição que também difundiu a atividade de tradução, que é indispensável neste consumo. A circulação das obras que antes ocorria somente pelas legendas e dublagens destinadas às audiências estrangeiras, passa a se desenvolver nos recursos de acessibilidade para as pessoas com deficiências.

Exemplificamos a importância da Tradução Audiovisual no consumo em serviços de streamings destacando a entrevista³ concedida por Heather Dowdy, Diretora de Acessibilidade de Produtos da Netflix, quando ressaltou que 40% dos assinantes assistem as obras com legendas, em que esse recurso além de atingir as audiências estrangeiras também beneficia as pessoas com deficiências auditivas. A Netflix declarou que irá aumentar a quantidade de audiodescrição e legendas para mais de 40 idiomas, e na quantidade de obras através do projeto “Celebrando a Deficiência com Dimensão”, para contar histórias sobre as pessoas com deficiências em mais de 50 séries e filmes, que considera o maior grupo marginalizado e sub-representado.

Apesar da importância da tradução, existe uma relação desigual devido a invisibilidade dessa atividade na indústria audiovisual, especialmente no recurso da janela em língua de sinais que é uma consequência da difusão tardia dessa língua na sociedade. Para investigarmos essas implicações adentramos nos debates sobre a origem da Tradução Audio-

3 Netflix's New Director Of Product Accessibility Heather Dowdy Opens Up About Being A CODA, Making Netflix Accessible To All And More. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/stevenaquinio/2022/05/19/netflixs-new-director-of-product-accessibility-heather-dowdy-opens-up-about-being-a-coda-making-netflix-accessible-to-all-and-more/?sh=a20bc33417ff>>

visual e no desenvolvimento dos recursos de acessibilidade, em seguida discutimos sobre o acesso a criação artística com a colaboração dos TILS - Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais e consultores surdos, observando os cenários das séries norte-americanas e brasileiras.

A origem da Tradução Audiovisual e da acessibilidade na indústria audiovisual

A Tradução Audiovisual é uma prática voltada às transferências de textos, línguas e culturas em diferentes modalidades e em múltiplas mídias, que se tornou independente dos Estudos da Tradução, especificamente da linguística e literatura comparada no final de 1950. Essa atividade foi separada da produção audiovisual pelo surgimento das técnicas de legendagem e dublagem, em que os estúdios optaram por terceirizá-las para baratear os custos.

Para Romero-Fresco (2013, 2018) a Tradução Audiovisual fazia parte da produção durante o cinema silencioso, quando utilizavam intertítulos para traduzir os diálogos, mas com a chegada do cinema sonoro foi inserida apenas na etapa de distribuição. Nesse sentido, a difusão da Tradução Audiovisual ocorreu de formas distintas para determinados recursos. A legendagem e a dublagem, por exemplo, tinham como objetivo alcançar maior lucratividade pela expansão para as audiências estrangeiras, do que nos recursos de acessibilidade. Através dos aspectos históricos, sociais e culturais podemos inferir que o baixo interesse no investimento em acessibilidade se deve a exclusão das pessoas com deficiências na sociedade, e pela percepção dos produtores sobre esses recursos, de que atendem apenas a grupos socialmente “minoritários”, que pode trazer pouca rentabilidade dos produtos.

A dublagem foi imposta pela legislação em vários países europeus no final da década de 1920 no contexto pós primeira guerra mundial, que por razões políticas buscavam reforçar a identidade linguística e estabelecer o controle através da censura de ideias estrangeiras, que poderiam ser contrárias aos interesses nacionais. No Brasil, até o fim da década de 1950 os filmes, seriados e desenhos animados eram exibidos na sua versão original e com legendas em português. Segundo Freire (2015) a dublagem só foi popularizada a partir dos anos 1960, graças ao decreto nº 50.45 de 1961 do presidente Jânio Quadros que determinava que todas

as produções estrangeiras exibidas pela televisão fossem dubladas, impulsionando assim o crescimento deste mercado. É importante ressaltar que os recursos de Tradução Audiovisual também precisam corresponder a linguagem da obra que está sendo traduzida, uma vez que a dublagem não é apenas uma transferência de textos entre os idiomas, mas é criada obrigatoriamente por atores, que fazem a modulação vocal e a sincronização das falas, seguindo a interpretação e entonação dos personagens.

Os recursos de acessibilidade pertencem a área da Acessibilidade Midiática (Romero-Fresco, 2018) e da Tradução Audiovisual Acessível - TAVA (Araújo & Alves, 2017) que engloba as diferentes práticas tradutórias em conteúdos intra e interlinguísticos, caracterizados pela intersemiose entre som e imagem, centrada nas necessidades dos usuários. No caso da audiodescrição, é uma locução adicional inserida na produção audiovisual, que é roteirizada e descreve as ações, a linguagem corporal, os estados emocionais, a ambientação, os figurinos e a caracterização dos personagens. Assim como a dublagem, esse recurso também exige a preparação vocal dos narradores, pois é realizada por vários profissionais⁴ como o roteirista-audiodescritor, o revisor deste roteiro, o consultor com deficiência visual e por fim o locutor que irá narrar a audiodescrição (Franco & Silva, 2010).

Os *Closed Captions* (legendas ocultas) foram uma das primeiras experiências de legendagem, que é a transcrição das falas de forma automatizada, desenvolvidas a partir da década de 1970. Contudo, as Legendas para Surdos e Ensurdidos - LSE são distintas das legendas para os ouvintes, pela diferença que os surdos têm na proficiência da escrita, que interfere no ritmo de apresentação na tela. A LSE precisa ter atenção à velocidade, segmentação, resumir o número de caracteres, suprimir ou substituir as palavras, incluir os indicadores sonoros e as referências dos personagens nas falas (Araújo, Vieira & Monteiro, 2021).

Em relação ao recurso da janela em língua de sinais, a sua baixa popularidade se deve ao lento processo de reconhecimento da língua de sinais. Apesar de ter o uso pioneiro na educação de surdos pelo clérigo francês Charles Michel de l'Epée, em meados do século XVIII, foi aprofundado com William Stokoe a partir dos anos 1960, quando foi publicado o primeiro estudo por sobre a língua de sinais norte-ame-

4 Apesar dessa atividade não ser regulamentada, a profissão de audiodescritor foi incluída na CBO - Classificação Brasileira de Ocupações desde 2013, que respalda a contratação desse profissional.

ricana (ASL - *American Sign Language*). Este recurso tem a finalidade de apresentar a tradução feita por TILS - Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais, de uma língua oral ou entre duas línguas de sinais, exibido simultaneamente à programação. Pode ocorrer através de duas modalidades, a de tradução quando é feita para uma produção gravada em que os TILS e consultores surdos podem fazer pesquisas e estudar o texto para traduzir, ou será interpretada quando for uma produção ao vivo (Nascimento & Nogueira, 2019).

Os recursos de acessibilidade no audiovisual atendem prioritariamente às pessoas com deficiências visuais e auditivas, mas também podem beneficiar diversos públicos, a audiodescrição pode ser consumida por pessoas com dificuldade de aprendizagem ou cognitivas, autistas e disléxicos. As legendas podem beneficiar pessoas que estão refugiadas, ajudando no processo de aquisição de uma nova língua e facilitando na integração de sua nova pátria, pessoas que não conseguem ouvir o conteúdo de áudio devido às condições ambientais, circunstâncias cujo som não é acessível (barulho ambiente), o som não está disponível (quando os alto falantes não funcionam) ou o som não é apropriado (em uma biblioteca silenciosa) (Romero-Fresco, 2018). Diferente dos *fansubs*, que são legendas traduzidas por fãs, baseados no desejo de compartilhamento (Díaz Cintas, Muñoz Sánchez & Moura 2022), a LSE tem especificidades que as caracterizam como acessíveis.

Dessa forma, notamos que a inclusão é um processo que parte das instâncias de produção, que perpassa por decisões autorais, tanto para inserir a acessibilidade na obra quanto para incluir as pessoas com deficiências na criação artística (Romero-Fresco, 2018). Contudo, esse mercado ainda é restrito para os atores com deficiências pelas práticas de *Cripface*⁵ e por não se encaixarem em padrões de determinados corpos, principalmente para atuar em grandes produções.

5 É a junção de *crippled* (sinônimo de *disable*, que significa deficiência) e *face* (rosto), criticada por transmitir um olhar estereotipado e superficial sobre suas condições e por estar ligado ao capacitismo. O capacitismo é a discriminação, preconceitos e opressão contra pessoas com deficiências, advindos da noção de que as pessoas com deficiências são inferiores às pessoas sem deficiência. Se baseia numa determinada concepção anatomicamente padronizada, ou seja, um padrão de corpo definido como perfeito, típico da espécie humana. O que é Cripface? Disponível:

<[Volume 7](https://blog.freedom.ind.br/cripface-capacitismo-pessoa-com-deficiencia/#:~:text=O%20termo%20Cripface%20é%20usado,forma%20ofensiva%20pessoas%20com%20deficiência.></p></div><div data-bbox=)

O acesso das pessoas com deficiências na criação artística

A representação das pessoas com deficiências nas obras audiovisuais acompanha os debates sociais, inicialmente os personagens eram retratados de acordo com o modelo médico, por concepções baseadas no determinismo biológico e na patologia do indivíduo. Com os avanços dos estudos das deficiências encontramos representações baseadas no modelo social ou biopsicossocial, que considera as questões de acessibilidade, de interação e participação no ambiente social (Diniz, 2007). A partir dessa abordagem a cultura surda passa ser retratada pela percepção de mundo que é apoiada na visualidade e na língua de sinais, onde as pessoas surdas compartilham práticas discursivas e sociais que ressaltam a sua diferença sensorial, linguística e cultural.

Cruz (2022) aponta que apesar de “Filhos do Silêncio” (*Children of a Lesser God* - 1986) ter conquistado o Oscar da primeira atriz surda por Marlee Matlin em 1987, o filme enfatiza o drama da falta da comunicação oral da personagem Sarah Norman, ressaltando um dos estigmas da deficiência auditiva. A pesquisadora considera que a partir do filme “A tribo” (*The Tribe* - 2014) a língua de sinais passou a ser percebida como um elemento significativo na linguagem cinematográfica, através da decisão do diretor de inserir apenas diálogos em língua de sinais, com atores surdos interpretando personagens surdos, em que as escolhas estilísticas adotadas pela perspectiva do sujeito surdo sinalizante contemplaram a cultura surda.

Nos últimos anos, os filmes com personagens surdos também passaram a ser reconhecidos internacionalmente como “A tribo” (*The Tribe* - Myroslav Slaboshpytskiy) vencedor do grande prêmio da semana da crítica no festival de Cannes em 2014, “A forma da água” (*The Shape of Water* - Guillermo del Toro) Oscar de melhor filme, “The Silent Child” (Chris Overton) Oscar de melhor curta-metragem, “Um lugar silencioso” (*A Quiet Place* - John Krasinski) vencedor do *Critics Choice Awards* por melhor filme de Ficção Científica/Terror, todos em 2018. Em 2019 “O som do silêncio” (*The Sound of Metal* - Darius Marder) levou o Oscar de melhor som e melhor montagem. Em 2021 temos o marco da primeira super-heroína surda do MCU (*Marvel Cinematic Universe*), Makkari em “Eternos” (*Chloé Zhao*, 2021), interpretada pela atriz surda Lauren

Ridloff, e em 2022 o filme CODA⁶ (*Child of Deaf Adults*) ganhou o Oscar de melhor filme, melhor roteiro adaptado e melhor ator coadjuvante.

Através desses filmes, notamos algumas mudanças na percepção da deficiência auditiva, que se dá pela diferença sensorial causada pela surdez, pela diferença linguística através do reconhecimento da língua de sinais e pela cultura surda (Thoma 2002, Silveira 2009, Agria 2014, Lopes & Rodrigues 2020, Rodrigues, Olmo & Machado, 2022, Cruz 2017, 2022). Apesar dos personagens surdos serem retratados em filmes desde os anos 1940, conforme o levantamento de obras apresentado por Lopes & Rodrigues (2020), e em séries como em “*Little House on the Prairie*”⁷ desde 1983. Somente após 2011 percebemos maiores recorrências no campo da ficção seriada, onde podemos inferir que se deve às pressões dos atores com deficiência, principalmente no mercado norte-americano.

Em 2016 a *Ruderman Family Foundation* publicou o estudo “*Employment of Actors with Disabilities in Television*” onde descobriu que 95% dos personagens com deficiência eram interpretados por atores sem deficiência, e apenas quatro atores com deficiência estavam atuando em séries, estabelecendo o seguinte comparativo: “Embora 20% da população dos EUA tenha alguma deficiência, menos de 2% de todos os personagens da televisão têm”. Um ano após esse estudo foi criado o desafio “*Ruderman TV Challenge*” para os roteiristas de 151 pilotos de TV em 39 plataformas de transmissão, cabo e internet, nas temporadas dos anos de 2017 e 2018, pedindo-lhes que fizessem testes e escalassem mais atores com deficiência, incluindo papéis com pelo menos cinco falas ou “personagens de apoio.

No estudo de 2016 a *Ruderman Family Foundation* também cita o SAG-AFTRA - *Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists*, que é o sindicato estadunidense que representa aproximadamente 160 mil atores de cinema e televisão. Os Relatórios

6 CODA. What is a DASL? Apple TV+.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=htujtOKhT_I&t=1s>

Making Of CODA - Behind The Scenes & Talk With Emilia Jones, Marlee Matlin, D. Durant & Troy Kotsur. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O-Ze25IEmNno&t=1s>>

7 ‘Switched at Birth’ produz episódio narrado por linguagem de sinais. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/columa/temporadas/8216-switched-at-birth-8217-produz-episodio-narrado-por-linguagem-de-sinais/>>

Trimestrais de Dados de Elenco, analisados nesse período, apesar de incluir categorias de atores por gênero, idade, papel principal ou de apoio, do pacífico asiático, caucasiano, latino/hispânico, indígenas, não criou a categoria para deficiência, evidenciando essa como uma das principais barreiras que esses atores enfrentam.

Somente em 2019 percebemos mudanças significativas no cenário norte-americano, pelo lançamento do primeiro “*The Ruderman Seal of Approval for Authentic Representation*”, um Selo de Representação Autêntica para os atores com deficiências. A diferença entre o primeiro estudo, que identificou apenas quatro atores em 2016, e três anos depois reconheceu 48 atores em séries e filmes, também premiou atores surdos desde sua primeira edição. Esse contexto nos aponta que essas ações podem ter sido indutoras para a abertura nesse mercado, influenciando outros países na disputa pelo consumo das audiências, sobretudo nas produções dos *streamings*.

Personagens surdos no mercado de ficção seriada norte-americano e brasileiro

Buscamos analisar a inserção de personagens surdos na ficção seriada identificando as lógicas, processos e modos de fazer que estão em disputa, principalmente com o advento da demanda por inclusão vindo das ambiências digitais e da conquista coletiva dos direitos das pessoas com deficiências nas últimas décadas. Adotamos a perspectiva relacional e histórica de Bourdieu (2002), Baxandall (2006) e Bordwell (2008), onde examinamos as circunstâncias, as ações dos agentes envolvidos, roteiristas, diretores, executivos, *showrunners*, em especial os TILS e consultores surdos, que são profissionais que estão emergindo nesse campo de produção.

A pesquisa se caracteriza de forma qualitativa do tipo descritiva, com base em matérias jornalísticas, entrevistas e dos discursos dos profissionais envolvidos. Adotamos o recorte temporal a partir de 2011, que marca o intenso período de transformações do audiovisual com a chegada das mídias digitais e dos novos modelos de negócios (Bianchini, 2018) e também pela crescente quantidade de filmes e séries com personagens surdos, premiados e reconhecidos internacionalmente (Cruz, 2017, 2022).

Em estudo anterior identificamos trinta e duas séries com personagens surdos veiculados em canais que estão no *mainstream* do consumo audiovisual, que estão em oito países. Neste levantamento os Estados Unidos e Brasil lideram a produção, apresentamos nas duas tabelas abaixo a descrição dos canais e somente o ano das temporadas com personagens surdos. É importante ressaltar que cada produção faz parte de um contexto específico por parte das produtoras e dos canais de distribuição. Nesta breve análise priorizamos as séries que se destacaram no mercado, tendo em vista o quantitativo dificulta aprofundamento neste estudo, assim como optamos por mencionar os aspectos criativos dos personagens mais recorrentes, do que aqueles que aparecem em poucos episódios.

Tabela 01: Séries norte-americanas com personagens surdos

Estados Unidos									
Netflix	Disney +	Hulu	HBO	Syfy	ABC Channel- -Freeform	AMC	FX	TNT	NBC
11	3	2	1	1	2	1	1	1	2
Total	25								
Switched at Birth (Freeform 2011 até 2017), Fargo (FX 2014-2015-2017), Master of None (Netflix-2017), The Magicians (Syfy 2017-2018-2020), Castle Rock (Hulu - 2018), O Príncipe e o Dragão (Netflix-2018 até 2022), The Alienist (TNT-2018 até 2020), The Walking Dead (AMC-2018 até 2022), Black Summer (Netflix-2019), Crônicas de São Francisco (Netflix-2019), You (Netflix-2019), The Mandalorian (Disney + 2019), The Society (Netflix-2019), The Politician (Netflix-2019-2020), Grey's Anatomy (ABC-2019), Deaf U (Netflix-2020), Zoey's Extraordinary Playlist (NBC-2020), Gavião Arqueiro (Disney + 2021), Ginny e Georgia (Netflix-2021 até 2023), Only Murders in the Building (Hulu-2021-2022), Sweet Tooth (Netflix 2021 até 2023), Dahmer: Um Canibal Americano (Netflix-2022), New Amsterdam (NBC-2021-2022), The Last Of Us (HBO-2023), Echo (Disney + 2024).									

Fonte: Autoria própria

“Switched at Birth” é uma das raras produções que consideramos bilíngues, pela interação das duas línguas, em diálogos no inglês e

ASL, com a maior parte do elenco de atores surdos. A estreia⁸ foi uma das mais bem avaliadas pela *Freeform* (antiga *ABC Family*) e teve como marco na televisão norte-americana o nono episódio da segunda temporada “*Uprising*”. Em entrevista⁹, os atores Vanessa Marano, que faz a protagonista Bay Kennish, e Sean Berdy que interpreta Emmett Bledsoe, revelaram que nas gravações deste episódio haviam doze intérpretes em vez de apenas um, para que pudessem se comunicar com os diretores e não afetar a tradução, em que esse foi o episódio com mais personagens surdos em cena e sem nenhuma oralização.

Na série “*Fargo*” percebemos o protagonismo da língua de sinais apenas entre o personagem surdo Sr. Wrench (Russell Harvard) e seu amigo Sr. Numbers (Adam Goldberg), que são assassinos e usam essa língua como uma comunicação privada, para não revelar informações sobre seus crimes. A criação do Sr. Wrench ocorreu principalmente porque o roteirista Noah Hawley morou próximo a uma escola para estudantes surdos no Texas, onde os encontros na vizinhança serviram como inspiração para o desenvolvimento deste personagem. Além disso, Noah trabalhou junto com a gerente de tradução para ASL Catherine MacKinnon nos diálogos da dupla, para que fossem mais eficazes em suas cenas.

Em “*The Magicians*” notamos que o componente da criatividade na língua de sinais está vinculada a personagem Harriet, que inicialmente não foi escrita para uma atriz surda, mas foi sugerida por um dos produtores para que fosse interpretada pela consagrada atriz Marlee Matlin. Durante as gravações os criadores perceberam como a língua de sinais se encaixou perfeitamente na magia chamada de “*finger tutting*”, adotando esse atributo para que os personagens mágicos também usassem os sinais para lançar os feitiços.

A colaboração entre atores e consultores é ressaltado em “*The Alienist*”, onde a atriz Q’orianka Kilcher interagiu com Nyle Dimarco (o mesmo produtor de *Deaf U*) que preparou as cenas com as interpretações através do olhar, dos gestos e da ASL. Assim corresponde às

8 Chuck Barney: ‘Switched at Birth’ another winner for ABC Family. Disponível em: <<https://www.mercurynews.com/2011/06/28/chuck-barney-switched-at-birth-another-winner-for-abc-family/>>

9 ‘Switched At Birth’ Actors Talk TV’s First All-Sign Language Episode and Roles For Deaf Actors. Disponível em: <<https://www.backstage.com/magazine/article/switched-birth-actors-talk-tvs-first-sign-language-episode-roles-49049/>>

características da personagem que apesar de ouvir prefere não oralizar, ressaltando que além dos surdos, outras pessoas podem usar essa língua como recurso comunicativo.

Em “Sweet Tooth” a ASL é usada como ferramenta de comunicação com os híbridos (que são humano-animal), por isso a personagem Wendy (Naledi Murray) se comunica em ASL com os híbridos que não oralizam e com Gus (Christian Convery). Em “The Society” o elenco teve aulas durante o tempo livre e em alguns casos nos fins de semana. Em alguns casos, como o da personagem Becca Gelb (Gideon Adlon), que contracenava constantemente com o personagem surdo Sam (Sean Berdy), precisou aprender ASL para cada episódio.

Outras séries introduziram o intérprete também como personagem, em “New Amsterdam” encontramos a Dr. Elizabeth Wilder (Sandra Mae Frank) e o intérprete Ben (Conner Marx). A construção desses dois personagens foi realizada por Jackie Roth, que foi a Diretora de Linguagem Artística de Sinais - DASL e do TILS Chris Matthews.

A produção de “Echo” contratou um consultor para traduzir os diálogos, um treinador, *personal trainer* surdo, e os TILS para mediar a comunicação entre os atores surdos e ouvintes. Além disso, todo o elenco e a equipe técnica fizeram aulas de ASL duas ou três vezes por semana virtualmente. Durante as filmagens, um dos TILS usou um aparelho na camisa da atriz Alaqua Cox que interpreta a personagem Echo, para quando os atores ouvintes terminassem suas falas, o dispositivo fosse acionado como aviso de que era a vez de Alaqua sinalizar. Essa estratégia buscou facilitar a interpretação dos diálogos em inglês e ASL, visto que os atores ouvintes não conseguiram aprender essa língua em pouco tempo.

Tabela 02: Séries brasileiras com personagens surdos

Brasil		
Globo	SBT	Netflix
1	1	1
Total	3	
Malhação - Toda Forma de Amar (TV Globo - 2019), Crisálida (Netflix - 2020), A infância de Romeu e Julieta (SBT - 2023)		

Fonte: Autoria própria

No mercado brasileiro as novelas “Malhação - Toda Forma de Amar” e “A infância de Romeu e Julieta” foram produzidas por emissoras de televisão aberta, utilizam o “*merchandising social*” para promover mensagens socioeducativas, chamar atenção às questões do cotidiano e da realidade brasileira associadas à narrativa ficcional (Desidério, 2010). Malhação está no catálogo do Globoplay e “A infância de Romeu e Julieta” é uma parceria inédita entre o SBT e Prime Video, com cinco episódios lançados toda sexta-feira pelo *streaming*. Apenas a série “Crisálida” foi produzida de forma independente pela Arapy Produções, Raça Livre e TVi - Televisão e Cinema, com a primeira temporada licenciada pela Netflix e a segunda sem data de lançamento.

Apenas em “Malhação - Toda Forma de Amar” temos a personagem surda Milena que é interpretada pela atriz ouvinte Giovanna Rispoli. Os atores relacionados ao seu núcleo, como os consagrados Tato Gabus Mendes que interpreta o seu pai César, Olívia Araújo que é Vera, a mãe de Jaqueline (Gabz) irmã de Milena, e a estreante em Malhação Christine Fernandes, que interpreta Karina a mãe de Milena passaram por uma intensa preparação para aprender a Libras (Língua Brasileira de Sinais) com a consultoria de um jovem surdo e de sua mãe, retratando as discussões e tabus sobre a surdez nos lares brasileiros.

Na novela “A infância de Romeu e Julieta” a TILS Amanda Alves Rodrigues contou no podcast¹ “Queijo com Goiabada” que faz

1 BEATRIZ OLIVEIRA | PÓRCIA - QUEIJO COM GOIABADA #14 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mGic3Zq48xs>>

acompanhamentos diários com os atores, apresentando sinais mais usuais na comunidade surda em todas as gravações. A atriz surda Beatriz Oliveira revela que criou sinais para os personagens do seu núcleo, para proporcionar uma maior visibilidade para a Libras, transferindo também parte da sua vivência para essa personagem.

Em “Crisálida” percebemos uma maior colaboração dos profissionais surdos, que estão envolvidos desde a concepção do projeto até sua finalização. A série foi criada por Alessandra da Rosa Pinho (roteirista), Serginho Melo (diretor), com a consultoria dos surdos Germano Dutra Jr (cineasta que participou do projeto piloto e do episódio três) e João Gabriel Duarte Ferreira (que também foi ator e TILS na janela de língua de sinais). Além de ofertar a acessibilidade, outra diretriz estabelecida pela roteirista foi de que cada personagem surdo deveria ser interpretado por um ator surdo, envolvendo mais de cinquenta atores surdos.

Segundo o relato de Pinho & Ferreira (2020) sobre o processo criativo de “Crisálida”, na etapa de produção a revisão das filmagens eram feitas pelo diretor, consultor surdo e o TILS, caso os diálogos em Libras não estivessem exibidos totalmente precisaria ser refeita. Isso porque a obra audiovisual é filmada em um formato panorâmico e precisa estabelecer margens de segurança para não cortar os sinais na parte superior e inferior da imagem, para não ficar fora dos planos. A etapa de pós produção demorou seis meses para ser concluída, por ter uma característica acessível e inclusiva no produto, foram necessárias transcrições das falas para fazer a legendagem e a janela em língua de sinais. Ao todo foram dezoito meses de trabalho contínuo até o lançamento da primeira temporada.

Esses dois cenários, norte-americano e brasileiro, nos indicam que o consumo digital tornou mais favoráveis as condições para às disputas materiais e simbólicas na inserção dos personagens surdos das narrativas seriadas, tendo em vista que a maioria das obras são distribuídas nos *streamings*. Notamos que nos processos criativos destas séries a visão é o principal sentido explorado, como modo de retratar a subjetividade e a forma de experienciar o mundo pelos surdos, onde a audição é utilizada em alguns momentos como contraste para a audiência ouvinte, apresentando assim os pontos de vista destes personagens.

No mercado norte-americano encontramos diferentes nomenclaturas dos consultores como gerente de tradução, instrutores, TILS,

DASL, treinador de atuação, a colaboração dos atores e até mesmo de um *personal trainer* surdo para as cenas de ação. Em alguns casos percebe-se uma aproximação dos roteiristas com esses profissionais que forneceram *insights* para as narrativas, seja de uma forma mais realista ou lúdica. Outro ponto é a diminuição do *Cripface*, em que apenas na “Gavião Arqueiro” o personagem com deficiência auditiva é interpretado por um ator ouvinte e nas séries “The Alienist” e “Sweet Tooth” a língua de sinais foi utilizada como forma de comunicação. Percebe-se assim que as pressões dos atores com deficiências foram significativas, evidenciando que essa é uma disputa que também ocorre pelo acesso aos espaços de criação artística.

Nas obras brasileiras, os personagens surdos têm uma presença tímida, principalmente nas novelas que são produzidas e veiculadas por emissoras abertas, que ainda estão em núcleos afastados do enredo principal. Apesar disso nota-se uma preocupação na qualidade da representação, onde as produções estão incluindo consultores surdos na construção dos personagens e os TILS no set de filmagens, estabelecendo uma relação colaborativa com preparadores de elenco e diretores. A produção independente “Crisálida” se propõe a ser uma série inclusiva e bilíngue desde o início, envolvendo surdos em todos os processos de criação e oferecendo os três recursos de acessibilidades, principalmente para que as pessoas surdas possam assistir a obra com a janela de língua de sinais, sendo pioneira no campo da ficção seriada brasileira.

Considerações finais

Apresentamos neste capítulo uma breve discussão sobre os processos criativos nas séries norte-americanas e brasileiras, onde a digitalização e principalmente o efeito da legislação estão reorganizando o espaço social, alterando o modo como as relações são estruturadas neste campo de produção (Bourdieu, 2002). Contudo, ainda há uma disputa pela inserção da acessibilidade no audiovisual, onde a série “Crisálida” foi a única que ofereceu o recurso da janela em língua de sinais, que se deve a sua realização de forma independente com recursos públicos, ilustrando como a inclusão depende das decisões autorais e da autonomia dos roteiristas e diretores. Também é preciso considerar a emergên-

cia nos discursos em torno da inclusão de pessoas com deficiências nas empresas de streamings, onde a Netflix demonstra uma preocupação em aumentar o número de produções voltadas para essa temática.

O contexto da espetatorialidade hiperconectada, sobretudo no consumo por *streaming*, mostra-se como uma porta de entrada para a inserção do recurso de janela em língua de sinais, como foi o caso de “Crisálida” que foi disponibilizada durante três anos (de 2020 a 2023) na Netflix, o principal serviço de streaming em nível global. Essas condições se tornam propícias para a inclusão das pessoas surdas, mas é preciso considerar a falta de estruturação da acessibilidade enquanto segmento da cadeia produtiva, ou seja, de sua autonomização. Apesar da invisibilidade da tradução, alguns recursos já estão consolidados como a legendagem e a dublagem sendo parte das etapas de pós produção e indispensáveis para o consumo. Nas demais séries percebe-se diferentes interesses em inserir a língua de sinais na linguagem audiovisual, onde a colaboração entre as instâncias de criação e a atividade de tradução é fundamental, tanto para a construção autêntica dos personagens, quanto para circulação das obras que alcancem a comunidade surda.

Buscamos através deste estudo entender como os recursos de acessibilidade estão adentrando na produção audiovisual, que é ainda percebida como uma “novidade” imposta pelas leis de inclusão nas últimas três décadas, e por isso não fazem parte das tradições do audiovisual. Em alguns casos notamos que os autores têm disposições que os ajudaram na criação de uma obra audiovisual acessível ou inclusiva, pois o efeito das leis não são determinantes para que as produções acessíveis ocorram. Por isso, a perspectiva relacional do exame da autoria e das obras empreendida por Bourdieu (2002), Baxandall (2006) e Bordwell (2008) nos ajuda a compreender a presença das pessoas com deficiências e dos profissionais da acessibilidade, como novos agentes que estão atuando neste campo.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, A. **A surdez no mainstream: reflexões sobre os conceitos de autoria e estilo em séries inclusivas e bilíngues**. In: LEMOS, L. P. ROCHA, L. L. F. (Org.). *Ficção Seriada: estudos e pesquisas*. 1ed. Maranhão: EDUFMA - Editora da Universidade do Maranhão, 2023, v. 6, p. 59-77.

ARAÚJO, V. L. S. VIEIRA, P. A. MONTEIRO, S. M. M. (orgs). **Guia de legendagem para produções audiovisuais**. Curitiba: CRV, 2021.

ARAÚJO, V. L. S.; ALVES, S. F. **Tradução Audiovisual Acessível (TAVa): audiodescrição, janela de libras e Legendagem para Surdos e Ensurdecidos**. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, v. 56, n. 2, p. 305–315, maio 2017.

AGRIA, A. C. Q. **Olhares sobre a representação fílmica da surdez**. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2014.

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

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

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. São Paulo: Papi-rus, 2008.

CRUZ, T. M. **Filme “A Tribo”: mudança de paradigma na representação do surdo no cinema**. Dissertação PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). São Paulo, 2017.

CRUZ, T. M. **A língua de sinais e o efeito de silêncio em três filmes: The Tribe, Um Lugar Silencioso e A Forma da Água**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2022.

DESIDÉRIO, P. M. M. **Merchandising social e os códigos da imagem televisiva: a construção de significados na Telenovela**. *Revista GEMInIS*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 82–98, 2010.

DINIZ, D. **O que é deficiência?** São Paulo: Brasiliense, 2007.

DÍAZ CINTAS, J. MUÑOZ SÁNCHEZ, P. MOURA, W. H. C. **Fansubs: Tradução Audiovisual em um Ambiente Amador**. Cadernos de Tradução, [S. l.], v. 42, n. 1, p. 1–26, 2022.

FRANCO, E. P. C.; SILVA, M. C. C. C. da. Audiodescrição: breve passeio histórico. In: MOTTA, L. M. V. de M; ROMEU FILHO, P. (Org.). **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. p. 23-42.

FREIRE, R L. **Dublar ou não dublar: a questão da obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros na televisão e no cinema brasileiro**. Revista FAMECOS, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 1168–1191, 2015.

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

NASCIMENTO, V. NOGUEIRA, T.C. **Tradução Audiovisual e o direito à cultura: o caso da comunidade surda**. PERcursos Linguísticos • Vitória (ES) , v. 9, n. 21, 2019. Dossiê: Tradução & Transformação Social.

PERLIN, G. **O ser e o estar sendo surdos: alteridade, diferença e identidade**. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

PICADO, B. JACOB DE SOUZA, M. C. **Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva**. MATRIZes, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 53-77, 2018.

PINHO, A. R ; FERREIRA, J. G. D. Projeto Crisálida: o protagonismo da Língua Brasileira de Sinais na dramaturgia. In: RIGO, S.N. (Org.) **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras**. Volume III. 1ed.:Arara Azul, 2020,v. 3, p. 100-137.

LOPES, M. B. RODRIGUES, J. A. **Inclusão e Acessibilidade no Cinema para Surdos: proposta de Festival de Cinema Surdo Português**. Avanca Cinema International Conference, 2020.

RODRIGUES, J. R. OLMO, K. G. B. MACHADO, L. M. C. V . (Orgs.). **Os surdos e a sétima arte: representações, perspectivas, problematizações desde outras flutuações**. 1ed. Itapiranga-SC: 2022. Editora Schreiber.

ROMERO- FRESCO, P. **Accessible filmmaking: Joining the dots between audiovisual translation, accessibility and filmmaking**. In: The Journal of Specialised Translation, 2013.

ROMERO-FRESCO, P. **In support of a wide notion of media accessibility: Access to content and access to creation**. Journal of Audiovisual Translation, 2018.

SILVA, M. **Cultura das Séries: Forma, Contexto e Consumo de Ficção Seriada na Contemporaneidade.** IN: Galáxia, São Paulo, v. 14, n. 27, jun. 2014b. p. 241-252.

SILVEIRA, C. H. **Filmes sobre surdos que representações de surdos e de línguas de sinais eles trazem?** Práxis Educativa, Ponta Grossa, v. 4, n. 2, p. 177-184, jul-dez. 2009.

THOMA, S. A. **O cinema e a flutuação das representações surdas: “Que drama se desenrola neste filme?” Depende da perspectiva...”. 2002. 259 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.**

ENTRE VIVER A VIDA E CHEIAS DE CHARME: TAÍS ARAÚJO E O DESAFIO DE SUPERAR O RACISMO DAS SUAS PROTAGONISTAS

FRANCISCO EWERTON ALEIXO DA SILVA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

A carreira da atriz Taís Araújo a faz ser reconhecida no Brasil ao ter interpretado diversos papéis nas telenovelas nacionais. No entanto, ao ser convidada pelo autor de novelas Manoel Carlos a estrear uma de suas Helenas na trama *Viver a Vida* (Rede Globo) em 2009, a carreira da artista mudou completamente. As atrizes que já deram vida a essa personagem tinham um perfil próprio escolhido pelo novelista e geralmente aparentavam ter meia idade, algumas eram donas de casa e com filho, porém a Helena de Taís Araújo foi diferente. A personagem tinha trinta anos de idade, era uma modelo de carreira internacional, independente e negra, fato importante a ser lembrado, pois antes dela nenhuma outra Helena foi interpretada por uma atriz preta. Entretanto, a atriz sofreu duras críticas por sua interpretação à medida em que a novela era exibida, e com o fim da trama, Taís Araújo achou que sua carreira havia chegado ao fim. Ainda que a responsabilidade pelo fracasso desta Helena não tenha sido da atriz, ela se culpou por anos.

Vale salientar que ainda vivemos em um país racista e que esse fator pode ter sido crucial para a rejeição da artista na telenovela. É notório afirmar que o tema racismo também foi pouco aproveitado em *Viver a Vida* e por mais que não se faça obrigatório, faz-se necessário a abordagem desse assunto, visto que o Brasil é um país escravocrata e que sempre tratou os negros nas telenovelas como seres inferiores. Diante disso, os telespectadores da época não aceitaram sua personagem, pois não estavam preparados para ver uma mulher negra e independente ser dona da própria vida e isso afetou diretamente a atriz, culminando no seu afastamento por dois anos da televisão. Em entrevista para o Gshow², Taís Araújo falou que sofreu muito com sua Helena, mas que foi a personagem que transformou a sua vida.

Em 2012, quando iniciou mais um trabalho na Rede Globo, em *Cheias de Charme*, sua vida mudou novamente e seu papel na trama foi um sucesso. A atriz deu vida à personagem Maria da Penha, que era uma mulher humilde, que sustentava a família, era empregada doméstica e moradora de uma comunidade situada na cidade do Rio de

2 Taís Araújo admite que ‘sofreu muito’ ao viver Helena de Manoel Carlos. Disponível em: <https://gshow.globo.com/realities/the-masked-singer-brasil/2023/noticia/tais-araujo-admite-que-sofreu-muito-aoviver-helena-de-manoel-carlos-e-expoe-reflexao-veja-video.ghml>. Acesso em: 13 jul. 2023.

Janeiro, que levava o nome fictício de Borralho³. No decorrer da trama, Penha⁴ começou a fazer sucesso como cantora, ficou rica e ainda assim, permaneceu se mantendo uma pessoa que não mantinha uma vida de alto padrão e que continuou morando no mesmo lugar, o que pode ter contribuído para que os telespectadores conseguissem enxergar uma simplicidade na sua personalidade.

Diante disso, esse trabalho procura analisar esses dois trabalhos da atriz Taís Araújo, que deu vida a primeira Helena negra do novelista Manoel Carlos em *Viver a Vida* (Rede Globo, 2009) e Penha, sua personagem na obra *Cheias de Charme* (Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, Rede Globo, 2012) e mostrar que mesmo diante das mudanças em relação a inserção de pessoas negras como protagonistas na teledramaturgia nacional, ainda há muito a se fazer para que os artistas negros consigam o reconhecimento necessário para atuar na frente e por trás das câmeras.

É fato de que nos últimos anos houveram debates que fomentaram a falta de representatividade do protagonismo negro nas tramas brasileiras, e diante do que já vimos em tramas anteriores as já supracitadas, foram introduzidos mais personagens pretos na televisão, inclusive em papéis de destaque e para além disso, eles não estavam atuando como pessoas escravizadas, tampouco em subserviência a outros personagens brancos. Dessa forma, é correto refletir:

Este debate a respeito da telenovela tem grande importância porque transcende de uma situação reivindicatória de ocupação do espaço para a discussão sobre como ocupar este espaço. É fato que a pressão do movimento contra o racismo e o próprio reconhecimento das instituições da existência do racismo contribuiu para que a quase invisibilidade do negro na mídia fosse reduzida. (Oliveira e Pavan, 2004, p.5)

Diante da afirmação dos autores acima, a falta de responsabilidade das instituições contribuiu para a invisibilidade do povo preto e que pouco foi feito para que essas pessoas ocupassem espaço dentro do âmbito audiovisual, principalmente quando falamos de telenovelas.

3 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/cheias-de-charme/noticia/galeria-depersonagens.ghtml>. Acesso em: 20 nov. 2023.

4 A partir daqui chamaremos a personagem apenas pelo nome de Penha, pois durante a exibição da telenovela, a personagem era chamada dessa forma por todos os personagens, exceto em situações pontuais.

Por muitos anos só restavam aos artistas negros papéis de empregados de pessoas brancas, que muitas vezes serviam apenas como ponte para outras cenas, sem nenhum tipo de trama, sem história, e sequer tinham um final digno.

Para a realização desse trabalho, faz-se necessário utilizarmos como metodologia a Análise de Imagens em Movimento (Rose, 2002). Através desse método, a autora utiliza parte da premissa da pesquisa qualitativa com produtos audiovisuais ficcionais. Aplicando ao *corpus* desta pesquisa, Diana Rose a usou para analisar doenças mentais na TV britânica em programas de ficção.

Para além do modelo de Rose (2002), será utilizado o Portal Memória Globo, identificando as obras já mencionadas que serão a base desse trabalho, sendo possível identificar personagens, fotos, vídeos e curiosidades sobre as tramas. Além disso, será realizada uma revisão bibliográfica a partir dos autores como Araújo (2006), Araújo (2008), Almeida (2019), Oliveira e Pavan (2004), Fulgêncio (2017), Sodré (2014), Carneiro (2011), Akotirene (2019), Malta e Oliveira (2020) e Domingues (2020) que trazem uma discussão acerca de telenovelas e racismo, contribuindo para um maior resultado dessa pesquisa e críticos especializados nas colunas de entretenimento do Gshow, Estadão e Uol.

O seguinte tópico apresentará a comparação das personagens a fim de discutir a interpretação por meio das análises e os resultados obtidos. As transcrições das cenas e a sinopse das obras abordadas não serão inseridas no artigo, de modo que deixaria a pesquisa ainda mais extensa, entretanto, para compor o motivo desse trabalho, realizamos a comparação analisando fotos e cenas específicas.

Helena e Penha: A Riqueza de uma está na pobreza da outra?

Taís Araújo é uma das poucas atrizes a se manter em um espaço ainda considerado restrito a pessoas pretas, além de ter sido a primeira mulher negra a interpretar uma protagonista nas tramas globais quando deu vida a personagem Preta na telenovela *Da Cor do Pecado* (João Emanuel Carneiro, 2004, Rede Globo), seguido de outros personagens dentro da emissora que lhes davam destaque. Ao longo de três anos, entre 2009 e 2012, Penha e Helena foram apresentadas ao

público, todavia, o que torna essas personagens diferentes e semelhantes ao mesmo tempo?

Para falarmos a respeito das obras que formam o título desse trabalho, é preciso levar em consideração que para qualquer artista preto chegar ao patamar de protagonista na Rede Globo, que desde os anos 1970 já garantia a liderança das telenovelas brasileiras, levou-se mais de trinta anos. Entretanto, qual foi o espaço dado a pessoas negras desde essa época? O que se viu na televisão durante muitos anos nas tramas nacionais foram papéis de pessoas escravizadas, empregados e marginalizados, além de o fato da mulher negra ter seu corpo hiperssexualizado em muitas obras. Para Domingues (2020, p. 199) “As telenovelas exploram atributos como: sensualidade, corpo curvilíneo e seminu e domínio de ritmos dançantes, como o samba.”

É perceptível que muitas obras já hiperssexualizaram corpos negros nas telenovelas, por isso se faz preciso a discussão de raça e gênero a partir da interseccionalidade.

Akotirene (2019), nos afirma:

A interseccionalidade é sobre a identidade da qual participa o racismo interceptado por outras estruturas. Trata-se de experiência racializada, de modo a requerer sairmos das caixinhas particulares que obstaculizam as lutas de modo global e vão servir às diretrizes heterogêneas do Ocidente, dando lugar à solidão política da mulher negra, pois que são grupos marcados pela sobreposição dinâmica identitária. É imprescindível, insisto, utilizar analiticamente todos os sentidos para compreendermos as mulheres negras e “mulheres de cor” na diversidade de gênero, sexualidade, classe, geografias corporificadas e marcações subjetivas. (Akotirene, 2019, p. 29)

Mesmo diante das dificuldades vividas pelas personagens principais em suas tramas, muitas vezes a sensualidade se sobressaía em diversas situações, mesmo que elas carregassem os obstáculos do que é ser uma mulher preta numa sociedade racista e extremamente machista nas obras, seus corpos sempre estavam em maior evidência, contudo, ainda que seja de grande relevância às discussões dos corpos negros, não nos aprofundaremos nesse assunto, pois o que está sendo abordado aqui é o fato da aceitação de um público por uma protagonista e a rejeição de

outra, e que o racismo fortemente presente no país pode ter afetado diretamente a atriz que as interpretou.

Taís Araújo conseguiu ser a primeira protagonista negra numa novela das 19h intitulada *Da Cor do Pecado* (João Emanuel Carneiro, Rede Globo, 2004). O título da trama por si só já traz uma problemática que também não será abordada nessa pesquisa, mas que de um modo geral também é de cunho racista. No entanto, a obra foi de grande sucesso. Com o fim da trama, Taís Araújo ainda atuou em *Cobras e Lagartos* em 2006 e em *A Favorita*, em 2008, ambas também pertencentes a Rede Globo e de João Emanuel Carneiro, tendo papéis de destaque nos dois folhetins.

Com o fim da última obra, ela foi convidada por Manoel Carlos para trabalhar em *Viver a Vida*, na faixa das 21h, onde daria vida a uma das Helenas, nome que o novelista costumava dar às suas protagonistas desde 1981. Com grandes expectativas de que esse seria o papel da sua vida, a atriz aceitou e a novela chegou ao ar em 14 de setembro de 2009, sendo finalizada em 14 de maio de 2010. Com 209 capítulos, Taís Araújo teve que encarar duras críticas em relação a sua atuação, pensou que sua carreira havia chegado ao fim e ficou durante um tempo extenso bastante abalada⁵. O fato é que o enredo da trama não foi de grande interesse aos espectadores e por vezes a obra se tornava massiva, afetando diretamente a protagonista, que ia cada vez mais perdendo destaque e espaço com seus problemas⁶. Diante do que sofreu no decorrer de *Viver a Vida* e após o seu fim, a atriz se resguardou e carregou uma culpa pela rejeição da sua personagem, saindo da televisão por dois anos, só retornando em abril de 2012 com a estreia de *Cheias de Charme* na faixa das 19h.

Ao realizarmos um comparativo entre as duas personagens, percebemos que a elegância de Helena nada tinha a ver com o desalinho de Penha. Enquanto *Viver a Vida* trazia uma personagem que tinha convívio com pessoas da mais alta sociedade, viajada, fluente em inglês, res-

5 Taís Araújo relembra dificuldades com protagonismo em 'Viver a Vida': 'Fui terrível comigo'. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/gente/tais-araujo-relembra-dificuldades-com-protagonismo-em-viver-a-vida-fuiterrivel=-comigo/#:~:text=Ta%C3%ADs%20alegou%20ter%20sido%20duramente,carreira%20tinha%20acabado%20E2%80%9D%2C%20relembrou..> Acesso em: 21. Jul. 2023.

6 Crítica: a maçante "Viver a Vida" termina sem inspiração. Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/entretenimento/2010/05/15/a-macante-viver-a-vida-termina-sem-inspiracao.htm>. Acesso em: 23. Nov. 2023.

peitada nas passarelas pela carreira de modelo e destaque em revistas de moda, *Cheias de Charme* trazia três protagonistas, sendo duas brancas, que foram interpretadas por Leandra Leal e Isabelle Drummond, e uma negra, vivida por Taís Araújo. As três tinham como vida profissional o mesmo ofício: eram empregadas domésticas, no entanto só a personagem preta costumava errar no português ao dialogar com os demais personagens e falava gírias, o que faz com que retornemos ao estereótipo de que apenas o negro tem pouca instrução com as palavras, não sabe ler corretamente, não sabe escrever e nem falar corretamente nas telenovelas. Há de se levar em consideração que apesar das dificuldades do cotidiano, Penha tinha a persistência em ser feliz e garantir o sustento da sua família. Assim como a personagem, a obra foi um sucesso de audiência e garantiu o retorno de Taís Araújo para as telenovelas, que se dizia feliz com a sua Penha⁷. Percebe-se claramente que das três protagonistas, Penha era a que mais foi estereotipada dentro da trama e que não tinha ambição alguma, diferente das demais em que uma sonhava em achar um “príncipe encantado” para viver um romance e a outra se deslumbrava com a vida de cantora. Abaixo segue a caracterização de Taís Araújo para os seus papéis em *Viver a Vida* (2009) e *Cheias de Charme* (2012), conforme Figura 1 e Figura 2.

7 Taís Araújo: ‘Sou suburbana e admiro a cultura da periferia. Fui feliz com a Penha’. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/Fique-por-dentro/noticia/2012/09/tais-araujo-sou-suburbana-e-admiro-a-cultura-da-periferia-fui-feliz-com-a-penha.html>. Acesso em: 21 jul. 2023.

Figura 1 – Caracterização de Helena em *Viver a Vida*



Fonte: Imagem extraída do Portal Memória Globo sobre *Viver a Vida* [2009, telenovela], de Manoel Carlos TV Globo.

Figura 2 – Caracterização de Penha em *Cheias de Charme*



Fonte: Imagem extraída do Portal Gshow sobre *Cheias de Charme* [2012, telenovela], de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, TV Globo.

Pelas imagens acima, é perceptível a discrepância na caracterização das duas personagens, partindo das suas vestimentas, posturas e adereços. Helena está fazendo uma pose sentada, em que coloca uma mão na cintura e outra na cabeça, com uma roupa em tom único amarelo, poucos acessórios, apenas com um colar, brincos e sandálias. É preciso considerar o fato de que o cabelo da atriz estava quase totalmente natural e agradecia por estar com os cachos novamente, apenas com um aplique para dar um maior volume às madeixas, visto que nas duas últimas obras em que atuou antes de *Viver a Vida*, ela precisou alisar⁸. Já Penha usa um cabelo curto com um lenço, mas também cacheado, uma roupa justa com um casaco, uma blusa decotada colorida e florida e calça *jeans*, brincos de argola, pulseira no pulso direito, cinto grande e um colar. De acordo com Rose (2002, p. 350) “Há ainda outros aspec-

8 Taís Araújo fala do visual de Helena, sua personagem em *Viver a Vida*. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/1093812/>. Acesso em: 23 nov. 2023.

tos da dimensão verbal da televisão que poderiam ser codificados: por exemplo, as cores das roupas, quando roupas escuras, implicam depressão, e mesmo a relativa posição dos personagens em tomadas com duas pessoas e tomadas de grupo.” Realizando um paralelo com Helena e Penha, conseguimos identificar que as roupas das personagens, podem denominar seus comportamentos, como outros personagens as veem e formas de agir.

Em relação a personalidade das personagens, a diferença entre as duas também é profundamente notável. De modo que façamos uma transcrição da maneira como as personagens agiam, seus comportamentos, expressões linguísticas, e linguagens formais e coloquiais, poderemos fazer uma análise cuidadosa de cada personagem (Rose, 2002). Helena era uma mulher culta, que costumava falar em tom calmo e suave, exceto em algumas situações extremas que demandavam da atuação da atriz uma maior provocação. No entanto, apesar da independência que tinha conquistado e de ter orgulho por ter adquirido tudo com muito esforço, o que deveria se tornar um grande destaque, a fez ser muitas vezes silenciada, julgada constantemente por outros personagens, principalmente por aqueles que se diziam seus inimigos, e além disso, ficou totalmente opaca diante do que se passava na trama, o que contribuiu ainda mais para a falta destaque do seu protagonismo e assim seguiu até o último capítulo de *Viver a Vida*. Ao contrário de Penha, que se utilizava de gírias, costumava errar no português, mas que mesmo diante das dificuldades que encontrava na vida, enfrentou seus adversários, tinha personalidade forte e não se calava diante das injustiças que sofria, como na vez em que sofreu assédio sexual dentro do apartamento em que trabalhava, ela deu um tapa na cara do patrão e o gritou exigindo que a respeitasse e tivesse consideração pela esposa. Por muitas vezes também tomava as rédeas das situações complicadas que passava em casa com o marido, o filho e os irmãos.

É fato que para uma mulher conseguir um papel de destaque em uma telenovela que traz grandes sucessos em seu horário já é difícil, ser a primeira atriz negra estando nessa posição, torna-se ainda mais complexo. Taís Araújo além de ter levado para si a responsabilidade de ser a primeira Helena negra de Manoel Carlos, era a primeira protagonista estando naquele patamar em exibição no horário nobre. Mesmo com as dificuldades que faziam a Helena de Taís Araújo permear duran-

te os meses em que esteve no ar, é preciso trazer o fato de que a maioria dos atores negros em cena na trama *Viver a Vida* não estavam em papéis de invisibilidade e/ou subalternidade, apesar de esses terem sido os únicos personagens reservados para esses profissionais por muitos anos. Por isso, é correto pensar:

No cinema e na telenovela, o melhor lugar reservado para o mestiço, celebrado na literatura ou nos discursos como representante do verdadeiro brasileiro, é a representação do “povão”. Os atores marcadamente mestiços, independente da fusão racial a que pertencem, se trazem em seus corpos e em suas faces uma maior quantidade de traços não-brancos, são sempre vítimas de estereótipos negativos (Araújo, 2006, p. 77).

Diante do que foi apresentado a respeito das personalidades das personagens de classes sociais tão distintas, qual a semelhança entre Helena e Penha? O machismo presente na sociedade sempre fez com que as mulheres fossem menosprezadas e inferiorizadas, e quando perceberam que elas poderiam se tornar independentes social e financeiramente, tentaram a todo custo discriminá-las. No caso de Helena a situação vem a ser um pouco mais grave, pois ela abdicou da carreira de modelo internacional em prol do marido e de um casamento que não deu certo. Já Penha ao ser assediada sexualmente pelo patrão, pediu demissão da casa onde trabalhava para não ter maiores problemas com uma patroa que ela considerava ser uma das melhores que já teve, em vez de denunciá-lo.

Sabemos que a telenovela nacional é o maior produto audiovisual presente nos lares da maioria dos brasileiros. Mesmo com o avanço das plataformas de *streaming*, que já é uma realidade permanente no Brasil, essas obras se fazem presentes há mais de cinquenta anos em praticamente todo o território nacional. A Rede Globo, que mantém uma tradição com três faixas de horários voltadas à exibição das suas tramas, é consolidada e tem um público que sempre está atento aos horários das 18h, 19h e 21h, além de ter mais dois horários no período da tarde, voltados a exibição de reprises com obras que fizeram sucesso na primeira vez que foram apresentadas, às 14h45 chamada Edição Especial e o Vale a Pena Ver de Novo, às 17h. Esporadicamente, a emissora abre uma faixa de horário para exibição de outras tramas com teor mais adulto às

23h. A fim de realizarmos um comparativo em relação ao protagonismo negro nas telenovelas, segue abaixo uma tabela com as telenovelas que estiveram no ar em 2023 e se houve protagonistas negros nas tramas:

Tabela 1 – Protagonistas negros nas telenovelas da Rede Globo em 2023

HORÁRIO	TELENOVELA	PROTAGONISTA NEGRO	QUEM?
14h45	Mulheres de Areia	Não	N/A
17h	Mulheres Apaixonadas	Não	N/A
18h	Amor Perfeito	Sim	Orlando Lopes Gouveia (Diogo Almeida
	Elas por Elas	Sim	Taís Kury (Késia Estácio); Adriana Ferraz (Thalita Carauta).
19h	Vai na Fé	Sim	Solange da Silva Carvalho (Sheron Menezes); Benjamin Garcia Lopes (Samuel de Assis
	Fuzuê	Sim	Luna Coelho Montebello (Giovana Cordeiro).
21h	Terra e Paixão	Sim	Aline Barroso Machado (Bárbara Reis).
23h	Todas as Flores	Não	N/A

Fonte: Produção do autor a partir do Portal Gshow (2024).

Na tabela acima, percebemos que existem protagonistas negros em cinco das oito telenovelas que estiveram no ar em 2023 na Rede Globo. Separadas por horário, telenovela, se há protagonista negro e quem é, conseguimos identificar que nas reprises que estavam no ar em 2023, como *Mulheres de Areia* e *Mulheres Apaixonadas*, não existe nenhum protagonista preto. Vale salientar que as obras foram exibidas originalmente em 1993 e 2003, respectivamente, e que era ainda mais difícil que houvessem negros em posições de destaque naquela época. Já nas

três faixas a seguir, que são obras atuais e que começaram a ser exibidas em 2023, todas possuem protagonistas negros. Por fim, na faixa das 23h, *Todas as Flores*, que originalmente foi exibida pela plataforma de *streaming* da própria Rede Globo, o Globoplay, também não conta com protagonistas negros.

Ainda que mantenhamos as telenovelas como parte do cotidiano dos brasileiros e em diversos horários, precisamos analisar e questionar: quantas vezes foram dadas oportunidades ao povo preto para que eles estivessem dentro e fora do âmbito audiovisual em todos esses anos? Diante de todos os horários de exibição e das obras abordadas acima, podemos identificar uma pequena mudança no que se diz respeito a inserção ao protagonismo negro nas telenovelas. Desse modo, é correto avaliarmos:

A representação dos atores negros tem sofrido uma lenta mudança desde a década de 60, quando somente atuavam interpretando afro-brasileiros em situações de total subalternidade. Naquela década, a mulher negra era representada regularmente como escrava e empregada doméstica, encaixando-se na reedição de estereótipos comuns ao cinema e à televisão norte-americanos, como as *mammies*. (Araújo, 2008, p. 980)

Com a afirmação de Araújo (2008), fica explicitado que os avanços da representatividade negra são poucos e muito ainda se precisa fazer para que de fato tenhamos uma equidade racial na televisão. Parte disso é recorrente do racismo predominante na sociedade brasileira, onde uma parcela da população insiste em não reconhecer as pessoas pretas como merecedoras de estarem em determinados lugares e por conseguinte, vemos isso exposto nas telenovelas, como no caso de Helena. O autor sequer tratou o assunto racismo dentro da trama, ou seja, a personagem que era sem identidade, poderia ter sido interpretada por qualquer atriz branca. Dessa forma, é correto dizer:

Um dos aspectos mais surpreendentes de nossa sociedade é o fato de a ausência de identidade racial ou confusão racial reinante ser aceita como dado de nossa natureza. Quando muito, à guisa de explicação, atribui-se à larga miscigenação aqui ocorrida a incapacidade que demonstramos de nos autoclassificar racialmente. (Carneiro, 2019, p. 58)

Mesmo com os avanços de combate ao racismo, por que ainda existe resistência em se ter protagonistas negros na televisão? Como já abordado anteriormente, a grande razão para a não aceitação de pessoas negras nas telenovelas se dá pelo racismo que persiste em fazer parte do Brasil. Para Almeida (2019, p. 25) “O racismo é uma imoralidade e também um crime que exige que aqueles que o praticam sejam devidamente responsabilizados, disso estamos convictos.” O debate diante da discussão acerca de raça e gênero se faz preciso nessa pesquisa, pois o Brasil apesar dos pequenos avanços diante de uma sociedade escravocrata e racista, pouco fez para que o povo preto tivesse o mínimo de dignidade diante do audiovisual nacional. Dito isso, a interseccionalidade abre um ponto de reflexão perante os amantes das novelas. Para Akotirene (2019, p. 48) “A interseccionalidade é sobre a identidade da qual participa o racismo interceptado por outras estruturas.”

O tópico a seguir mostra como Penha foi importante na vida de Taís Araújo, fazendo um comparativo da relação que ela e Helena mantinham com o restante do núcleo em suas obras, como o racismo estrutural presente no Brasil moldou as personagens e de que forma a falta de representatividade negra pode afetar um personagem, ainda mais quando se trata de uma protagonista.

Penha é a “Superação” de Helena?

É possível identificar a grande mudança entre Helena e Penha. Não só pelas questões sociais, mas pelo que foi apresentado para o público. Por que a Helena independente e rica não foi aceita pelos telespectadores, mas a Penha pobre foi? Ambas possuíam carisma, faziam o máximo que podiam para ajudar seus amigos e eram mulheres que batalharam muito para conquistar o seu espaço. No entanto, consideremos o fato de que os negros na história das telenovelas sempre foram vistos como figuras subalternas, pessoas que não têm história e que estão ali apenas para cumprir o papel de servir. Para Fulgêncio (2007 p. 3) “Diante desse poder da mídia, é perceptível que a identidade negra na teledramaturgia foi construída de forma quase sempre estigmatizada, por meio de personagens subalternos ou estereotipados.”

Devemos levar em consideração o seguinte pensamento: Penha como a empregada doméstica de *Cheias de Charme* foi a superação para o fracasso da Helena modelo de *Viver a Vida*? Essa indagação nos faz refletir o fato de que ver uma mulher negra como empregada já é um lugar esperado pela sociedade, ainda mais em se tratando de telenovelas brasileiras, enquanto que enxergar uma mulher negra rica e fazendo sucesso mundialmente como modelo, precisa-se explicar o motivo de ela ter chegado até aquele patamar. Em *Cheias de Charme*, Penha também fica rica ao se tornar uma cantora famosa e de sucesso – o que explicaria de onde viria sua riqueza – enquanto que para Helena, ela já surge no primeiro capítulo informando em uma entrevista que deu uma pousada de presente para sua mãe. Todos esses fatos estão ligados ao racismo estrutural que obriga as pessoas negras a terem que explicar o motivo de terem o que têm. Diante disso, Almeida (2019) deixa explicitado o lugar onde as pessoas negras ocuparam por anos nessas obras audiovisuais:

O racismo constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional. Após anos vendo telenovelas brasileiras, um indivíduo vai acabar se convencendo de que mulheres negras têm uma vocação natural para o trabalho doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, meticolosos e racionais em suas ações. E a escola reforça todas essas percepções ao apresentar um mundo em que negros e negras não têm muitas contribuições importantes para a história, literatura, ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças à bondade de brancos conscientes. [...] Então, não estariam os programas de televisão, as capas de revistas e os currículos escolares somente retratando o que de fato é a realidade? Na verdade, o que nos é apresentado não é a realidade, mas uma representação do imaginário social acerca de pessoas negras. A ideologia, portanto, não é uma representação da realidade material, das relações concretas, mas a representação da relação que temos com essas relações concretas. (Almeida, 2019. p. 41-42)

A aceitação de Penha não está atrelada a telenovela em si, mas pelo conjunto da obra do que foi apresentado durante a trama: pessoas

populares, que pegam condução todos os dias, uma comunidade no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro e inter-relações dos problemas que acontecem no dia a dia dessas pessoas fizeram de *Cheias de Charme* ter uma grande relevância naquele ano na faixa das dezenove horas⁹. Já o fator crucial para a rejeição de Helena foi o racismo estrutural de uma sociedade racista que jamais aceitou que pessoas pretas conseguissem algo além do que foi lhes dado ao longo de muitos anos: papéis de empregados de pessoas brancas. Indo de encontro ao que era conveniente a grande parte da população, a personagem caiu no desgosto do público, mas não por falta de talento da sua intérprete, mas pela oportunidade que não foi dada a outros artistas negros no decorrer dos anos. Algo que pode ter contribuído ainda mais para a não aceitação de Helena era o moralismo presente na personagem que a acompanhava constantemente, pois apesar de estar em ascensão profissional, ser requisitada e ter sucesso, ela sonhava em casar, e ter filhos. Por isso, é correto refletirmos:

A moralidade, de fundo religioso, também foi marcante em *Viver a Vida*. Podemos avaliar a história de Helena como carregada por esse moralismo. A personagem foi julgada pela prática de aborto ao longo da trama, acusada de criminosa e única responsável pelo filho indesejado, e se puniu por isso. “Uma mulher que faz aborto, Luciana, carrega isso pra sempre (aponta para o ventre e depois para a cabeça), não esquece, não esquece, morre sem esquecer!”. Essa passagem, que se expressa em uma briga entre Luciana e Helena, revela o peso que Helena carrega, fruto da própria criminalização do aborto, o julgamento moral e religioso que é feito em torno dessa escolha, restando à mulher nessas condições o aborto clandestino ou a maternidade compulsória. (Malta e Oliveira, 2020. p. 175)

Fica perceptível diante do que foi apresentado, que Helena foi julgada o tempo inteiro durante toda a exibição da trama, tendo poucos amigos que a apoiassem em quaisquer situações que ela precisasse. Ligado a isso, a personagem foi minguando e tendo cada vez menos espaço dentro do seu próprio protagonismo, afetando diretamente a atriz que a interpretou.

9 Há 10 anos, Globo estreava *Cheias de Charme*, reconquistava classe C e marcava época. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/novelas/2022/04/16/ha-10-anos-globo-estreava-cheias-de-charme-reconquistava-classe-c-e-marcava-epoca-180166.php>. Acesso em: 15 jul. 2023.

Considerações Finais

Mulheres negras estão sempre na linha de frente do julgamento das pessoas, principalmente se for para lhes ditar regras, e dizer a qual lugar ela pertence. Mesmo assim, Taís Araújo conseguiu fazer das críticas que recebeu em *Viver a Vida* um aprendizado que lhe garantiu ter uma boa experiência no que se diz respeito a ser protagonista de uma telenovela. A responsabilidade de estar no maior veículo de comunicação do País atuando no papel mais importante de uma telenovela do horário nobre, a fez refletir se o que ela escolheu como ofício foi correto, mesmo diante de outros trabalhos anteriores de grande importância.

Dito isso, é importante que se tenham mais personagens negros com um protagonismo que lhes façam ser representados por seus telespectadores. Assim, aos poucos, o povo preto vai conquistando seu espaço dentro da teledramaturgia nacional. Diante disso, Sodré (2014) afirma:

Na televisão, vale o que está filmado. É a minha ideia do bios virtual e do bios midiático. Se pensarmos na televisão como outra vida e na novela como parte dessa outra vida que é o bios midiático, vamos ver que esse bios muda também, ele evolui. A representação vai chegar ao horário nobre. Não é tanto a sociedade, mas o anunciante que não quer colar, em alguns casos, o material dele e seu anúncio ao negro. Há um choque, sim, porque são duas formas de vida diferentes, é a vida do real histórico e a vida do bios midiático. O sistema lança sua sombra sobre o outro, mas esse outro progride. (Sodré, 2014, p. 8)

É importante frisar que as telenovelas fazem parte do reflexo da sociedade, não só dentro do ambiente novelesco, mas o que se transmite fora dele. Trazer artistas negros para dentro e fora do audiovisual nacional implicará a importância de abordar assuntos relevantes e que as pessoas tenham conhecimento, principalmente se isso levar a uma discussão acerca dos problemas presentes no Brasil.

Abordar esse trabalho traz a importância de realizarmos uma análise sobre racismo no âmbito audiovisual nacional, focando e investigando personagens de novelas que estão presentes no nosso cotidiano. Diante disso, a discussão desse estudo evidencia o combate ao racismo

presente nas telenovelas brasileiras com maior veemência e abre uma oportunidade para que se haja um maior entendimento sobre esse assunto, sobretudo, quando baseado na pesquisa e revisão bibliográfica a partir dos teóricos aqui apresentados, e principalmente na Análise de Imagem em Movimento como metodologia para o desenvolvimento dessa pesquisa. Os métodos apresentados foram de suma importância para a culminância dos resultados alcançados, enquanto análise das personagens Helena e Penha em *Viver a Vida* e *Cheias de Charme*, pois contribuíram de forma a ponderarmos as questões e discussões sociais e raciais necessárias para o estudo da ficção seriada e, para além disso, nas telenovelas nacionais.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo; Pólen, 2019.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo; Polén, 2019.
- ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia: um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Estudos Feministas**, Florianópolis, set./dez. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/9ZGKYRnVx8rmgZDYs6NBrV-v/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. **Revista USP**, maio/2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13514>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- CARLOS, Manoel. **Viver a Vida**. [Telenovela], TV Globo, 2009.
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- DOMINGUES, Meire Patrícia. Mulheres negras fictícias e reais: manifestações racistas em ambiente midiático: das mulheres negras fictícias às reais. Media, Informação e Literacia. In: SIMÕES, Rita Basílio de. MARQUES, Maria Beatriz. FIGUEIRA, João. (Org). Imprensa da Universidade de Coimbra. Junho, 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Gabriela-Ojeda-Romano/publication/344202721_Exploratory_Case_Study_of_Scientific_literacy_in_undergraduate_students/links/5f5b4f45299bf1d43cf9a8f6/Exploratory-Case-Study-of-Scientific-literacy-in-undergraduate-students.pdf#page=193. Acesso em: 20 jul. 2023.
- FULGÊNCIO, Caio Nélío de Freitas. Da Cor do Pecado: uma análise da construção da identidade negra na telenovela da Rede Globo. **Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/744>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- MALTA, Renata Barreto. OLIVEIRA, Laila Thaise Batista de. A Construção de Raça e Gênero nas Personagens de Taís Araújo. **ECCOM**, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/7484>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- MIGUEZ, Filipe; OLIVEIRA, Izabel de. **Cheias de Charme**. [Telenovela], TV Globo, 2012.
- OLIVEIRA, Denis de. PAVAN, Maria Angela. Identidades e estratégias nas relações étnicas na telenovela “Da Cor do Pecado”. In: XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Porto Alegre, RS - de 30 de agosto a 3 de setembro de 2004. (**Anais...**) Porto Alegre: Intercom, 2004. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/136195056859323442706365996831733950548.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- PORTAL GSHOW. Disponível em: <https://gshow.globo.com/>. Acesso em: 12 abr. 2024.

PORTAL MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em: 13. jul. 2023.

ROSE, Diana. Análise de Imagens em Movimento. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George. (org). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz. A comunicação não é um sistema de linguagem, e sim um sistema de organização do comum. Entrevista concedida a Eduardo Granja Coutinho, Eduardo Yuji, Gabriela Nora, João Freire Filho, Nemézio Filho, Pablo Laignier e Zilda Martins. **Revista Ecopós**, Comunicação e Gosto, Dezembro/2014. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/download/1773/pdf_55/2986. Acesso em: 20. jul. 2023..



NARRATIVA E MELODRAMA

A CONCEPÇÃO TEMPORAL EM SERIADOS TELEVISIVOS BRASILEIROS: COMPLEXIFICAÇÃO DA NARRATIVA EM A VIDA PELA FRENTE E OS OUTROS

VANESSA GUIMARÃES LAURIA CALLADO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Introdução

Este trabalho visa apontar a complexificação ocorrida nas maneiras de narrar audiovisual de séries e seriados de televisão brasileiros, com foco na análise dos primeiros episódios de duas séries, *A Vida pela Frente* e *Os Outros*, lançadas em 2023 no *streaming* Globoplay.

Por meio desta análise pretende-se evidenciar a existência de uma tendência de complexificação da narrativa em dramaturgia seriada, que passa a exigir do espectador muito mais esforço cognitivo (Régis, 2009) do que costumava se esperar dos programas calcados na sabedoria convencional de que a televisão popular deve ser estereotipada (Mittell, 2015). Estudos sobre a complexificação da narrativa de produtos da teledramaturgia não são novidades (Régis, 2009; Mitell, 2012; Mungioli e Pelegrini, 2013). Para Mittell (2012), pesquisador estadunidense, são evidentes as mudanças na estética e na narrativa, e uma das formas básicas de complexidade da narrativa ocorre na permeabilidade entre os gêneros de episódios seriais e episódicos¹.

Ainda que outros elementos sejam importantes para a complexificação da narrativa audiovisual, o foco deste artigo está relacionado principalmente a cronologia. Este estudo busca não apenas compreender as estratégias narrativas e anacronias, mas também examinar como influenciam as percepções e expectativas do público em relação às histórias televisivas.

A escolha de trabalhar majoritariamente com os primeiros episódios² das séries *A Vida pela Frente* e *Os Outros*, é motivada pelo fato

1 “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 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”. (Quaioti, 2021, p.337)

2 Apresentadas como séries (episódicos), no catálogo da Globoplay, essas obras exibem preponderantemente características de seriados (capítulos), embora mesquem em sua constituição características das duas formas de narrativas seriadas, como, aliás, está cada vez mais comum na atualidade. “Mistura, cruzamento, hibridação, afinal, parecem ser palavras que cabem bem para buscar entender as formas narrativas predominantes na televisão brasileira, e mesmo mundial, contemporaneamente” (Rocha, 2021, pg.80).

da estrutura narrativa de cada uma, apresentada já primeiro episódio, se repetir em todos os outros. Em ambas as séries, a construção fragmentada das histórias busca engajar o espectador por meio de revelações graduais, retrocessos e antecipações, promovendo o suspense e aprofundando a compreensão das personalidades humanas das personagens e tramas. Nos concentramos na televisão brasileira, mas especificamente a TV Globo, pois acreditamos que a abrangência e qualidade de nossa produção merece estudo próprio, além disso, a circulação regional e global da teledramaturgia brasileira, encabeçada pela Globo, pautada pelo chamado “padrão Globo de qualidade”, tornou muitos destes programas, principalmente telenovelas, altamente populares e influentes por aqui, por isso atribui-se a emissora “um papel protagonista na construção de uma teledramaturgia nacional” (Lopes, 2009, p.24).

Ao examinar mudanças nas estratégias narrativas das séries televisivas brasileiras, é necessário destacar a influência das mudanças sociais e tecnológicas no cenário contemporâneo que contribuíram para o desenvolvimento de nossas habilidades cognitivas nos tornando mais aptos a apreender detalhes e sutilezas, criando conexões e experimentando uma fruição mais eficiente (Régis, 2008). A rápida evolução das plataformas de streaming e o acesso fácil e diversificado a conteúdos contribuíram para o desenvolvimento de uma abordagem narrativa mais diversa e complexa, que acabam por atender às expectativas e anseios de um público cada vez mais preparado para as possibilidades do universo audiovisual. Lembrando que o espectador brasileiro está imerso no que Silva (2014) chama de uma cultura das séries onde “as séries fomentam interesses que não se restringem ao envolvimento de comunidades de fãs com obras específicas, mas também indicam a formação de um repertório histórico em torno desses programas” (Silva, 2014, p.241).

O trabalho de análise é focado na cronologia como marco de complexificação da narrativa, e é livremente inspirado na ideia de análise fílmica proposta por Jacques Aumont e Michel Marie no livro *A Análise do Filme* (2004)³, que embora tenha sido pensado para análise

3 “A semiologia, e com ela a análise do filme, nunca serão ciências experimentais, porque não têm a ver com o repetível, mas com o infinitamente singular (o que é repetível nas ciências sociais é sempre parcial relativamente aos fenómenos). (...) Não existe qualquer método aplicável igualmente a todos os filmes, sejam quais forem. To-

de filmes de cinema, consideramos que tenha alcance suficiente para que haja sua transposição para teledramaturgia seriada. Assim, entendendo que “não existe método universal de analisar filmes”(Aumont; Marie, 2004 p.39) e por isso cada análise deve ser feita por critérios pautados pelo analista a partir da obra em questão, esse trabalho é baseado também em sugestões de Manuela Penafria (2009), David Bordwell e Kristin Thompson (2013), propondo uma estrutura de análise que compreende a decupagem do episódio com foco na cronologia, a análise do conteúdo, a avaliação das constatações obtidas e as contribuições resultantes desta análise.

Ainda a respeito da metodologia, posso afirmar que passei mais de uma década como observadora-participante, trabalhando como diretora de imagem na realização de diversas telenovelas da TV Globo. Trago, ainda que não explicitamente, esta experiência imersiva como realizadora para esta análise.

Entrando num flashback: um passado não muito distante

O diretor de TV Paulo José, em seus Caderno de Oficina de Direção da TV Globo, escrito pela primeira vez em 1999, foi categórico ao afirmar que é “cinema de um lado, televisão do outro, ribeirão passa no meio” (p. 21). No entanto, ao desenvolver um raciocínio marcando as principais diferenças chega à conclusão de que “cinema e televisão são subcódigos de uma mesma linguagem” (p. 25). Ainda assim, marca as diferenças e os pontos em comum, como na tabela abaixo:

Elementos de Linguagem Comuns ao Cinema e à TV
Modo de enquadrar (Tamanho dos planos): Plano Geral, Plano Conjunto, Plano Americano, Plano Médio, Primeiro Plano etc.
Construção da Imagem: composição do plano, contraste cromático etc.
Iluminação: Concepção, recursos técnicos etc.
Definição da Imagem: lentes, distância focal etc.

dos os métodos de alcance potencialmente geral (...) devem sempre especificar-se, e às vezes ajustar-se, em função do objecto preciso de que tratam. É essa parte de ajuste mais ou menos empírico que muitas vezes distingue a verdadeira análise da mera aplicação de um modelo sobre um objeto.” (Aumont; Marie, 2004, pg. 40)

Movimentos de câmera: panorâmica, travelling etc.
Alterações mecânicas da imagem: congelada, acelerada, ralentada etc.
Som: Música, ruídos, efeitos sonoros etc.
Expressão verbal: diálogos, narração etc.
Expressão escrita: títulos de créditos, legendas, interlúdios etc.

(Cadernos de Oficina de Direção, Rio de Janeiro, p.25, 2014).

Com relação as diferenças, o diretor afirma que

No cinema a exposição pode ser lenta. O ingresso custou dinheiro e ninguém se levanta, antes dos 15 minutos do filme. E é esse o tempo que você tem para vender seu peixe. Na televisão você tem 1 minuto para “ganhar” o espectador que, controle remoto na mão, tem sempre outras opções a sua disposição. (Souza, 2014, p.26)

Para exemplificar essa fala, Paulo José (2014) utiliza o filme *Faca de Dois Gumes*, de Murilo Salles, que teve uma versão cinematográfica, e uma versão para a TV francesa. As duas versões despertam sentimentos diferentes no espectador, embora sejam origem do mesmo material bruto. Imagens e interpretação dos atores são as mesmas, mudando apenas a sua organização na montagem (efeito Kuleshov⁴).

O filme conta a história do ilustre advogado Jorge Bragança, um marido apaixonado que é traído por sua bela esposa e pelo seu sócio e melhor amigo. Jorge planeja uma vingança, um crime perfeito, articulando meticulosamente todas as peças de sua ação. Envolvido por fatores imprevisíveis e atrapalhado por suas próprias ações passionais, o advogado se envolve em uma série de acontecimentos que se relacio-

4 “Kuleshov, cineasta russo, fez várias experiências na década de 1920, para testar o valor da montagem. Numa delas, temos um único take de um ator russo, montado em sequência com outros três planos. Num primeiro momento, em seguida ao rosto do ator, colocaram um plano isolado de um prato de sopa. No segundo, repetiram o mesmo plano do ator e em seguida um plano de um caixão com uma criança dentro. Em terceiro, tornaram a repetir o plano do ator, mas juntaram com o plano de uma mulher bonita. Nas várias versões do experimento, a plateia sempre reagia identificando as emoções de acordo com o trabalho da montagem, levando os cineastas a concluir que a montagem afeta diretamente a significação do discurso audiovisual” (Callado, 2020, p.51). A esse efeito chamou-se Efeito Kuleshov.

nam a corrupção e ao sequestro do seu filho, e acaba tendo sua vingança transformada numa faca de dois gumes.

Na versão remontada para a televisão, a cena de abertura já nos mostra o adultério por meio de um telefonema. Assim, no primeiro minuto da narrativa para TV já sabemos o que só iremos descobrir no 15º minuto do filme, a traição da esposa. No filme para o cinema, após os créditos iniciais, volta-se no tempo e passamos os 15 minutos iniciais percebendo um desconforto da personagem principal, mas não sabemos o que é. Aí então é revelada a traição da esposa por meio do telefonema, o mesmo telefonema que abre o primeiro episódio na versão para a televisão. Assim também acontece com o primeiro ponto de virada, que na versão para TV se dá aos 15 minutos, o assassinato da mulher e do amante. No filme o assassinato se dá aos 40 minutos, e representa o segundo ponto de virada (Souza, 2014). Essas foram apenas algumas mudanças que fizeram no filme, associadas a necessidade de entregar um conteúdo mais inteligível para capturar e manter a atenção do espectador de TV.

Televisão contemporânea

O contexto televisivo internacional atual, tanto na forma de exibição linear quanto em streaming, é fortemente marcado pela presença do formato seriado, o que leva a alguns autores a evidenciar o surgimento de uma cultura das séries (Silva, 2014; Ikeda, 2022).

Cultura de séries entende-se pelo desenvolvimento de três condições centrais. Primeira, a evolução da forma narrativa, que inclui o desenvolvimento de novos modelos narrativos e a reconfiguração dos modelos clássicos, como sitcons, melodramas e policiais. A segunda condição diz respeito ao contexto tecnológico digital e a internet, que facilitam a circulação das séries para além dos limites da televisão convencional, numa escala mundial. E a terceira seria a respeito do consumo: do espectador propriamente dito, através do envolvimento das comunidades de fãs e de estratégias de engajamento, e da criação de espaços noticiosos e críticos dedicados às séries de televisão (Silva, 2014).

A complexificação da narrativa ficcional seriada em televisão pertence a um contexto histórico-cultural, sendo perpassada por um con-

junto de elementos sociais, econômicos e tecnológicos, cujas ressonâncias intratextuais e extratextuais podem ser observadas, especialmente, a partir do final dos anos 1970 (Mungioli; Pelegrini, 2013).

São transformações que envolvem o circuito da comunicação (HALL, 2002) e, portanto, constroem práticas, conceitos, códigos na forma de retroalimentação em que as questões simbólicas não se desvinculam das práticas sociais e condições de produção. (Mungioli; Pelegrini, 2013, p. 24)

Importante ressaltar que independentemente de serem analógicas ou digitais, as tecnologias se mostram parte fundal no desenvolvimento e na produção das narrativas audiovisuais, assim como nos modos de exibição para o espectador. Para uma melhor compreensão do contexto contemporâneo lembra-se que “na atualidade, a captação de imagem e som através de mídia digital virou a realidade dominante no meio cinematográfico” (Callado, 2020, p.21). Assim, a agilidade e qualidade das câmeras digitais extremamente sensíveis, que dispensam o uso do filme, barateiam e facilitam a produção. Essas características, advindas da tecnologia digital, se encaixam perfeitamente ao ritmo mais acelerado da produção de TV. Dessa forma, foi aberta uma oportunidade para que a indústria televisiva pudesse aprimorar consideravelmente a qualidade dos seus equipamentos.

Como resultado desse processo, no Brasil, ocorreu uma convergência entre as tecnologias empregadas no cinema e na televisão pois as grandes empresas de TV, como a TV Globo, juntamente com seus principais concorrentes, no Brasil e no mundo, empenham-se em manter a ideia de uma televisão com um alto padrão de qualidade. Não esqueçamos do “padrão Globo de qualidade” (Lopes, 2009, p. 24). Gerbasa (2003) afirmou que a linguagem é a mesma tanto no cinema quanto na televisão e as diferenças que possam existir estão na verdade relacionadas aos meios físicos de manifestação. Esse argumento ajuda-nos a entender parte da aproximação das narrativas. Mas a grande influência da mídia digital, em termos de linguagem, não se deve apenas as características do equipamento, deve-se também ao favorecimento de uma intercambialidade de recursos humanos, já que os profissionais envolvidos na operação desses equipamentos e na produção, passam a poder

serem os mesmos no cinema e na televisão, favorecendo também uma permeabilidade entre as linguagens.

Além disso, tais mudanças acabam por agilizar não apenas a produção, mas também a pós-produção. O advento da tecnologia digital possibilitou o surgimento da edição não-linear, viabilizando o acesso aleatório às imagens. Assim facilitou-se a experimentação na disposição dos planos durante a edição, ampliando-se as oportunidades para explorar a narrativa de maneira mais variada durante o processo de finalização. A não linearidade respalda a complexificação da narrativa ao tornar mais simples a reorganização dos elementos audiovisuais (Paiva, 2015).

Outro elemento crucial corroborou a consolidação da televisão complexa como uma tendência: a chegada da comunicação em redes on-line, que proporcionou uma ampla disponibilidade de sites dedicados a promover e facilitar discussões coletivas, bem como práticas de decodificação entre os fãs (Mittel, 2015). Assim, blogs, sites, listas de discussão e softwares colaborativos, redes de relacionamento tornam-se recursos complementares de cognição dos programas (Régis, 2009; Lopes, 2009). As influências sociotécnicas também exercem impacto nas maneiras em que se constroem as narrativas ficcionais televisivas. Assim, por razões já vistas aqui, a rápida evolução das plataformas de streaming e o acesso expandido a uma ampla variedade de conteúdos em rede influenciam também a forma como as histórias podem ser contadas.

Recursos Narrativos

Para falar da narrativa, vamos assumir a definição, que é amplamente aceita e utilizada, pela qual a narrativa é considerada a maneira escolhida para contar uma história e pode ser entendida como uma sequência de eventos organizados de forma coerente e significativa - de acordo com a intenção de quem está narrando - com personagens, ações e um enredo que norteia o desenrolar dos acontecimentos (Hergesell, 2020).

Na linguagem audiovisual, elipses, prolepses e analepses (Reis, C. e Lopes, A. C, 2007) são recursos narrativos poderosos que ajudam a contar histórias de maneira não linear, explorando diferentes momentos temporais. São utilizadas para enriquecer a trama, aprofundar personagens, explicar situações e contribuem para manter o interesse do espec-

tador ao longo da narrativa. As elipses omitem um trecho da história fazendo com que se avance no tempo. Seu uso serve para dar agilidade evitando mostrar eventos que não sejam relevantes, permitindo assim o foco nas partes realmente importantes para a trama, mantendo o ritmo e a fluidez da narrativa. As analepses, também conhecidas como *flashbacks*, são usadas para mostrar eventos que aconteceram anteriormente à cronologia principal. Essa técnica é frequentemente empregada para revelar informações do passado de um personagem, explicar motivações ou criar suspense. Em seu uso mais corriqueiro, os *flashbacks* podem fornecer um contexto contribuindo para a compreensão da história. As prolepses, também chamadas de *flashforwards*, são utilizadas para mostrar eventos futuros antes que eles aconteçam na linha temporal principal. Essa técnica visa fornecer informações antecipadas e ajuda a criar expectativa no público, levando-o a questionar o como e o porquê esses eventos ocorrerão (Reis, C. e Lopes, A. C, 2007).

Numa análise do primeiro capítulo das duas minisséries recentes da Globoplay, *A Vida pela Frente* e *Os Outros*, percebemos a importância da utilização desses recursos no desenvolvimento da narrativa. Em ambos os episódios, nota-se que a narrativa não começa no início da história, evidenciando-se por tanto uma anacronia, ou seja, uma mudança no plano temporal, que não é sinalizada ao espectador de forma explícita, contrariando as linhas de produção e pesquisa televisiva que ainda defendem a necessidade de se explicar e mastigar as informações para o público de TV, por meio de “narrativas de compreensão simples que não demandem esforço de interpretação e nem tampouco suscitem reflexões posteriores” (Régis, 2009) no espectador.

oS OUTros

A complexificação começa já pelo título. Com a intenção de passar a mensagem que os outros somos nós, ou seja, que temos dificuldade em enxergar a nossa responsabilidade perante a coletividade e por isso tendemos a achar que o problema está sempre no outro, faz-se um jogo de palavras na entrada do crédito com o nome da série. Primeiro surge a palavra S O U depois as outras letras aparecem completando o nome oS OUTros.

A série se passa no Condomínio Barra Diamond, onde os destinos entrelaçados de dois casais vizinhos se desdobram em conflitos e situações adversas. No epicentro da trama, Wando (Milhem Cortaz) e Mila (Maeve Jinkings) se encontram em um embate com Cibele (Adriana Esteves) e Amâncio (Thomás Aquino), quando uma briga entre seus filhos, Rogerio (Paulo Mendes) e Marcinho (Antonio Haddad), desencadeia uma série de eventos improváveis, mas bastante possíveis de se dar na realidade atual da classe média carioca. Personagens como Dona Lúcia (Drica Moraes), a síndica do condomínio e Sérgio (Eduardo Sterblitch), um ex-policial expulso da corporação, que enxerga uma oportunidade nas hostilidades entre os vizinhos e se lança em busca de vantagens pessoais, contribuem para aumentar o conflito.

Vejamos agora um pouco da estratégia narrativa adotada pelo roteirista Lucas Paraíso, para contar essa história: o primeiro episódio começa num futuro próximo e numa narrativa circular (Paiva, 2015), ao final do episódio, a ação terminará onde se iniciou. Isto acontece através de dois saltos temporais após o início da narração, e o desenvolvimento da história até chegar ao local onde começou a ser contada. No caso analisado, a narrativa começa num futuro próximo (*flashforward*) e depois de uma mudança no plano temporal, vai para o passado (*flashback*), para só então chegar ao presente narrativo. Ao final do episódio chegamos no ponto inicial e lembrando o efeito Rashomon⁵, assistimos novamente ao evento inicial por uma outra perspectiva, agora com muito mais informações do que tínhamos antes.

Futuro próximo → Passado distante → Presente Narrativo

O primeiro capítulo se inicia com imagem em fade onde podemos ouvir uma respiração ofegante (5s). Em seguida vemos o rosto de Cibele (Adriana Esteves) em primeiro plano (31s) onde entram créditos com o nome da série. Ela pode estar em qualquer lugar. Percebemos que ela está em um elevador quando o plano muda para um plano conjunto do lado de fora do elevador e a porta abre. Percebemos também

5 O efeito Rashomon se define como uma narrativa que explora múltiplos pontos de vista conflitantes em relação a um mesmo evento, culminando em uma conclusão sem resolução definitiva. Esse conceito tem sua origem no filme “Rashomon” (1950), dirigido por Akira Kurosawa.

que ela não está sozinha, e sim acompanhada de um adolescente o qual supomos ser seu filho. A partir daí se desenvolve uma sequência onde vemos que Cibele está num edifício residencial, vai até o apartamento 1706, compra uma arma e volta para o elevador onde vemos novamente Cibele num primeiro plano (PP). Não sabemos ainda, mas toda essa sequência é uma prolepse e se passa num futuro próximo.

Aos 4 min, ainda no futuro, sobre o PP de Cibele, ouvimos uma voz de criança em off, que certamente não pode ser a voz do adolescente que está com ela no elevador, perguntando: “Mãe, já está chegando?”. Essa é a nossa ponte para o passado, a voz em off é do adolescente só que na época de criança. Começamos então a ouvir um diálogo de Cibele com o marido e o filho e entendemos que ele se passou num outro tempo. Assim quando a porta do elevador se abre, com a câmera do lado de fora como da primeira vez, estamos no mesmo prédio, mas dez anos antes. Essa segunda sequência do episódio é uma analepse do dia feliz em que a família se mudou para o condomínio na Barra da Tijuca. A transição é feita sem nenhuma marcação que a evidencie. Inclusive fica difícil dizer o tempo certo de duração da sequência do futuro e da sequência do passado, já que em determinado momento as duas cronologias estão presentes na mesma cena.

Da mesma maneira que não há nenhuma pista da mudança temporal do futuro para o passado, chegamos ao presente sem que haja uma explicação mastigada para o espectador. Nesta transição temporal, ao invés do recurso de voz off, usa-se a bola da criança como a ponte para a transição. A criança Marcinho joga a bola para o alto. O adolescente Marcinho recebe a bola. Assim entramos na cronologia principal da série.

Imagem 1: Os três tempos narrativos: Futuro, passado e presente



Fonte: Cenas extraídas de *Os Outros*, direção Luisa Lima [2023, série], Globo Play, 00:00:25/ 00:05:51/ 00:06:11.

A decupagem deste primeiro episódio nos fala muito sobre a série toda. É nele que é forjado o desenho da estrutura narrativa que se repetirá nos 10 episódios seguintes, sendo modificada apenas no último episódio da temporada, o 12º (o que gera uma confusão no espectador que espera estar assistindo a um *flashforward*, sendo que o episódio já inicia no presente narrativo). Se por um lado no primeiro episódio o espectador pode se sentir um pouco confuso a tendência é que se acostume e a repetição da estrutura narrativa nos demais episódios favorece bastante a compreensão.

No último episódio encontraremos anacronismo apenas no meio da história, no que podemos chamar de uma “sequência anacrônica em montagem paralela”⁶, onde vemos as personagens, Cibele, Amâncio, Mila, Rogério e Lorraine prestarem depoimento a polícia sobre os crimes do miliciano Sérgio. Os depoimentos são intercalados por cenas de prolepses da prisão de Sérgio e seus comparsas, caracterizando, por tanto, uma montagem paralela entre presente e futuro.

Longe de ter uma estrutura linear, a série ousou ao realizar quebras na linha do tempo sem sinalização alguma. Essa audácia na construção narrativa não apenas desafia as expectativas do espectador, mas também enriquece a experiência de imersão na trama. A ausência de uma estrutura linear tradicional permite que a série explore diferentes camadas de significado e profundidade emocional, levando o espectador a refletir sobre as relações entre passado, presente e futuro na vida das personagens.

A Vida Pela Frente

A Vida Pela Frente é uma série que se debruça em questões sensíveis da sociedade contemporânea, por meio de uma ambientação num passado não muito distante. O primeiro letreiro localiza o presente narrativo em 1999. Através das jornadas de Liz (Nina Tomsic), Beta (Flora Camolese) e Cadé (Jafar Bambirra), durante o último ano do ensino médio, a série aborda temas que vão do uso de drogas a descoberta das sexualidades durante a adolescência, passando por saúde mental e

⁶ Termo forjado pela autora.

relações familiares. Situada no Rio de Janeiro, a narrativa acompanha a vida desses três jovens enquanto eles enfrentam, dilemas pessoais e a transição para a vida adulta.

O primeiro episódio começa na cronologia principal, o presente narrativo, passando em seguida para um flashback do início do mesmo ano, tempo no qual a maior parte do episódio se desenvolve. No final do episódio há um retorno ao presente narrativo que faz a história caminhar. Então o que vemos é uma montagem paralela onde passado e presente levam a história adiante.

Presente Narrativo → Passado Recente → Presente Narrativo

Obviamente o presente é confuso e necessitamos da montagem em analepse para compreendê-lo. Por sua vez, o passado nos é apresentado aos poucos, e somente no episódio 10 chegamos à cena de abertura, a primeira cena que assistimos no episódio 1 e que iniciou o presente narrativo em dezembro de 1999. Agora fazendo parte do passado, a cena em analepse apresenta os acontecimentos de forma mais detalhada e a assistimos com uma diferente perspectiva, já que possuímos muito mais informações sobre os acontecimentos e sobre as personagens. Assim, os flashbacks que acompanham todos os episódios, se caracterizam por uma espécie de estrutura narrativa circular (Paiva, 2015), macro, que perpassa os dez episódios e vai terminar onde a série começou.

Assim como em *Os Outros*, em *A Vida Pela Frente* a estrutura narrativa conforme apresentada acima se repete em todos os capítulos, contribuindo para favorecer a compreensão, já que o espectador rapidamente se acostuma com as mudanças temporais e até anseia por elas, na expectativa de decodificar os acontecimentos da série. Embora não haja nenhuma caracterização na imagem (mudança nas cores, mudança na textura) para evidenciar a mudança temporal, a narrativa em *flashback* é mais solar e a narrativa no tempo presente é mais sombria, o que está totalmente de acordo com o movimento interior das personagens. No início do segundo episódio Liz corta o cabelo no presente o que ajuda a marcar as passagens do presente para o passado, e vice-versa, já que no passado ela está de cabelos longos e no presente cabelos curtos. Esse corte de cabelo, sem grandes justificativas dramáticas, parece ter sido feito justamente para ajudar na inteligibilidade das mudanças cronológicas na história.

O primeiro episódio inicia em fade e no fundo preto entra o letreiro “Rio de Janeiro, dezembro de 1999”, localizando o espectador no tempo e no espaço. Num prenuncio visual (Van Sijll, 2017), é exibida a imagem do mar revolto. Em seguida com um movimento de câmera de aproximação nos é apresentado o protagonista, Cadé, que está numa festa. Alguma coisa o perturba, mas não sabemos o que é. De maneira errática essa sequência intercala imagens dele dançando com imagens do mar revolto. Até que percebemos que a festa fica num local a beira mar, então Cadé nota algo acontecendo na praia e corre para lá. É o corpo de alguém importante para ele que jaz na areia. O desespero do rapaz é intercalado com takes da festa acontecendo. Essa sequência de abertura dura pouco mais de três minutos e se passa no presente narrativo. Entra então, uma cartela com o nome da série que vai marcar agora, e nos próximos 9 episódios, a entrada para o *flashback*. As protagonistas Liz e Beta nos serão apresentadas em seguida, no *flashback*. A narrativa em analepse dura os próximos 14 minutos, quando há a volta para o presente narrativo, a noite da festa e a manhã seguinte. Assim termina o primeiro episódio.

Imagem 2: Presente, letreiro e passado recente



Fonte: Cenas extraídas de *A Vida pela Frente*, direção Bruno Safadi e Leandra Leal [2023, série], Globo Play, 00:01:20/ 00:03:31/ 00:03:33.

Ao adotar uma estrutura narrativa circular macro e assumir uma montagem paralela entre passado e presente, desafiando as convenções tradicionais de narração de histórias por meio de quebras na linha do tempo, *A Vida pela Frente* oferece uma abordagem que demanda ao espectador que decifre os eventos, não apenas através da quebra da linha temporal, mas também das transformações internas das personagens, enriquecendo a experiência narrativa, tornando-a mais complexa.

Conclusão

Recorrendo as palavras de Adriana Coca para iniciar essa conclusão, entendemos “que há uma desconstrução⁷ da matriz tradicional de narrar televisão nas obras que se apresentam, de alguma maneira, como crítica à forma canônica de contar histórias de ficção seriada” (Coca, 2021, p.85).

Elipses, prolepses e analepses são recursos da narrativa audiovisual que oferecem flexibilidade, permitindo aos criadores explorarem diferentes momentos no tempo da história e podem ser usados de maneira mais presente se tornando parte ativa da maneira de narrar. Ainda existem produtos audiovisuais televisivos que mastigam mudanças na cronologia para facilitar a inteligibilidade para o espectador. Um recurso muito comum, ao utilizar uma analepse, por exemplo, é promover uma mudança na textura da imagem, (seja na cor, seja na definição) para sinalizar ao espectador a mudança. Também “tais procedimentos discursivos são muitas vezes acompanhados pela narração de uma voz” (Mungioli, M. C. P. e Pelegrini, C., 2013, p.27). Mas já é possível encontrar essas mudanças sem sinalização alguma. Mesmo que o espectador se sinta momentaneamente perdido é possível que a atenção dele acaba por ser mantida e até capturada, para que encontre a explicação. O que antes era de mais difícil compreensão, hoje já está fazendo parte do repertório dos espectadores de TV, e pode ser usado com mais liberdade (Mittel, 2015), ou até mesmo se tornar uma necessidade para capturar a atenção de um espectador, estimulando aspectos cognitivos como atenção, percepção e criatividade (Régis, 2008).

As séries estudadas aqui exploram recursos e técnicas de narração de histórias de maneira não convencional onde a questão temporal contribui fortemente para a criação de uma estrutura complexa. Assim percebemos o uso de analepses, prolepses bem como o uso de sequências fantasiosas, muitas vezes visam gerar momentos de desorientação no espectador. Nos deparamos também com soluções inspiradas no efeito Rashomon, que se refere à natureza subjetiva da percepção humana e da memória. Sem subestimar a capacidade de compreensão

7 “O termo desconstrução está sendo empregado no sentido de desfazer, desmontar, desconstruir, e não está vinculado a nenhuma teoria e a nenhum autor específico, como Jaques Derrida”(Coca, 2021, p.85).

da audiência, a complexidade narrativa exige do espectador um envolvimento cognitivo mais apurado, tanto para acompanhar as mudanças na cronologia quanto para acompanhar a trajetória das personagens estabelecendo relações com fatos e motivações.

Esse tipo de abordagem narrativa desafia ao espectador a exercitar sua habilidade interpretativa, estimulando a participação ativa no processo de compreensão e apreciação da trama. A fluidez entre diferentes períodos temporais e a exploração de perspectivas diversas ampliam as camadas de significado e enriquecem a experiência narrativa, demonstrando uma evolução no modo como as histórias podem ser contadas e consumidas no contexto televisivo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004
- BORDWELL, D. e THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. 1ª Edição. São Paulo, EDUSP, 2013.
- CALLADO, V. G. L. **Manual de realização audiovisual por meio do smartphone** (Mestrado em Criação e Produção de Conteúdos Digitais - Audiovisual) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- GERBASE, Carlos. **Impactos das Tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. Porto Alegre – RS: EDIPUCRS, 2003.
- HERGESELL, J.P. **Programas televisivos e suas estruturas narrativas: enredo, personagens, tempo, espaço e foco narrativo em teledramaturgia e entretenimento**. R. Inf. Cult., Mossoró, v.2, n.1, p. 11-24, jan./jun. 2020. DOI: <https://doi.org/10.21708/issn2674-6549.v2i1a8669.2020>
- LEAL, L. e SAFADI, B. **A Vida pela Frente**. [Série]. Globo Play, 2023. Episódio 1. 26 min.
- LIMA, Luisa. **Os Outros**. [Série]. Globo Play, 2023. Episódio 1. 60 min.
- PENAFRIA. **Análise de filmes: conceitos e metodologias**. In. Anais... I Congresso SOPCOM, Abril 2009. Disponível em: <https://bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> Acesso: 15 Jun 2023
- MITTELL, J. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. NY, New York University Press, 2015.
- MUNGIOLI, M. C. P. e PELEGRINI, C. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. In: **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 21-37.
- PAIVA, A. S. **As Novas Estruturas Narrativas Cinematográficas No Cinema Português: Realidade Ou Utopia?** (Mestrado em Som e Imagem) - Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Portugal, 2015.
- RÉGIS, F. Da cultura de massa à cultura ciber: a complexificação da mídia e do entretenimento popular. **Interin**, vol. 7, núm. 1, 2009, pp. 1-18. Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, Brasil
- RÉGIS, F. Tecnologias de comunicação, entretenimento e competências cognitivas na cibercultura. **Revista FAMECOS** • Porto Alegre • nº 37 • dezembro de 2008. Pags: 32-37.

REIS, C. e LOPES, A. C. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra, Ed. Almedina, 2007.

ROCHA, L. L. **Que Formato Usar?** Sobre a televisão hoje, dificuldades de definição de formatos narrativos e hibridizações nos modos de contar das minisséries brasileiras. IN *Ficção seriada: estudos e pesquisas*. ORG. LEMOS L. P.; ROCHA, L. L. Alumínio, SP: Jogo de Palavras; Votorantim, SP: Provocare Editora, 2021.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/15810>.

SOUZA, P. J. G. **Caderno das Oficinas de Direção**. Rio de Janeiro, 2014

VAN SIJLL, J. **Narrativas Cinematográficas**: Contando história com imagens em movimento. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

A VISÃO DE ROTEIRISTAS BRASILEIROS SOBRE A RESPONSABILIDADE SOCIAL DA FICÇÃO SERIADA NO AMBIENTE DE DESORDEM DE INFORMAÇÃO

LUÍSA CHAVES DE MELO

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Agradeço a Adriano Monteiro, Ana Angel Cabral e Raquel Galdino Sampaio por terem transcrito partes das entrevistas com os roteiristas e por terem feito um primeiro tratamento do material. Fizemos juntos o artigo com achados prévios desta pesquisa publicado no volume anterior desta coleção.

A desinformação é uma das questões centrais de nosso tempo. Geralmente associada à disseminação de histórias falsas, popularmente chamadas de *fake news*¹, trata-se de um fenômeno mais abrangente, pois inclui a circulação de histórias produzidas com ou sem intenção de enganar, como ocorre, por exemplo, com sátiras e paródias recebidas como relatos factuais. Pode ser caracterizada, portanto, como a transmissão e o compartilhamento de informações, descontextualizadas, fragmentadas e superficiais que dão a falsa sensação de conhecimento (Postman, 2006 [1985]).

Se é possível encontrar formas de desinformação na Antiguidade², a novidade de nosso tempo é a escala de produção e compartilhamento de conteúdo nas redes da internet, que, somadas à falta de transparência das plataformas de tecnologia e à carência de mecanismos efetivos de controle, tem como resultado um ambiente de desordem de informação (Wardle; Derakhshan, 2017). Contribuem também para esse ambiente a negação da ciência e a crise de credibilidade do jornalismo que, por sua vez, se articulam com a queda de confiança nas instituições e, de modo mais amplo, com a crise da democracia representativa (Chaves, 2021).

O caráter informativo da ficção não é novidade para pesquisadores de comunicação. Há décadas observa-se o papel da telenovela no estabelecimento da pauta de discussões da agenda pública (Lopes, 2003), configurando-se como recurso comunicativo (Lopes, 2009) pelo desenvolvimento de ações socioeducativas (Desidério, 2013) e do que se convencionou chamar de merchandising social (Schiavo, 2002). A exposição contínua a um mesmo assunto e a repetição frequente de informações levam as pessoas a memorizarem aqueles dados, tornando-se conhecimento, no que a Teoria da Agenda chamou de *efeito de enciclopédia*. Embora seja uma teoria do jornalismo, o pesquisador estadunidense Maxwell McCombs chega a afirmar que as informações da

1 Pesquisadores do campo do jornalismo rejeitam o termo por entenderem que se trata de um oxímoro: notícia é um gênero textual cuja base é o relato do acontecimento, por isso, se é uma história inventada não pode ser considerada notícia (Carvalho, 2019; Chaves, 2021; Barsoti; Aguiar, 2021).

2 Robert Darnton, em *O beijo de Lamourette*, livro publicado no Brasil pela Editora Companhia das Letras em 1990, descreve uma ação deliberada de difamação no século VI, quando Procópio escreveu *História Secreta* para atacar o imperador Justiniano.

programação de entretenimento, incluindo a ficção televisiva seriada, também contribuem para a formação do acervo cognitivo das pessoas. Baseando-se em outras pesquisas, afirma que a grande quantidade de programas com imagens de violência na TV aumenta a sensação de insegurança e o medo da criminalidade (McCombs, 2009).

Ora, se a ficção televisiva seriada tem um caráter informativo, a contrapartida é o efeito de desinformação mesmo que o pacto de leitura estabelecido seja o pacto ficcional; ou seja, o fato de o espectador saber se tratar de uma história inventada e, portanto, não esperar veracidade, mas verossimilhança (Rocha *et al.*, 2022; Melo *et al.*, 2022).

Partindo dessa premissa, o objetivo deste trabalho é observar o modo como alguns criadores de séries e telenovelas pensam a relação da ficção televisiva seriada realista com o ambiente de desordem de informação no qual estamos imersos. O objetivo específico é saber como roteiristas brasileiros pensam sua responsabilidade ética perante os possíveis impactos, na realidade social, de informações incorretas e/ou estereótipos.

Observações metodológicas

Esta é uma pesquisa exploratória de caráter descritivo com amostragem formada pelo método bola de neve. Foram realizadas, remotamente, cinco entrevistas semi-estruturadas, pela plataforma Zoom, entre maio e julho de 2022. Na ocasião, contactamos sete roteiristas – duas mulheres e cinco homens –, que haviam sido sondados, previamente, por pessoas de suas relações sobre sua disposição em participar da pesquisa. No entanto, uma das mulheres e um dos homens não tiveram disponibilidade para marcar a entrevista. Os encontros duraram, em média, 45 minutos, sendo que o mais longo foi de uma hora e o mais curto de 36 minutos.

Por ter sido formado a partir de contatos pessoais, a amostra é pouco diversa: são pessoas brancas, com mais de 35 anos, moradoras do Rio de Janeiro, têm mais de dez anos de experiência profissional como roteiristas de ficção televisiva seriada e todos tiveram experiência prévia em outras áreas da comunicação.

Dois dos roteiristas entrevistados trabalham exclusivamente com ficção seriada e os outros três escreveram também roteiros para

cinema, sendo que dois fizeram documentários. Três trabalharam para emissoras de televisão e os outros dois desenvolveram projetos exclusivamente para serviços de *streaming*. Dos roteiristas que têm experiência com TV aberta, dois escreveram telenovelas.

Seguindo os procedimentos recomendados na Resolução 196/1996 do Conselho Nacional de Saúde, que regula a pesquisa com seres humanos no Brasil, nos comprometemos a preservar o sigilo da fonte. Os informantes serão referidos por letras e não mencionaremos dados que possam levar à sua identificação, como a referência a uma série ou a uma telenovela de sua autoria.

Durante as entrevistas, os informantes recorreram a exemplos para ilustrar seu ponto de vista, mencionando tanto decisões de seu processo criativo quanto se referindo a obras de outros; para preservar a sua confidencialidade, não diferenciaremos, aqui, em qual das duas situações o exemplo se enquadra. Por fim, é preciso ressaltar que, evidentemente, os achados desta pesquisa referem-se apenas à percepção deste grupo específico de cinco roteiristas.

Ficção televisiva seriada e o tratamento da informação

Apenas um dos informantes, CX, respondeu não ser possível dizer que a ficção televisiva pode levar desinformação a seus espectadores, argumentando que séries ou telenovelas não têm a intenção de informar, pois esse não é o seu papel: “Eu acho que, diferente[mente] do jornalismo, a ficção não pretende fazer isso, se ela o faz, faz de um jeito, muitas vezes, quase que inconsciente”. Essa argumentação expressa o entendimento do fenômeno da desinformação pela definição do que se convencionou chamar de *fake news*: uma história com baixo grau de facticidade compartilhada com intencionalidade de causar dano, enganando as pessoas (Carvalho, 2019).

Para CX, o cuidado com a fidedignidade seria uma preocupação de criadores que tiveram experiência prévia em jornalismo e documentário:

O roteiro busca as soluções dramáticas. O jogo que o diretor e o roteirista estão jogando é outro. Eu adoraria dizer que o diretor e o roteirista são responsáveis, sim, por retratar a realidade. [Mas] quando a cena é boa... [para os] diretores que

eu conheço, a realidade conta pouco. Quando eles vieram do jornalismo ou do documentário, eu não estou querendo generalizar, mas eu vejo que tem mais esse traço de: ‘peraí, vamos, de algum jeito, fazer as duas coisas’.

Dois dos informantes que haviam atuado previamente como jornalistas corroboraram essa impressão de CX (de terem uma preocupação maior com a pesquisa a fim de “trazer para dentro elementos da realidade”). A formação em jornalismo chegou a ser usada, por um desses informantes, como explicação para o cuidado com as informações constantes em roteiros:

Porque mesmo eu não sendo mais jornalista, o olhar de jornalismo nunca mais sai de você. A maneira como [se] pensa ficção é moldada pelo olhar do jornalismo e isso influencia 100% do ângulo da sua pesquisa, entendeu? Que é você traçar a fronteira da desinformação. Eu acho que trabalhando onde eu trabalho essa questão da responsabilidade é muito forte justamente por ser a emissora mais vista. Então, desde o jornalismo que você não pode [por exemplo] botar uma pessoa menor de idade numa situação de exposição porque o Ministério Público liga na hora, quando a matéria ainda está no ar.

Apesar de discordar da associação entre ficção e desinformação, CX disse tentar ao máximo conciliar os imperativos de contar uma boa história e representar a realidade do modo mais fiel possível. Ele contou que gostaria de fazer séries como as de David Simon e cita o realismo de *The Deuce*, onde até os cartazes que aparecem nas ruas são réplicas fiéis dos que estavam afixados na época em que se passa a história. Afirma, ainda, que, quando desenvolve roteiros inspirados em lugares ou eventos da realidade social brasileira – e em que não há verba ou tempo para pesquisa –, ele prefere manter o sentido geral daquela situação e modificar bem os elementos da trama, exagerando os tons fantasiosos.

Por outro lado, dos quatro dos entrevistados que disseram que a ficção seriada pode contribuir para o ambiente de desinformação, um deles fez uma ressalva: isso não aconteceria por causa de uma agenda política, mas em decorrência de imperativos dramáticos ou de erros de pesquisa. Demonstrando conhecimento a respeito da diferenciação entre os conceitos de *fake news* e desinformação de modo mais amplo,

ele afirma que, embora o roteirista não tenha tido intenção deliberada de influenciar os espectadores, isso não significa que a obra não cause danos: “mesmo que ele não tenha tido uma ideia político partidária, na minha interpretação como público, naturalmente acaba tendo esse efeito de *fake news*”.

Atualmente, pesquisadores de comunicação entendem que a facilidade de compartilhamento de imagens, textos e sons somada à potencial rapidez de sua disseminação nas redes que se formam pela conexão da internet teriam feito surgir um ambiente de desordem de informação, para o qual contribuiriam também as histórias criadas sem o objetivo de causar dano ou de levar pessoas a terem determinadas opiniões ou comportamentos, como sátiras, paródias e informações descontextualizadas (Carvalho, 2019; Wardle; Derakhshan, 2017).

O teórico da comunicação norte-americano Neil Postman, discípulo de McLuhan, chega a afirmar ser a desinformação um efeito do ambiente em que a televisão é meio predominante. Para a abordagem da ecologia das mídias, à qual se filia, meios técnicos, como os meios de comunicação, condicionam formas de ver, pensar, sentir e interagir. Assim, novos meios fazem surgir novos ambientes sociais, econômicos, políticos e psicológicos. Postman argumenta que a televisão teria feito surgir a era do entretenimento total, afetando a forma de endereçamento dos discursos públicos, pois todas as falas precisariam ser divertidas para atrair atenção. Assim, debates políticos e telejornais trariam anedotas e informações superficiais ou irrelevantes, bem diferente dos debates públicos, que ocorriam no século XIX, momento áureo do que ele chama de “América tipográfica”. A esse tipo de conteúdo errático que seria próprio do ambiente televisivo, ele dá o nome de desinformação, por entender ter o mesmo efeito social das estratégias usada por espões da CIA e da KGB (Postman, 2006).

A informante EZ afirma que até mesmo obras não realistas podem contribuir com o ambiente de desinformação. Ela destaca a responsabilidade do roteirista com o tratamento da informação mesmo em telenovelas fantásticas, como *Saramandaia*. Para ela, as pessoas sabem, evidentemente, que formigas não brotam em narizes, que mulheres não pegam fogo quando ficam excitadas, nem pessoas explodem de tanto comer. No entanto, se algum personagem fizesse, por exemplo, um emplastro ou um chá para deixar outro personagem paralisado, seria

preciso inventar o nome dos ingredientes para evitar que espectadores tentassem reproduzir a receita em casa. Nas palavras da entrevistada, “uma coisa que é obviamente uma piada pode ser usada de uma maneira leviana porque você não tem controle de quem está assistindo”. Então, mesmo quando o pacto ficcional é evidente, haveria um limite para o tratamento da informação.

A responsabilidade para com o público e o formato ficção televisiva seriada

Sobre a questão específica da responsabilidade com o tratamento da informação, os informantes que trabalham no desenvolvimento de séries para serviços de *streaming* relativizaram os supostos danos causados pela desinformação em séries de ficção, enquanto os roteiristas que escreveram para emissoras de TV mostram uma preocupação maior com o papel formador da televisão sobre as audiências.

A problematização a respeito da efetividade da influência da desinformação na ficção televisiva seriada sobre o espectador se fez por dois argumentos. O primeiro versa sobre o impacto real na sociedade e na atuação cidadã, levando em conta o número de espectadores, que não seria comparável aos índices da TV aberta. Para explicar melhor esse entendimento, DY disse que, apesar de séries nacionais do catálogo de serviços de *streaming* poderem influenciar pessoas, não teriam força, por exemplo, para mudar o resultado de uma eleição.

O segundo argumento, desenvolvido também por DY, se apoia na ideia do viés da confirmação: as pessoas tendem a buscar informações que corroborem as opiniões ou atitudes que elas já têm³. Ele disse:

Não tenho capacidade de avaliar o delírio das pessoas, mas será que as pessoas acreditam? É aquela coisa da ‘muleta’, se eu não

3 Algumas pesquisas empíricas foram realizadas ao longo dos anos para testar a hipótese do viés de confirmação. Os resultados de uma dessas pesquisas podem ser vistos no artigo *Confirmation Bias, Ingroup Bias, and Negativity Bias in Selective Exposure to Political Information*, de autoria de Silvia Knobloch-Westerwick, Cornelia Mothes e Nick Polavin, publicado no primeiro número do volume 47 da revista *Communication Research*, em julho de 2017.

sei do assunto, eu vou me apoiar, como argumento, na primeira coisa que me aparece à mão. Eu vi num filme que os chineses matam o filho se não é homem, então eu não vou pesquisar. Eu acredito. As pessoas querem ter argumento... é difícil ter certeza [que foi por causa da série que alguém fez algo].

Essa diferença de percepção sobre o impacto da informação incorreta que surgiu entre os dois tipos de roteiristas entrevistados – os que escrevem para *streaming* e os que escrevem ou escreveram para a TV aberta – pode ser explicada por um comentário feito pela informante EZ. De acordo com ela, como a visibilidade das emissoras abertas, sobretudo da Rede Globo, líder de audiência, é bem maior, o controle exercido pelas instituições, pela opinião pública e pela mobilização nas plataformas sociais da internet também é grande.

Nenhum dos informantes, contudo, vê diferenças nos efeitos da desinformação promovida pelo formato televisivo serializado em contraposição ao formato longa-metragem⁴: o maior ou menor impacto se deveria ao fato de as obras serem exibidas em circuitos de festival de cinema, salas de cinema, TV por assinatura, serviços de *streaming* e TV aberta.

Para os entrevistados que fizeram roteiros para a Rede Globo, o roteirista de ficção televisiva seriada tem grande responsabilidade devido à pluralidade do público. A palavra usada pelos três informantes foi “desigualdade”. Segundo EZ, em um país desigual, “a novela pode ser o primeiro contato de alguém com alguns tipos de informação”. Portanto, o maior problema, para eles, não é o alcance do produto, mas o perfil de espectadores. No Brasil, barreiras de acesso à educação e à formação cultural impactariam no comportamento da audiência.

O informante AV é da mesma opinião, em sua avaliação, pessoas dos segmentos sociais menos privilegiados muitas vezes formam opiniões sobre a realidade com base no que viram nas telenovelas. Além disso, seria mais difícil para essa parcela da população diferenciar realidade de ficção:

4 Essa indiferenciação de formatos se manifestou, também, nos exemplos dados pelos informantes. Eles se referiram igualmente a séries, telenovelas e filmes nas situações em que apontavam referências usadas na criação de seus roteiros e nos exemplos de desinformação ou de mensagens moralmente problemáticas.

Eu acho que existe, sim, essa diferença em termos de responsabilidade social, dependendo do veículo. Eu estava pensando nisso outro dia: um filme de festival, que a gente chama de filme independente, pode-se dizer que ele tem uma responsabilidade social menos rígida do que uma obra como uma novela que é para consumo da população geral. [...] A população geral nem sempre tem as ferramentas intelectuais para discernir a verdade da não-verdade. Enquanto segmentos da população que tiveram mais acesso à educação, à cultura, à formação acadêmica têm mais ferramentas para discernir o que é verdade do que não é. É a primeira vez que eu falo isso em voz alta... eu não sei se isso é uma afirmação leviana, ou até segregadora, mas me parece isso [...]. O indivíduo que já chega no consumo da série ou do filme com uma bagagem acadêmica, midiática, intelectual, já faz o *cross reference* na hora. Ele já cruza as informações: 'não, isso aqui contrasta com o que eu li anteontem num livro, no jornal ou em uma revista'. [É um comportamento diferente] desse aspecto da recepção passiva, às vezes, no momento do recebimento da informação [...]. Então é mais uma questão de quem está recebendo.

BW também aponta que a diferença de oportunidades na formação básica leva a modos de ver distintos. Quem teve privilégios de acesso teria mais capacidade de discutir a realidade social e de identificar que o que a tela mostra se trata de uma representação e, portanto, que apresenta sempre um ponto de vista sobre o mundo. Para ele, contudo, o cuidado ético no tratamento da informação tem que ser o mesmo, não importa para qual público o roteiro se dirija.

A informante EZ comparou, ainda, a audiência brasileira com a audiência da Inglaterra, para fazer uma distinção entre a reação do público à ficção seriada cujas personagens são figuras históricas, como é o caso da novela *Nos tempos do Imperador*, exibida pela Rede Globo, e a série *The Crown*, do catálogo da Netflix. Ao mencionar a cena em que Rainha Elizabeth encontra a foto de uma dançarina dentro da mala do seu marido, pondera que esse fato pode não ter acontecido, mas está ali para mostrar que embora o Príncipe Philippe tenha tido amantes, foi o grande parceiro de vida da rainha. Ela completou seu raciocínio, dizendo:

Se você fizer isso aqui no Brasil, fecha uma emissora. Lá a vida continua. Então, existe uma relação muito definida do que é

ficção. Você pode não gostar de como a ficção trata a Diana, mas não vai cair a bolsa, não vai [chamar alguém para ir] no parlamento explicar que aquilo não é verdade. Aqui nós temos uma relação com a dramaturgia muito diferente. A gente altera as vidas, aqui, [por influência da ficção televisiva] com muito mais poder. Então, quando a Glória Perez fala: ‘vamos fazer uma campanha para achar a criança desaparecida, isso tem impacto real. [...] Mesmo com as novelas em baixa e com a gente disputando [a audiência com TV por assinatura e os serviços de *streaming*].

Apesar de afirmarem a maior responsabilidade do roteirista de TV aberta no Brasil, curiosamente dois dos informantes – que atribuíram à desigualdade social esse compromisso moral – mencionaram *13 Reasons Why*, da Netflix, ao falarem de séries eticamente problemáticas⁵. Segundo BW, a série induzia a uma interpretação “bastante perigosa de que a resposta para o *bullying* seria o suicídio”. Indiferenciando formatos, ele relaciona essa questão com as críticas aos filmes *Coringa* e *Cidade de Deus*: “é um pouco o dilema do *Joker*, né? [...] É um filmaço, mas olha o que aquele filme está dizendo para a gente, né? *Cidade de Deus* também é um filme polêmico... está glamourizando ou está condenando [a violência]?”

Um único informante desvinculou a atitude de tomar informações da ficção como verdade de uma alegada desigualdade na formação educacional e intelectual. Sem usar a conceituação dos Estudos Culturais, suas ponderações sobre o modo como a ficção seriada contribui para o ambiente de desinformação foram no sentido de afirmar que a produção audiovisual, de modo geral, alimenta regimes de representação (Hall, 2016) ao reproduzir e circular estereótipos negativos do ‘outro’, considerado como ‘diferença’ em relação à identidade hegemônica. Em seu entendimento, a vilanização de personagens baseados em pessoas reais, o clichê e o estereótipo são formas de desinformação.

5 A série aborda o *bullying* a partir do suicídio da protagonista e, após o lançamento da primeira temporada, profissionais de saúde mental afirmaram que esse tipo de narrativa contraria determinações a OMS sobre a exposição do suicídio. Um trabalho sobre o problema ético dessa série foi apresentado no GP de ficção televisiva seriada no 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em 2017: *Os 13 porquês sob o prisma da cultura terapêutica: vítima, sofrimento e risco*, apresentado por Bianca Rodrigues Pinheiro.

Para ilustrar o fato de que nem sempre a pessoa com uma boa formação acadêmica sabe discernir ficção do documental, ele contou um diálogo travado com um amigo sobre o longa-metragem *Cazuza: o tempo não para* (2004). Depois de ter visto o filme, o primeiro comentário feito por seu amigo foi: “o Frejat é um babaca”. Para o informante, seu amigo, que também era formado em Comunicação, não identificara ali a necessidade dramática de haver antagonismo em uma história: “Alguém com o mesmo nível cultural que eu, vê o filme e diz: ‘o Frejat é um babaca’; e o Frejat nem está retratado como um babaca no filme”.

Talvez por pensar esse efeito de vilanização em pessoas retratadas em obras de ficção como um dos aspectos da desinformação, DY foi um dos únicos entrevistados que afirmou uma especificidade da ficção seriada no que diz respeito ao ambiente de desordem da informação. De acordo com ele, o formato do filme obriga os personagens secundários a serem mais bidimensionais do que em séries, onde há espaço para se desenvolver as tramas paralelas, dando mais chances de se mostrar que o antagonista não necessariamente é mau.

A outra pessoa que pensou a especificidade do formato o fez para falar do potencial pedagógico da ficção seriada. Para EZ, a serialização permite que a história possa ser “didática sem ser chata”. Ela afirma que quase todas as novelas da Globo fazem, atualmente, *merchandising* social e que o roteirista tem que passar sua mensagem de modo suave, sem ser militante, pois as pessoas estão vendo a telenovela “para se distrair e não para aprender algo”.

Cuidados éticos

Os cinco informantes destacaram a importância de se tomar alguns cuidados éticos ao escrever o roteiro. O entrevistado que havia dito não ser possível dizer que a ficção televisiva seriada (des)informa, uma vez que esse não é o seu objetivo, identificou uma transposição de limites: “eu, pessoalmente, acho que a ficção, na nossa vida, tem uma força de realidade. O cinema nos pega, ou a novela, porque aquilo parece real”. Daí surgiria um dilema ético a ser resolvido internamente por cada roteirista e por cada diretor – buscar criar um mundo *diegético* que se pareça com a realidade como ela é ou criar ficções para tentar

ajudar as pessoas a atuarem em sociedade do modo como o roteirista acredita ser o melhor.

Nesse ponto, CX retoma um dos argumentos usados por ele na resposta à pergunta norteadora desta pesquisa: “você acha que é possível dizer que ficção televisiva seriada contribui para o ambiente de desinformação”?

Para ele, o roteirista não tem tanta autonomia na criação, mas é submetido a uma série de controles, tanto por parte do contratante (sobretudo quando se escreve para plataformas globais de *streaming*⁶), quanto por parte de circunstâncias condicionantes da produção e de decisões do diretor. Por isso, o roteirista não seria tão responsável por erros na representação da realidade. Como exemplo, descreveu um desconforto que sentia no modo como a ficção audiovisual brasileira retrata o problema da dependência química, uma questão que ele conhece um pouco por ter convivido em determinado momento com esse universo: “eu achava que o Brasil errava muito. Eu falava assim: ‘cara, que irresponsabilidade, como é que uma pessoa pode escrever esse personagem?’ Mas, bem ou mal, quem decide quem vai contar essa história são os sócios da produtora. É quem teve a ideia”.

Para o outro informante que escreve para *streaming*, as informações apresentadas na ficção seriada realista poderiam ser recebidas como argumento de autoridade, pois haveria uma expectativa por parte de quem a assiste de que o roteirista estudou a fundo aquele universo, aquela situação, aquele assunto para desenvolver a trama. No entanto, muitas vezes, prazos apertados ou falta de orçamento levam o criador a se ancorar em referências audiovisuais de seu repertório pessoal, reproduzindo, muitas vezes, clichês e estereótipos.

Dois dos roteiristas que escrevem para a TV aberta destacaram a presença cada vez maior, nas salas de roteiro, de consultores técnicos,

6 Em seu relato, contou que os contratos com as plataformas de *streaming* são muito rigorosos e nada do que foi combinado previamente pode ser alterado: “No Brasil, antes dos *streamings* entrarem, as produtoras grandes apresentavam um projeto sem roteiro para os canais e tudo era aprovado antes de o roteiro estar pronto. [...] Você mandava os roteiros para os canais, eles aprovavam, mas se você estivesse no *set* e falasse assim: ‘essa cena vai ficar melhor assim, eu vou improvisar’, você mostrava para o canal depois, se ficasse tudo ok, tudo bem. No *streaming*, eles falam: ‘mas não foi isso o que a gente combinou. Vocês vão ter que voltar e refilmar, tá?’ São muito educados, falam com sorrisos e tudo mais, mas, se você não refilmar você não vai receber”.

como advogados, médicos, historiadores e especialistas em direitos humanos. Eles relatam haver uma negociação constante sobre liberdades a serem tomadas no roteiro e o que não pode ser feito de jeito algum. Embora os autores que são “cabeças de equipe” tenham um poder maior de decisão do que outros roteiristas e nem sempre acatem as recomendações, os consultores são sempre ouvidos. Como exemplo de negociação entre as necessidades dramáticas e do formato, um dos informantes disse que em séries médicas procedurais, como *ER*, *Grey's Anatomy* ou *Sob Pressão*, o tempo de recuperação para um determinado procedimento pode ser bem abreviado, mas um personagem não pode descobrir a cura para o câncer.

Dentre os cuidados éticos, um informante afirmou poder ser necessário recorrer a estratégias propositais de desinformação. Aqui, mais uma vez, as séries médicas são usadas como exemplo: o realismo das cenas faz com que os nomes genéricos dos remédios apareçam em alguns diálogos, mas se for algum medicamento que possa causar grande dano se usado sem acompanhamento médico, seria preferível inventar uma nomeação própria.

Um entrevistado destacou o trabalho do departamento de responsabilidade social – ao escrever cartelas informativas com esclarecimentos sobre elementos apresentados na trama, como foi feito em alguns capítulos de *Amor de mãe* e episódios de *Sob Pressão* – como uma boa estratégia para tentar evitar que a dramaturgia televisiva contribua com o ambiente de desinformação.

Outra questão que surgiu nas entrevistas, em parte por causa das perguntas feitas⁷, foi o viés decorrente dos pontos de vista. O informante DY disse não ver problema em fazer uma obra com viés, o problema seria inventar malfeitos para personagens que o público reconhece como alguém da sua realidade político-social. Em suas palavras:

7 Uma das perguntas feitas aos entrevistados versava sobre a opinião deles a respeito do que tinha sido apresentado no encontro do GP, no congresso de 2018, pelos trabalhos *Discussão sobre a Materialidade a partir da Série “O Mecanismo”: corrupção política como objeto em narrativa ficcional*, de Valmir Moratelli, e *A representação da esquizofrenia em Caminho das Índias (2009) – Influências e desdobramentos da luta antimanicomial no Brasil*, de Ana Carolina Maoski e José Carlos Fernandes.

“quer fazer uma obra que seja pró capitalista ou anticapitalista? Beleza. É o seu ponto de vista, mas quando você joga que alguém roubou dinheiro, aí já passa mais pela desinformação mesmo”.

Para o informante CX, o desejo de retratar a realidade de modo fidedigno esbarra no fato de a realidade ter diversas histórias diferentes. BW, por sua vez, lembrou da polêmica em torno da série *Dom*, do catálogo da PrimeVideo, inspirada em fatos. O roteiro é uma adaptação do livro publicado pelo pai do jovem retratado na obra. Parte da família criticou a série, produzida sem o consentimento da mãe do rapaz. A irmã de Dom chegou a vir a público para dizer que as coisas não aconteceram daquela forma. Em sua avaliação, o roteirista não tem muito o que fazer em situações como essa, pois quando se compra os direitos de um livro testemunhal ou biográfico, não se está “comprando a verdade, mas um ponto de vista”. No entanto, afirma que a questão é delicada, pois afeta toda uma família. Por isso, para ele, a liberdade é bem maior quando se faz uma ficção que trabalha com absurdo, como no filme *Parasita*. Quando se escreve esse tipo de narrativa, não se sentiria o peso da responsabilidade, ao mesmo tempo em que se usa a ironia como estratégia para fazer crítica social.

No entendimento de outro informante, AV, esse tipo de estratégia está sendo cada vez comum, na medida em que tem havido uma proliferação de obras com viés crítico. Para ele, “nunca houve uma expectativa tão grande, por parte da própria indústria, por histórias com comentários social”. Histórias de terror, fantasia e suspense estariam entrando nessa seara, o que poderia acabar se tornando excessivo e problemático, pois “essa crítica molda visões de mundo das pessoas que assistem, às vezes de maneira subliminar, não muito ostensiva, pouco transparente”, como feito em séries produzidas para a TV por assinatura e para o *streaming*. Para ele, por ser exibido na TV aberta, o *merchandising social* feito por Glória Pires, tenderia a ser mais claramente didático e, portanto, mais transparente. Nesse sentido, o informante ressalta a importância de se ofertar uma pluralidade de pontos de vista e alerta para o perigo da censura, usando um exemplo fora do campo da ficção: o banimento de Donald Trump da plataforma social denominada, à época, de Twitter.

A informante EZ também expressou preocupação com censura ou com uma autocensura no momento da criação. De acordo com

ela, corre-se o risco de o roteirista se sentir “engessado” ao tomar decisões a respeito dos limites entre o cuidado ético e a licença poética, se tiver que descartar qualquer cena que possa contribuir com o ambiente de desinformação.

Propostas de conciliação entre liberdade de criação e risco de desinformação

Durante as entrevistas, dois dos informantes sugeriram a inserção de advertências de que a obra é ficcional no início dos episódios e de filmes⁸ exibidos tanto no cinema quanto na televisão. Para CX, isso seria interessante, por causa da força da ficção: “as pessoas veem alguma coisa, é comovente e elas acreditam... é mais isso – a gente aprende mais, ou acredita mais em coisas baseados nisso [na emoção despertada]”.

No caso de ficções inspiradas em acontecimentos, que podem ser polêmicas por trazerem um ponto vista ou interpretação da História, o informante AV sugeriu que se fizessem *disclamers* e que se colocassem links para reportagens e outros materiais de pesquisa sobre aquele assunto nos perfis da série em redes sociais.

DY, por sua vez, entende que, como um dos problemas da propagação de desinformação é a reprodução de estereótipos, a formação de equipes diversas ajuda a controlar o que ele chama de contágio nas representações – a associação de uma atitude ou ação com um grupo social e não apenas com o personagem:

O que acaba sendo um perigo e, às vezes, é até um exagero... [as pessoas acham que] ‘esse personagem está fazendo isso, porque é uma mulher ou porque é um negro. Existe esse contágio [...] de verdade ou não? E, às vezes é. [Acontece] sem que o roteirista preste atenção. Uma das coisas legais de ter equipes mais diversas é evitar contágios que você inevitavelmente faria e nem perceberia.

8 Como já foi dito, embora as perguntas fossem sobre ficção televisiva seriada, os informantes muitas vezes falaram de filmes para pensar os efeitos da ficção audiovisual na realidade social.

Considerações finais

Apesar de sabermos que as respostas, em alguma medida, podem ter sido influenciadas pelas perguntas feitas, achamos que isso não comprometeu o objetivo de observar o modo como alguns roteiristas de ficção televisiva seriada brasileira pensam os limites entre liberdade de criação e desinformação, pois, mesmo aqueles que disseram estar se defrontando com aquelas questões pela primeira vez, elaboraram sua opinião a partir de sua própria experiência. Os entrevistados mostraram-se, todo o tempo, muito à vontade para falar o que pensavam.

Observou-se, nesses relatos que, embora os todos os informantes entendam a ficção televisiva seriada como fonte de informação para grande parte dos espectadores e se preocupem, em alguma medida, com a qualidade da informação transmitida, destacam alguns fatores que podem fazer com que as situações do roteiro contribuam com o ambiente de desinformação: a) a falta de tempo para uma pesquisa apropriada, b) as imposições do contratante, c) as referências audiovisuais que alimentam a criação e d) as exigências dramáticas.

Como se viu, alguns informantes sublinharam a importância da consulta a especialistas, que passaram a frequentar as salas de roteiro mais assiduamente. Houve, também, quem falasse de uma maior pressão de parte do público que cobra fidedignidade a fatos, corrigindo supostas falhas de pesquisa, ou criticando distorções. Essa participação ativa nas redes sociais da internet é vista por alguns como positiva, mas seria preciso ficar atento para não correr o risco de se tornar censura ou de se despertar autocensura.

Em geral, as respostas dos informantes afirmam a televisão como dispositivo pedagógico da mídia (Fischer, 2002), ao destacar o potencial educativo da ficção televisiva seriada brasileira, em especial das telenovelas exibidas na Rede Globo, por terem a maior e mais diversa audiência. Ao questionar a reprodução de estereótipos associados a grupamentos sociais, um dos informantes demonstrou ter consciência sobre os processos de exclusão subjacentes ao tratamento dado à ‘diferença’, conforme discutido pela tradição dos Estudos Culturais.

Observa-se, assim, que os roteiristas entrevistados entendem que, na medida em que a televisão é um dispositivo pedagógico, é preciso ter um cuidado ético no tratamento da informação em ficções seriadas, mesmo quando não são realistas. No entanto, esse cuidado ético não pode se converter em censura ou castração ao processo criativo.

REFERÊNCIAS

- BARSOTI, A.; AGUIAR, L. Nomear a mentira: a estratégia do jornalismo para resgatar seu lócus de verdade em meio ao cenário de desinformação e plataformação. **Líbero**, ano 24, n. 49, p. 123-140, set./dez. 2021.
- CARVALHO, R. L. V. R. Notícias falsas ou propaganda? Uma análise do estado da arte do conceito *fake news*. **Questões Transversais** – Revista de Epistemologias das Comunicação, v. 7, n. 13, p. 21-30, jan./jun. 2019.
- CHAVES, M. **A pauta da desinformação**: as ideias por trás das “fake news” nas eleições de 2018. Belo Horizonte: Fafich; Selo PPGCOM/UFMG, 2021.
- DESIDÉRIO, P. M. Merchandising social: A dinâmica do tema e sua apropriação pela teledramaturgia. **Animus**: Revista Interamericana de Comunicação Midiática, v. 12, n. 24, p. 377-396, dez. 2013.
- FISCHER, R. M. B. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 151-162, jan./jun. 2002.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC; Apicuri, 2016.
- LOPES, M. I. V. de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-30, jan./abr. 2003.
- LOPES, M. I. V. de. Telenovelas como recurso comunicativo. **Matrizes**, v. 3, n. 1, p. 21-47, dez./ago. 2009.
- McCOMBS, M. E. **A teoria da agenda**: a mídia e a opinião pública. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- MELO, L. C. de; MONTEIRO, A.; CABRAL, A. A.; SAMPAIO, R. G. Se é ficção, falar em desinformação faz sentido? O ponto de vista de roteiristas da teledramaturgia brasileira. In: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. F. São Paulo; São Luiz: Jogo de Palavras; EDUFMA, 2023.
- POSTMAN, N. **Amusing ourselves to death**: public discourse in the age of show business. New York: Penguin Books, 2006 [1985].
- ROCHA, L. L. F.; LEMOS, L. P.; MELO, L. C. de; EVANGELISTA, R. L. N. Desinformação e ficção televisiva seriada: uma discussão sobre o papel da mídia na construção social da realidade. In: PRATA, N.; JACONI, S.; GABRIOTI, R.; NASCIMENTO, G.; ANDRÉ, H.; MATOS, S. S. de (orgs). **Comunicação e ciência**: reflexões sobre a desinformação. São Paulo: Intercom, 2022.
- SCHIAVO, M. R. Merchandising social: as telenovelas e a construção da cidadania. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., Salvador, set. 2002. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom, 2002.
- WARDLE, C.; DERAKHSHAN, H. **Information disorder**: toward an interdisciplinary framework for research and policy making. Council of Europe Report, 2017.

O ÍMPETO DA PERVERSIDADE E AS ETAPAS DA NARRATIVA NA SÉRIE A CURA (2010)

ANDREI MAUREY

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

No conto “O Diabrete da Perversidade¹”, de Edgar Allan Poe (1966), o narrador discorre sobre as exaltações da alma humana ao mesmo tempo que busca compreender a razão das suas ações. Como muito se tem discutido sobre o significado da *perverseness* nas obras do autor, para que fique evidente o assunto abordado no conto em relação à posterior análise da série, exibirei um resumo das partes mais relevantes da narração em primeira pessoa do personagem misterioso: “A indução levou os frenólogos a admitir como um princípio inato e primitivo das ações humanas algo que se pode designar de perversidade. Através dos seus estímulos, agimos sem objetivos compreensíveis ou pela razão de que não deveríamos agir. Em certas mentes, ela torna-se irresistível. Da mesma forma que tenho certeza que respiro, sei que a noção do erro ou de qualquer outra ação é frequentemente a única força que nos impele à sua realização. Nem esta tendência a fazer algo errado admite a análise ou a resolução em elementos ulteriores. É um impulso primitivo e radical, um impulso elementar. Disso decorre que o desejo de bem-estar não apenas não é despertado, como surge um sentimento que é o seu forte antagonista. Não existe ser humano que em algum período não tenha sido atormentado por um desejo de importunar o seu ouvinte por meio de circunlóquios. O impulso toma a forma de um desejo, o desejo aumenta para uma vontade e a vontade para um anseio incontrolável que é, por fim, saciado. O amanhã chega e, com ele, a ansiedade ainda mais impaciente para cumprirmos nosso dever; e esse ímpeto reúne forças à medida que passa o tempo. Assim, trememos diante da violência deste conflito interno, um combate real entre o definitivo e o indefinido, da substância com a sombra. Porém, é a sombra que prevalece.

Ficamos à beira de um precipício. Nós olhamos para o abismo e ficamos doentes e tontos. Nosso primeiro impulso é encolher diante do perigo, mas permanecemos. Aos poucos, nossa doença e tontura são mesclados a uma nuvem de sentimento inominável. Um pensamento medonho que gera calafrios na medula de nossos ossos com o fervor

1 No original, “*The Imp of the Perverse*”. Traduções brasileiras atribuíram ao título o termo “demônio”, mas é válido ressaltar que “*imp*” é um diabrete, uma criatura inferior que é mais conhecida por ser travessa e perturbadora do que realmente perigosa ou maligna. Além disso, pode ser que o autor tenha optado por esta palavra para realizar um jogo de palavras com o significado de “ímpeto” (*impetus*, no original), consolidando a ideia central do conto de uma ação perversa deliberada, mas incontrolável.

do deleite de seu horror. É a ideia de quais seriam as nossas sensações durante a queda de tal altura, pela mesma razão que envolve as mais assustadoras e repugnantes imagens de morte e sofrimento, que a desejamos mais vividamente. E porque a razão nos detém de chegarmos perto da beirada que nos aproximamos impetuosamente. Não há uma paixão na natureza mais diabolicamente impaciente como aquela de um ser que, estremecendo na borda de um precipício, imagina o mergulho. Se não houver um braço amigável ou se falharmos no esforço de recuar, mergulhamos e somos destruídos. Logo, ao examinar as ações que se encontram no espírito da perversidade, perpetramo-nas porque sentimos que não devemos. Não há princípio inteligível por detrás disso.

Eu disse isso tudo, em certa medida, para explicar porque estou aqui, porque uso esses grilhões e por qual causa eu sou inquilino desta cela de condenados. Deste modo, você perceberá facilmente que sou uma das muitas vítimas incontroladas do diabrete da perversidade. Ao ler umas Memórias Francesas, encontrei o relato de uma doença fatal através do uso de uma vela acidentalmente envenenada. A ideia logo entrou na minha cabeça. Eu conhecia o hábito da vítima de ler ao dormir e sabia que o apartamento era estreito e mal ventilado. Na manhã seguinte, ele foi descoberto morto em sua cama, e o veredicto do médico legista foi “Morte pela visita de Deus”. Depois, tendo herdado sua propriedade, tudo correu bem por anos. A ideia de ser detectado nunca entrara no meu cérebro. Eu não havia deixado uma pista sequer para suspeitarem do meu crime. Por um longo período de tempo, fiquei acostumado a me divertir com este sentimento, o que me proporcionou mais deleite do que todas as vantagens acumuladas do meu pecado. Mas chegou a época em que esta agradável sensação tornou-se um pensamento assustador e eu mal podia me livrar dele por um instante.

Um dia, enquanto passeava pelas ruas, peguei-me no ato de murmurar, meio em voz alta, as sílabas costumeiras: “Estou seguro, estou seguro, se não for tolo o suficiente para fazer uma confissão aberta!”. Após pronunciá-las, senti um calafrio gelado. Nunca conseguira resistir aos ataques da perversidade. E agora, confrontava a possibilidade de ser tolo e confessar o crime, como se o fantasma daquele que morrera me convocasse para a morte. No início, fiz um esforço para livrar-me deste pesadelo da alma. Enquanto andava intensamente rápido, tão rápido que passei a correr, senti um desejo desvairado de gritar em voz

alta. Os pensamentos oprimiam-me como um novo terror. Acelerei o ritmo como um louco através das ruas lotadas até que a população percebeu e começou a me perseguir. Meu destino estava consumado. Ao ser capturado, ofeguei para respirar, experimentando todas as dores da asfixia, fiquei cego, surdo e vertiginoso. E então, um demônio me atingiu com a palma da mão nas costas e o aprisionado segredo explodiu da minha alma. Dizem que confessei com uma enunciação distinta e uma apaixonada pressa, como se tivesse medo de ser interrompido antes de concluir as breves frases, as quais me enviaram ao carrasco e ao inferno. Ao fim, tendo relatado o que era necessário para a condenação judicial completa, caí prostrado em um desmaio. Hoje, eu uso essas correntes e estou aqui. Amanhã, estarei livre delas, mas onde?”

Neste conto, sabe-se que o protagonista, levado por uma motivação irrefreável de obter a propriedade da vítima, comete um assassinato e deleita-se com o fato de não ter deixado vestígios. Porém, conforme o tempo passa, a sensação agradável transforma-se num pensamento assustador, fazendo surgir uma culpa moral pelo crime; e assim, o mesmo impulso que o levava a cometer o ato, impeliu-o a confessá-lo, simplesmente por constatar que não deveria fazê-lo. A obra trata de um mergulho no estado mental de um indivíduo numa constante luta psicológica entre a sua natureza perversa e o seu impulso de autodestruição, algo que ele frisa como um elemento intrínseco da essência humana. Isto posto, como dito, muito se tem discutido sobre a noção de perversidade nos textos do autor². Neste artigo, considero que a perversidade está relacionada com um impulso de perversão moral, algo próximo ao pecado e os atos egoístas perpetrados por ganância ou vaidade que visam um determinado fim, do que propriamente uma intenção maligna, apesar de, em muitos casos, ser este o resultado.

Com isto em mente, pretendo realizar uma análise deste ímpeto da perversidade junto às etapas da narrativa, os personagens e as suas respectivas ações na série *A Cura* (2010). A fim de compreender a estrutura dramática da ficção seriada, faz-se necessário uma abordagem narratológica capaz de investigar e destrinchar as ações-chave da trama, além de iluminar os arcos dos personagens e suas relações com o mundo inconfundível construído, o que, sem dúvida, fornecerá respostas con-

2 Conferir em Victor Vitanza (1975), Flávio Aguiar (1989) e Christian Mack (2019).

cretas e relevantes para a ampla visão em torno dos atos de perversidade, por exemplo, o fato de eles serem responsáveis por alavancar as etapas. Ademais, discutirei os aspectos relacionados aos conflitos e às ações dos personagens que danificaram a estrutura e a inteligibilidade da trama.

A Estrutura Dramática e as Etapas da Narrativa Ficcional Seriada

A Narratologia é o campo de estudo das narrativas, sejam elas ficcionais ou não-ficcionais. Ao considerar a organização dos elementos tidos como essenciais, buscando a interpretação e a compreensão das estruturas e concebendo os contextos históricos e culturais em que são produzidas, a produção teórica da narrativa ficcional atravessou as últimas décadas em um constante diálogo complexo e multidisciplinar. Neste sentido, a intenção neste artigo não é discutir a sua definição ou atualizar as categorias de análise, mas selecionar certos elementos para compor um *corpus* teórico que possa ser utilizado de modo a explorar a estrutura dramática da ficção seriada televisiva selecionada. Sendo assim, optei pela abordagem narratológica de Yves Reuter (2011), a qual possui duas grandes características: a primeira, porque ela se interessa pelas narrativas como objetos linguísticos, fechados em si, independentemente da produção ou recepção; a segunda debruça-se no postulado de que, para além da sua aparente diversidade, elas apresentam formas de base e princípios de composição comuns.

Segundo o autor, dois princípios fundamentais presidem a análise narratológica: “o *texto*, considerado matéria verbal autônoma, pondo de algum modo entre parênteses suas relações com o mundo exterior e com as atividades de produção e recepção, e a distinção, puramente metodológica, entre *níveis de análise* internos do texto” (Reuter, 2011, p.13). Neste panorama, a compreensão do que se entende por texto e não-texto é tarefa que perpassa a cuidadosa diferenciação entre certas categorias, tais como a ficção e o referente³. Logo, focar na análise das

3 As outras categorias discutidas pelo autor são enunciado e enunciação (produto fechado em si mesmo x as relações com o ato de comunicação no qual se inscreve); autor e narrador (o ser humano x a entidade literária que conta a estória e só existe no texto); e leitor e narratário (o ser humano x a entidade literária que recebe a estória e só existe no texto). A intenção é se basear aqui numa análise sobre fatos textuais precisos e verificáveis (Reuter, 2011).

narrativas é saber separar a estória e o mundo construído pelo texto e existentes apenas por suas palavras (a ficção), do seu referente, o mundo real ou imaginário, externo à narrativa, mas ao qual ela se remete (Reuter, 2011). Portanto, o princípio básico da abordagem narratológica pode ser resumido em:

- i) considerar essencialmente a narrativa como constituída por material linguístico; ii) interessar-se fundamentalmente pela sua organização (e não pelas suas relações com seu “exterior”); iii) privilegiar a questão do “como (isso funciona)?” diante de outras questões possíveis (por que está organizado assim? Para quê? Quais efeitos que isso produz?) (Reuter, 2011, p.14).

Ultrapassada essa fase, a tarefa da abordagem narratológica é distinguir, ainda, os diferentes níveis de análise. A *ficção* (ou a *diegese*) diz respeito aos conteúdos postos em cena que são reconstituíveis, como o universo espaço-temporal, os personagens e a estória; a *narração* remete às escolhas técnicas e de criação, que organizam a produção da ficção: o narrador, o narratário, a perspectiva escolhida, o ritmo, etc.; e a *produção do texto*, recaindo sobre as escolhas estilísticas, retóricas, lexicais e sintáticas, por meio das quais a ficção é realizada, isto é, o modo de designação dos personagens, o jogo dos tempos, etc. (Reuter, 2011). Tendo isso em vista, mesmo que cada um dos níveis possua autonomia, a substância textual das obras torna-se aparente quando eles são concebidos pela sua constante interação, contribuindo para evidenciar os elementos dramáticos.

No reino da televisão, as ficções seriadas proporcionam os mais diversos olhares e concepções acerca da experiência humana. Conforme Anna Maria Balogh (2002), o que hoje pode ser rotulado como “ficção televisual” é o resultado de várias atividades culturais ao longo do tempo; os formatos ficcionais da televisão são herdeiros de várias formas narrativas e dramatúrgicas, como a narrativa oral, a literária, a teatral, a fílmica, a radiofônica, a pictórica, a mítica, entre outras. Essas obras costumam oferecer muitas possibilidades de imersão profunda e prolongada e a sua força enigmática é percebida quando os seus conteúdos reconstituíveis encontram-se bem encaixados e elaborados, resultando em sagas convincentes e fascinantes. Para Yves Reuter (2011), toda narrativa constrói um universo, seja de maneira realista ou não, e tenta tor-

ná-lo verossímil; os personagens, por conseguinte, constituem-se um dos elementos-chave da identificação e projeção dos leitores. Para uma visão mais concreta acerca do processo de produção e escrita das ficções televisivas, Sônia Rodrigues (2014) expõe suas características mais imprescindíveis: a primeira delas é a estória, ou a *storyline*⁴, à qual os eventos principais se reportam e é estabelecida a partir de um “protagonista, um objetivo do protagonista e um obstáculo entre o personagem e o que deseja alcançar” (p.16). Assim, conforme busca demonstrar a autora, em qualquer boa narrativa, a *storyline* se concretiza em um *mundo inconfundível*, coeso e único, podendo ser definido como o lugar, os cenários, a época e os personagens junto às suas motivações, fraquezas e objetivos que realizam (ou não); consequentemente, quando é bem construído, ele é garantia de verossimilhança, provocando empatia nos espectadores (Rodrigues, 2014).

Para incrementar, Edward Morgan Forster, no seu livro *Aspectos do Romance*⁵ (2002), investiga dois dispositivos que os romancistas têm dificuldade em lidar: o uso de tipos distintos de personagens e o ponto de vista⁶. Ele faz uso de inúmeros exemplos da literatura para classificar os personagens em duas categorias: planos e redondos. Os primeiros são considerados mais simples, como tipos ou caricaturas, e são construídos sobre uma única qualidade ou ideia, mas possuem enorme potência nas histórias devido a duas vantagens: são *facilmente reconhecidos*, dispensam reintroduções, não precisam ser desenvolvidos e ainda providenciam sua própria atmosfera; e também são *facilmente lembrados*, uma vez que, por não sofrerem mudanças, permanecem inalterados em suas mentes (Forster, 2002). Por outro lado, os redondos

4 Tendo em vista a série analisada, sua *storyline* pode ser definida como: Homem acusado de cometer um assassinato quando criança, retorna à cidade natal de Diamantina, Minas Gerais, para confrontar o seu passado, enquanto percebe que possui o mesmo dom da cura por meios espirituais que um antigo médico odiado pelos habitantes locais.

5 O autor afirma que o título refere-se ao fato de sua intenção ser propositalmente vaga e com o máximo de liberdade para olhar os romances. Os aspectos analisados são: a história, as pessoas, o enredo, a fantasia, a profecia e o padrão e ritmo (Forster, 2002).

6 Sobre o ponto de vista, o autor comenta o livro de Percy Lubbock (1960), para quem este seria o elemento mais imprescindível na ficção, logo, não deveria sofrer mudanças. Edward Forster (2002) discorda que um romancista não possa mudar o seu ponto de vista, expandir ou contrair a percepção do leitor para gerar e privilegiar efeitos, inclusive, ele considera justamente esta uma grande vantagem do romance.

são imbuídos de mais características e possuem maior relevância. Estes são os personagens capazes de surpreender de modo convincente, que contêm múltiplos elementos e profundidade e são imprescindíveis às obras por serem os responsáveis diretos pela condução da trama. A esse respeito, o autor conclui que um novelista é bem-sucedido na tarefa de representar a essência humana ao utilizá-los sozinhos ou em combinação com os planos: “se nunca surpreende, é plano. Se não convence, é um plano fingindo ser um redondo” (p.55).

Diante dessa perspectiva, o primeiro indício de que a série analisada alicerça um mundo inconfundível confuso e fragilizado é a total ausência de personagens redondos, apesar da contundente apresentação dos outros elementos, como será visto mais adiante. Sem a presença dos condutores primários (e suas motivações inerentemente “redondas”) para alavancar a trama, procurei demonstrar na análise que a tarefa foi preenchida pelos atos de perversidade imbuídos em personagens planos, incluindo o vilão, cujo potencial para ser redondo (conforme às bases da sua construção narrativa) foi anulado pelo fator surpresa que engendrou a sequência de eventos precipitados e incongruentes. Em vista disso, a sensação é a de testemunharmos pessoas agindo sem objetivos compreensíveis e sem um princípio inteligível por detrás dessas ações, simplesmente, “pela razão de que não deveriam agir”. Entretanto, mesmo que os personagens não tenham apresentado um aprofundamento consistente, é curioso notar que eles simbolizam determinadas esferas da sociedade: o prefeito, representando o Estado, tem por amante uma mulher pobre na forma de um amor falso e superficial; o diretor do hospital revela o ceticismo intrínseco das posições técnicas; Dona Margari-da materializa as religiões e visões conservadoras que, embora pequenas, teriam “boas intenções”; Lucinha, a dona do restaurante, bêbada, atua como o mercado, agindo sem controle ou somente por meio das próprias regras; e a fofoqueira, Dona Nonoca, representa os meios de comunicação no papel de apuração e transmissão das informações locais.

Segundo a Poética de Aristóteles (2011), os personagens seguem a construção baseada nos critérios de possibilidade, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade, isto é, deve-se estruturar as relações dos personagens de modo que eles façam e/ou digam o que é necessário e verossímil. E mais, deve-se preferir o *impossível verossímil* frente ao *possível inverossímil* sem que haja partes irra-

cionais nas suas ações (se houver, que elas se encontrem fora do núcleo de ação). A partir dessas categorias, Sônia Rodrigues (2014) esclarece que “o personagem faz (e fala) o que faz porque pode, porque é crível e por necessidade da trama” (p.41). Por este ângulo, sendo eles a “alma da ficção”, cabe realçar que os seus perfis encontram-se obrigatoriamente relacionados à *storyline* e às definições de lugar, época e cenários, incluindo motivações verossímeis, propósitos racionais e necessidades críveis. Especificamente em relação às suas ações, Yves Reuter (2011) sublinha que elas se apresentam sob diferentes formas, podendo ser de natureza interna ou externa à psicologia deles (confrontando-a com o mundo e outros personagens). Neste quadro, ao indagar sobre como elas são organizadas para se formar uma história, deve-se levar em conta as três formas fundamentais de relações entre elas: as *relações lógicas*, onde uma ação A é a causa ou consequência da ação B; as *relações cronológicas*, em que a ação A precede ou sucede a ação B; e as *relações hierárquicas*, onde tem-se que a ação A é mais ou menos importante do que a ação B (Reuter, 2011).

Cumprе destacar que o estudo pioneiro sobre as esferas de ação foi realizado por Vladimir Propp (1984). Como objeto de análise, o autor selecionou cem contos russos, observou um esquema de repetições nas suas estruturas e levantou discussões sobre os paradigmas estruturais para diversas teorias narrativas. Ao descrever os contos levando em conta as partes que os compõem, ele constatou que diferentes personagens realizam, frequentemente, as mesmas ações, daí a conclusão de estudá-los por meio de *funções*: elas são os elementos permanentes e constantes, independentemente das maneiras pelas quais eles as executam; o número delas é limitado; a sequência delas é sempre idêntica (nem todos os contos apresentam todas as funções, mas a ausência de algumas delas não modifica a disposição das demais); e os contos são monotípicos quanto à sua construção (Propp, 1984). Assim, de posse desses resultados, o autor obteve trinta e uma funções, agrupadas como esferas de ação: o *antagonista* compreende o dano, o combate contra o herói e a perseguição; o *doador* significa o fornecimento do objeto mágico ao herói; o *mandante* é responsável pelo envio do herói; o *auxiliar*, na tarefa de ajuda e reparação do dano, além do salvamento durante a perseguição e a resolução de tarefas; a *princesa*, na proposição das tarefas difíceis, o desmascaramento, o reconhecimento, o casamento e o castigo

do malfeitor; o *herói*, que inicia a partida a fim de realizar a procura e a reação perante às exigências do doador; e o *falso-herói*, que reúne os mesmos traços do herói, embora de formas negativas e de pretensões enganosas (Propp, 1984). Em consonância, Roland Barthes (2011) afirma que uma narrativa só se compõe de funções:

Isto não é uma questão de arte, é uma questão de estrutura: na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável: mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada (Barthes, 2011, p.29).

Por fim, à luz dessas trinta e uma funções, Sônia Rodrigues (2014) traça as sete etapas da narrativa⁷, ou seja, os seus movimentos mais significativos, entendidos como os arcos dramáticos dos personagens: o *Início* é a etapa em que ocorre a apresentação dos personagens e da *storyline*, a descrição do “quem é quem”, do mundo e da situação dramática vivida pelo protagonista; a *Ruptura/Perda* é a fase em que há uma quebra do equilíbrio vigente, surgindo sob a forma de um problema ou um mistério aparentemente insolúvel (geralmente, trata-se do conflito central da temporada ou de um episódio). É importante destacar que essa etapa deve ser algo que leva à mudança drástica, capaz de afetar todos os personagens; o *Obstáculo* intensifica a ruptura, é um movimento, uma virada, não um evento que modifica de maneira relevante o estado das coisas; a *Divisão* é quando os personagens se dividem em papéis, estando relacionada à ruptura. É quando surge o herói e pode ser protelada pela sua relutância em reparar a perda ou por conta de um auxílio a outros personagens; o *Auxílio* é uma ajuda para um ou mais personagens alcançarem os seus objetivos e/ou prejudicar outros, possibilitando inúmeras “viradas”; a *Decisão* é o ato do desenlace, da resolução final do conflito, mais especificamente, da restauração definitiva ou a permanência do desequilíbrio provocado na ruptura (a perda

⁷ É preciso ressaltar que, segundo a autora, as etapas nem sempre aparecem nesta ordem, além de poderem surgir em uma estória completa, em uma sequência ou até mesmo em um único episódio. No entanto, em um episódio pode ser verificado um ciclo completo das cinco principais etapas: a situação inicial, a degradação da situação, a procura em corrigir o desequilíbrio, a volta ao equilíbrio ou sua instauração para sempre e uma nova situação (Rodrigues, 2014).

é reparada ou instala-se para sempre); e a *Conclusão* é o fim do ciclo ou um novo início, a revelação de como ficam os personagens e a inserção de ganchos (Rodrigues, 2014).

Tecidas essas considerações, no intuito de detectar as etapas dentro da narrativa, entendo que a construção dos personagens e as ações desencadeadas por eles devem ser investigadas minuciosamente, dado o seu caráter de maior relevância. Assim, o eixo de condução da análise irá obedecer suas respectivas funções na trama, apontando os atos de perversidade responsáveis por alavancar os conflitos, além de aproveitar o exercício analítico para desvelar e comentar as ações que mostraram-se confusas, inverossímeis e incongruentes, providenciando uma visão ampla da série e obtendo respostas quanto à deformação na sua estrutura dramática.

A Cura: Os Impulsos de Perversidade dos Moralmente Degenerados

A série *A Cura* foi exibida pela emissora Rede Globo entre 10 de agosto e 12 de outubro de 2010. Seus nove episódios da primeira temporada foram escritos por João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. A direção de núcleo é de Ricardo Waddington. A trama é sobre Dimas (Selton Mello), um rapaz formado em medicina que na infância fora acusado de matar um garoto em Diamantina e, por isso, foi morar em São Paulo. Após vinte anos, ele retorna como médico-cirurgião para encarar o passado e as pessoas que não se esqueceram da história. Sua habilidade de realizar diagnósticos impossíveis o coloca numa situação difícil quando Edelweiss (Inês Peixoto) vê muitas semelhanças dele com o antigo médico, Dr. Otto (Juca de Oliveira), quem ela considera ser um santo curandeiro, embora os cidadãos o acusem de criminoso. Com o tempo, Dimas descobre possuir o “mesmo talento de Otto” para curar os enfermos por meio de poderes místicos, que a ciência moderna não consegue explicar. O problema é que os curados começam a morrer e a população passa a culpá-lo. Em paralelo, acompanha-se os eventos em torno de José Silvério (Carmo Dalla Vecchia), um homem inescrupuloso e perverso, que foi amaldiçoado por um indígena no século XVIII, contraiu uma “doença do espírito” e, ao encontrar um garoto que, su-

postamente, poderia curá-lo, nega-se a ajudá-lo. No fim, descobre-se que na atualidade o Dr. Otto é José Silvério e Dimas, o garoto, e que ambos travam essa luta não resolvida ao longo dos séculos⁸.

De modo geral, a estrutura dramática repousa sobre o gênero misto de suspense, drama e sobrenatural e relata a típica estória do retorno do protagonista com um passado obscuro. A trama retrata o ambiente sociocultural de Diamantina, em Minas Gerais, um lugar pacato, onde os costumes e tradições regem as relações e valores dos personagens. Embora o contexto cultural pudesse ser mais bem explorado, o resultado foi um mundo inconfundível atraente para a audiência. Posicionado sob dois eixos diegéticos, as ações do presente são acompanhadas pelo desenvolvimento das origens místicas da cura, ora avançando as explicações, ora apresentando novos mistérios. Dito de outra maneira, se o poder de Dimas constitui-se o elemento nevrálgico das ações no presente, a maldade de José Silvério e o sofrimento imposto a ele servem de referências épicas para explicar o embrião da doença e da cura e o conflito entre os dois no fim da temporada.

Um detalhe válido a ser destacado é como o enredo é bem conduzido no início. A apresentação dos elementos narrativos, a cisão temporal, os lugares, os personagens e as ações encaixam-se estrategicamente e com criatividade, salvo poucas exceções⁹. No entanto, a partir do sétimo episódio, a trama realiza uma virada estranha, uma peripécia inusitada que faz com que os alicerces construídos comecem a desabar, gerando uma reação em cadeia que transforma os personagens em indivíduos perdidos, descolados do universo diegético e desmemoriados em relação às noções dos acontecimentos. Talvez pelo intuito de conceder um final distante de um provável clichê essa reviravolta tenha tentado mexer na estrutura, porém, o resultado foi uma sucessão de ações injustificadas e absurdas, desproporcionais quanto às bases implantadas. Como será visto, da etapa da Decisão à Conclusão (ou do clímax ao desfecho), poucas

8 A trama e as curiosidades estão no *Memória Globo*, disponível em: <http://glo.bo/3uVZtFe>.

9 Um exemplo é a fofoqueira na janela da loja de artigos gerais. Ao longo de toda a estória, ela surge conversando ao telefone e maltratando os clientes, sempre realçando o seu ódio pelos turistas, embora seu negócio pareça ser voltado, justamente, para essa clientela. Em um dado momento, ela arranca a mercadoria das mãos de uma cliente e a expulsa da loja; em outro, desencoraja a cliente a comprar um produto, alegando que está caro demais ou que o material é de má qualidade. Apesar do evidente tom cômico, a sua postura é incoerente e inverossímil.

são as situações sustentadas de modo verossímil e coerente. Diante disso, ao perceber que um aspecto central da trama é o fato de que os ímpetos e ações de perversidade são os elementos que impulsionam as situações dramáticas, é focando neles que pretendo me apoiar para compreender o caos dramático da narrativa nos estágios finais.

A etapa do *Início* surge com as imagens de Dimas pilotando uma motocicleta ao longo das estradas do interior. Tal qual o protagonista, os telespectadores não sabem o que irão encontrar pela frente. A cidade e a rotina de Diamantina são introduzidas pela fofoca de Dona Nonoca, apresentando Edelweiss, uma bêbada que possui um caso com o prefeito; a Dona Margarida como uma “santinha do pau oco”; Ciro como um homem que perdera todo o dinheiro, mas sempre aparece vestindo coisas caras; e quando ela vê Dimas, revela que ele matara o amigo da escola. Essa ação de bisbilhotar a vida alheia manifesta-se como o primeiro traço de perversidade da série. Além de construir imagens que perpassam somente o crivo da sua interpretação subjetiva da realidade, ela ainda demonstra prazer em realizar a tarefa e divulgar o lado negativo dos cidadãos. Não há comentários positivos sobre ninguém, sua paciência para enxergar o cotidiano e reportar os acontecimentos está submetida a uma habilidade míope para perceber o lado positivo das pessoas (evidenciada pelos apelidos aviltantes). Neste começo, a sua função é épica e prepara os telespectadores para algumas características do mundo inconfundível.

Ainda nesta etapa, Dimas é recebido em casa pela mãe, que o alerta para a forte aversão que as pessoas podem demonstrar, dado o seu passado. O avô, Ciro, interrompe e afirma não acreditar que um descendente de José Silvério seja mal recebido na cidade. O comentário é interessante, pois ao longo do episódio, ficará evidente que o perverso José Silvério matou um companheiro para ficar com o diamante, cortou a língua de um escravo que ousou espalhar a informação e tomou a sopa amaldiçoada de um indígena, a qual continha um “veneno do espírito¹⁰”. Com isso, a trama adquire traços enigmáticos, o herói é atrelado ao efeito místico do veneno, e cuja relação consanguínea pode instigar a estória rumo a potentes resoluções dramáticas. No hospital, o protagonista

10 Este é o momento em que ocorre a ruptura na narrativa do passado, visto que afetará praticamente a vida de todas as pessoas que José Silvério encontrar pelo caminho (elas morrem por relação direta e indireta com a doença).

revê a sua namorada de infância, Rosângela, e Camilo, o seu atual noivo, que já demonstra ciúmes por ele. Dr. Turíbio, o diretor, aceita contratá-lo como médico, mas o impede de realizar quaisquer cirurgias, principalmente depois de ter presenciado na procissão religiosa, Gildinha, a mãe do garoto morto, acusar Dimas de tê-lo matado. Graças a isso, tem-se a constatação de que o seu passado não fora inteiramente esquecido e permanece vivo na mente dos habitantes. Para incrementar, Dimas é apresentado aos boatos referentes a Otto, percebe que suas habilidades são semelhantes e testemunha o ódio que o médico ainda desperta nas pessoas. Estas são as bases sobre as quais a estória é edificada.

A *Perda* ou *Ruptura*, o acontecimento que estremece o estado natural das coisas, começa a ocorrer quando Edelweiss é internada e Dimas a diagnostica. Por conta disso, ele nota que ela vencera um aneurisma na aorta trinta anos antes, algo impossível para a época. Este ingrediente misterioso serve para assentar a situação dramática, afinal, é por meio dele que ela consegue convencê-lo a operá-la novamente (supostamente, Otto teria sido responsável por salvá-la da primeira vez). Pelo modo como Edelweiss é construída, após ver o mesmo poder que a curou materializado em outra pessoa, a personagem não teria como deixá-lo em paz (sobretudo por estar à beira da morte). Por consequência, a pacata Diamantina, de ritmos e rotinas lentas, nunca mais seria a mesma. Dimas trazia consigo a energia que iria desprender pequenas pedras do topo da montanha para iniciar uma perigosa avalanche, engolindo a população inteira. O momento exato em que se dá a ruptura é quando ele aceita o desafio e a leva para a velha casa, onde realiza a cirurgia espiritual. A partir daí, não há mais volta, pois qualquer resultado, positivo ou negativo, os eventos decorrentes são suficientes para quebrar o equilíbrio vigente e engendrar um problema que afeta a todos (não à toa, a cena serve de gancho para o próximo episódio).

Ao alertar a polícia, que chega pela manhã e vê Dimas com a paciente estirada e perfurada por instrumentos cirúrgicos, o instinto perverso de Dona Nonoca provoca um relevante impulso dramático. A simples ação de se meter na vida alheia instaura o novo dilema da cidade e leva à mudança drástica no comportamento e opinião dos cidadãos. Para piorar, alguém entrara na sala do hospital para envenená-la durante a noite e pela manhã, a sua morte foi atribuída à “visita de Deus”. Graças a isso, se antes, Dimas sofria pelos boatos, agora ele tem de lidar

com efeitos mais concretos do seu poder. Sobre esta sequência, cabe salientar uma questão controversa. Os personagens sempre criticaram Edelweiss pela aliança com Otto na realização das perversões e maldades, inferindo que ambos matavam os pacientes, falsificavam prontuários e ele jamais curara um enfermo. Afora esses crimes, a peça-chave aqui é a sua convicção no poder de Dimas, porque a única razão de estar viva é ela ter sido curada e, por isso, ela saberia reconhecê-lo por já tê-lo vivenciado. Então, se, no final, o próprio Otto revelou nunca ter curado ninguém, restou a dúvida sobre como ela teria tamanha confiança nessa segunda cirurgia e, muito mais pertinente, como ela teria sobrevivido ao aneurisma da aorta e, com que propósito ela cometeria os atos criminosos. Por esse conjunto de indícios desconexos e confusos, não foi possível observar o ímpeto de perversidade na personagem.

Anteriormente, havia uma simetria na apresentação das opiniões sobre o passado do protagonista, com quatro personagens a favor da sua culpa e quatro que o protegiam, alegando ser um equívoco ou engano por parte dos envolvidos¹¹. Após a etapa da perda, o *Obstáculo* primário com o qual Dimas se depara é a atitude de Dr. Turíbio em relação à cura de Edelweiss. Ele checa os exames e descobre que ela realmente estava curada e que a operação dera certo. Embora seja um médico psiquiatra e cientista, para quem os eventos místicos, geralmente, são irreais, ele aceita a cura sem buscar outras explicações e inicia o processo de impedimento dos objetivos do herói, assumindo a primeira vaga de antagonista. Sua perversidade é percebida na sua indignação pelo acontecimento, por aquiescer o poder de cura e não se conformar. Assim, levado pelo ímpeto perverso, ele realiza uma série de condutas antiéticas¹², não demonstrando remorso em corromper os laudos médicos e utilizar tudo ao seu alcance para freá-lo a qualquer custo, em outros termos, impedir que os antigos eventos se repitam.

11 Essa apresentação simétrica é constatada pelo que os personagens dizem nas situações iniciais. A favor da culpa de Dimas estão Dona Nonoca, Dr. Turíbio, Camilo e Gildinha, a mãe do garoto morto; e os quatro que o defenderam são Dona Margarida, o avô Ciro, Rosângela e Edelweiss.

12 Entre elas, pode-se apontar o plano com o Camilo de mentir para a paciente acerca do seu quadro clínico; sua visita ao Dimas e a ação de incitá-lo a imaginar que tivera um ataque psicótico, receitando-lhe medicamentos psiquiátricos sem que ele precise; quando a paciente morre assassinada, ele fala que precisa colocar no óbito algo relacionado ao seu coração; e quando tudo parece perdido, ele vai ao delegado com o desejo de internar o herói à força.

Apesar de ser por outras intenções, Dona Margarida também se posiciona como uma força que obstaculiza os desígnios de Dimas. Depois que ele encontra uma foto da mãe ao lado de Otto, ele a pressiona e ela confessa que tiveram um caso, mas nega que ele tenha sido um curandeiro. A importância deste evento é que a falta de argúcia e o comportamento dela criam a lacuna que impulsiona o protagonista (levado também pela fala do avô Ciro, para quem Otto era um ser extraordinário, “um anjo que veio à Terra”) rumo ao recolhimento necessário para que ele perceba a missão a ser cumprida, descarte a sua relutância e retorne com a renovação das energias, como será visto adiante. Sendo uma pessoa extremamente religiosa, a sua perversidade decorre da noção de imoralidade e cumpre-se pelo sentimento de culpa pelo adultério. Afinal, o impulso egoísta de achar que sua decisão é a melhor faz com que ela tente sucessivas vezes desencorajá-lo a ficar e distanciar-se do destino que julga ser idêntico ao do homem que lhe fizera tão mal.

A *Divisão* ocorre na cena do jantar, onde o Dr. Turíbio e o prefeito (junto com as suas esposas) procuram desconversar os assuntos que envolvem o Otto, pois a estória de Dimas vai adquirindo semelhanças com a do antigo médico e isso faz com que o núcleo converta-se num bloco de resistência ao protagonista. Rosângela continua sustentando o apoio em Dimas e afirma a intenção de checar o exame de Edelweiss, para desgosto dos demais. Em vista disso, a simetria é quebrada e os papéis de cada um são divididos em funções específicas: o Dr. Turíbio, o prefeito Antônio Paulo, Berenice e Graciema como os antagonistas, tendo Camilo como principal adjuvante do diretor do hospital no desvio da verdade; do outro lado, Rosângela segue firme ao lado do amigo, com Ciro apoiando seu destino e Dona Margarida atuando como obstáculo à parte. Dada essa composição, Dimas consolida a imagem de herói relutante, um protagonista temeroso que carrega a descrença na própria capacidade e segurança das suas habilidades. Christopher Vogler (1997) expõe um problema que o herói deve enfrentar: o *chamado*. Diante dele, Dimas se vê num território situado entre a facilidade da fuga e os perigos (e a emoção) de uma aventura. Portanto, é natural a sua hesitação e, mais ainda, as suas desculpas para evitar maiores infortúnios: ele é *persona non grata* na cidade, constata subitamente que possui um poder

místico sem a noção de seus alcances e limites e, logo na primeira tentativa, sofre os efeitos pela “desobediência”. Sozinho, ele estaria fadado a fracassar.

Por isso que o *Auxílio* de Rosângela desponta como um elemento primordial. Na cena em que ela descobre a sua intenção de deixar a cidade, ela corre para investigar o caso, faz uma autópsia no cadáver e consegue obter a certeza e a prova do seu poder de cura. Portanto, trata-se de uma virada imprescindível. Primeiro, porque Dimas precisava ser incitado a aceitar o seu destino; segundo, porque ao revelar-lhe as fotos, ele adquire a consciência de seu dom, apesar de seguir relutando; e terceiro, a ação tem repercussão direta no retorno do herói e no consequente confronto com aqueles que se puseram em seu caminho (e também em razão da sua ida encerrar a estória). A esse respeito, é válido sublinhar o contraponto dramático que a narrativa faz ao inserir, nesse momento, a cena em que o escravo fugido encontra o garoto curandeiro salvando uma mulher. Por meio deste encaixe, o protagonista constata o seu poder místico ao mesmo tempo em que os telespectadores são apresentados à sua origem. Isto posto, há mais exemplos de auxílios, como o de Camilo que, motivado por ciúmes e pela indignação de perder o amor de Rosângela, alia-se ao Turíbio para prejudicar Dimas. Seu ímpeto perverso fica evidente pela intrepidez de um homem capaz de lutar com todas as forças pelo que deseja, apesar de demonstrar insatisfação em fazer a coisa errada. Contudo, quando ele descobre que o prefeito encomendara a morte de Dr. Otto, ele passa a desconfiar da família e de todo mundo que criticava Dimas, iniciando o seu processo de transformação em um auxiliar do protagonista. Grande parte da responsabilidade por essa mutação deve-se ao carinho de Rosângela que, mesmo traindo o noivo, sempre mostrou enorme afeição por ele.

Retornando ao momento em que Dimas descobre as fotos de sua mãe com Otto e fica revoltado, pode-se dizer que é uma virada cuja função amplia consideravelmente o conflito. Por consequência do terrível imprevisto e sentindo-se confuso e desorientado, o herói relutante dá um passo para trás, buscando compreender os acontecimentos. Como exemplo de um estágio na jornada, Christopher Vogler (1997) apresenta a *Aproximação da Caverna Oculta*, onde o herói, após ter se adaptado ao Mundo Especial, atravessa uma região intermediária e encontra uma zona misteriosa na qual realiza os preparativos para a provação central

da aventura. A sua função, portanto, é reservar um tempo para organizar os planos, dedicar-se ao conhecimento do inimigo e fortificar-se, incluindo a possibilidade de desenvolver relações de romance, ligando o herói à amada. Em Joseph Campbell (2007), a etapa é denominada de *Ventre da Baleia*, ou seja, a ideia de que a passagem do limiar mágico é um caminho para a esfera do renascimento, “uma imagem simbólica do útero”, onde o herói é jogado no desconhecido, sofre uma metamorfose e é revivificado pela lembrança de quem é e o que representa. Sobre isso, extenuado pelas recentes descobertas e complicações que seu poder misterioso lhe trouxe, Dimas toma a decisão de se isolar de todos no local em que costumava acampar quando criança, uma grande gruta de pedra no mato. Rosângela vai atrás e reafirma a crença de que ele é um ser iluminado, reacendendo a vontade nele de seguir a sua trajetória. A fase da caverna evidencia a conexão espiritual e o fortalecimento da mútua confiança, por isso, grande parte dessa resolução ocorre pelo reforço dos laços românticos entre ele e a sua auxiliar. Se antes o casal já havia se beijado, a partir desse instante, Rosângela não mais impediu o coração de aflorar o sentimento que nutria por Dimas, tanto que, no episódio seguinte, eles dormem juntos. Energizada pela aura do amor, ela intensifica os confrontos com o pai e a mãe, abalando as relações que, até então, eram de pequenas contrariedades.

Tendo isso em vista, é interessante observar que esse retiro de Dimas ocorre, não despropositadamente, no mesmo local onde José Silvério encontrara o garoto curandeiro pela primeira vez, sugerindo que o retorno à essa localidade sagrada iria conferir-lhe a coragem e as forças necessárias para enfrentar as adversidades e avançar a sua missão. Neste contexto, pode-se alegar que a cura de Dimas exprime a essência do ímpeto de remediar a perversidade instaurada por José Silvério, no passado, e continuada por Otto, no presente (considerando que o protagonista seja, de fato, a reencarnação do garoto¹³). Afinal, por ser estranho à cidade, Dimas não fora tocado pela sua perversão, isto é, pelo impulso que “dominou” a mente dos habitantes, transfigurando-os em seres moralmente degenerados. Sua chegada simboliza a aura mística da anti-perversidade, o estímulo que retornou para livrar Diamantina

13 Para fazer essa alusão, baseio-me nas informações construídas inicialmente, de que Dimas nasceu depois que Otto deixara a cidade e, portanto, que ele jamais o conhecera, e que ele é a reencarnação do garoto curandeiro, embora os eventos finais sejam conflitantes com essas duas posturas.

de uma vez por todas das maldades de José Silvério (a sua cura é real e tinha começado a desfazer o mal quando Graciema voltou a andar). No entanto, apesar da origem dessa anti-perversidade poder ser verificada quando o garoto nega ajuda a ele, a cena peca em demonstrar com mais clareza as razões para a rejeição, a despeito de se poder presumir que ele captara o cerne da aura perversa e tenha decidido não partilhar da culpa por mantê-lo vivo.

Uma surpresa ocorre ao término do quinto episódio. Ciro abre o cadeado de um portão e entra em um velho casarão para se encontrar com Dr. Otto. O alvo das histórias é estrategicamente materializado na trama para engendrar respostas acerca das opiniões dos inimigos, afinal, enquanto tratava-se de boatos, o choque de forças permanecia num limbo conjectural, com cada personagem cedendo sua versão do passado. Estando vivo, eles podem ser finalmente desmentidos e os culpados terão de revelar as suas máscaras. Desta forma, a princípio, pela forma como Otto surge, supõe-se que ele irá reposicionar a simetria no embate contra os Diamantinenses. O seu comportamento e fala validam a imagem de um sujeito injustiçado pelos perversos opositores, intensificada pela firme convicção de Ciro na sua santidade ao exibir o vídeo para Dimas e Rosângela¹⁴. Graças a isso, o casal se vê aprisionado num tenso campo de batalha, cujo ódio dos personagens é acentuado: de um lado, Graciema conta que Otto a deixara parálitica; Camilo descobre o segredo de seu pai e Dona Margarida se descontrola ao vê-lo na sua frente, sem pagar pelos crimes que cometera; e do outro, na cena em que Dimas o encontra no casarão e o pressiona por ter desaparecido e forjado a própria morte, Otto se defende, declarando ter sido perseguido pelos verdadeiros corruptos e culpados e se oferece para ser entregue à polícia, caso não seja justo de confiança¹⁵. Diante deste panorama, mesmo

14 No vídeo, Otto aparece numa celebração junto aos personagens que o condenavam como um ser abominável. Ciro explica que eles só conseguiram alcançar os seus objetivos graças ao Otto (o prefeito deve sua candidatura a ele e Dr. Turfíbio conseguiu a vaga de diretor do hospital). Além disso, ele afirma que Otto é quem foi a vítima e que teria se retirado ao descobrir que os outros eram corruptos e se juntaram para acabar com ele.

15 No casarão, Otto diz a Ciro que Dimas precisa conhecer a *verdadeira* história e é advertido pelo amigo de que seria perigoso. Eles estão sozinhos e planejando o avanço dos objetivos, então não haveria necessidade de mentira entre os dois (embora seja visível que o plano é omitido por causa dos telespectadores). Quanto a isso, se no final, conclui-se que o tempo todo a história contada pelos outros a Dimas era a versão genuína, do que Otto estava se referindo como a *verdadeira* história?

sendo a sua presença inesperada, ela pouco altera ou abala os alicerces definidos na divisão.

O evento que anuncia a nova configuração na relação dos personagens, ou seja, a segunda *Ruptura*, acontece na cena em que Dimas testemunha a presença dos capangas ao lado de Otto e se recorda de que foram eles que o agrediram. Não há outra *Divisão*, pois todos se mantêm alinhados aos mesmos papéis, malgrado seja revelado que eles estavam certos. Desta maneira, os efeitos da ruptura recaem mais sobre a intensificação dos obstáculos (e a introdução de Ciro como auxiliar direto do antagonista), já que, dali em diante, além de continuar lutando contra a opinião negativa dos cidadãos, Dimas terá de combater a perversidade do seu arquirrival místico, José Silvério, na pele de Otto. É neste ponto que a trama dá a guinada estranha e as ações conduzidas pelo vilão tornam-se incongruentes e inverossímeis em relação ao mundo inconfundível e às suas regras. A fim de exemplificar, comentarei primeiramente as falhas na estrutura dos personagens para, em seguida, descrever as últimas etapas e avançar sobre a perversidade de Otto.

De acordo com a análise, o principal erro da trama é a falha no eixo temporal do evento que envolve o sumiço de Otto, que já surge de maneira implausível¹⁶. Todos os personagens referem-se à sua “morte” como tendo acontecido trinta anos antes e Dimas fugira da cidade vinte anos antes. Logo, toda a infância do protagonista em Diamantina deveria ter ocorrido na ausência do médico, o que não ocorreu. Quando Gildinha diz que sabia que Otto é quem causara a morte de Cristiano, seu filho, imediatamente, nota-se o defeito, já que o garoto era da mesma idade de Dimas e a sua morte fora a razão de ele ter sido exilado (ela chega a revelar que foi ameaçada para acusá-lo¹⁷). Portanto, Dr. Otto ainda estava realizando os tumultos pela cidade bem depois do período que a trama considera o seu sumiço e se apoia para justificar os fatos narrativos. Outra questão são as mortes mal resolvidas de Edelweiss,

16 Numa cidade do interior, como pode o Dr. Otto ter desaparecido por vinte anos (ou trinta) sem deixar vestígios e visitando sua propriedade frequentemente, além de continuar mantendo sua casa e o pagamento de impostos em dia? Sem contar o avô Ciro, ninguém buscou a posse dela ou teve acesso ao inventário do proprietário?

17 Mesmo tendo sido ameaçada na época para culpar Dimas pela morte de seu filho e “abafar o caso”, por que motivo, vinte anos depois, ela iria chamá-lo de assassino aos berros, no meio da multidão, durante uma procissão religiosa na rua? E por que ela iria implorar, aos prantos, para os policiais prenderem-no quando ele curara Edelweiss na cabana?

Wesley e Genival¹⁸. Quanto à primeira, por que Otto mataria Edelweiss, a pessoa que o defendia cegamente para todo mundo? Ela não teria sido uma forte aliada para se conquistar a confiança de Dimas? Quanto à situação de Genival e Wesley, numa sequência, Dr. Otto teria convencido o homem que desistira de matá-lo por fidelidade a atirar no seu próprio filho e, então, por amor a uma causa mal elaborada e justificada, conseguiu que ele pegasse a sua arma e cometesse suicídio. Tudo isso sem indícios concretos para sustentar essas ações, ferindo a verossimilhança das suas motivações dramáticas. E mais, bem próximo ao clímax, outra peripécia amplia a incongruência nessa reta final. Dr. Otto e Ciro conversam sozinhos no velho casarão e ambos agem como se os seus planos realmente envolvessem a “cura” do médico, talvez para disfarçar a verdadeira intenção dos telespectadores, mas às custas de mais um forte dano na inteligibilidade da trama. Mais tarde, revela-se que o objetivo deles sempre fora o Dr. Otto morrer nas mãos de Dimas. Logo, por que eles agiriam com base nessa busca pela cura se, ao esconder os seus verdadeiros propósitos, isto acabou mostrando-se mais contraproducente do que as suas intenções reais?

A *Decisão* inicia-se pelo encontro de Rosângela com Otto na rua. Ao reconhecê-lo, ela resolve segui-lo e o encontra no casarão, onde o antagonista assume a autoria dos crimes cometidos, puxa uma arma para raptá-la e liga para Dimas vir buscá-la. Quando Dimas chega, Otto lhe propõe um acordo: ele assume os crimes e solta a Rosângela em troca da cura¹⁹. Pouco depois, Ciro chega e revela que José Silvério reenarnara em Otto e, por isso, acredita nele e o segue. Então, o avô pega a faca e começa a ameaçá-la para que a operação espiritual seja iniciada. O protagonista se aproxima e, prestes a perfurá-lo, reluta diante da tarefa. Neste instante, Ciro passa a incitá-lo a assassinar o Dr. Otto, expressando o plano da dupla. A cena corta para o passado, onde José Silvério agoniza e implora ao garoto para ser morto, ameaçando emparedar sua

18 A morte de Graciema na sala do hospital também é bastante incoerente. Por qual motivo ele iria arriscar arruinar os seus planos e ser visto antes do tempo para tirar a vida de uma pessoa que em nada o atrapalhava?

19 Aqui, ocorre mais um problema. Depois de a polícia cercar o casarão, no momento em que a porta é arrombada, os dois, estando no porão, escutam o barulho e os passos dos policiais vindo do teto. Contudo, Otto se diz esperto e fala que eles estão na casa de Dona Margarida. O delegado checa o casarão e não há ninguém, mesmo que as escadas para o porão estejam abertas e desimpedidas. Como eles ouviram a chegada dos policiais e viram as sombras pelas tábuas?

mãe. Finalmente, o garoto cede ao impulso da perversidade e enfia a faca no pescoço dele, porém, antes da agonia do veneno ser encerrada, o cruel homem deleita-se por ter passado a maldição ao garoto (não há explicação de como ele obteve essa informação e, tampouco, a preferência pela morte frente à cura que tanto buscava). No presente, a cena se repete com Otto rogando para que Dimas o mate. Da mesma forma, não fica evidente o propósito de ele preferir a morte e, principalmente, sobre o motivo de se repetir a situação (ele não teria passado a maldição ao garoto?). Contudo, desta vez, a relutância de Dimas mostra-se uma decisão sábia, já que o resultado seria um caminho na direção da perversidade, a qual ele aspira combater. Com raiva, Otto o ataca e, em seguida, perfura o peito de Rosângela. Quando Dimas consegue segurá-lo, num ato de insanidade, Ciro pega uma tábua de madeira e o acerta na cabeça, engendrando mais uma ação improcedente¹. Pouco depois, enquanto o herói desperta, a perversidade do avô é exposta no relato aos policiais, ao dizer que o neto enlouquecera e tentara matar a Rosângela aos gritos de que era a reencarnação de Dr. Otto. Ao término, cumpre-se a permanência do desequilíbrio instaurado na ruptura, tem-se a prisão de Dimas e a culpa pelo ataque a ela recaindo estritamente sobre ele.

Por fim, a *Conclusão* é representada pelo estado final da situação dramática e o seu possível recomeço. Dias depois, Dimas encontra-se numa penitenciária e Camilo o visita, dizendo que irá tirá-lo de lá para ele curar a Rosângela e os dois irem juntos atrás de Otto para matá-lo. O herói, imbuído das últimas experiências desastrosas, expressa de novo a sua relutância e desliga o telefone. Na cena seguinte, Rosângela está internada em coma na clínica e, subitamente, abre os olhos e contempla a câmera com uma feição inusitada. Possivelmente, ela contraíra a perversidade e poderia ser uma futura auxiliar do vilão ou imbuiria o protagonista de forças especiais, já que teve acesso aos segredos do inimigo. Pelo fim do ciclo, percebe-se que a série tinha intenção de uma segunda temporada, introduzindo um gancho poderoso a ser desenvolvido nas próximas etapas.

À primeira vista, Otto deixa transparecer uma perversidade referente ao cinismo e à sordidez de um homem hábil na arte da atuação e

1 Pela disposição dos acontecimentos na cena, se Ciro queria que o seu neto matasse Otto, por que ele interromperia a briga? Ele não deveria intervir para ajudar Dimas ou, no mínimo, facilitar o cumprimento do objetivo da dupla?

da mentira. Com bastante tempo para planejar o encontro com o filho e fazer com que ele o mate, sua intenção demonstra um sutil sadismo, no sentido de querer conquistar o que deseja ao mesmo tempo em que causa dor ao outro. Ele deturpa os boatos negativos para confundir a cabeça de Dimas e retirar prazer dessa tortura. Quando sua máscara cai, o vilão gaba-se de não ter deixado pistas e ter enganado a todos, deleitando-se com a sua esperteza e genialidade. Dotado da noção de que é a reencarnação de José Silvério, Otto preparou muito mais do que um mero ritual para deixar este mundo; ele precisava revelar o seu segredo. Se em trinta anos (ou vinte), ele manteve-se tranquilo e com a agradável sensação de ter deixado um rastro maligno sem pagar nada por isso, o ímpeto da perversidade passou a consumi-lo, transformando a tranquilidade em pensamentos atormentadores. O seu retorno, portanto, está atrelado à sua submissão e à falha em reprimir os impulsos perversos; não bastava perpetrar os crimes e sair ileso, os fantasmas dos mortos sempre ressurgem para flagelar o espírito dos culpados e fazê-los confessar e vivenciar o mesmo pesadelo. Assim como no conto da introdução, o ímpeto da perversidade em Dr. Otto manifesta-se sem causas tangíveis, ele perpetra essas ações malignas porque, no fundo, sente que não deveria e deixa evidente que não há um princípio inteligível por detrás de suas intenções.

Para concluir, a série apresentou uma trama envolvente e de enorme potencial. O tema de misticismo é algo que sempre provoca curiosidade e fascínio nos espectadores. O mundo inconfundível foi construído, inicialmente, com elementos interessantes e uma conjuntura de personagens planos coesa e muito atrativa. Pelas etapas analisadas, pode-se observar que a introdução e a ruptura foram bem elaboradas e prepararam o terreno para as ações de perversidade alavancarem a trama. A divisão recortou os personagens em seus respectivos papéis e foi de suma relevância para criar a atmosfera de suspense e mistério que rodeava Dr. Otto, incluindo os aspectos pertinentes quanto à relutância do herói e as funções bem cumpridas dos obstáculos e auxiliares. O maior problema na sua estrutura dramática foi detectado a partir da segunda ruptura, com a virada inusitada que fez ruir as relações tão bem erigidas anteriormente e passou a apresentar inúmeras ações confusas, incongruentes e nada convincentes. A perversidade atrelada a elas, auxiliou na tarefa de iluminar as diferentes manifestações do comportamento e da essência humana que, por impulso, transformam-nos em seres degenerados, desleais, indignos

e imorais. Por meio deste ângulo de análise, tentei dar um sentido, sobretudo, às ações que giraram em torno do protagonista e do vilão, as quais, sem a noção de que a perversidade ocorre por ímpetos irrefreáveis e incôscios, tornam-se descabidas e conflitantes com os reais objetivos de ambos (não houve movimentos ou viradas para justificar e/ou reposicionar as suas intenções junto à trama e prover mais respostas sobre o embate travado ao longo dos séculos). Por último, este misterioso conflito espiritual não conseguiu ser encerrado na sua primeira e única temporada, deixando os telespectadores sem possíveis respostas. Entretanto, ao verificar que o herói foi injustamente aprisionado, um fato é mais do que certo: amanhã, ele estará livre, mas onde?

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. “Ensaio, viagem entre a memória e o desejo: anotações críticas sobre o ‘Demônio da Perversidade’, de Edgar A. Poe”. In: *Língua e Literatura*, São Paulo, (17): 75-79, 1989.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na tv: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspects of the novel*. New York: RosettaBooks LLC, 2002.
- LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction*. London: Bradford & Dickens, 1960.
- MACK, Christian, “The Spirit of Perverseness”: Determinism in the Works of Edgar Allan Poe”. In: *Making Literature Conference*, 2, 2019.
- POE, Edgar Allan. **Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe**. New York: Doubleday, 1966.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.
- RODRIGUES, Sônia. *Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV*. São Paulo: Aleph, 2014.
- VITANZA, Victor. *The dialectic of perverseness in the major fiction of Edgar Allan Poe*. Northern Illinois University, Ph.D, 1975.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas*. Rio de Janeiro: Ampersand Ed., 1997.

HISTÓRIA DOS SERIADOS FICCIONAIS NO BRASIL: NOTAS METODOLÓGICAS PARA O EXAME DA TRAJETÓRIA DA GLOBO

**TCHARLY MAGALHÃES BRIGLIA
MARIA CARMEN JACOB DE SOUZA**

Universidade Federal da Bahia

As indústrias de mídia têm passado por crescentes processos de transformação, impulsionados a partir dos anos 2000, com a digitalização dos sistemas de comunicação, em um mercado concorrencial, nos âmbitos nacional e transnacional, como destacam Santos (2018), Svartman (2019) e Lotz et al. (2022). Nesse cenário, novas formas de produção, circulação e consumo da ficção seriada televisiva – telenovelas, seriados, minisséries, soap-operas – podem ser observadas, em um amplo espectro de crescimento. Compreendemos o termo televisão, em seu sentido mais amplo e contemporâneo – para além da mídia convencional transmitida via aparelhos de TV –, mas contemplando os serviços de televisão distribuída pela internet – como a *Netflix* e o *Globoplay*.

Os estudos sobre a ficção seriada audiovisual contemporânea no Brasil sinalizam novas possibilidades de criação de formatos que circulam por meios que se articulam em projetos transmídia conectados com os consumidores das mídias sociais digitais². No âmbito dos seriados, é crescente a complexidade das narrativas (MUNGIOLI, 2019), que se desenvolvem tanto pelo formato episódico – como as médicas procedurais ou as *sitcoms* – quanto pelo modo continuado, no qual a serialidade se expande continuamente ao longo dos episódios – como no caso de *Os Outros* e *Fim*, ambas do Globoplay (2023).

Há, nesse universo do mercado nacional, uma diversidade de gêneros, que atendem tanto às necessidades de renovação dos seriados, quanto à audiência, que se expande, consumindo conteúdos nichados e assistindo aos episódios, seja na velocidade de uma maratona, seja na apreciação semanal via TV convencional ou *streaming*. Dentro da categoria geral de séries de ficção, os seriados são foco, desde a década de 2010, de investimentos das empresas produtoras, sendo alguns voltadas para experimentação e/ou renovação artística para os profissionais en-

2 Pesquisas desenvolvidas pelo Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva nos países que compõem a rede (Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela) e as investigações da rede Obitel Brasil têm sinalizado o contexto de transformações vivenciadas na ambiência digital: Lopes e Mungioli (2014); Souza et al (2013; 2017; 2019). Resultados disponíveis em: <https://www.cetvn.net.br/obitel/> e <https://www.cetvn.net.br/obitel-brasil/>. Acesso em: 05 mar. 2024.

volvidos³. Trata-se de uma fase de impulsionamento de novos hábitos de consumo, em tempos de crescimento do *streaming* e de incentivos estatais⁴, como a Lei 12.485/2011, como ressalta Ikeda (2022).

No aspecto quantitativo, a partir desse momento, a TV aberta também fortalece a produção de seriados, reunindo um volume considerável, com faixas fixas de programação na Globo e realizações pontuais nas demais emissoras. Considerando apenas estreias, entre 2010 e 2020, somente na Globo aberta, observam-se trinta e três seriados, quase que, em sua totalidade, exibidos na faixa das 22h30 ou 23h. É um número muito maior do que foi produzido, por exemplo, entre o final dos 1970 e o início dos anos 2000. Nesse mesmo período, como destaca Ikeda (2022), há um expressivo movimento dos canais pagos e das plataformas de *streaming*, em especial, os integrantes do Grupo Globo, o que vai tornar a década um marco temporal importante na compreensão da história dos seriados ficcionais no Brasil e do papel da Globo nesse cenário.

Historicamente, é válido notar que o volume cresce em paralelo às mudanças nos investimentos do Grupo Globo, que, entre o final dos anos 1990 e a primeira metade da década de 2010, se concentram no canal aberto e nos canais por assinatura, mas que, a partir de 2015, com o lançamento do serviço de *streaming* próprio – o *Globoplay* –, terão o digital como foco maior. As estreias passam a ocorrer de modo simultâneo ou com a prioridade da plataforma como primeira janela de exibição. Tais movimentos sinalizam os interesses e as decisões da empresa e dos seus gestores em ampliar investimentos nos seriados, em diálogo com as demandas e anseios da audiência, mobilizados pelas particularidades tecnológicas e concorrenciais de cada período.

3 Nesse âmbito, *Justiça* (Globo, 2016) construiu uma proposta renovadora, ao distribuir os episódios diários a partir do ponto de vista dos protagonistas, o que permitia que a história de um personagem fosse retratada novamente, em outro episódio, mas de forma secundária. Do ponto de vista temático, *Dupla Identidade* (2014) e *Onde Está Meu Coração* (2021) também buscaram diversificar as abordagens, ao retratarem, respectivamente, a trajetória de um *seria-killer* e de uma dependente química.

4 Entre 2019 e 2022, na gestão do presidente Jair Bolsonaro, o incentivo estatal à produção audiovisual no Brasil observou um considerável decréscimo, em paralelo à diminuição de políticas culturais, haja vista a transformação do Ministério da Cultura em uma secretaria. A situação se agravou ainda mais a partir de 2020, com a pandemia de Covid-19, que se se prolongou, de modo mais enfático, até 2022.

Para compreender a história recente dos seriados ficcionais para televisão e internet no mercado nacional, é necessário, pois, dar relevo ao lugar da Globo nessa ambiência. Por esse motivo, este artigo retoma a noção bourdieusiana de campo e trajetória social, implicada em estudos anteriores para o exame das telenovelas (BRIGLIA & SOUZA, 2022), como matriz de análise que favorece a percepção das lógicas que regem as relações de poder entre agentes e organizações envolvidos nos sistemas de produção, circulação e consumo do seriado brasileiro.

A análise da trajetória social leva em consideração a história das práticas dos gestores e executivos responsáveis pelas tomadas de decisão que precisam articular os aspectos empresariais e artísticos em um grupo comercial de mídia. Hepp (2014) contribui para esse arcabouço metodológico ao evidenciar as variáveis midiáticas em um processo histórico de periodização, em suas dimensões diacrônica e sincrônica (análises temporais e comparativas de momentos das histórias das mídias, sem perder de vista a compreensão de momentos simultâneos de um período). As premissas da abordagem histórica também são fundamentadas pelos estudos de Mattos (2000), Freire Filho (2004), Rossetto (2009) e Le Goff (2015).

Em um primeiro momento, as nuances e mudanças nas definições de seriados serão apresentadas com o intuito de evidenciar um patamar comum de referência. Cientes de que a análise de um período amplo de produção e consumo de seriados implica em visitar o terreno das periodizações e os seus dilemas, a segunda parte do artigo vai explorar essa questão. A meta é apresentar referências chave dos períodos da história do campo que demarcam vetores para compreender as ações e projetos das organizações e dos agentes segundo determinadas circunstâncias de criação, produção, circulação e consumo dos seriados nacionais. Por fim, analisa-se a posição da Globo, em virtude da sua atuação tríplice: TV aberta, canais pagos e *streaming*, considerando a dinâmica do mercado concorrencial e a ação das demais empresas produtoras, em um diálogo com resultados recentes das investigações de Ikeda (2022) sobre os seriados brasileiros.

Os seriados: dimensões conceituais e históricas de uma definição

Um dos primeiros esforços para compreender o espaço social de criação e produção dos seriados brasileiros implica na clareza das definições relacionadas à caracterização do produto. As telenovelas, mesmo com suas diferenças, permitem um patamar consensual em sua definição. Essa harmonia conceitual, no caso dos seriados, é, por vezes, menos evidente. Balogh (2002) ilustra tal posição ao mostrar a dificuldade de se estabelecer tipologias e classificações rígidas em tempos de pós-modernidade, o que levou o termo seriados a ser integrado a uma definição mais genérica de “séries”.

Nesse momento, vamos evitar a fluidez do termo *series* e correr o risco de privilegiar o termo *seriado* na busca por uma definição comum que acolha as suas particularidades e, paralelamente, indique uma acepção atualizada e reconhecida pelas organizações e agentes na produção, circulação e consumo. Esse caminho tende a colaborar na formulação das lógicas que regem o funcionamento do seu campo de referência. O termo “seriado” irá se referir às ficções seriadas caracterizadas por graus de continuidade narrativa variados, exibidos em episódios em uma ou mais temporadas, na TV aberta (comercial e pública), na TV fechada e nos serviços de *streaming*.

No final dos anos 1990, Pallottini (1998) define o *seriado* como uma narrativa ficcional dividida em episódios. O propósito do autor roteirista explicita-se na unidade narrativa expressada por meio do protagonista, do tema e/ou pela época e local da ação. O uso do termo “episódio”, em contraponto ao “capítulo” (comum em telenovelas), justifica-se por conta da sua estrutura relativamente independente. O arco narrativo se desenvolve ao longo da história, com as transformações que ocorrem na vida dos personagens, mas não com a mesma relação de continuidade estabelecida em outros formatos de ficção seriada para TV.

Para Pallottini (1998), a unidade do *seriado* se estabelece pela cosmovisão do autor, que apresenta uma articulação geral entre todos os episódios. As situações dramáticas vividas se acumulam ao longo do enredo. Na mesma época, tal compreensão convencional e clássica do *seriado* interliga-se aos três tipos básicos de narrativa seriada para televisão, reconhecidos por Machado (2000): a teleológica linear, que re-

mete à continuidade dos capítulos da telenovela; a construída por meio de episódios autônomos, no caso dos seriados em que a organização do enredo se dá de forma fechada; e por fim, a narrativa de unidade temática, mas não-continuidade narrativa, como a que ocorre em seriados que só têm em comum o assunto abordado, mas cujos personagens e cujas situações mudam a cada emissão. Na TV aberta brasileira, são exemplos dessa categoria: *A Vida como Ela é* (Globo, 1996) e *A Comédia da Vida Privada* (Globo, 1995-1997).

Esquenazi (2011) diferencia as séries imóveis – as que não propõem alterações substanciais no universo ficcional – das evolutivas – histórias em que a sucessão de episódios corresponde ao ritmo da vida flagrada na evolução do mundo ficcional⁵. Defensor da necessidade de se reconhecer na própria TV os aspectos estéticos, poéticos e narrativos que endossam suas peculiaridades, Mittell (2015) diferencia a “*serial*” – uma narrativa cujo arco dramático atravessa os episódios, como no caso das telenovelas, no Brasil – da “*serie*” – formato em que os conflitos dramáticos se resolvem dentro dos limites do episódio, o padrão dos seriados convencionais.

Esse aspecto complexo do seriado contemporâneo é ressaltado por Mungioli (2019), ao discorrer sobre a tendência crescente da construção de arcos longos que articulam a intriga em temporalidades variáveis por episódio, por temporada ou até mesmo dentro do próprio episódio. São recorrentes os fluxos temporais marcados por maior velocidade narrativa ou pela apresentação de diversos fatos simultâneos, como nas situações em que se apela a *flashbacks* e/ou *flashforwards*. Na história recente da Globo, a autora identifica na série *Justiça* (2016), um exemplo de narrativa construída de forma mais complexa, de modo a adensar os conflitos e a carpintaria dos personagens. A pesquisadora recorre a Mittell (2015) para ampliar o debate sobre as peculiaridades das narrativas televisivas complexas observadas nos seriados.

5 Seriados de gêneros semelhantes, como a comédia, podem exemplificar essas duas variáveis, especialmente quando as localizamos em diferentes fases de produção. *Sai de baixo* (Globo), seriado humorístico exibido entre 1996 e 2002 encaixa-se em uma definição de série imóvel, tendo a vista a manutenção dos padrões narrativos e dos perfis dos personagens ao longo das temporadas. *Tapas e Beijos* (Globo, 2011-2015) e *Mister Brau* (Globo, 2015-2018), por sua vez, propunham evoluções maiores do ponto de vista da sucessão dos acontecimentos da história, o que pode ser notado nas mudanças de rumo da vida dos personagens, no decorrer do tempo.

Nesse contexto, não se pode desconhecer a fluidez das formulações tradicionais de conceituação dos produtos da ficção seriada para televisão e internet, como salientam Lopes e Lemos (2020). As pesquisadoras defendem que há, de modo mais enfático, uma telenovelização das séries – que passaram a contar com arcos narrativos longos – e da serialização das telenovelas – que têm experimentado a construção de *plots* curtos, o que, metaforicamente, torna os capítulos semelhantes a episódios de um seriado, focados em determinados aspectos e tramas que se resolvem com um maior dinamismo das ações⁶.

O debate sobre as facetas artísticas e comerciais dos seriados também é pontuado por Esquenazi (2011). Como um produto típico da indústria cultural, essas narrativas devem dialogar com o horizonte de expectativas do público e dos patrocinadores (no caso das emissoras comerciais). Não por acaso, a recorrência a diversos recursos de linguagem, de forma a encantar quem assiste e manter o interesse de quem investe no conteúdo.

Os seriados na ambiência digital se transformaram em um conteúdo comercialmente fundamental para as empresas, o que tornou os enredos abertos a possibilidades garantidoras da continuidade da história em temporadas, com variações nos modos de narrar. Mittell (2015) reitera que os padrões de consumo influenciam a produção das séries, colocando em destaque uma das variáveis chaves da digitalização que interferem na produção e consumo dos seriados: a transmidiação e o papel dos fãs, dimensões investigadas por Lessa (2022) no campos dos seriados televisivos.

A variável do consumo deve ser considerada nas definições de seriados, haja vista a maior restrição nos graus de experimentação e inovação quando se fala para um público maior. O risco comercial é mais bem gerenciado quando o produto tido como “diferente” é distribuído em espaços mais nichados, como a TV a cabo e o *streaming*. Não é uma

6 *Sob Pressão*, drama médico que estreou em 2017 na Globo aberta, e teve sua última temporada exibida com exclusividade para o *Globoplay*, em 2022, pode ser vista como um exemplo de série que incorporou traços dos folhetins – com o atravessamento do drama familiar e romântico do casal protagonista ao longo das temporadas. Novelas recentes, como *Vai na Fé* (2023) e *Terra e Paixão* (2023-2024) também evidenciam o outro aspecto – trata-se de obras que investiram em *plots* curtos, ao longo dos capítulos, que movimentavam a trama, sem perder de vista a espinha dorsal da narrativa.

coincidência o investimento em seriados de humor, ao longo da história da TV Globo, como a segunda versão de *A Grande Família* (2001-2014). Ao falar com os milhões de telespectadores, são utilizados recursos teledramatúrgicos com os quais o público está mais familiarizado. Obras de teor mais sóbrio, como *Desalma* (Globoplay, 2020) e abordagens mais ousadas do ponto de vista da sexualidade, como *Lúcia McCartney* (GNT, 2016-2017) inserem-se em contextos de audiência mais direcionados, por meio dos quais pode-se investir de modo cauteloso e específico, tendo em vista o aspecto financeiro que envolve a assinatura e a escolha pelo produto.

Entende-se, por esse prisma, que o grau de complexidade na narrativa e na encenação estão articulados com os projetos artísticos dos profissionais envolvidos, as metas comerciais e o público-alvo do produto. Nesse sentido, a posição comercial das empresas produtoras deve ser levada em consideração quando se pensa no nível de inovação e de experimentação dos conteúdos. Os seriados têm passado, nas últimas décadas, por um processo de hibridismo de linguagens. Isso permitiu a incorporação de outros aspectos, como a narrativa em fluxo temporal típica dos folhetins, explicitada por meio da dependência narrativa entre os episódios. Fatores como esse explicitam particularidades conceituais, que sinalizam transformações e a recorrência da estrutura narrativa de base dos seriados.

Premissas para composição dos marcos temporais do campo dos seriados no Brasil

A breve recuperação da intrincada história dos modos de definir, investigar e compor os seriados antevê as questões que envolvem o processo de periodização. Le Goff (2015) salienta que um período histórico é um recorte longo e não homogêneo do tempo, o que também coloca as fases de transição como elementos de delicado encaixe na ordem cronológica. O historiador deve ter atenção às continuidades e às discontinuidades – as variáveis que atravessam os períodos e aquelas que impedem a constituição das rupturas. Daí a importância da localização e da hierarquização dos fatos, a partir de uma lógica conceitual. Nesse sentido, em mais de 70 anos de acontecimentos em torno da fic-

ção seriada televisiva no Brasil, é preciso construir com cuidado os fatos de referência, seus graus de importância e suas conexões.

No que tange à televisão, Mattos (2000) reforça que os estudos clássicos sobre o crescimento dos sistemas de radiodifusão passaram, a partir dos anos 1990, a abordar as transformações causadas pela globalização. Essa discussão também tem passado pelas implicações sociais decorrentes das ações de empresas transnacionais e de agências de publicidade nos países em desenvolvimento. Transformar esses aspectos da globalização em variáveis e indicadores globais generalistas, como salienta Le Goff, pode impedir a compreensão de uma dada realidade local, como em um exame de qualquer programa televisivo que desconside as especificidades de uma configuração própria criada em torno dos seriados, em escala global e nacional⁷.

A compreensão das variáveis que envolvem a história de uma determinada tecnologia dialoga com os pressupostos de Rossetto (2009) sobre a divisão de um período em fases. Os diferentes “recortes do tempo” precisam ser embasados por variáveis sociais, políticas e econômicas, com particularidades contextuais e relações entre mercado e Estado. A divisão cronológica em fases se viabiliza quando dado fenômeno torna possível a transição para outro período, implicando em mudanças de paradigma. As partes que formam o todo são compostas por elementos que permitem a distinção entre eles, e, ao mesmo tempo, a interconexão. Para o estudo da radiodifusão, Rossetto (2009) dividiu seus indicadores em duas categorias: as estruturas (analisadas quanto às dimensões políticas, econômicas e tecnológicas) e os agentes (políticos e econômicos).

A dimensão histórica da televisão é investigada por Freire Filho (2004), que vê a TV como um fenômeno que se consolidou como linguagem, indústria, instituição e principal forma de entretenimento. Para o autor, a pesquisa histórica colabora para a compreensão mais apurada dos conceitos acerca das particularidades tecnológicas e da organização social e textual da TV. Freire Filho sugere estágios para os estudos históricos: a formulação de hipóteses de caráter estruturante; a coleta dos dados e a

7 No caso brasileiro, Mattos (2000) destaca como a produção nacional, a partir dos anos 1970, passou a tornar o país menos dependente das atrações estrangeiras, o que mostrou que, embora sendo visto como uma nação em desenvolvimento, o Brasil tinha suas peculiaridades.

assimilação dos fatos em quadros de organização coerentes. Tais quadros devem ser compostos por uma cronologia/periodização coerente com o contexto social, econômico, político e cultural; e por uma relação de causalidade e importância. A relevância de cada fase precisa ser estruturada em teia narrativa coerente e criativa, que seja capaz de traduzir e interpretar adequadamente os fatos históricos.

O caso brasileiro exige o entendimento de que o fenômeno televisivo envolve dois fatores cruciais: a influência do Estado e o lugar do capital econômico. Alguns dos domínios históricos sugeridos por Freire Filho (2004) para o estudo do “fenômeno televisivo” envolvem: a) a genealogia do meio, com foco nas primeiras manifestações; b) a formação e o desenvolvimento dos gêneros programáticos, compreendendo as variações estéticas e discursivas dos diferentes tipos de programa. Neste artigo, a história dos seriados brasileiros dialoga com essas duas possibilidades.

Os modos de compor os critérios para periodização da história do campo do seriado no Brasil são permeados pelas seguintes chaves analíticas: as janelas de distribuição dos conteúdos; as mudanças evidentes no que compete à composição estética/poética dos produtos, ao longo das transformações midiáticas; o grau de investimento das empresas envolvidas; o volume de produção e as variações nas formas de o público consumir e se relacionar com as obras. Na esfera do consumo, será imperioso recorrer também à repercussão dos seriados no que tange à audiência e à crítica.

Das variáveis elencadas, ressaltam-se as transformações das mídias. Recuperamos, para esse fim, as reflexões sobre a midiatização de Hepp (2014), pois salientam a inter-relação entre as mudanças na sociedade e na cultura e as transformações ocorridas no universo da comunicação. Uma das formas de investigar e comparar tais configurações comunicativas ocorre na pesquisa diacrônica, a qual estabelece como parâmetro a análise de mundos midiatizados em momentos específicos da história.

É o caso, por exemplo, de um estudo que propõe a investigação das diferentes configurações comunicativas dos consumidores de seriados em 1970 e em 2010. A oferta de mais janelas de distribuição e os recursos de interatividade que surgiram, a partir do final do século XX, ampliaram as formas de consumo. O telespectador brasileiro de 1970, por exemplo, não contava com um cardápio de seriados disponíveis nos

canais a cabo e no *streaming*, dependendo exclusivamente da TV aberta. Hepp (2014, p. 59) ressalta, todavia, que o processo de midiaticização nem sempre se dá de forma linear, tendo em vista o fenômeno das “ondas de midiaticização”: momentos emblemáticos que merecem a avaliação em um determinado período histórico.

Tal situação convoca a necessidade da pesquisa sincrônica. Ao focar em um mundo midiaticizado e nas transformações que ocorrem em um dado momento, torna-se possível compreender as configurações comunicativas do período, como por exemplo: a produção, na era do *streaming*, de seriados nacionais na Globo e na HBO no ano de 2022. Para uma análise como essa, poderiam ser considerados aspectos como relação entre produtoras independentes, níveis de investimento, profissionais envolvidos, público-alvo e janelas de exibição. Trata-se de duas empresas que dedicam os esforços da produção de seriados brasileiros para a plataforma e não para a grade de televisão de um canal linear.

As pesquisas sincrônica e diacrônica se realizam de modo mais enfático quando ocorrem de forma conjunta e complementar. Os indicadores que sinalizam as circunstâncias de um dado momento não podem perder de vista as variáveis que se desenvolvem a longo prazo. Há uma tensão que explica e permite a compreensão mais detalhada dos processos históricos quando essas dimensões dialogam. A trajetória das empresas e dos profissionais envolvidos nos processos de criação, produção e circulação das obras revelam aspectos que se justificam pelo contexto específico, mas também são reflexo de posições e mudanças de posição que afetam o percurso.

O conceito bourdieusiano de trajetória, que aborda os pontos sucessivos da jornada dos agentes, relacionando-os com a história presente e passada do campo do produto cultural examinado, é outro ponto de encontro entre as teorias aqui acionadas. Daí, a simples cronologia não funcionar como única chave de análise, tendo em vista a necessidade do diálogo diacrônico com as características que definem o fenômeno em estudo. O entendimento dos aspectos históricos dos estudos dos *media* amplia a compreensão dos campos da produção cultural e artística bourdieusianos, colocando no debate a história da midiaticização, dimensão não tratada devidamente em suas reflexões.

A noção de história do campo dos seriados brasileiros, segundo critérios demarcados para estabelecer seus momentos cruciais, aqui

rapidamente explicitados, é uma aposta analítica para situar as permanências e mudanças no espaço específico de criação, produção e circulação dos diferentes programas seriados de ficção, onde atuam agentes e organizações em relações de força e poder complementares e concorrenciais. Nessa abordagem, o campo incita a criteriosa análise das complexas estruturas de poder, as dimensões relacionais que despontam nas formas de produção, distribuição e consumo, assim como na composição poética e seriada dos produtos.

Uma proposta de periodização dos seriados televisivos ficcionais brasileiros

Como preconiza Santos (2018), o campo das séries pode ser estudado a partir da compreensão do lugar ocupado pelas instituições e as lógicas específicas que estabelecem as diretrizes de produção, distribuição e consumo dos produtos. O acesso e a relação mais profunda da audiência com os seriados ampliaram-se, no contexto brasileiro e internacional, com a expansão do alcance da TV por assinatura, a partir das décadas de 1990 e de 2000, e com as plataformas de televisão distribuída pela internet, as quais, desde os anos 2010, reconfiguraram a relação do público com o audiovisual.

Do ponto de vista diacrônico, este trabalho propõe uma periodização inspirada nas pesquisas sobre o campo da telenovela. Souza (2004) – com base em Ramos e Ortiz (1991) –, Rios (2019) e Briglia e Souza (2022) estudam o campo da telenovela e suas diferentes fases. As fases de formação (décadas de 1950-1960); consolidação (década de 1970); ampliação e reestruturação (décadas de 1980-1990); e de refinamento e transmídiação (a partir dos anos 2000) sinalizam movimentos cruciais. Paralelamente às transformações observadas no campo da telenovela, havia a construção das configurações comunicativas que viriam a consolidar a história do seriado brasileiro.

A periodização aqui proposta organiza os seriados televisivos ficcionais brasileiros em quatro momentos: a fase de formação (entre os anos 1950 e o final dos anos 1970); a fase de consolidação (entre o final da década de 1970 e o final dos anos 1990); a fase de expansão (do início dos anos 2000 à primeira metade da década de 2010); e a fase de diver-

sificação e digitalização (da segunda metade da década de 2010 até os dias atuais). Diacronicamente, a definição de fases é determinada pelos seguintes critérios: volume de produção; janelas de distribuição; composição poética dos seriados e modos de consumo. Sincronicamente, os parâmetros são as empresas e os agentes envolvidos, bem como seus graus de investimento; e a recepção da crítica e da audiência. Além disso, como a produção de seriados ficcionais televisivos é ou não impactada pelo mercado transnacional e pela predominância das telenovelas, no mercado nacional.

Nas duas primeiras fases, as principais empresas gestoras responsáveis pela produção, criação e circulação dos seriados eram as emissoras de TV aberta, com destaque para a Tupi e a Record. No período de formação, entre os anos 1950 e 1970, são sucessos de crítica e audiência, na Record: *Capitão 7* – infantil que ficou no ar entre 1964 e 1966 – e o seriado de humor *Família Trapo*, veiculado entre 1967 e 1971. A Tupi desponta com a primeira *sitcom* (comédia de situação) brasileira – *Alô, Doçura* (inspirado no estadunidense *I Love Lucy*), no ar entre 1953 e 1964, e *O Vigilante Rodoviário*, exibido entre 1961 e 1962. A TV Bandeirantes (atualmente, Band) experimentou apenas incursões no segmento infantil, tal como a TV Cultura. Ambas apresentaram, nessa primeira fase, versões do *Sítio do Picapau Amarelo*.

Até então, a produção de seriados se encontrava descentralizada e as emissoras produziam títulos com inspirações no mercado estrangeiro, tal como fez a TV Cultura, com a primeira versão do infantil *Vila Sésamo*, em coprodução com a Globo, entre 1972 e 1977. Entre 1950 e 1978, 35 atrações são exibidas⁸. Nesse período de formação, títulos infantis, infanto-juvenis e adultos, seja de drama, seja de comédia, revezam na preferência das emissoras, comprovando o teor experimental das primeiras produções.

A fase de consolidação (entre o final dos anos 1970 e o final dos anos 1990) é marcada pelo projeto de séries brasileiras, na Globo, capitaneado pelo diretor e produtor Daniel Filho. Trata-se de um diretor e produtor que atravessará as três décadas dessa fase trabalhando com produtos que se tornaram paradigmáticos para a formação do seriado

8 O levantamento empreendido no artigo se baseia em dados constantes nos sites Memória Globo e Teledramaturgia.

brasileiro, consolidando-o, de fato. No final desse período, os canais por assinatura passam a entrar na área de produção, mas ainda de modo pontual, tendo em vista que o grande *boom* realmente ocorre nos anos 2000. Entre 1978 – considerado, aqui, como marco, pelo lançamento de *Ciranda Cirandinha*, na Globo, e 1999 – ano da produção de *Como Ser Solteiro* (Multishow, cabal do Grupo Globo), o primeiro seriado de ficção da TV fechada – são exibidos 40 seriados nas emissoras abertas.

Além da Globo, outras empresas produtoras também investiram nesse tipo de ficção televisiva seriada, embora em menor quantidade. A Record TV apresentou um título dedicado ao público infantil, entre 1998 e 1999: o diário *Vila Esperança*, com viés educativo. O SBT apostou em coproduções, como *Joana*, na década de 1980, e os humorísticos, na década seguinte, como *Brava Gente* (1996) e *Ô Coitado* (1999), este último, o mais bem-sucedido da fase em questão. A Manchete, em sua curta existência, investiu de modo pontual nos seriados, com apostas principalmente no humor, como em *Tamanho Família* (1985-1986) e *Família Brasil* (1993-1994).

Na arena dos canais público, é a Cultura a responsável por grandes sucessos dos anos 1990, com a produção dos infantis *Mundo da Lua* (1991-1992) e *Castelo Rá-Tim-Bum* (1994-1995) e o infanto-juvenil *Confissões de Adolescentes* (1994-1995), cuja produção liderada por Daniel Filho iniciou-se na Cultura e seguiu para a Band, em 1996. Também na Band, as duas décadas são marcadas por tentativas de consolidação dos seriados, com atrações de humor como *Bronco* (1987-1990), estrelada por Ronald Golias, e com a produção de *sitcoms*, em 1999: *Santo de Casa* e *A Guerra dos Pintos*. Nota-se, assim, certo predomínio dos seriados de humor, uma tendência que atravessa a história do gênero no Brasil. No que compete aos critérios estabelecidos como parâmetros de análise, as duas primeiras fases mostram que a janela de distribuição permanece a mesma, mas há mudanças de ordem estética na composição dos produtos, bem como aumento do volume de conteúdos exibidos, em paralelo à ampliação dos investimentos.

Do final dos anos 1990 até a primeira metade da década de 2010, nota-se um movimento de consolidação e expansão da produção de seriados nacionais, que passam a ter a sua execução atrelada não apenas à TV aberta, mas também aos canais por assinatura. Do ponto de vista diacrônico, em comparação com os decênios anteriores, esse

período é, até então, o de maior produtividade das empresas. Além do aumento do número de títulos exibidos na Globo, que passa a contar com faixas habituais na grade de programação dedicadas aos seriados, as demais emissoras abertas investem em atrações no formato de coprodução ou com investimentos próprios, reconhecendo a importância de dialogar com o horizonte de expectativas do público. Esse crescimento não ocorre de modo aleatório: sincronicamente, o mundo prestigiava os seriados dos mercados estadunidense e europeu, o que acabou por reverberar no cenário brasileiro.

Na TV aberta, são momentos de relevo, nesse período a continuidade dos investimentos da Cultura em conteúdos dedicados ao público-alvo infantil e adolescente – *A Turma do Pererê* (2001), *Um Menino Muito Maluquinho* (2006) e *Pedro e Bianca* (2012-2014); o crescimento da Record TV, em consonância com seu projeto de consolidação da teledramaturgia – *Turma do Gueto* (2002-2004), *A Lei e o Crime* (2009) e *Fora de Controle* (2012); as novas investidas da Band – *Julie e os fantasmas* (2012) e *Terminadores* (2016); e a pouca atuação do SBT, que só se sobressai por conta do humor – *Meu Cunhado* (2004) e o *spin-off* da novela *Carrossel* (2012-2013) – *Patrulha Salvadora* (2014-2015). São dessa fase também os únicos seriados exibidos pela Rede TV: o infantil *Vila Maluca* (2004-2006); a coprodução original *Mano a Mano* (2005) e a versão brasileira de *Desperate Housewives: Donas de Casas Desesperadas* (2007-2008).

O principal aspecto legal e político voltado para a regulamentação do campo, no referido período, é a Lei 12.485/2011, um marco representativo para a definição de cotas de exibição de conteúdo nacional nos canais pagos, o que gerou um impacto positivo nas produções, a partir da primeira metade da década de 2010, incentivando o trabalho das produtoras independentes. A medida permitiu ampliar o volume de seriados brasileiros na programação das emissoras de TV por assinatura, o que foi notado no aumento quantitativo de títulos, bem como na diversidade temática.

Nesse contexto, destacam-se as produções dos canais pagos do Grupo Globo, como GNT, Multishow e Canal Brasil, mas também os investimentos das sucursais brasileiras do HBO, da TNT e da Fox. Ikeda (2022), em pesquisa sobre as séries brasileiras veiculadas entre 2005 e 2020, na TV por assinatura e no *streaming*, identificou 330 temporadas

de 208 produções exibidas em 26 canais de TV paga, tendo como marcos *Mandrake* (2005), na HBO, e *Cilada* (2005), no Multishow. Nos anos seguintes, foram lançadas obras nesses e em outros canais, com títulos consagrados, como *Sessão de Terapia* (GNT, 2012), *Magnífica 70* (HBO, 2015)⁹, e o mais longo seriado da TV paga nacional: o humorístico *Vai que Cola*, no ar desde 2011, pelo Multishow.

A fase de renovação e digitalização, que se inicia na segunda metade da década de 2010 e prossegue até os dias atuais, tem como marco delimitador o ano de 2016, quando a *Netflix* lança o primeiro seriado nacional: 3%. Trata-se do ponto crucial de entrada da empresa no segmento de produções ficcionais brasileiras, em uma investida que segue ao longo da década de 2020, sem sinais de retração. O *streaming* entra, assim, no mercado concorrencial da ficção televisiva seriada, como um espaço de criação, produção, distribuição e consumo de atrações anteriormente restritas à televisão linear¹⁰.

Nas emissoras abertas, o SBT segue investindo no seu público habitual. São títulos do período: *A Garota do Moto* (2016-2019) e *Z4* (2018). Na Record, caminham em paralelo atrações que investem na diversidade de temas, como *Conselho Tutelar* (2014-2018), *Sem Saída* (2017) e *Terroros Urbanos* (2019), e seriados voltados para o nicho consumidor de programas religiosos, como *Milagres de Jesus* (2014-2015) e *Todas as Garotas em Mim* (2022). Exibida diariamente na faixa anteriormente dedicada às novelas, *Reis* (2022) tem sido apresentada, pela emissora, como série, uma vez que é dividida em temporadas com personagens e enredos distintos, e com a veiculação eventualmente interrompida por outros programas de teledramaturgia religiosa.

Nessa fase, na TV paga, o maior número de estreias foi registrado em 2019: 38 temporadas, em 12 canais (IKEDA, 2022). Entre 2016

9 Fundamental reconhecer o papel das produtoras independentes, nesse contexto. A Conspiração Filmes, por exemplo, produziu *Magnífica 70* para a HBO e *1 contra todos* (2016) para a Fox.

10 Dados do Kantar Ibope Media (2023) mostram que a televisão tem um alcance diário de 50% da população. O brasileiro, segundo a pesquisa, passa uma média de 5h diárias assistindo apenas à TV linear, o que representa 79% da audiência domiciliar. Há, entretanto, um notório crescimento dos *players* de vídeo *on-line*, que representam 21% de participação no referido universo. As primeiras posições (calculadas por meio do *share* de audiência) são, respectivamente: do *YouTube* (14,7%), da *Netflix* (4,4%), do *Globoplay* (0,8%) e do *Prime Video* (0,4%).

e 2019, há um notório crescimento no número de estreias: 166 temporadas de seriados brasileiros (sendo 99 novas atrações), distribuídos em 21 canais, dos quais 9 ainda não haviam exibido conteúdos brasileiros no período que vai de 2005 a 2015. O Canal Fox é responsável por dois títulos de grande sucesso no período: os seriados *1 contra todos* e *Me chama de Bruna*, ambas em parceria com produtoras independentes, a partir de 2016.

Em paralelo, o *Prime Video* (da *Amazon*) e o *Globoplay* (*streaming* do Grupo Globo) passam também a lançar produções originais. São destaques do *Prime Video*, no período, entre outras, *Dom e Manhãs de Setembro*, que estrearam em 2021 e seguiram com novas temporadas até a atualidade, e *Cangaço Novo*, em 2023. A *Netflix* teve um hiato de dois anos entre a primeira estreia e as produções subsequentes, mas, desde 2018, tem lançado novos conteúdos anualmente, tal como o *Globoplay*, que tem produzido originais desde 2018. Entre 2016 e 2020, os dois serviços somaram 35 temporadas de 26 seriados (IKEDA, 2022). Considerando os parâmetros de análise empreendidos até aqui, nota-se que as duas últimas fases implicam em mudanças substanciais nas janelas de distribuição, nas formas de consumo e no grau de investimento das empresas, que, dotadas de mais *expertise* investem, inclusive, em renovações de ordem estética.

No breve exercício retrospectivo aqui proposto, é válido reconhecer como a Globo se destaca como a maior produtora de seriados do Brasil, ao longo de todas as fases. A soberania exercida nos tempos em que a TV aberta era a única janela disponível ampliou-se com a expansão do seu domínio midiático no segmento fechado e digital, com a ascensão do *streaming*. A despeito de estar imersa em um contexto concorrencial, a Globo alçou uma posição de protagonismo, por contar com escolhas empresariais assertivas e com as disposições de agentes aptos para a consolidação do campo do seriados, o que dá prosseguimento à sua trajetória de liderança na teledramaturgia.

A Globo no campo dos seriados televisivos ficcionais: breve panorama

Os interesses das empresas e o modo como os profissionais lidam com os desafios e oportunidades de cada período da história dos seriados brasileiros ressaltam o lugar do conceito de trajetória, que, no

viés bourdieusiano, investiga mais que a ordem cronológica dos fatos, mas os movimentos sucessivos, ao longo do tempo, que permitem alterações substanciais nas disposições e posições dos agentes e das empresas. No caso das emissoras de TV, as decisões dos gestores executivos acerca dos títulos que serão exibidos implicam em variáveis ligadas ao contexto concorrencial, às demandas do público e o cenário sociocultural que viabiliza a aposta em determinadas temáticas. A Globo entra no mercado de TV brasileiro, em 1965, favorecida pelos investimentos governamentais nas telecomunicações, e com recursos tecnológicos que sobressaem. Com o tempo, o cuidado com a produção nacional se acentua, permitindo a criação de obras teledramatúrgicas de notória relevância para a crítica e para a audiência.

A produção de seriados na emissora teve início já no seu primeiro ano de atividade, com o drama *Rua da Matriz*. As primeiras produções ainda eram incipientes, mas funcionavam como tentativas de experimentação e inserção da empresa em um mercado que contava com grandes títulos internacionais, principalmente nos Estados Unidos. No início da década de 1970, três estreias, em especial, mostraram o início de investimentos que se consolidaram no final da década: o *spin-off* da novela *Meu Primeiro Amor* (1972) – *Shazan, Xerife e Cia* (1971-1972); a primeira versão do humorístico *A Grande Família* (1972-1975) e o infantil *Sítio do Picapau Amarelo* (1977-1986).

A consolidação do seriado nacional, observada entre o final dos anos 1970 e o final dos anos 1990, embora também tenha sido construída por meio da ação sincrônica de outras emissoras abertas, tem, na Globo, seu principal centro de produção. Ao longo de duas décadas, já consolidada na produção de telenovelas, a empresa dedicou-se a expandir de modo gradativo o seu investimento em seriados, com vinte e um títulos entre os anos 1978 e 1999. O diretor e produtor Daniel Filho e o diretor-geral da emissora, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), criaram o projeto de “séries brasileiras”, no final da década de 1970, colocando produções originais em lugares de destaque na grade de programação – a faixa das 21h30, após a telenovela das 20h30, a de maior. Assim, em 1978, lançou-se o primeiro produto dessa investida: o seriado mensal *Ciranda Cirandinha*. O acerto artístico impulsionou a sequência da iniciativa, que contou com três estreias emblemáticas em

1979: os seriados semanais *Carga Pesada* (1979-1981), *Plantão de Polícia* (1979-1981) e o aclamado *Malu Mulher* (1979-1980).

Os quatros seriados supracitados abriram o caminho para que a Globo seguisse com o projeto de séries brasileiras ao longo das duas décadas seguintes. É um período em que a emissora conta com a concorrência de outras empresas, mas que, do ponto de vista do volume, não representam uma investida capaz de abalar seu poderio. Nos anos 1980, entre diversos títulos, ressalta-se o inovador *Armação Ilimitada* (1985-1988), responsável por proporcionar um humor criativo, por meio de ousados recursos de roteiro, direção e edição, com a liderança de Guel Arraes (FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008) e Daniel Filho.

Muitas outras atrações foram lançadas, e algumas como *spin-offs* de novelas de sucesso, como é o caso do seriado *O Bem-Amado* (1980-1984), e *Mário Fofoca* (1983), egresso de *Elas por Elas* (1982). Nos anos 1990, quatro títulos sobressaem: a *sitcom Sai de Baixo*, que ocupa um lugar cativo nas noites de domingo entre 1996 e 2002; o infantil *Caça-talentos*, no ar entre 1996 e 1998 dentro do programa da apresentadora Angélica; o policial *A Justiceira* (1997) e o drama médico *Mulher* (1998-1999). Esses dois últimos, também supervisionados por Daniel Filho, tiveram altos investimentos, aproximando o seriado brasileiro da qualidade técnica e artística observada nos títulos estadunidenses, um objetivo claro da empresa em se tornar líder do mercado nacional, galgando passos importantes no cenário internacional, com a exportação de muitas obras.

Entre o início dos anos 2000 e da segunda metade da década de 2010, na fase de expansão, a Globo ampliou sua atuação no segmento aberto e direcionou esse domínio para os canais fechados, exercendo um monopólio. O quantitativo de títulos, somente exibidos na TV aberta, também é algo que merece ser notado: entre 1965 e 1999, são produzidos, em média, trinta seriados pela TV Globo. Entre 2000 e o início de 2018 (ano em que o Globoplay entra no circuito de conteúdos originais e que alguns seriados passam a ter a TV aberta como segunda janela de exibição), o número saltou para uma média de sessenta seriados, dos mais variados estilos e segmentos. Há um notório predomínio do humor – como em sucessos de audiência e crítica como: *Os Normais* (2001-2003), *A Grande Família* (2001-2014); *A Diarista* (2004-2007) e *Tapas e Beijos* (2011-2015), mas também o esforço em contemplar ou-

tros gêneros, como o drama e o policial, tal como em *Força Tarefa* (2009-201) e *Dupla Identidade* (2014). Os títulos costumavam (e costumam) ocupar, principalmente, as faixas das 22h e das 23h, após a telenovela das 21h, às terças e às quintas (e eventualmente às sextas e aos domingos à noite), alternando temporadas com programas jornalísticos, musicais e *reality-shows*.

Em paralelo, a Globo iniciou, em 2005, uma longa jornada de investimentos em seriados brasileiros em seus canais por assinatura. Conforme levantamento de Ikeda (2022), os três canais nacionais que mais produziram esse tipo de atração, entre 2005 e 2020, foram o Multishow, o GNT e o Canal Brasil – todos do Grupo Globo –, seguidos dos internacionais HBO e Fox. Dos mais de trezentos seriados produzidos no período analisado, 63% (uma média de duzentos títulos) foram de responsabilidade dos Canais Globo, sendo que, desse percentual, o Multishow respondeu por 37%, com 122 temporadas e 64 seriados. O humor segue como carro-chefe de muitos desses investimentos. A partir do impulsionamento do *Globoplay* como produtor dos seriados brasileiros, observa-se uma concentração de lançamentos de títulos na plataforma.

O levantamento de Ikeda (2022) mostra que, entre 2016 e 2020, houve um crescimento exponencial do *streaming*, em consonância com o investimento da Globo em consolidar seu modelo de negócios agregados dos seus mais diversos segmentos de atuação em “uma só Globo”. O contexto da ambiência digital exige, assim, um diálogo maior entre as suas empresas, o que abarca o campo das produções ficcionais e não ficcionais. A despeito de a *Netflix* impulsionar a fase de diversificação e digitalização do seriado nacional, a criação do *Globoplay* e seu investimento robusto em seriados originais representa o momento histórico em que a Globo passa a produzir simultaneamente em três frentes: emissora aberta, canais fechados e *streaming*, com realocação de títulos, mudanças na priorização das janelas de exibição e ampliação das formas de consumo¹¹.

Na TV aberta, esse período é marcado por atrações de sucesso como *Mister Brau* (2015-2018), *Sob Pressão* (2017-2022), *Cine Holliúdy* (2019-2023), além de inúmeros seriados que estreiam no *streaming* e são exibidos simultaneamente, meses ou anos depois na TV aberta e/ou

11 O *Prime Video*, além de outros serviços de televisão distribuída pela internet, como o *Star+* e a *HBO Max*, também reconhecem o período propício para investimentos, apostando em títulos nacionais tanto em seriados documentais como em seriados ficcionais.

fechada, tais como: *Nada Será como Antes* (2016), *Ilha de Ferro* (2018-2019), *Sessão de Terapia* (2019), *Segunda Chamada* (2019-2021) e *Filhas de Eva* (2021).

Ikeda (2022) ressalta que a Netflix, por sua vez, é responsável por uma média de vinte temporadas de séries nacionais no período de 2016 a 2020. Diacronicamente, salvaguardadas as diferenças temporais estabelecidas entre as fases, nota-se que a produtividade do período se aproxima do que a TV Globo alcançou em suas três primeiras décadas de atuação, mais um dado que comprova o lugar do século XXI como impulsionador do mercado nacional de seriados. Entre 2018 e 2020, utilizando de toda a sua *expertise*, a Globo conseguiu, por meio do *Globoplay*, lançar doze originais, em uma movimentação que permanece de modo contínuo até os dias atuais, com produções consagradas pelo público e pela crítica, como *Assédio* (2018), *Aruanas* (2019), *Desalma* (2020), *Onde Está Meu Coração* (2021), *Rensga Hits* (2022) e *Os Outros* (2023).

Considerações finais

A construção de um processo de periodização, como ressalta Le Goff (2015), é um ato destituído de neutralidade, haja vista que o olhar sobre a história, especialmente sobre o passado, é influenciado pelas visões de presente e de futuro. Nesse sentido, a proposta defendida por esse artigo foi a de contar “uma” história dos seriados ficcionais televisivos brasileiros, um universo com complexas variáveis. Aqui, entendemos que os critérios relacionados à distribuição e à circulação dos produtos; as mudanças na composição estética/poética dos produtos; o investimento das empresas (em consonância com a ação dos seus gestores); o volume de produção e as variações nas formas de o público consumir e se relacionar com as obras poderiam ser caminhos de análise.

No presente panorama, o papel desempenhado pela Globo é preponderante, sendo notórios seus investimentos e suas contribuições para a produção de seriados, diante das peculiaridades de cada fase do campo. Desde o período de experimentação até a fase de diversificação e digitalização, a Globo buscou ser a líder no setor, seja na TV linear, com sua emissora aberta e seus canais fechados, seja no *streaming*, por meio do *Globoplay*. Ainda no que tange à Globo, foram destacados os títulos

que marcaram as diferentes fases sugeridas pela periodização aqui proposta, sem perder de vista o contexto concorrencial que favorece o olhar sincrônico sobre o fenômeno, identificado por meio do reconhecimento das demais empresas produtoras de seriados, como a Record TV e a *Netflix*, reforçando a análise relacional proposta por Bourdieu (2002).

Espera-se que essa abordagem histórica amplie o debate sobre as relações entre os seriados produzidos no mercado nacional, os interesses comerciais e artísticos das organizações de mídia, as práticas de consumo e as questões classificatórias da diversidade desses produtos seriados de ficção. Por fim, o intuito de destacar a posição ocupada pela empresa líder do setor de teledramaturgia almejou, dentre outros aspectos, expor de modo didático as contribuições da metodologia adotada. Reforça-se, assim, o valor simbólico que o público hodierno confere aos seriados brasileiros, validando a necessidade de pesquisas acerca das suas peculiaridades.

REFERÊNCIAS

BALOGH, A. M. **O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas**. São Paulo: EDUSP, 2002.

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

BRIGLIA, T. M; SOUZA, M. C. J. de. **O autor-roteirista de telenovelas no cenário midiático digital**. Florianópolis: Insular, 2022. Disponível em: <<https://insular.com.br/?product=o-oficio-do-autor-roteirista-de-telenovelas-da-tv-globo-no-cenario-midiatico-contemporaneo>>. Acesso em 14 jan. 2023.

ESQUENAZI, J. P. **As Séries Televisivas**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

FIGUEIRÔA, A.; FECHINE, Y. (eds.) **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE Editora, 2008, p. 164.

FILHO, João Freire. Por uma nova agenda de investigação da história da TV no Brasil. In: **Contracampo**. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Niterói: PPGCOM-UFF, 2004.

HEPP, A. As configurações comunicativas de mundos midiaticizados: pesquisa da midiaticização na era da “mediação de tudo”. In: **MATRIZES**. V. 8 - Nº 1 jan./jun. 2014 São Paulo, p. 45-64. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/82930>>. Acesso em: 27 nov. 2022.

IKEDA, F. S. de M. **Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas streaming: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação**. 2022. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde-22112022-154938/publico/FlaviaSuzuedeMesquitaIkeda.pdf>>. Acesso em: 2 jan. 2023.

KANTAR IBOPE MEDIA. **Inside Video 2023**. Disponível em: <<https://kantaribopemedia.com/conteudo/estudo/inside-video-2023/>> . Acesso em: 8 mar. 2023.

LE GOFF, Jacques. **A história deve ser dividida em pedaços?** Tradução de Nícia Adan Bonatti. 1ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, 149p.

LESSA, R. **Seriados de TV e narrativa transmídia: explorando o mundo ficcional de *True Blood***. Salvador: EDUFBA, 2020.

LOPES, M. I. V. de; LEMOS, L. P. Brasil: tempo de *streaming* brasileiro. In: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **O melodrama em tempos de streaming**: anuário Obitel 2020. São Paulo: Sulina, 2020, p.83-116.

LOPES, M. I. V. de; MUNGIOLI, M. C. P. Brasil: trânsito de formas e conteúdos na ficção televisiva. In: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). Estratégias de produção transmídia na ficção televisiva: anuário **Obitel 2014**. São Paulo: Sulina, 2014, p.119-159.

LOTZ, A.; POTTER, A.; JOHNSON, C.. Understanding the changing television market: a comparison of the macroeconomy of the United States, United Kingdom and Australia. **Convergence**: The International Journal of Research into New Media Technologies, 2022, Vol. 28 (1) 272– 290 DOI: 10.1177/13548565211028205. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/13548565211028205>>. Acesso em: 7 mar. 2024.

MACHADO, A. A narrativa seriada. In: **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000, p.83-97.

MATTOS, Sérgio. O contexto teórico e histórico da periodização da televisão. **Anais**. Intercom 2000. Disponível em: <<https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/962ca665743bec83a68d94200985bceb.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2024.

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

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Poética das séries de televisão: elementos para conceituação e análise. In: PELEGRINI, Christian; MUANIS, Felipe. **Perspectivas do audiovisual contemporâneo** [recurso eletrônico]: urgências, conteúdos e espaços (organizadores). Juiz de Fora : Editora UFJF, 2019, p.112-124.

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

RAMOS, Jose Mario Ortiz; ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; **Telenovela**: história e produção. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RIOS, D. M. D. V. **Representações, autoria e estilo**: o Nordeste de Velho Chico. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese-Daniele-Moitinho-Dourado-Valois-Rios-VERS%C3%83O-FINAL.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

ROSSETTO, Graça. O recorte do tempo pelos acontecimentos: um exercício de periodização para Comunicação. In: **Revista Unisinos**. Disponível em: <ht-

[tps://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/5786](https://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/5786)>. Acesso em: 2 mar. 2024.

SANTOS, M. B. dos. **A Netflix no campo de produção de séries televisivas e a construção narrativa de *Arrested Development***. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28509>>. Acesso em: 07 set. 2020.

SOUZA, M. C. J. de. **Telenovela e Representação Social**: Benedito Ruy Barbosa e a Representação do Popular na Telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

SOUZA, M. C. J. de. et al. Empresas produtoras, projetos transmídia e extensões ficcionais: notas para um panorama brasileiro. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013, p.303-344. (Coleção Teledramaturgia – Volume 3).

SOUZA, M. C. J. de. et al. Amados amantes narrados nas fanfictions de telenovelas brasileiras. In: LOPES, M. I. V. de. **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II**: práticas de fãs no ambiente da cultura participativa. Porto Alegre: Sulina, 2017, p. 57-92.

SOUZA, M. C. J. de. et al. Criadoras de mundos dos casais adorados nas fanfictions de telenovelas: prazer de amar e narrar. In: LOPES, M. I. V. de. **A construção de mundos na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2019, p. 87-105.

SVARTMAN, R. **Televisão em transformação**: como a telenovela pode indicar estratégias para a televisão corporativa diante das transformações na espectralidade, da convergência de mídias e plataformas interativas. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Universidade Federal Fluminense, 2019. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/16261>>. Acesso em: 09 jan. 2021.

POTENCIAL EDUCATIVO DA FICÇÃO SERIADA NO ENSINO DE TEORIA DA COMUNICAÇÃO

**RAQUEL EVANGELISTA
FÁTIMA REGIS**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Nosso roteiro

Este relato começa com uma discussão sobre a condição digital em relação à educação, com foco na cultura de *streaming*. Em seguida, propõe reflexões em torno do *New Media Literacies Studies* (NMLS) e de suas possíveis articulações com as séries. Algumas dessas articulações seriam a análise crítica das narrativas e personagens, o uso das produções como recurso pedagógico para o desenvolvimento de habilidades de leitura e interpretação de conteúdo midiático e na compreensão das próprias plataformas de *streaming*, considerando sua influência na cultura e na sociedade. Por fim, é apresentada uma relação de 5 séries que se relacionam com conceitos, abordagens, teorias comuns ao campo do Jornalismo, da Publicidade e das Relações-Públicas.

Deve-se observar que este trabalho é resultado de experiências de ensino ligadas ao uso de séries veiculadas em plataformas de *streaming* como objeto de aprendizagem na disciplina de Teoria da Comunicação, entre os anos de 2020 e o primeiro semestre de 2023, nos cursos de graduação da área de Comunicação. Portanto, inicialmente, trata-se de uma pesquisa-ação em sala de aula. Trata-se de um método que combina ações práticas com a investigação científica, permitindo que os pesquisadores se envolvam em um ciclo contínuo de planejamento, ação, observação e reflexão (LEWIN, 1946; FREIRE, 1970; KEMMIS, 1984). A metodologia baseia-se na premissa de que a prática e a teoria são interdependentes e que o conhecimento é construído a partir da experiência em sala de aula. Em um segundo momento, a pesquisa adota a análise de conteúdo como método, em que os elementos presentes nas séries como, por exemplo, roteiro, personagens, temáticas e linguagem visual foram examinados, a fim de compreender sua estrutura, significado e relação com as teorias da comunicação (ALLEN, 1992; MITTEL, 2015; GRAY, 2010).

Defende-se aqui a ideia de que as experiências de aprendizagem estão se movendo na direção de contextos pós-digitais nos quais o uso de tecnologias dentro e fora da sala de aula (VALVERDE-BERRO-COSO *et al.*, 2021) se misturam e borram as fronteiras entre práticas educacionais formais e informais (COLLEY *et al.*, 2003). Plataformas de *streaming* que já estão amplamente disseminadas em todo o mundo - somente a Netflix tinha 222 milhões de assinantes em 2022 (IQBAL,

2022) - têm o potencial de manter os processos de aprendizagem atualizados e os alunos engajados. É cada vez mais difícil negar os processos de plataforma que caracterizam as sociedades pós-digitais nos ambientes educacionais, seja o uso de aplicativos, *moodles* ou as redes sociais na internet. Talvez, os educadores notem que, ao incorporarem essas tecnologias no ambiente educacional, o conteúdo se torna mais relevante e alinhado com a realidade dos alunos, o que pode aumentar o interesse e a motivação no aprendizado. Deve-se observar igualmente a questão do acesso ao conhecimento. As plataformas de aprendizagem online e recursos digitais oferecem acesso a uma vasta quantidade de conhecimento e informações em tempo real. Ao adotarem a plataforma, as instituições educacionais podem ampliar e variar o acesso dos alunos aos materiais de pesquisa e aprendizado, incluindo-se aqui a ficção seriada.

Episódio 1 – Entrando em sala de aula

Ensinar os principais paradigmas e conceitos de Teoria da Comunicação é um desafio que poderia ser justificado a partir de três premissas. A primeira delas se refere à complexidade e à interdisciplinaridade (frequentemente contraditória) da área, que requer bastante capacidade de abstração conceitual dos alunos. Antes da graduação, o desenvolvimento de tal competência não costuma ser o foco do ensino médio e soma-se a isso o fato de que, em boa parte das grades curriculares dos cursos do campo da Comunicação, a disciplina é ofertada nos primeiros períodos, intensificando o desafio. Uma situação que serve de exemplo é o ensino da Teoria Crítica, assunto-chave da disciplina. É comum que os professores tragam aspectos inerentes ao marxismo para efeitos de contextualização e compreensão do pensamento de Horkheimer e Adorno. Conteúdo que muitos alunos recém ingressados não tiveram aprofundamento teórico suficiente em Sociologia e Filosofia anteriormente. A lacuna nos é percebida e, por conseguinte, demanda a execução de um grande parêntese sobre marxismo em sala de aula. O mesmo se dá com a Teoria da Agulha Hipodérmica e sua inspiração behaviorista ou a hipótese de Uso e Gratificações e o pensamento funcionalista de Durkheim. Se ausência de um repertório ideal por si só já

é um problema, a situação se agrava diante da dificuldade de abstração por parte dos alunos. Penso que a leitura de textos em conjunto, fichamentos e exposição oral do conteúdo são insuficientes no processo de aprendizado. Acompanhar o pensamento de um professor apenas pelo sentido da escuta em sala de aula é uma barreira quase que intransponível para muitos alunos.

A segunda premissa diz respeito à modificação do olhar do estudante. O ensino de Teoria da Comunicação exige o entendimento de que representações não são fatos ou o objeto representado em si mesmo. Há significativa dificuldade em explicar aos alunos que os modelos tradicionais de estudos para compreender a sociedade devem levar em conta a mediatização da vida e que as representações da mídia, são selecionadas a partir de diferentes profissionais e diversas fases produtivas que descontextualizam os fatos de seu quadro social, histórico, econômico, político e cultural. Em uma ordem prática, isso significa que, invariavelmente, os professores de Teoria da Comunicação se deparam com ementas engessadas em função de regras burocráticas da instituição e uma forte necessidade de atualizarem seus exemplos e estudos de casos em função da própria velocidade com que o pensamento comunicacional muda.

A terceira premissa está ligada à variedade de estímulos sensoriais, à cultura do imediatismo e à busca por gratificação instantânea típicas do contexto de exposição aos meios de comunicação digitais. Alguns pesquisadores sugerem que estas características, comuns nas interações online, podem diminuir as capacidades de concentração e interesse do público jovem (BAUERLEIN, 2008; ROSEN, 2013; FENG *et al.*, 2019; CARS, 2020).

Em nossa experiência, isso é percebido pelos olhares esvaziados; o silêncio quando questionados sobre algo que acabou de ser explicado; a preocupação constante em acessar as redes sociais via *smartphones* e ou computadores.

Por limitações de tempo e espaço, não abordamos aqui as dificuldades de avaliação dos alunos na disciplina. Limitamo-nos a apontar como a pouca capacidade de abstração conceitual, a revisão constante de paradigmas comunicacionais clássicos e as eventuais dificuldades de imersão constituem-se, para nós, como uma problemática no ensino de Teoria da Comunicação.

Episódio 2 – Pensando numa solução

No esforço de propor a aplicação de novas estratégias pedagógicas nos cursos do campo da Comunicação, recorremos a *New Media Literacies Studies* (NMLs) como base teórica relevante. Embora não sejam exatamente uma teoria ou escola, a terminologia designa um letramento midiático, cuja ênfase está no envolvimento proativo das pessoas em processos de aprendizado dentro da cultura digital.

Segundo Ignacio Aguaded (2011), os estudos sobre letramento midiático surgem a partir da década de 1970, quando se observou que as mídias (impressas, orais e audiovisuais) estavam cada vez mais se difundindo por todos os setores da sociedade. Nessa época, pesquisadores dos campos da Comunicação e da Educação começaram a investigar as formas de assimilação dos conteúdos midiáticos pelos diversos grupos sociais. O conceito de letramento midiático refere-se à ideia de que as competências para ler e escrever devem ser ampliadas para as diversas mídias (impressas, audiovisuais, digitais e outras). Há também uma compreensão de que é fundamental que as pessoas desenvolvam o senso crítico para a fruição dos produtos de mídia e de entretenimento. Alinhados com as abordagens da pesquisa em letramentos midiáticos, pesquisadores estadunidenses propuseram uma nova terminologia: *New Media Literacies Studies* (NMLs). Esses autores, entre eles Henry Jenkins e Douglas Kellner, reúnem as concepções sobre letramentos digitais com as atividades desenvolvidas na cultura participativa. Gee (2010) explica que a diferença dos *New Media Literacies Studies* para o letramento midiático é que a ênfase não está apenas em como as pessoas respondem às mensagens da mídia, mas também em como elas se envolvem pro-ativamente em um mundo da mídia onde a produção, a participação, a formação de grupos sociais e os altos níveis de experiência não profissional são predominantes. O mesmo autor destaca quatro transformações impulsionadas pelas tecnologias digitais que apontam para o modo como os usuários se engajam com as mídias na cultura participativa: primeiro, as alterações no equilíbrio entre produtor e consumidor de mídia; segundo, as alterações no equilíbrio entre participação e audiência; terceiro, as alterações no poder entre a formação de

pequenos grupos e grandes corporações; quarto, o fenômeno dos “Pro-Ams”, os amadores que se tornam profissionais naqueles temas pelos quais têm apreço.

Em pesquisa realizada para a MacArthur Foundation, intitulada *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education in the 21st Century*¹, Jenkins *et al.* (2009) propõem 12 novos letramentos midiáticos que seriam necessários para uma participação plena na cultura digital contemporânea. Esses letramentos a serem desenvolvidos seriam: “brincadeira/jogo [*play* no original], desempenho, simulação, apropriação, multitarefa, cognição distribuída, inteligência coletiva, julgamento, navegação transmídia, *networking*, negociação e visualização” (2009, p. xiv). No entendimento desses autores, as NMLs são competências sociais e culturais, concebidas como conjuntos de competências críticas que são criadas e aprimoradas pelo envolvimento digital de uma pessoa na cultura participativa.

Desse modo, as NMLs ajudariam não apenas na assimilação de conteúdos voltados para a compreensão dos produtos midiáticos, como também no desenvolvimento de competências para a participação na vida social e profissional das pessoas.

Episódio 3 – Organizando o material

Observando as ementas das disciplinas de Teoria da Comunicação de oito instituições de ensino sediadas no Rio de Janeiro², é possível notar que alguns paradigmas e conceitos são comuns a todas elas. As variações quase sempre giram em torno da carga horária disponível para o ensino de conteúdo específico, ou seja, enquanto algumas instituições concentram o conteúdo de Teoria da Comunicação em apenas uma disciplina, outras dispersam-no em duas ou três. Após esta pesquisa exploratória, foi possível elencar

20 assuntos principais, dentre paradigmas, teorias, abordagens e conceitos. Já trabalhamos com produções audiovisuais em sala de aula de forma pontual desde 2018, por isso, neste momento, o passo

1 Disponível em https://www.macfound.org/media/article_pdfs/jenkins_white_paper.pdf; último acesso em 07/08/2023.

2 São elas: UERJ, UFRJ, UFF, UFRRJ, UCP, PUC-RIO, UNESA e UNICARIOCA.

seguinte foi a identificação do material utilizado que poderia ser classificado como ficção seriada e o descarte de documentários e filmes, por exemplo. Isto feito, seguimos pensando quais séries poderiam ser úteis para os assuntos listados a partir das ementas. A proposta era evidenciar temporadas, episódios e aspectos da narrativa úteis ao ensino e, a partir dos trechos exatos das séries e suas possíveis abordagens, compor um material instrucional.

Dos 20 temas inicialmente identificados, 15 já contavam com estas indicações, ainda que de maneira não-estruturada, e 8 foram apresentadas na 46ª edição da Intercom em 2023 (Tabela I). Com este capítulo livro, surge a oportunidade de apresentação das outras 5 séries ainda não abordadas (Tabela II).

Tabela I - Correspondência entre temas e séries apresentados na Intercom 2023

Conteúdo de Teoria da Comunicação	Série	Temporada	Episódio
Behaviorismo	Big Bang Theory	4	2
Teoria Matemática da Informação	Mr. Robot	1	1
Humanismo Radical	Mad Men	1	13
2 Step Flow	The West Wing	1	19
Agenda Setting	Succession	4	8
Teoria Crítica	Westworld	1	6
Panoptismo	Black Mirror	4	2
Aparelhos Ideológicos do Estado	Handmaid's Tale	2	3

Fonte: elaboração própria.

Tabela II - Correspondência entre temas e séries inéditos

Conteúdo de Teoria da Comunicação	Série	Temporada	Episódio
Teoria da Persuasão ou Empírico-Experimental	House of Cards	1	1
Agenda Setting	The Newsroom	1	1
Gatekeeper	The Newsroom	2	8 e 9
Estudos Culturais	Sense 8	1	4
Aura na era da reprodução técnica	The Crown	1	1
Tribalização e hibridização	Game of Thrones	1	6

Fonte: elaboração própria.

Ainda na fase de estruturação do material, a última ação foi a decupagem. Trata-se de um processo de análise detalhada de um roteiro, dividindo-o em partes menores (cenas ou sequências). Em nossa experiência, ela é entendida como uma opção metodológica nos moldes previamente testados por Lemos (2020, p. 187) em sua análise da complexidade narrativa da série *Homens?*, em que afirma: “A decupagem é a divisão das cenas de um roteiro em planos, para utilização na filmagem. Aqui, realizamos o processo inverso, pois decupamos o produto, com o objetivo de realizar o levantamento de dados para o presente estudo”.

Assim, foram selecionados os trailers e as sinopses das 10 produções acima listadas. Em seguida, fizemos a divisão de cenas ou sequências individuais dos episódios que compõem a amostra, e detalhamos as seguintes unidades categoriais: locações e cenários; ações dos personagens, diálogos principais, emoções transmitidas, indicações temporais e elementos visuais significativos. Decupagem finalizada, tornou-se possível confirmar quais trechos teriam mais adequados ao ensino das teorias e conceitos a serem ensinados, considerando-se especialmente o tempo disponível em sala de aula e a proposta pedagógica de cada aula.

Episódio 4 – Analisando as séries

House of Cards

A partir da década de 40, surge a Teoria da Persuasão, também conhecida como Teoria Empírico-experimental. Ela desafia a visão simplista da Teoria Hipodérmica, que considerava a relação entre estímulo e resposta como algo automático e imediato. A nova perspectiva reconhece a complexa interação entre mensagem e indivíduo, abrindo caminho para uma compreensão mais profunda do processo persuasivo. Ao contrário da Teoria Hipodérmica, a Persuasão não se baseia na ideia de que a mensagem é um “tiro certo”, que sempre atinge o alvo. Ela reconhece que a resposta do receptor depende de diversos fatores, como suas características pessoais e a forma como interpreta a mensagem. Ao levar em consideração as diferenças individuais, a Teoria da Persuasão oferece uma visão mais realista e complexa do processo comunicativo - fundamental para profissionais de comunicação que buscam desenvolver mensagens eficazes e alcançar seus objetivos de forma ética e responsável. Alguns dos princípios desta teoria podem ser observados em *House of Cards*.

A série é um drama político que acompanha Frank Underwood, um congressista americano ambicioso e implacável. Manipulando e traindo, ele trama sua ascensão ao poder, sem se importar com as consequências. A série explora os bastidores da política americana, mostrando os jogos de poder e a corrupção que permeiam o sistema. Já no primeiro episódio da primeira temporada, há uma cena em que Frank e Claire, sua esposa, estão conversando em seu apartamento. Ele lhe diz que está pensando em se candidatar à presidência e pede seu apoio. Claire inicialmente hesita, mas Frank a persuade usando uma combinação de argumentos racionais e apelo emocional.

Alguns dos princípios da Teoria da Persuasão estão ali evidenciados: reciprocidade (Frank oferece apoio à carreira política de Claire em troca de seu apoio à sua campanha); escassez (ele enfatiza que a oportunidade de se tornar presidente é única e que não deveriam desperdiçá-la); engajamento emocional (Frank se esforça para criar uma conexão pessoal, a fim de aumentar os níveis de confiança); e autoridade (ele usa sua experiência e conhecimentos como político para influenciar

a esposa). Outras cenas de *House of Cards* que podem ser utilizadas para ensinar a Teoria da Persuasão acontecem quando Frank persuade Zoe Barnes a ajudá-lo em sua campanha presidencial (temporada 1, episódio 2); Frank persuade o presidente Walker a renunciar (temporada 2, episódio 13) e quando Claire persuade o presidente Petrov a recuar em uma crise internacional (temporada 4, episódio 13).

The Newsroom

A série americana *The Newsroom*, criada por Aaron Sorkin e veiculada pela HBO Max, acompanha a equipe de um telejornal americano liderado pelo âncora Will McAvoy. A narrativa explora os bastidores da produção de notícias, os desafios do jornalismo e as tensões entre idealismo e realidade no mundo da mídia. Ela oferece uma oportunidade para explorar os conceitos de *Agenda Setting* e *Gatekeeping* em sala de aula, pois é mostrado o processo de decisão que os jornalistas tomam na produção de suas reportagens e os efeitos que elas geram junto aos telespectadores.

Vale lembrar que a teoria do Agenda Setting propõe que a mídia influencia a percepção do público sobre a importância de determinados assuntos e que isso aconteceria por meio da seleção e do destaque que a mídia dá a tais assuntos em suas coberturas. Em outras palavras, a mídia não apenas informa sobre o que acontece no mundo, mas também diz o que é importante pensar e falar. Dentre seus efeitos, temos a influência a opinião pública, pois as pessoas tendem a dar mais importância aos assuntos que são mais frequentemente mencionados na mídia, a priorização de debates e a legitimação de problemas, uma vez que a mídia pode dar visibilidade a problemas que antes eram ignorados.

No episódio *We Just Decided To*, há a cena (de 28'30" a 33'40") em que Will McAvoy está em uma reunião com sua equipe discutindo a cobertura da crise do euro na Europa. Will argumenta que o noticiário não deve se limitar a informar sobre os eventos, mas também deve analisar e interpretar as notícias. Ele diz que o *News Night* precisa “dizer às pessoas o que pensar” sobre a crise do euro. MacKenzie McHale, a produtora executiva do programa, discorda de Will. Ela acredita que o programa deve se concentrar em apresentar os fatos de forma impar-

cial e deixar que os telespectadores tirem suas próprias conclusões. Em seguida, eles debatem sobre a importância do jornalismo e o papel da mídia em influenciar a opinião pública. Will argumenta que a mídia tem a responsabilidade de informar o público sobre os assuntos importantes e ajudá-los a entender o mundo ao seu redor e, por fim, acaba convencendo a equipe a seguir sua visão para a cobertura da crise do euro.

Outra referência na mesma série é o segundo episódio da mesma temporada, *News Night 2.0*, que traz a cobertura da crise do euro na Europa e demonstra como a mídia pode influenciar a percepção do público sobre eventos internacionais e moldar a opinião pública.

Já a ideia do *Gatekeeping* foi desenvolvida em 1947 pelo psicólogo social Kurt Lewin. Ela se baseia na ideia de que a mídia atua como um porteiro que controla o fluxo de informações para o público. Assim, a mídia decidiria quais informações são importantes e devem ser publicadas, e quais informações são irrelevantes e devem ser descartadas. Essa decisão é baseada em diversos fatores como os critérios jornalísticos (valor-notícia, interesse público, relevância, etc.), a linha editorial do veículo de comunicação, sua ideologia, valores e público-alvo, e os interesses pessoais e profissionais dos próprios *gatekeepers* (jornalistas, editores, donos de veículos de comunicação).

Nos dois últimos episódios da segunda temporada de *Election Night Part I e II*, a cobertura das eleições presidenciais americanas ilustra como a mídia pode influenciar o processo eleitoral e moldar a opinião pública. Logo na abertura do episódio 8, vê-se a equipe do *News Night* se preparando para a cobertura das eleições presidenciais. Will McAvoy demonstra nervosismo e ansiedade, enquanto MacKenzie McHale tenta manter a equipe calma e focada. A cena pode ser utilizada para discutir a pressão que os jornalistas enfrentam ao lidar com eventos de grande repercussão. Entre 12”30’ e 28”28’, assiste-se ao debate entre os candidatos, com Will McAvoy fazendo perguntas incisivas aos candidatos, enquanto Neal Sampat e Taylor Warren oferecem comentários sobre o desempenho dos candidatos. Neste trecho, é possível discutir o papel da mídia na promoção do debate público e na formação da opinião pública sobre os candidatos, além da cena também destacar a importância da imparcialidade e da neutralidade na cobertura jornalística.

Já no último episódio da série, tem-se o discurso do vencedor. A cena mostra como Will McAvoy e sua equipe analisam este pronun-

ciamento e oferecem comentários sobre o significado da vitória para o futuro do país. Ela pode estimular discussões sobre o papel da mídia na análise dos resultados eleitorais e na interpretação do significado da eleição para o país. A cena também destaca a importância da contextualização e da análise crítica na cobertura jornalística.

Sense 8

Oito pessoas de diferentes partes do mundo, com culturas e origens distintas, são misteriosamente conectadas mental e emocionalmente. Elas podem sentir as emoções, pensamentos e habilidades uns dos outros, e até mesmo compartilhar visões e sensações físicas. Ao longo da série, os oito *sensates* (como são chamados) aprendem a lidar com sua nova conexão e a usar suas habilidades para ajudar uns aos outros. Eles enfrentam diversos desafios, como perseguição por uma organização secreta, discriminação e preconceito, e a busca por suas próprias identidades.

A cena, chamada A Dança de Nairobi (temporada 1, episódio 4, de 28'00" a 31'03") apresenta Capheus, um jovem queniano, que está dirigindo sua van pelas ruas movimentadas de Nairobi. De repente, ele é transportado para uma rave em Berlim, onde se junta a Riley, uma DJ islandesa, em uma dança exuberante e energética. A cena é marcada por uma mistura vibrante de música eletrônica, cores neon e movimentos corporais expressivos. Aparentemente simples, ela pode ser utilizada para explorar diversos temas relacionados aos Estudos Culturais, como: 1) globalização e hibridização cultural, pois a cena ilustra como a cultura globalizada conecta pessoas de diferentes partes do mundo, mesclando elementos musicais, visuais e corporais de diversas culturas; 2) identidade e performance, em que a dança pode ser vista como uma forma de expressão da identidade individual e coletiva, onde os personagens se libertam de suas restrições e celebram suas culturas e individualidades e 3) representação e estereótipos: A cena apresenta uma representação positiva da África, desafiando estereótipos e mostrando a vitalidade e a diversidade cultural do continente.

Um ponto interessante é apresentar os pensamentos de Stuart Hall a partir da cena Casamento de Kala (temporada 1, episódio 4, en-

tre 42'00 e 45'00). Stuart Hall: Um dos principais autores dos Estudos Culturais, Hall contribuiu significativamente para o estudo da cultura, mídia e identidade. Sua obra se concentra em temas como identidade (construída e reconstruída continuamente através da interação com a cultura e a mídia), as representações na mídia, que não refletem a realidade de forma neutra, mas são construídas a partir de relações de poder e ideologia, e a negociação de significados pela recepção. Na cena, Kala, uma jovem indiana, se prepara para seu casamento arranjado. A cena é rica em simbolismo cultural, com imagens de rituais religiosos, trajes tradicionais e música indiana. Algumas questões para discussão com os alunos seriam: como a cultura e a mídia moldam a identidade de Kala? De que forma a cena do casamento representa a cultura indiana ou como você interpreta a cena do casamento?

The Crown

Produzida pela Netflix, a série apresenta a vida da Rainha Elizabeth II, tecendo um retrato histórico e ficcional do reinado mais longo da história britânica, o que inclui os desafios pessoais e políticos enfrentados pela monarca desde sua ascensão ao trono em 1952 até os dias atuais. São 60 episódios, divididos em 6 temporadas, veiculadas entre 2016 e 2023.

Neste caso, a proposta é trabalhar com a Cena da Coroação. A pompa e a ritualística da cerimônia, com seus trajes luxuosos, coroa adornada com joias, e a unção com óleo sagrado, evocam a aura de poder e tradição da monarquia. No entanto, em contraste com a grandiosidade da coroação, a cena alterna para imagens da cerimônia transmitidas pela televisão para milhões de pessoas ao redor do mundo. Essa reprodução em massa da imagem da rainha, através da mídia, ilustra o conceito de “aura” de Walter Benjamin. Segundo o pensador frankfurtiano, a aura seria uma qualidade única e irrepetível que emana de uma obra de arte original, estando relacionada à sua presença física em um determinado lugar e tempo, à sua autenticidade e à sua história. A fim de amenizar a complexidade do tema para efeitos de ensino na graduação, três características da Aura poderiam ser trabalhadas após a visualização da cena: unicidade (a aura é única e irrepetível, não podendo

ser reproduzida em cópias ou simulacros); autenticidade (está ligada à autenticidade da obra de arte, ou seja, à sua origem e história) e distanciamento (um invólucro que a torna inacessível e misteriosa).

Com o advento da fotografia, cinema e outras tecnologias de reprodução, Benjamin argumenta que a aura das obras de arte está se perdendo. As reproduções, por mais perfeitas que sejam, não poderiam capturar a aura da obra original. Isso leva a uma perda de valor cultural e a uma mudança na forma como as pessoas experimentam a arte. Portanto, a cena da coroação em *The Crown* oferece um ponto de partida ideal para discutir o conceito de aura, em que os alunos refletiriam sobre a aplicação da aura no contexto da monarquia inglesa. A aura da rainha se mantém na era da reprodução em massa? Como a reprodução da imagem da rainha através da mídia impacta a percepção da monarquia, ou ainda, qual o papel da televisão na democratização do acesso à imagem da rainha?

Game of Thrones

A série *Game of Thrones*, da HBO, é conhecida pela riqueza de personagens, culturas e costumes. Do gênero épico fantástico, a série narra a disputa pelo Trono de Ferro dos Sete Reinos após a morte do Rei Robert Baratheon. Diversas casas de famílias nobres lutam pelo poder, enquanto uma ameaça sobrenatural se aproxima do norte do território. Destaca-se a jornada de Daenerys Targaryen, exilada que busca retornar ao seu lar e conquistar o trono, e Jon Snow, bastardo da família Stark que se envolve na guerra.

A narrativa oferece uma oportunidade para explorar os conceitos de tribalização e hibridização propostos por Nestor Garcia Canclini. Segundo o antropólogo, o processo social que se caracteriza pela formação de grupos com identidades e interesses específicos seria a tribalização. Estes grupos, como tribos, se unem em torno de valores, crenças, costumes e práticas em comum, teriam como características a identidade forte, a homogeneidade, diferenciação e oposição.

Assim, na cena da cerimônia de Casamento de Daenerys Targaryen e Khal Drogo (temporada 1, episódio 6, de 32'00 a 34'00), tem-se a forte identidade tribal dos Dothraki, com seus costumes distintos, hie-

rarquia rígida e visão de mundo particular. Desvendar os costumes e a hierarquia pode ser o início da discussão em sala de aula. Nela, há um ritual de sangue como símbolo de união e pertencimento tribal, trocas de presentes entre Khals e Dothrakis como símbolos de status e poder dentro da hierarquia tribal e o reforço da identidade tribal e a distinção de outros grupos a partir da língua e vestimentas. É possível ainda identificar similaridades e diferenças com outras tribos ao se comparar os costumes Dothraki com outras tribos da série, destacando elementos como organização social, rituais e visão de mundo. Devido ao grande interesse e engajamento dos alunos nesta série e assunto em particular, três atividades foram realizadas.

A primeira foi a criação de um mapa mental com os principais elementos da cultura Dothraki, destacando seus costumes, hierarquia e visão de mundo. A segunda foi a simulação de um ritual. Os alunos foram divididos em grupo e reencenaram a cena do casamento. Por fim, houve um debate focado na cena, explorando os papéis de gêneros representados em *Game of Thrones*, em especial a submissão da mulher ao homem, e diferentes perspectivas sobre a tribalização e seus impactos na sociedade atual.

Nosso Cliff Hanger

Todas as séries acima elencadas foram utilizadas em sala de aula e resultaram em níveis de engajamento e aprendizado diferentes, a depender do perfil dos alunos e do turno em que a aula é dada. Alunos com maior repertório dentro do campo da ficção seriada envolveram-se mais e, mesmo passado algum tempo, conseguiam lembrar as características principais das teorias e conceitos a partir de personagens e narrativas. A experiência no uso da ficção seriada permite-nos elaborar duas reflexões sobre as relações entre este campo e os NMLs.

A primeira delas relaciona-se com o ecossistema midiático digital e o engajamento crítico dos alunos. Os NMLs exploram a capacidade das pessoas de avaliar criticamente a informação e o conteúdo digital. Ao analisar séries de *streaming*, podemos considerar o ecossistema midiático digital em que essas séries estão inseridas. Isso inclui não apenas os episódios em si, mas também *trailers*, sinopses, discussões online e comunidade de fãs. Uma reflexão relevante é como os NMLs

podem ser aplicados para analisar como os espectadores engajam criticamente com esse ecossistema, avaliando a validade das informações, decodificando mensagens ocultas e reconhecendo a intertextualidade entre diferentes plataformas e mídias. Como as habilidades de alfabetização midiática digital podem capacitar os espectadores a participar de discussões significativas sobre temas, personagens e conceitos de Teoria da Comunicação nas séries? Como os NMLs podem ajudar a identificar o papel das redes sociais na amplificação das mensagens da série e na formação da comunidade de fãs? Investigar essas questões pode fornecer *insights* sobre como os NMLs estão evoluindo para abordar as complexidades do engajamento crítico em um ambiente midiático digital em constante mudança.

A segunda reflexão, embora um pouco distante de nosso foco original, gira em torno da transformação da narrativa e da participação ativa. Os NMLs têm focado a evolução das habilidades necessárias para compreender e participar da cultura digital contemporânea. Ao analisar as séries, podemos perceber uma transformação na forma como as narrativas são construídas e consumidas. Elas não são apenas lineares, mas, muitas vezes, interativas e não lineares, permitindo que os espectadores explorem diferentes caminhos e desfechos. Assim, devemos nos questionar como os NMLs podem ajudar a analisar a capacidade dos espectadores de navegar por narrativas complexas e participar ativamente da construção do enredo. Como as novas literacias midiáticas podem influenciar a maneira como os espectadores interpretam e interagem com narrativas fragmentadas ou não lineares? Como os espectadores estão se tornando coautores das histórias, contribuindo para a narrativa por meio de escolhas interativas?

Portanto, os resultados iniciais indicam que formatos audiovisuais como séries e filmes tornam o abstrato concreto. O poder das imagens (HANSEN, 2018) pode ser incorporado às experiências de aprendizagem, especialmente aquelas que dizem respeito ao uso dos meios de comunicação, à persuasão, às formas de controle e de consumo e outros aspectos políticos e socioculturais relevantes do campo da Comunicação. Frequentemente, séries e filmes retratam personagens de uma maneira mais relacionável para os alunos, são altamente envolventes e mantêm a atenção dos alunos por mais tempo.

Além disso, a excelência estética de algumas produções contribui para um processo mais imersivo e de desenvolvimento de sensibilidade.

REFERÊNCIAS

- AGUADED, Ignacio. Media education: an international unstoppable phenomenon UN, Europe and Spain support for edu-communication. **Revista Comunicar**. V 19, n 37, p. 7-8.
- ALLEN, Robert Clyde (Ed.). **Channels of discourse, reassembled: television and contemporary criticism**. University of North Carolina Press, 1992.
- BAUERLEIN, Mark. **The dumbest generation: How the digital age stupefies young Americans and jeopardizes our future (or, don't trust anyone under 30)**. Penguin, 2008.
- CARR, Nicholas. **The shallows: What the Internet is doing to our brains**. Cidade? WW Norton & Company, 2020.
- COLLEY, H., HODKINSON, P., and MALCOM, J. **Informality and Formality in Learning: A Report for the Learning and Skills Research Centre**. London: University of Leeds, 2003.
- FENG, Shihui et al. The Internet and Facebook usage on academic distraction of college students. **Computers & Education**, v. 134, p. 41-49, 2019.
- FREIRE, Paulo. Criando métodos de pesquisa alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). **Pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 34-41.
- GEE, James Paul. "A Situated Sociocultural Approach to Literacy and Technology". In: BAKER, E. A., & LEU, D. J. (eds). **The new literacies: multiple perspectives on research and practice**. New York, NY: Guilford Press, 2010, p. 165-193.
- GRAY, Lucinda; THOMAS, Nina; LEWIS, Laurie. Teachers' Use of Educational Technology in US Public Schools: 2009. First Look. NCES 2010-040. **National Center for Education Statistics**, 2010.
- HANSEN, A. **Environment, Media and Communication**. London: Routledge, 2018. doi: 10.4324/9781315625317.
- IQBAL, M. **Netflix Revenue and Statistics 2022**. Available online: <https://www.businessofapps.com/data/netflix-statistics/> (accessed April 17, 2023)
- JENKINS, Henry *et al.* **Confronting the Challenges of Participatory Culture Media Education for the 21st Century**.: Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2009. <https://doi.org/10.7551/mitpress/8435.001.0001>
- KEMMIS, S. **Action research International Encyclopedia of Education**. Oxford: Pergamon, 1984, p. 35-42.
- LE MOS, L. P. Complexidade narrativa na série Homens? estudo baseado em técnicas

de decupagem e categorização. **RuMoRes**, [S. l.], v. 14, n. 28, p. 178-199, 2020. DOI: 10.11606/issn.1982- 677X.rum.2020.174396. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/174396>. Acesso em: 7 ago. 2023.

LEWIN, K. Action research and minority problems. **Journal of Social Issues**, n. 2, p. 34-36, 1946.

MITTEL, Jason. Complex tv. **The poetics of contemporary television storytelling**, p. 17-54, 2015.

ROSEN, Larry D.; CARRIER, L. Mark; CHEEVER, Nancy A. Facebook and texting made me do it: Media-induced task-switching while studying. *Computers in Human Behavior*, v. 29, n. 3, p. 948-958, 2013.

SKINNER, B.F. **Ciência e comportamento humano**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

TURKLE, Sherry. **Reclaiming conversation: The power of talk in a digital age**. Penguin, 2016.

VALVERDE-BERROCOSO, J., FERNÁNDEZ-SÁNCHEZ, M. R., DOMINGUEZ, F. I. R., and SOSA-DÍAZ, M. J. The educational integration of digital technologies preCo-vid-19: lessons for teacher education. **PLoS ONE** 16, (2021). e0256283. doi: 10.1371/

OS FINS DO SONO DA NETFLIX: A ESTRATÉGIA DE NEGÓCIOS DIANTE DA LÓGICA CAPITALISTA DE PRODUÇÃO 24/7

TATIANA HELICH

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

A história mostra que inovações relacionadas à guerra são inevitavelmente assimiladas na esfera social mais ampla, e o soldado sem sono seria o precursor do trabalhador ou do consumidor sem sono. Produtos contra o sono, após agressiva campanha de marketing das empresas farmacêuticas, iriam se tornar uma opção de estilo de vida – e depois, para muitos, uma necessidade. Mercados atuando em regime 24/7 – 24 horas por sete dias na semana – e infraestrutura global para o trabalho e o consumo contínuos existem há algum tempo, mas agora é o homem que está sendo usado como cobaia para o perfeito funcionamento da engrenagem.

(Crary, 2016, p. 13)

Ao olhar para o site da Netflix e perceber frases como: “Filmes, séries e muito mais, sem limites”; “Assista onde quiser”; “Cancele quando quiser”; “Assista em Smart TVs, PlayStation, Xbox, Chromecast, Apple TV, aparelhos de Blu-ray e outros dispositivos”; “Assista onde quiser – Assista a quantos filmes e séries quiser no celular, tablet, laptop e TV”, notamos que expressões como “sem limites”, “onde”, “quando quiser” demarcam essa forte atuação de mercados 24/7 que Crary descreve na epígrafe que abre este capítulo. O professor de arte moderna Jonathan Crary em seu livro *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono* traça um panorama da sociedade do século XXI, em que percebemos o quanto tudo parece ter sido colonizado pela lógica da mercadoria. Para o autor, o sono seria a última barreira do indivíduo para segurar essa dinâmica imposta pelo capitalismo, em que é preciso produzir e consumir durante 24 horas por dia.

Pioneira no *streaming*, chegando no mercado brasileiro em 2011, a Netflix com essas promessas, chamativas até hoje na home de seu site, popularizou seus serviços ao possibilitar ao telespectador assistir ao que bem quiser, quando e onde desejar, sem o compromisso do fluxo televisivo. Além de acompanhar as produções audiovisuais na primeira tela, 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), o que não invalida a ideia da interação social através da televisão, pois com a Ne-

tflix, o indivíduo continua socializando, mesmo de uma forma diferente e, além disso, não para de produzir e absorver conteúdo.

Ao lançar de uma só vez os episódios de suas produções originais, a Netflix proporciona ao telespectador assistir à temporada completa em apenas um dia, caso assim deseje. Com isso, um novo hábito cresceu entre os fãs da Netflix, o chamado *binge-watching* (cf. Saccomori, 2016), em que telespectadores assistem em sequência a todos os episódios de uma série, não mais seguindo a grade televisiva que regulava o tempo do indivíduo em cada programação. Mais novo que o *binge-watching* é a sua forma mais intensa, denominada *binge-racing* (Media Netflix, 2017), em que os telespectadores disputam para serem os primeiros a consumir uma série assim que é disponibilizada pelo serviço de *streaming*. A prática do *binge-watching* não é nova, mas, com a facilidade que a Netflix proporciona, a experiência tem sido impulsionada e atinge o ápice com o *binge-racing*, modalidade que exemplifica bem o consumo ininterrupto que Crary (2016) descrevia em sua obra.

A partir de estudos sobre os hábitos de seus próprios assinantes, a empresa identificou que 61% preferem consumir vários episódios de uma mesma série em sequência (Fallon, 2014). Uma pesquisa do Instituto Harris Interactive aponta que 73% dos entrevistados se qualificam como *binge-watching* (West, 2013). Nesse ritmo de funcionamento direto do indivíduo contemporâneo que vive em ritmo 24/7, que “precisa” produzir e consumir a todo instante, que a Netflix surge oferecendo suas produções em uma plataforma, permitindo que o telespectador monte sua própria grade de programação, sendo capaz de assistir ao que quiser, quando e onde desejar, restando apenas ter acesso à rede.

Surge, assim, uma nova forma de assistir à televisão, ou seja, de assistir produções audiovisuais: em telas de diferentes tamanhos que podem ser a do celular, a do próprio aparelho televisivo, a tela de um computador; possibilitando ao telespectador assistir do conforto de casa ou em movimento enquanto desloca-se em transporte público. Ao mesmo tempo que assiste a uma produção da Netflix através de uma primeira tela, o indivíduo pode também, com uma segunda tela em mãos, produzir conteúdo, comentar e interagir nas redes sociais sobre o programa assistido.

Partimos das questões levantadas por Jonathan Crary (2016) para entender o momento atual de produção e consumo ininterrupto e

entender a sustentabilidade do modelo de negócios proposto pela Netflix em 2011, ano em que consolida seu serviço de *streaming* no Brasil. Após 12 anos de sua chegada ao país, será que a Netflix permanece apostando no lançamento de todos os episódios de uma única vez? Estaria a Netflix disposta a lançar episódios semanais diante da concorrência de outros serviços de *streaming* como HBO Max, Disney+, Star+, Amazon Prime Video etc.? Algumas séries originais do catálogo Netflix já foram lançadas em duas partes como *You* (2023), *Stranger Things* (2023), *The Witcher* (2023). Diante deste cenário, estaria a Netflix retomando aos poucos ao ritmo semanal do modelo televisivo tradicional?

Os fins do sono da Netflix

Nas últimas décadas, com a popularização e disseminação da internet e suas conexões globais, o indivíduo está a todo tempo produzindo, consumindo, compartilhando, comunicando (Crary, 2016) e as produções televisivas como forma de lazer passam a acompanhar o espectador em todos os momentos através de dispositivos móveis. Crary (2016) explica que há a ascensão do mercado “ditando as regras do jogo” e, junto dele, a ciência e a mídia sustentam esse sistema de produção e consumo, enfatizando em todas as esferas a importância de ser ou parecer ser produtivo, bem-informado, bem-sucedido.

Com essas novas características no modo de assistir, ainda na primeira década dos anos 2000 uma nova forma de sociabilidade também surge para o indivíduo 24/7. Se o telespectador precisava esperar até o dia seguinte, no momento do café no trabalho, no encontro com amigos, para conversar sobre os episódios assistidos na noite anterior – o chamado *water cooler effect* (Lotz, 2007; Mittell, 2010) –; agora, temos os *binge-viewers* ou mesmo *binge-watchers*, que escolhem a programação que desejam maratonar e despendem horas de seu tempo a essa atividade, ao mesmo tempo que estão presentes em suas redes sociais para comentar, criticar ou mesmo deixar algum *spoiler* para outros usuários da rede, mesmo indivíduos de outros países. Não só a comunicação ficou global como também a programação está mais diversificada. Se antes o telespectador ficava restrito à grade televisiva nacional ou mesmo das televisões a cabo que traziam um pouco do conteúdo internacional,

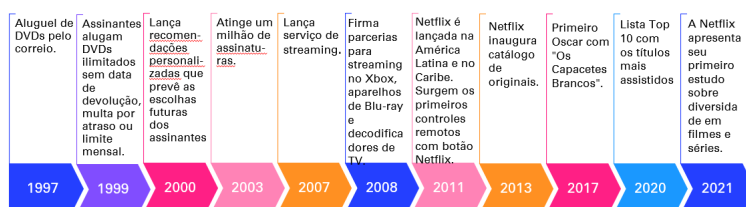
a maior parte de língua inglesa, hoje é possível consumir novelas, séries, realities que passam em países antes pouco explorados no Brasil como a Turquia, Coréia, Japão.

Apesar do interesse despertado pelas maratonas da Netflix, partimos, aqui, da hipótese de que para manter seu negócio sustentável, o serviço pioneiro de *streaming* em breve adotará um modelo mais espaçado de lançamento de seus episódios para manter um ritmo de produção contínuo e segurar a audiência por mais tempo em sua plataforma. Não necessariamente abrindo mão do lançamento de todos os episódios, mas em um formato híbrido, em que ora oferece todos os episódios de uma única vez, ora lança episódios espaçados no tempo.

De acordo com o colunista Flávio Rico (2023), a Netflix tem realizado movimentos que a deixam mais parecida com a televisão aberta com a incorporação em seu catálogo não só da dramaturgia como também ao realizar investimentos para incluir programas ao vivo, com transmissões de shows e eventos esportivos. Apesar do modelo de arquivo, em que a plataforma disponibiliza audiovisuais já gravados deixando o usuário escolher o momento em que irá assistir, agora, o serviço de *streaming* busca inovar ao retornar ao modelo já ditado pela linguagem televisiva do ao vivo.

A história da Netflix começa em abril de 1997, quando a companhia nascia como uma locadora de filmes, funcionando como uma operação de compra e aluguel de DVDs restrita aos EUA, oferecendo seu acervo via internet, com posterior envio/retorno pelo correio. Já em 2001, a empresa revela seu interesse em transmitir via web e de se tornar um produtor de conteúdo. Sua grande virada ocorre em 2007, ano em que inaugura de fato seu serviço de difusão por internet. Em 2016, a Netflix – como uma presença considerada de grande porte nos Estados Unidos – expandiu seu serviço de *streaming* de vídeo on-line para 130 novos países, adicionando mais de 12 milhões de assinantes em nove meses e totalizando 87 milhões (Barker e Wiatrowski, 2017).

Linha do tempo Netflix



Fonte: Elaboração da autora (2023).

No Brasil, sua estreia ocorreu em 2011 tendo de encarar duas barreiras postuladas pela imprensa: uma comportamental, já que brasileiros assim como demais latinos não se acostumariam a pagar por conteúdo tanto quanto os americanos e canadenses – no lançamento da plataforma, o valor cobrado pelo serviço de *streaming* seria equivalente a US\$ 60 para um americano; e a outra barreira seria tecnológica, em que a banda larga só atingia 15 milhões de usuários com velocidade média de conexão inferior a 2 megabytes por segundo, o que poderia ser prejudicial ao serviço de *streaming*, quando comparado com os EUA, que no mesmo ano passava de 80 milhões de conexões de banda larga (Saccomori, 2016).

Contudo, a Netflix também aparecia como uma alternativa aos consumidores contrários à pirataria (Gallas, 2015). Afinal, em 2013, 63% dos americanos usavam algum serviço de vídeo por *streaming* (Saccomori, 2016). Apesar das barreiras mencionadas, a Netflix instalou-se no Brasil em 2011 como um serviço de *streaming* e, em 2019, contava com 8 milhões de assinantes brasileiros, número que deixava o país em terceiro maior mercado da Netflix, atrás apenas de Estados Unidos e Reino Unido (Oliveira, 2019).

Percebe-se na história da Netflix que sua permanência no mercado ocorre por suas percepções e transformações de acordo com a época e contexto em que está inserida. O teórico canadense Marshall McLuhan (1988) ao propor a teoria sobre as Leis da Mídia, apresenta a tétrede dos efeitos midiáticos, mostrando como uma nova tecnologia afeta a rede social a qual se insere. Para o teórico, os artefatos tecnológicos são como extensões do corpo humano, atuando como órgãos que potencializam determinadas funções. Contudo, McLuhan (1988) também mostra que, ao mesmo tempo que as tecnologias funcionam como uma extensão, elas também amputam certas atividades do ser humano, já que medeiam o indivíduo no ambiente.

A Netflix como uma plataforma de distribuição de séries, filmes, via *streaming*, proporciona o consumo audiovisual não linear e multiplataforma – fidelizando os telespectadores diante de diversas plataformas digitais (*tablet*, celular, notebook). Usando os termos de McLuhan (1988), a Netflix como uma nova tecnologia pode obsolescer algumas características da “televisão tradicional”, como a grade televisiva, porém, também recupera alguns formatos produzidos para a televisão e intensifica a flexibilidade e o acesso.

No Brasil, a Netflix estreou em 2011 cobrando R\$ 14,99 mensais de seus assinantes. Em 2023, o plano padrão com anúncios custa R\$ 18,90, contudo, para o usuário não mais acostumado com as propagandas, o “plano básico” com apenas uma tela simultânea custa R\$ 25,90 por mês. Há também o “plano padrão” com resolução melhor que as anteriores (1080p) e podendo ter duas telas simultâneas assistindo à programação pelo valor mensal de R\$39,90. Já no “Premium”, a Netflix oferece resolução 4k+HDR, podendo ter até quatro telas simultâneas. O valor do “plano premium” fica em R\$55,90 mensais. Tanto nos Estados Unidos quanto no Reino Unido, a Netflix removeu seu plano básico que permitia assistir suas produções sem anúncios, pois a empresa busca atrair mais assinantes para planos com anúncios, gerando um novo fluxo de receita. O que antes era vendido como acesso mais democrático inclusive como alternativa à pirataria, hoje, o serviço aposta em planos diferenciados para cada usuário.

Outra novidade é o acordo de licenciamento da Netflix com a Warner Bros. Discovery para incluir no catálogo da Netflix séries da HBO Max. Em agosto de 2023 os usuários já poderão conferir na pla-

taforma séries como *Jovem Sheldon* e *Ballers*. Após o acordo firmado no segundo semestre de 2023, a Netflix já disponibilizou em sua plataforma a série *Insecure*, original da HBO. Desenvolvida e estrelada pela atriz Issa Rae, a série, com 44 episódios divididos em cinco temporadas, aborda as experiências e dificuldades de uma mulher afro-americana em Los Angeles. Além das produções já mencionadas, a Netflix também teria negociado o licenciamento de *Band of Brothers*, *The Pacific* e *Six Feet Under*, ainda sem previsão de entrada na plataforma. De acordo com David Zaslav, CEO da Warner Bros. Discovery, a empresa está disposta a licenciar mais títulos exclusivos da HBO, mas que não têm grande procura no serviço deles, visando aumentar a receita¹.

Em maio deste ano, a Netflix anunciou a limitação de dispositivos conectados ao mesmo tempo com a mesma conta. A atitude da empresa buscou impedir o compartilhamento de senhas entre os usuários. Depois da Netflix, a Disney também anunciou que irá adotar uma postura semelhante. A ideia é alavancar sua rentabilidade em um mercado altamente competitivo, ou seja: gerar maior lucro. Após vetar o compartilhamento de senhas, a Netflix contabilizou 5,9 milhões de novos usuários, mais do que o dobro previsto pelos analistas de Wall Street que era de 2,07 milhões de novos usuários². Aparentemente, de acordo com os dados da empresa, as novas inscrições já estariam superando os cancelamentos que a Netflix obteve após as novas políticas e planos de mais dispositivos conectados a uma mesma conta.

Apesar de inovar no audiovisual como serviço pioneiro de *streaming*, adaptando seu modelo de negócio ao contexto do indivíduo contemporâneo da lógica 24/7 defendida por Jonathan Crary (2016), a própria empresa para se manter competitiva no mercado também se adequa aos “fins do sono”, incorporando novas estratégias ao seu modelo de negócio. Contudo, apesar de aparentemente inovadoras, muitas das estratégias de negócios da Netflix são práticas do discurso televisivo

1 Netflix recebe séries do HBO Max em agosto; veja lista. *Tecmundo*, 01, ago., 2023. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/267081-netflix-recebe-series-hbo-max-agosto-veja-lista.htm>. Acesso em: 02/08/2023.

2 Netflix ganha 5,9 milhões de clientes após vetar compartilhamento. *Meio e Mensagem*, 20, jul., 2023. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/netflix-ganha-59-milhoes-de-clientes-apos-vetar-compilhamento>. Acesso em: 02/08/2023

já existentes que foram remodeladas. Como é o caso da própria maratona. Durante a década de 1970, os canais de televisão começaram a propor maratonas televisivas e até os dias atuais canais de filmes como Telecine e a própria HBO disponibilizam dias inteiros de filmes de um mesmo ator ou séries de filmes como *Harry Potter* (2001-2011) em sequência. Entretanto, com a Netflix disponibilizando todos os episódios de uma única vez, a facilidade de maratona e o impulsionamento da prática viraram marca do serviço pioneiro de *streaming*.

De acordo com a pesquisadora Milly Buonanno (2019) a prática de maratona é reflexo dos princípios culturais de nosso tempo, pois ao maratona, o indivíduo pratica exatamente o oposto do que é sugerido pela serialidade, que fazia o indivíduo ter paciência e tolerância ao atraso temporal. Contudo, a aceleração do ritmo da vida enfatiza o imediatismo e a simultaneidade, abolindo a espera (Buonanno, 2019; Tomlinson, 2007; Bauman, 2007; Rosa, 2013). Uma das características da serialização é a pausa reflexiva entre os episódios, um espaço proposto para a imaginação do telespectador que é eliminado no momento em que todos os episódios são disponibilizados de uma única vez. Para Buonanno (2019, p.42), essa nova forma de distribuição de conteúdo cria “condições para diferentes interpretações, identificações, prazeres e afetos”.

Ao mesmo tempo, o indivíduo contemporâneo tendo a todo instante uma variedade de ofertas de séries a serem maratoadas entra na prática do que Crary (2016) já profetizava com os “fins do sono”, em que o mercado e a ciência tentam descobrir formas de fazer o indivíduo 24/7 consumir e produzir sem pausa, sem tempo para o acaso, pois o indivíduo entra em “um estado de necessidades ininterruptas, sempre encorajadas e nunca aplacadas” (Crary, 2016, p. 19). Ao mesmo tempo em que se consome séries, o indivíduo também produz conteúdo ao dialogar sobre o assunto assistido com outros usuários a partir de outra tela em mãos.

Por outro viés, tem-se do outro lado a empresa Netflix. Esta também entra no estágio dos “fins do sono” ao precisar produzir em ritmo acelerado para conseguir cumprir sua promessa de catálogo maratonaável, sempre com novas produções para o indivíduo 24/7 poder consumir. Mas até que ponto essa produção acelerada conseguirá oferecer produtos com qualidade e a todo instante? Além das próprias produções originais, a Netflix também incorpora os *revivals*, séries recu-

peradas pelo serviço de *streaming* após o cancelamento ou tentativa de cancelamento pela emissora televisiva. Novidade neste segundo semestre de 2023 é o já citado licenciamento com outras empresas, inclusive de *streamings*, para inclusão de produções de outros serviços também em seu catálogo.

Tanto os *revivals* quanto as produções originais tiveram seu alcance de público e seu sucesso devido à análise de dados do comportamento dos usuários da Netflix. Ao traçar um perfil dos gostos de seus assinantes e de outros consumidores de séries, que seriam potenciais assinantes Netflix, a empresa aposta de forma mais precisa nas escolhas do que irá compor seu catálogo. Para Jenner (2018, p.13) essa é uma “consequência lógica do mercado que cruza os hábitos de consumo e a construção de identidade”.

Na correria com outros serviços de *streaming* para atingir o consumidor, uma possibilidade cada vez mais pertinente para a Netflix é o lançamento semanal dos episódios das séries em seu catálogo. Essa prática já é comum em alguns dos *reality shows* do catálogo da empresa. Outro fator para essa mudança é que a Netflix já começou a fazer lançamentos em duas partes. A quarta temporada de *Ozark* e também a de *Stranger Things*, por exemplo, foram lançadas em duas partes.

A mudança da Netflix de lançar todos os episódios de uma só vez para lançamentos semanais mexeria na característica do negócio da empresa que se popularizou também pela facilidade das maratonas. Ao mesmo tempo a colocaria em um modelo similar ao da televisão tradicional e também de outros serviços de *streaming* como Disney+ e Prime Vídeo. Essa prática acabaria com a preocupação dos espectadores em obter *spoilers* logo após o lançamento da série na plataforma ao mesmo tempo em que a distância temporal do lançamento de um episódio para outro gera a divulgação dos próprios fãs que comentam suas expectativas e, com isso, geram engajamentos com o produto por um período mais longo de tempo e ajudam a aumentar a audiência. A estratégia parece cada vez mais promissora ao serviço pioneiro de *streaming* que tem cancelado de seu catálogo produções avaliadas negativamente, sendo que parte dessa avaliação é feita a partir da audiência da primeira semana e do mês de lançamento de uma série.

Com a produção de conteúdos exclusivos e de qualidade, a Netflix busca se consolidar como uma provedora completa de *streaming*

de vídeo e se posicionar como referência no ecossistema audiovisual, de forma global, lançando séries originais de muitos países, em diferentes gêneros e para públicos diversificados. Outra estratégia da *big tech* é apostar na representatividade de gênero, tanto em relação às temáticas femininas, como nas transformações masculinas em face da luta feminina na conquista por maior visibilidade. Assim, vem aumentando a participação de negros e mulheres em posições de liderança na corporação, bem como produzindo temas e conteúdos mais inclusivos. Em 2020, se juntou à ONU para lançar, no dia internacional das mulheres, uma coleção focada em profissionais femininas com o tema “Eu sou a Geração Igualdade: Pelos direitos das mulheres”.

Ao traçar um perfil dos gostos de seus assinantes e de potenciais assinantes Netflix com o uso da inteligência de dados, a empresa aposta tanto no aumento da eficácia de seu catálogo, como na construção de identidade (Jenner, 2018). Entre as estratégias estão a diversidade e a inclusão nas produções originais, o que explica o contrato de exclusividade, em 2017, com a produtora estadunidense Shondaland, fundada em 2005 pela roteirista e produtora Shonda Rhimes, cuja marca registrada é dar protagonismo a personagens independentemente de raça, gênero e sexualidade, visando quebrar estereótipos e o empoderamento feminino e étnico-racial.

Como explica Cicília Peruzzo (1998), a linguagem televisiva busca um diálogo entre os interesses mercadológicos e a sociedade, trabalhando assuntos que fomentem o debate social, assim, os conteúdos audiovisuais produzidos precisam ter incorporados “valores do povo em sua programação. Afinal, o próprio povo já é partícipe na formação de uma cultura de massas hegemônica pela burguesia” (p. 130). Ao destacar o papel da mulher e, principalmente, da mulher negra, Shonda Rhimes leva ao público assuntos que demandam atenção coletiva da sociedade. Ao mesmo tempo, a Netflix incorpora essas questões em sua construção de identidade: “um programa ou o conjunto de programas constroem a imagem da própria emissora de televisão” (Peruzzo, 1998, p. 132).

Desde seu surgimento em 1997, nota-se que a Netflix busca estar alinhada com as demandas do mercado tanto em seus conteúdos quanto na forma de distribuição, o que, apesar das críticas, a mantém “viva” e fortemente atuante ao longo de quase três décadas.

Considerações finais

Para Crary (2016), as experiências humanas estão funcionando cada vez mais à revelia da temporalidade dos sistemas 24/7 manifestadas através da hiperconexão, em que o indivíduo vive o “congelamento do presente”. Essa dinâmica acontece com a ascensão do capitalismo, em que há a ideia de progresso e de desenvolvimento, o futuro não é mais associado a uma estabilidade, como era na sociedade disciplinar discutida por Foucault (1988). O sujeito vive o presente sem perspectiva do amanhã, pois a ciência tem a pretensão de controlar todos os acasos. No século XXI, o indivíduo é responsável pela própria performance que depende do olhar do outro, então, a subjetividade se constrói na visibilidade da conexão. As redes sociais viram uma curadoria do eu, em que se constrói a própria narrativa.

Conectados 24 horas por dia, os indivíduos encontram no sono a única barreira contra os sistemas capitalistas, pois o tempo do sono ainda é o único momento em que o indivíduo não é capaz de produzir, não sendo possível capitalizar o sono. Mesmo assim, a ciência já estuda formas de combater o sono para tornar o indivíduo ainda mais produtivo, “sem tempo a perder”. Afinal, enquanto o indivíduo dorme, as atividades e o consumo global estão acontecendo. Crary (2016) explica que há a ascensão do mercado “ditando as regras do jogo” e, junto dele, a ciência e a mídia sustentam esse sistema de produção e consumo, enfatizando em todas as esferas a importância de ser ou parecer ser produtivo, bem-informado, bem-sucedido.

O indivíduo com dispositivos móveis está em todo lugar e ao mesmo tempo não está em lugar nenhum; está com todo mundo e não está com ninguém. Crary (2016) defende que a sociedade se transforma e os meios de comunicação também se modificam de acordo com a lógica do mercado, da ciência e da mídia. Assim, a Netflix constrói seu modelo de negócios em cima desse cenário 24/7 de consumo e produção ininterruptos, tornando comum a prática de maratonar bem como de produção audiovisual acelerada para compor um catálogo sempre inalcançável ao usuário que “precisa” de uma gama de possibilidades para dispendar horas de seu lazer.

Contudo, os “fins do sono” parecem cada vez mais apertar a empresa pioneira de *streaming* para retomada de um modelo mais pare-

cido com o da própria televisão tradicional e de alguns outros serviços de *streaming*: lançamentos semanais de episódios. Apesar dos horizontes revelarem uma retomada da Netflix ao modelo tradicional de televisão, tem-se também rumores de que a empresa estaria investindo na indústria de games ao criar um estúdio para incrementar ainda mais seu catálogo de jogos. Aparentemente, a empresa que se reinventou de uma locadora de filmes para um serviço pioneiro de *streaming* permanece se reinventando, recuando às necessidades do próprio negócio quando necessário, mas, ao mesmo tempo, sem perder o foco em suas estratégias de negócio e inovação.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Lisboa: Edições 70, 2011 [1970].

BARKER, Cory; WIATROWSKI, MYC. (Eds.). **The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access**. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Consuming life**. Cambridge: Polity Press, 2007.

BUONANNO, Milly. Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. **Revista Matrizes**, v.13, n.3, set./dez. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/32u5B7G>. Acesso em: 02/08/2023.

CESAR, Pablo; GEERTS, David. Understanding social TV: a survey. In: **Proceedings of networked and electronic media summit**. Torino, 2011.

CRARY, Jonathan. **Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: UBU Editora, 2016.

FALLON, Kevin. Why we binge-watch television? **The Daily Beast**, jan., 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2TlSVeJ>. Acesso em: 24/01/2018.

GALLAS, Daniel. Como a Netflix driblou a pirataria e fez do Brasil seu “foguetê”. **BBC**, nov., 2015. Disponível em: <https://bbc.in/2I37Mps>. Acesso em: 18/02/2020.

JENNER, Mareike. **Netflix & the Re-Invention of Television**. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

LOTZ, Amanda. **The television will be revolutionized**. Nova York: New York University Press, 2007.

McLUHAN, Marshall; McLUHAN, Eric. Laws of Media. In: _____. **Laws of Media: The new science**. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

MEDIA NETFLIX. **Ready set binge more than 8 million viewers binge-race their favorite series**, out., 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3casiC9>. Acesso em: 25/10/2017

MITTELL, Jason. **Television and American Culture**. New York: Oxford, 2010.

OLIVEIRA, Carol. Estagnação? Base de usuários da Netflix no Brasil cresce cada vez menos. **Exame online**. 17 jul. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2V-qNspR>. Acesso em: 22/08/2019.

RICO, Flávio. Netflix avança para ficar mais parecida com a TV aberta. **Portal R7**. 29, jul., 2023. Disponível em: <https://entretenimento.r7.com/prisma/flavio-ricco/netflix-avanca-para-ficar-ainda-mais-parecida-com-tv-aberta-29072023>. Acesso em: 03/08/2023.

ROSA, Hartmut. **Social acceleration: A new theory of modernity**. Nova York: Columbia University Press, 2013.

SACCOMORI, Camila. **Práticas de binge-watching na era digital: novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix**. Dissertação de mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 2016.

TOMLINSON, John. **The culture of speed: the coming of immediacy**. Londres: Sage, 2007.

WEST, Kelly. Unsurprising: Netflix Survey Indicates People Like To Binge-Watch TV. **Cinema Blend**, 2013. Disponível: <https://bit.ly/3aaHxcs>. Acesso em: 02/09/2019.

**OS PACIENTES COM COVID-19 NA TELEFICÇÃO
PANDÊMICA BRASILEIRA:
UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS EM SOB
PRESSÃO - PLANTÃO COVID**

**MARCEL ANTONIO VERRUMO
MARIA IMMACOLATA VASSALLO DE LOPES**

Universidade de São Paulo

Desde a década de 1950, a teleficação brasileira apresenta obras que compõem um mosaico de histórias e representações sobre a realidade do país e do seu povo. Por meio de novelas, séries, minisséries e outros gêneros, os telespectadores do Brasil e de outras partes do mundo - dada à exportação dessas narrativas para diversos territórios - têm a oportunidade de assistir a tramas vividas por personagens representantes de brasileiros característicos do cotidiano nacional, acompanhar histórias protagonizadas por seres atravessados por diversos marcados sociais e conhecer os universos abordados nesses títulos. Ao estudar o fenômeno, Lopes (2011) considera essas tramas como “narrativas da nação”, defendendo que, além de contarem histórias sobre o país, são também recursos nos quais as audiências neles se reconhecem. Em uma perspectiva dialógica, Martín-Barbero (2015) defende que muitos desses enredos são historicamente caros à construção de sentidos sobre a memória nacional e de um imaginário social sobre quem é o brasileiro como povo e sobre o que é o Brasil, como nação.

Partindo desses pressupostos teóricos, este texto analisa como se dá a representação de pacientes infectados pelo coronavírus na série de ficção brasileira *Sob Pressão - Plantão Covid* (2020), coproduzida pela TV Globo com a produtora Conspiração Filmes nos primeiros meses após o decreto de uma pandemia pela Organização Mundial de Saúde (OMS). Avaliar a representação desses pacientes é valioso para a compreensão dos sentidos dramáticos presentes em uma obra de teleficação exibida aos brasileiros em um cenário de incertezas sobre a contaminação pelo vírus e os procedimentos adotados nos tratamentos, além de ser útil para entender como roteiristas e produtores debruçaram-se sobre a realidade do período e construíram imagens dos pacientes, da doença e da cura nessas obras. É, em última instância, pensar algumas das interfaces entre o discurso sobre a área da Saúde, aqui sintetizado na figura dos pacientes, na teleficação pandêmica brasileira.

Este trabalho, faz-se preciso informar, complementa e estabelece um diálogo, compondo uma espécie de dueto investigativo, com o artigo “A Personagem em *Sob Pressão - Plantão Covid*: Representação dos Profissionais de Saúde na Pandemia de Covid-19”, apresentado no XLVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, na cidade de Belo Horizonte (MG) em 2023, e integrante dos seus Anais. Enquanto o referido artigo debruça-se sobre a representação dos profissionais de

saúde na obra, este novo texto avança e debruça-se sobre a construção de seus pacientes, somando à investigação nele realizada. Pontua-se, também, que se trata de uma produção integrante de uma Pesquisa de Doutorado em desenvolvimento na Universidade de São Paulo (USP), sob orientação da professora Dra. Maria Immacolata Vassallo de Lopes, a respeito do potencial de séries de teleficção na Educação Cidadã em Ciência e em Saúde no Brasil, com base no objeto empírico *Sob Pressão* (Rede Globo, 2007 - 2022).

Os impactos da pandemia de Covid-19 na teleficção brasileira

O dia 11 de março de 2020 é um marco na área de Saúde no início do século XXI: o diretor geral da Organização Mundial da Saúde (OMS), Tedros Adhanom, decretou uma pandemia do novo coronavírus. A atitude foi tomada após uma misteriosa doença respiratória, causada por um vírus da família dos coronavírus, ser identificada em uma província chinesa e em poucas semanas avançar pelas fronteiras dos continentes, adoecendo e vitimando cidadãos de diferentes territórios. No Brasil, o registro do primeiro paciente a ser diagnosticado com a doença, a Covid-19, foi em 12 de março, um dia após o decreto da OMS. Até o final de 2020, foram totalizados 7.675.973 casos de infectados e 194.949 mortes pela doença em território nacional, segundo o Ministério da Saúde.

Em um cenário no qual um vírus se propagava misteriosamente e a Ciência ainda não tinha total clareza a respeito de como era a transmissão e de como a evolução da doença deveria ser acompanhada, sem também dispor de uma vacina para imunizar a população, o decreto da OMS impulsionou governos a adotarem medidas para contar a propagação do vírus, como o fechamento de fronteiras e instituições públicas, o incentivo ao teletrabalho, o *lockdown* e outras medidas para minimizar o contato entre os seus cidadãos.

A indústria da teleficção, como não poderia deixar de ser, também foi impactada pelas medidas restritivas. No Brasil, produções em andamento - como novelas e séries - tiveram de ser interrompidas para manter a segurança de suas equipes. A TV Globo, por exemplo, pausou

a gravação das novelas em andamento e, em sua grade, estendeu a programação jornalística e passou a reprisar outros títulos ficcionais.

No entanto, como marca de uma nação com reconhecida produção dramatúrgica e criativa, novas obras começaram a ser desenvolvidas, adequadas aos protocolos sanitários da época a fim de preservar a saúde das equipes, seja por meio de uma realização em ambientes com poucas pessoas e adotando equipamentos de proteção individual próprios. Entre as títulos teleficcionais pandêmicos, alguns incorporaram o próprio cotidiano do período, representando personagens, tramas e espaços que os caracterizavam, seja por meio do drama, do suspense ou da comédia. Três obras, em especial, são dignas de menção para clarear a diversidade da época: *Diário de um confinado* (Globoplay, 2020), *Amor e Sorte* (TV Globo, 2020) e a já citada *Sob Pressão - Plantão Covid*.

A primeira série citada é *Diário de um confinado*, humorístico sobre o dia a dia do personagem Murilo (Bruno Mazzeo) dentro do seu apartamento durante a pandemia, retratando desde o momento para jogar o lixo e as relações com os vizinhos aos medos e novas sociabilidade que emergiram com a comunicação digital. Com texto de Mazzeo, com Rosana Ferrão, Leonardo Lanna e Veronica Debom, e direção de sua esposa Joana Jabace, o título foi gravado no próprio apartamento do casal, *set* de onde a dupla dialogava remotamente com a equipe: “foi uma novidade desafiadora, desde a prova de figurino por chamada de vídeo até o gravar e editar em casa. Adaptamos nosso apartamento e, ao mesmo tempo, fomos mexendo no texto para que coisas que já tínhamos fossem utilizadas. Normalmente, um cenário é construído de acordo com a necessidade do texto. Dessa vez foi o contrário. Mas todos os desafios todos tornaram o trabalho ainda mais prazeroso”, declarou Mazzeo em comunicado divulgado à época pelo Grupo Globo³.

Já a série *Amor e Sorte* é uma obra de quatro episódios independentes sobre as diversas sociabilidades que nascem da pandemia: a convivência de mãe e filha isoladas em uma casa no campo, as discussões de um casal motivadas por divergências ideológicas, a convivência obrigatória iniciada no dia seguinte à separação de um casal e a relação amorosa emergida da partilha do dia a dia pandêmico. A obra é uma

3 As curiosidades das gravações de *Diário de um Confinado*. Disponível em: <<https://bit.ly/3uujwwN>>. Acesso em: 21 jan. 2024.

criação de Jorge Furtado, com direção artística de Patricia Pedrosa e Andrucha Waddington.

Por fim, a terceira produção pandêmica brasileira e a que mais reclama destaque neste texto por se tratar do *corpus* aqui analisado é *Sob Pressão - Plantão Covid*, dois episódios especiais da série médica *Sob Pressão*. Nela, são representados os dramas enfrentados pelos profissionais de saúde da série original e pacientes em um hospital de campanha no Rio de Janeiro durante a pandemia, suas rotinas, os desafios frente ao vírus desconhecido. A obra foi criada por Luiz Noronha, Claudio Torres, Renato Fagundes e Jorge Furtado, e os capítulos foram escritos por Lucas Paraizo com a colaboração de Marcio Alemão, Flavio Araujo e Pedro Riguetti, sob a consultoria médica de Marcio Maranhão e direção artística de Andrucha Waddington.

Bases teórico-conceituais para o estudo das personagens

As personagens são um ente intrínseco às narrativas, sejam nas características dos meios de comunicação, dos relatos orais ou das obras artísticas, seja em obras épicas, líricas ou dramáticas. Historicamente, sua conceitualização foi realizada a partir de diferentes abordagens, as quais acumularam uma extensa fortuna crítica. Há teóricos que a consideram “como a representação de uma figura humana ou humanizada que, numa ação narrativa, contribui para o desenvolvimento da história e para a ilustração de sentidos projetos por essa história” (REIS, 2022, p. 388), há aqueles que a definem como um “termo narratológico, personagem (francês *personnage*, alemão *Figur*) refere-se a um participante do mundo narrativo, ou seja, qualquer indivíduo ou grupo unificado que aparece num drama ou numa obra de ficção narrativa (MARGOLIN, 2005, p. 53 *apud* REIS, 2022, p. 389) e há os que a consideram como “um suporte de redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das transformações facultadas sobre o que ela é e sobre o que faz (HAMON, 1983, p. 20 *apud* REIS, 2022, p. 389).

Neste trabalho, considera-se como personagem um ente narrativo detentor e transmissor de sentidos. Associada a um universo diegético, é significada a partir de sua atuação e representação nesse (ações, falas, pensamentos, características físicas e psicológicas etc.), de sua re-

lação com o universo extradiegético (intensa ou tímida, metafórica ou literal) e seu contato com determinada audiência. Ao dialogar com o universo diegético e extradiegético, construindo sentidos, a avaliação das personagens em uma narrativa é valiosa para compreender alguns dos potenciais sentidos expressos na obra a respeito de determinados grupos, temas ou contextos discursivos:

Em séries, minisséries, telenovelas, *soap operas*, *k-dramas*, *podcasts* e reportagens, livros, filmes e em demais textualidades que se estruturam narrativamente, as personagens são representações potencialmente capazes não apenas de contarem e viverem histórias, mas de transmitirem informações, revelarem ideias políticas, econômicas, culturais e afetivas de seu autor e das instituições a ele ligadas, bem como expressarem características do seu tempo e do contexto de produção da própria obra. Portanto, a análise dessa categoria permite pensar não apenas como ela expressa os sentidos ligados ao seu universo diegético, mas refletir sobre como sua representação relaciona-se com o mundo extradiegético, com o seu momento sócio-histórico de produção, distribuição, circulação e recepção. (VERRUMO; IMMACOLATA, 2023, p. 3)

Ao se analisar a extensa bibliografia a respeito das personagens, é importante mencionar os autores que reconhecem que, embora as personagens vinculem-se ao universo extradiegético, há distâncias entre elas e as pessoas do comumente denominado “mundo real”. As personagens são entes característicos de determinada textualidade - uma novela, uma série, um livro, um conto, uma reportagem - e só ganham sentido textualmente e a partir dos elementos da narrativa. Nessa perspectiva, por mais que remetam a seres do “mundo real”, jamais conseguem, enquanto entes narrativos, dar conta da complexidade daqueles a que fazem menção/representação, comportando-se sempre como um recorte da infinidade de sentidos e camadas possíveis dos elementos do mundo extradiegético:

A diferença profunda entre a realidade e as objectualidades puramente intencionais – imaginárias ou não, de um escrito, quadro, foto, apresentação teatral etc. – reside no fato de que as últimas nunca alcançam a determinação completa da primeira. As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinados apresentando-se como unidades

concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retinados” por meio de operações cognoscitivas especiais. Tais operações são sempre finitas, não podendo por isso nunca esgotar a multiplicidade infinita das determinações do ser real, individual, que é “inefável”. (CANDIDO *in* CANDIDO; GOMES; PRADO; ROSENFELD, 1970, p. 24)

A partir de tais conceitos e premissas, esta investigação busca avaliar os sentidos expressos na figura dos pacientes de *Sob Pressão - Plantão Covid*. Esses são compreendidos não como figuras do mundo real, mas como entes diegéticos da série, integrantes de um universo ficcional construído por atores sociais em determinado tempo-espaço, e significados a partir de traços narrativos com o potencial de expressarem determinados sentidos a respeito dos seres a eles associados, criando um discurso cultural sobre pessoas, grupos e populações, bem como ações, sentimentos e comportamentos.

Por fim, é valioso mencionar que, embora os sentidos das personagens sejam expressos textualmente em elementos narrativos, sua significação não é autônoma, mas acontece no contato com a audiência, ou seja, é no embate com o público - e a sua complexidade - que tais entes serão construídos semanticamente, de modo que um determinado traço pode ressoar mais tênue ou agudo conforme o perfil do público.

Em uma perspectiva meta-investigativa, isso pressupõe que, enquanto atores sociais ligados a um tempo-espaço, atravessados por marcadores sociais e institucionalidades, os autores deste trabalho também significam as personagens a partir de experiências e conhecimentos próprios. Se em um primeiro momento tal afirmação pode simbolizar um prejuízo analítico, o método científico, aqui calcado em uma sólida conceitualização (estudos das Teorias da Narratividade, da Teleficção e da Educação Científica), minimiza os vieses, contribuindo com a cientificidade das ideias.

A representação dos pacientes em *Sob Pressão - Plantão Covid*

Sob Pressão - Plantão Covid conta a história de profissionais de saúde e pacientes em um hospital de campanha no Rio de Janeiro durante a pandemia de Covid-19. Em dois episódios especiais, médi-

cos e enfermeiros da série *Sob Pressão* - já conhecidos pela audiência, portanto - trabalham para salvar a vida de infectados pelo coronavírus, driblando a falta de total conhecimento sobre a doença e a sua evolução misteriosa, o número crescente de doentes e mortos, a carência de estrutura do hospital e a corrupção no sistema público de saúde.

Tal qual na série inspiradora, os pacientes que chegam ao hospital são desconhecidos pelo público. São homens e mulheres, pessoas brancas e pretas, jovens e idosas. Conforme os profissionais de saúde os examinam e com eles convivem no hospital, suas histórias de vida também vão sendo reveladas, assim como os motivos pelos quais chegaram ali, os contextos brasileiros onde habitam e as suas sociabilidades. Os quadros clínico, social e afetivo desenhavam-se aos olhos dos espectadores, que acessam diferentes camadas dessas personagens, significando-as a partir de sua complexidade.

Em uma narrativa amalgamada à dos pacientes, a obra mostra os dramas enfrentados pelos personagens profissionais de saúde na linha de frente da Covid-19. Apresenta médicos e enfermeiros trabalhando para salvar vidas, exauridos diante das dúvidas, dos medos e do crescente número de mortos, expostos ao coronavírus em seu trabalho cotidiano. O mais expressivo, nesse sentido, é o médico Evandro (Júlio Andrade), infectado após realizar uma artimanha para contornar a falta de um respirador. Nesse ponto, o profissional transforma-se em paciente e, tal qual os demais contaminados, passa a ser cuidado pelos médicos do hospital de campanha.

Trata-se de episódios que se desenvolvem a partir de dois eixos de enredo: em uma perspectiva coletiva, são apresentados pacientes desconhecidos infectados, representantes das centenas de milhares de brasileiros anônimos contaminados pelo coronavírus; simultaneamente, um segundo eixo trata da infecção de um dos médicos protagonistas da série, o qual traz em sua jornada a simbologia do trabalho e dos desafios enfrentados pelos profissionais de saúde no período. (VERRUM; IMMACOLATA, 2023, p. 7)

Feita esta breve apresentação do enredo e das duas linhas narrativas a partir das quais ele se estrutura, apresenta-se, a partir de teorias da narratividade, os sentidos intrínsecos aos pacientes, os quais podem ser sin-

tetizados nos seguintes tópicos, os quais serão destrinchados: (1) Personagens planos reforçam valores éticos e morais; (2) Personagens com responsabilidade individual e coletiva; (3) Profissionais de saúde como pacientes.

Personagens planos reforçam valores éticos e morais

Diversas são as tipologias de classificação das personagens em narrativas. Segundo Forster (1937), que divide-as entre planas e esféricas, personagens planas são “construídas em torno de uma única ideia ou qualidade” (FORSTER, 1937, In: REIS; LOPES, 2000, p. 322), entes estáticos, construídos a partir de uma única característica ou ideia, sem profundidade psicológica e com ações facilmente previsíveis: “Apresentam duas dimensões (altura, largura), ou seja, carecem de profundidade: definidas em poucas palavras, a sua personalidade não reserva surpresa, e a ação que praticam apenas confirma a impressão de *personagens estáticas*, infensas à evolução.” (MOISÉS, 1978, p. 398). Já a personagem esférica, ou redonda, congrega maior densidade psicológica, múltiplas camadas de significação, mostrando-se como entes narrativos multifacetados e que, no decorrer da narrativa, podem surpreender o leitor por seus pensamentos e ações, vivendo uma transformação no contato com os eventos.

A personagem redonda reveste-se da complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem vinculada, trata-se, neste caso, de uma entidade que quase sempre se beneficia do relevo que sua peculiaridade justifica: sendo normalmente uma figura de destaque no universo diegético, a personagem redonda é, ao mesmo tempo, submetida a uma caracterização elaborada e não definitiva. (REIS; LOPES, 2000, p. 323).

Ao contrário dos profissionais de saúde de *Sob Pressão - Planção Covid*, estruturados a partir de múltiplas camadas de significação, é nítida a presença de pacientes calcados em uma única ou poucas camadas de significação.

Exemplo disso são os irmãos Gilda (Luellem de Castro) e Gilmar (Marcelo Mello Jr.), dois jovens negros e que se infectam após ele furar o isolamento e contaminar-se em uma “festinha clandestina”; em casa, Gilmar transmite a doença à irmã, personagem que estava respei-

tando o isolamento social e, mesmo internada, mostra-se preocupada com o irmão. No Hospital de Campanha, enquanto Gilmar apresenta uma recuperação estável e cura-se, sua irmã sofre complicações, é entubada e falece em decorrência da Covid-19.

Com dois personagens em pólos éticos e morais opostos, expressos em suas ações e pensamentos, a construção desses dois irmãos reafirma o discurso da série em favor do isolamento social: Gilmar constitui-se a partir da negação da pandemia e das consequências do coronavírus (frequenta festas clandestinas, não calcula o risco de expor a família à doença, deseja ter alta médica para ir novamente a festas, transmite a doença à sua irmã) e Gilda é representada como a vítima infectada após o contato com um negacionista (respeita o isolamento social; cuida da família; altruísta, preocupa-se com o irmão mesmo quando está adoecida; morre vítima de Covid-19).

No entanto, embora construído a partir de uma única camada durante todo o episódio, o irmão ganha novos níveis ao final da narrativa. Após a irmã falecer, ele culpabiliza a médica Carolina e essa menciona a falta de responsabilidade para com a irmã. Gilmar, então, repensa seu comportamento e, no momento em que recebe alta, pede que não seja aplaudido por ter sido curado da Covid-19, pois não se reconhece como digno de aplausos. Em sua tomada de consciência, há uma constatação de sua crença de que furar o isolamento social e frequentar festas clandestinas, expondo outras pessoas ao risco de contaminação pelo coronavírus, são comportamentos que não devem ser aplaudidos.

Portanto, como se observa, a construção de personagens planas, nas quais sobressaem traços opostos, seja na totalidade do episódio ou em grande parte, é uma estratégia dramática para criar uma narrativa que reforça positivamente determinados valores e comportamentos - em *Sob Pressão - Plantão Covid*, promove concepções relacionadas à defesa da Ciência, do isolamento social e da consciência das atitudes individuais como causadoras de consequências coletivas.

Personagens com responsabilidade individual e coletiva

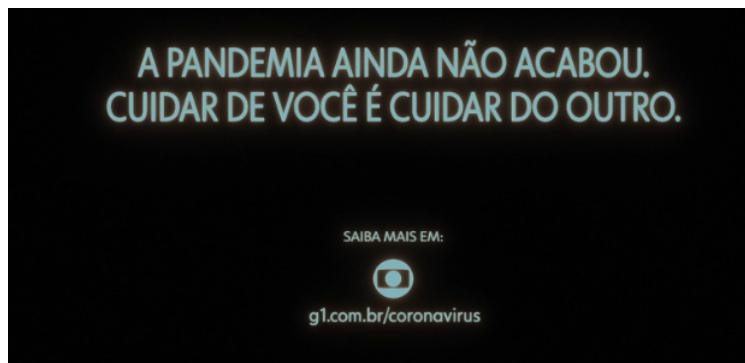
Nos pacientes de *Sob Pressão - Plantão Covid*, expressam-se as motivações que os levaram a enfrentar a doença, uma diversidade de causas disparadoras da contaminação. Na trama, há pacientes infectados por

descuidos, como o médico Evandro, exposto ao coronavírus no ambiente profissional ao tentar adequar um respirador; um infectado por romper o isolamento social e frequentar eventos públicos e com aglomeração de pessoas, tal qual Gilmar; aqueles que, mesmo em casa, contaminaram-se por viverem com pessoas que saíram à rua, a exemplo de Gilda, sintomática após o contato com o irmão, que não respeitou os decretos de *lock-down*; os infectados por viverem em ambientes coletivos onde vizinhos contaminaram-se, como o músico Augusto (Marcos Caruso).

Quando se analisa esse cenário diverso, verifica-se que a série contribui para fortalecer a ideia tanto da necessidade de uma responsabilidade individual quanto de um pacto com o coletivo. Há personagens infectados após exposições decorrentes de suas ações - como o negociante Gilmar, frequentador de festas clandestinas, e o médico Evandro, que tira a máscara no cotidiano laboral - e aquelas que adoecem em decorrência de uma exposição motivada por um comportamento de outrem - como a personagem Gilda, que respeita o isolamento social e é contaminada após o irmão expor-se ao vírus. Nessas tramas, está a ideia de que as infecções pelo coronavírus são motivadas por múltiplos fatores e que combatê-lo envolve tanto autocuidado quanto a consciência da necessidade de comportamentos para não expor o outro.

As ideias expressas em tal dramaturgia também são reafirmadas no texto da cartela socioeducativa que encerra o primeiro episódio, o qual não apenas defende a continuidade da pandemia, como a responsabilidade consigo e com o outro:

Imagem 1: Cartela final do episódio 1 de Sob Pressão - Plantão Covid



Fonte: Cena extraída de *Sob Pressão: Plantão Covid*, de Lucas Paraizo. [2020, série], TV Globo, episódio 1

No entanto, é preciso reconhecer as representações que não ligam à personagem a responsabilidade pela contaminação. É o caso do senhor Augusto, um idoso que mora em um prédio onde diversas pessoas contaminaram-se; vivendo sozinho após a esposa falecer, a personagem contamina-se possivelmente pelo contato com um vizinho, mesmo ficando em casa. Nessa trama, há uma complexificação que apresenta como, mesmo isolando-se, é possível infectar-se em situações específicas ou por estar em determinado espaço.

Portanto, ao oferecer um panorama amplo de situações nas quais é possível se contaminar, a série contempla uma diversidade de infecções pelo vírus, mostrando que se trata de uma doença que pode ser decorrente de uma série de comportamentos e ambientes. Apresenta-se, também, como um título que fortalece a Educação Científica, conceito entendido a partir da definição da União Europeia, um processo com o objetivo de conscientizar cidadãos, desde a infância e a juventude e por toda a vida, sobre o valor da inovação e da pesquisa científica, a fim de propagar conhecimentos da área.

Profissionais de saúde como pacientes

Entre os pacientes dos dois episódios, também estão os profissionais de saúde que se infectaram trabalhando na linha de frente contra a Covid-19. Duas são as representações verificadas: os médicos Vera (Drica Moraes) e Evandro. Tal qual se observa nos demais pacientes, as tramas vivenciadas por esses profissionais assumem características distintas na narrativa. A primeira testou positivo, mas manteve-se assintomática, ficando em isolamento em sua casa para não infectar outras pessoas. Já o médico Evandro infectou-se ao se expor ao coronavírus para tentar contornar a falta de um respirador e teve uma evolução com complicações, marcada por exaustão, febre, entubação e uma cirurgia.

Ao se investigar o caminho percorrido pela personagem do médico Evandro na narrativa, observa-se que ele se desenha a partir da Jornada do Herói (CAMPBELL, 1997): após deixar o mundo comum (trabalho como médico), enfrenta uma série de desafios (repetidas pioras até ser intubado) e, prova a prova, chega à sua batalha final. A cura

é retratada não como resultado do trabalho dos profissionais de saúde, mas como uma reação do seu organismo. Ao despertar, recebe alta e descansa, retornando ao mundo comum (volta ao trabalho) com um elixir (mensagem sobre a importância do trabalho de profissionais de saúde durante a pandemia de Covid-19), ensinamento que compartilha com aqueles que não passaram pela mesma jornada.

No artigo sobre a representação dos profissionais de saúde no especial, a seguinte imagem ilustra o caminho trilhado por Evandro:

Imagem 2: A Jornada do Herói na perspectiva da personagem Evandro em *Sob Pressão - Plantão Covid*

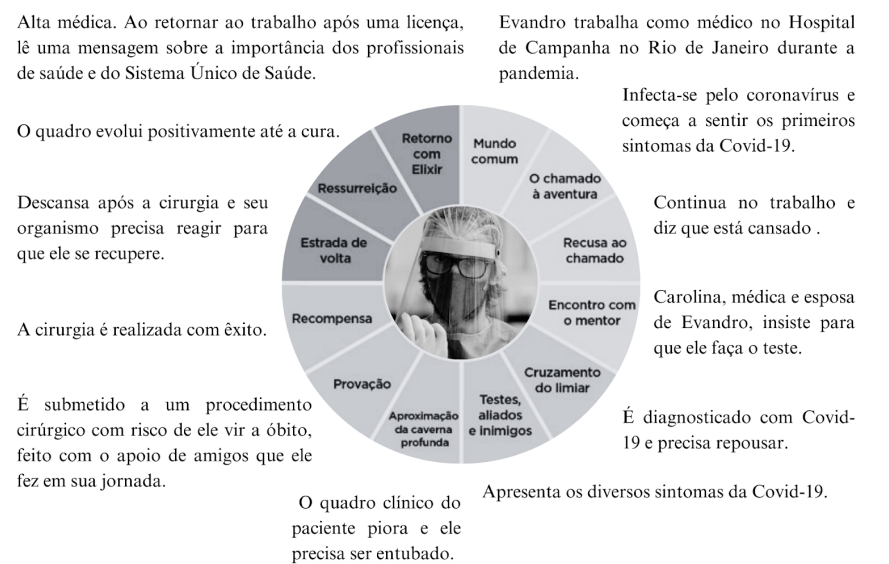


Imagem do médico Evandro: Reprodução/Rede Globo
Fonte: VERRUMO; LOPES (2023)

Ao representar profissionais de saúde como pacientes, colocando quem cuida na posição de quem é cuidado, *Sob Pressão - Plantão Covid* valoriza o trabalho dessa classe, apresentando como ela manteve-se ativa e cumprindo a sua missão, mesmo que isso signifique expor-se ao coronavírus e enfrentar quadros críticos e com potencial de levarem a óbito.

Considerações finais

Seja em sua ou suas camadas, em suas ações e crenças, ou na trama que vivenciam durante os episódios, as personagens pacientes de *Sob Pressão - Plantão Covid* transmitem e reforçam determinadas mensagens relacionadas ao contexto pandêmico no qual a série se inscreve, apresentando-se como materiais potencialmente capazes de educar cidadãos para o exercício de cidadania, cuidando de si e respeitando o outro.

Narrativamente, nota-se que a planificação de personagens, aproximando figuras com comportamentos opostos (respeito ao protocolos de saúde *versus* negação da pandemia; cuidado *versus* irresponsabilidade; altruísmo *versus* egoísmo) foi uma estratégia dramatúrgica que valorizou o comportamento daqueles que respeitaram os protocolos sanitários de enfrentamento à Covid-19 e sublinhou a necessidade de um pacto coletivo. Ao apresentar uma multiplicidade de situações como fatores responsáveis por levarem as personagens àquela situação, a série complexificou o cenário pandêmico, mostrando as diversas possibilidades de contágio, as quais compreendem comportamentos individuais e coletivos, bem como contextos sociais. Por fim, a representação de profissionais de saúde como pacientes valorizou essas figuras, construindo uma imagem daqueles que trabalham na linha de frente contra a Covid-19 como profissionais que expuseram a própria saúde para cuidar do outro.

Em um contexto de pandemia, no qual comportamentos individuais e coletivos poderiam ajudar a salvar vidas, o especial *Sob Pressão - Plantão Covid* foi um uma produção responsável por transmitir mensagens educativas valiosas à divulgação de conhecimentos científicos e sociais. Assim, somando-se a outros discursos - comunicacionais, governamentais, escolares etc. -, a obra apresentou histórias e personagens potencialmente capazes de propagar boas práticas para diminuir o contágio por coronavírus e conhecimentos valiosos ao combate da pandemia de Covid-19.

REFERÊNCIAS

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

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CAMPBELL, J. **O Herói de Mil Faces**. Editora Pensamento, 1997.

CANDIDO, A., GOMES, P. E. S., PRADO, D. A, ROSENFELD, A. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

FONSECA, E. M. D., NATTRASS, N., LAZARO, L. L. B., & BASTOS, F. I. (2021). **Political discourse, denialism and leadership failure in Brazil's response to COVID-19**. *Global public health*, 16(8-9), 1251–1266. <https://doi.org/10.1080/17441692.2021.1945123>

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

LOPES, M. I. V. de. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. *Comunicação & Educação*, (26), 17-34, 2003.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 21-47, 2011. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239>. Acesso em: 9 out. 2022.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

MARANHÃO, M. **Sob pressão: A rotina de guerra de um médico brasileiro**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2017.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MITTELL, J. **Narrative Complexity in Contemporary American Television**. *The Velvet Light Trap*. Number 58, Fall 2006, University of Texas Press.

MOISÉS, M. **Criação Literária**. São Paulo, Brasiliense, 1979.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1978.

MOISÉS, M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PARAIZO, Lucas. **Sob Pressão**: Plantão Covid. [Série]. TV Globo, 2020.

REIS, C. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Edições Almedina, 2022.

REIS, C. ; LOPES, A. C. M. **Dicionário de Narratologia**. Lisboa: Almeida, 2000.

VERRUMO, M. A.; LOPES, M. I. V. . **A Personagem em *Sob Pressão - Plantão Covid: Representação dos Profissionais de Saúde na Pandemia de Covid-19***. In: XLVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2023, Belo Horizonte. Anais do XLVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2023. Disponível em: <https://bit.ly/profissionais-sobpressao-covid>. Acesso em 21/01/2024

A LINHA TÊNUE ENTRE FICÇÃO E CIÊNCIA: UMA ANÁLISE DOS DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS DE DOCTOR WHO

**MILLENA GONÇALVES CONSTANTINO DOS SANTOS
LUIZ ADEMIR DE OLIVEIRA
ANA LUIZA VIEIRA MORAIS**

Universidade Federal de Juiz de Fora

Não há um marco definitivo para o gênero da Ficção Científica, mesmo tendo se tornado uma das temáticas mais recorrentes tanto no universo do entretenimento como em sua interface com a próprio universo do saber e tecnológico. Existe uma linha tênue entre a ficção e o real, principalmente ao se tratar de tecnologia e ciência, ambos em permanentes mutações. Gomes-Maluf e Souza (2008) ressaltam que, em função da importância do gênero, utiliza-se, muitas vezes, a ficção científica até mesmo no ensino de Ciências, por ampliar as conexões com o contexto social e refletir sobre futuros imagináveis (Piassi, 2015).

Especula-se que o marco inicial do gênero seja desde que a escrita começou a fazer parte da comunicação humana – quiçá antes mesmo disso (Roberts, 2018). Independente da data exata de seu início, o que une essas narrativas é a relação direta estabelecida entre ficção científica, desenvolvimento tecnológico e sociedade.

Os dispositivos tecnológicos apresentados nessas narrativas – ao menos a Ficção Científica *soft* (“leve”) – não têm a obrigatoriedade em explicar por via da ciência o seu funcionamento. Mas, para que se crie um vínculo com o espectador, é comum que apresente características parecidas o suficiente para que se estabeleça uma relação de identificação com esses aparatos (Roberts, 2018).

A partir dessa relação com o ambiente empírico do espectador, pode-se trazer algumas questões à tona, por exemplo: como o ser humano se relaciona com a tecnologia? O que se chama atualmente de Inteligência Artificial é, de fato, uma inteligência – considerando que esta implica uma independência da humanidade – ou, na verdade, são máquinas com códigos pré-programados?

Essas não são questões recentes. No entanto, a cada nova tecnologia que impacta a humanidade a ponto de incomodar e, de certa forma, aparecer regularmente em telejornais, podcasts, revistas e os mais diversos tipos de mídia, essas questões voltam à tona. Um exemplo mais recente é o *ChatGPT*, lançado pela empresa norte-americana OpenAI, em novembro de 2022, alcançando 100 milhões de usuários em janeiro de 2023. O novo aparato consegue responder, por meio de textos, perguntas dos mais variados temas e, para testar seu alcance, foram feitas experiências, como: vestibulares para o curso de medicina (resultando na sua aprovação); testes básicos de raciocínio lógico (gerando alguns

resultados controversos); e até mesmo usuários pedindo para que a tecnologia escrevesse poemas.

Ainda que não seja certo que esse novo aparato seja capaz de sempre surpreender com acertos em suas respostas, a sua construção foi o suficiente para que as antigas questões presentes na ficção científica fossem revisitadas. A tecnologia fez tanto movimento no imaginário da sociedade que, novamente, foram questionados valores morais, ética e até mesmo o temido medo mercadológico – perder o emprego para as máquinas.

Diante da relação entre mídia, tecnologia e cultura das mídias, o presente artigo visa a problematizar a relação da ficção seriada, focando na ficção científica, na sua interface com o tecido social, a fim de verificar como seriados televisivos podem dialogar com a realidade, mesmo se tratando de entretenimento e produtos da cultura das mídias (Kellner, 2001). Para tal, como objeto de análise utilizou-se como *corpus* de investigação a 10ª temporada do seriado britânico de ficção científica Doctor Who, lançada em 2017 e veiculada pela British Broadcasting Corporation (BBC).

Quanto ao referencial teórico, o artigo traz, numa primeira seção, considerações acerca da origem e dos conceitos de Ficção Científica e percorre o caminho das narrativas até sua apresentação na televisão e no *streaming*. Além disso, trata de questões da relação entre comunicação, sociedade e tecnologia, e o debate sobre as Teorias da Comunicação, entendendo o seriado como um produto cultural.

Ficção Científica: origem e conceitos

Pretende-se, nesta seção, apresentar discussões acerca da origem e dos conceitos do gênero de ficção científica e mostrar os primeiros traços do gênero no cinema, apresentados ao público por George Méliès, passando pela televisão – mais especificamente a narrativa seriada televisiva de Doctor Who – e chegando à presença do *streaming*, no século XXI.

Adam Roberts (2018) acredita que o gênero foi desenvolvido a partir da narrativa da novela, e o possível primeiro escritor que pode ser considerado o autor clássico de ficção científica é o romano Luciano (c. 120-190 d.C.). Outros autores apontam a criação de revistas des-

se gênero no início do século XX, como a revista *Amazing Histories* (1926), criada por Hugo Gersback, ou, ainda, as criações de Julio Verne (Tucherman, 2003) – conhecido pela obra ‘*Volta ao Mundo em 80 dias*’ (1873). A especulação do que é, ou não, ficção científica gira em torno dos elementos que compõem a narrativa, por vezes, na diferenciação do que é considerado fantástico e o que é a ficção baseada na ciência.

Em um século de grandes descobertas científicas – em que a Ciência e a Igreja Católica disputavam território no discurso da verdade – as especulações imaginativas referentes ao universo eram, por um lado, revolucionárias, e, por outro, altamente condenáveis pela Igreja Católica.

É preciso considerar ainda o aspecto eurocêntrico em que a ciência é colocada e, conseqüentemente, as escritas de ficção científica dos séculos XVII e XVIII, na qual as “literaturas vernáculas europeias, desconfiadas da latinidade, omitem vigorosas tradições da escrita latina” (Roberts, 2018, p. 116). Dessa forma, muitos estudiosos da ficção deixam de considerar sequer a existência de autores e escritos não europeus e não norte-americanos, ainda que o latim (ou neolatim) fosse o idioma capaz de atingir mais pessoas ao redor do mundo (Roberts, 2018).

Por exemplo, no Brasil, os primeiros escritos de ficção científica – reconhecidos posteriormente como tal – são traçados já em meados do século XIX. Duas obras de Joaquim Felício dos Santos (1822-1895) ganham destaque, segundo Tavares (1986): “*A História do Brasil, escrita pelo Dr. Jeremias no ano de 2862*” (1862) e “*Páginas da História do Brasil, escrita no ano de 2000*” (1868-1873).

O século XIX traz para os textos de ficção científica o reflexo das mudanças das tecnologias nas indústrias, ou seja, quanto maior o desenvolvimento da tecnologia e maiores descobertas da ciência, mais ampla a narrativa do gênero (Baldessin, 2006) – além dos temas que já vinham sendo explorados, como o futuro, a ciência e suas descobertas, novas formas de vida extraterrestre e suas relações interplanetárias. No entanto, um novo aspecto se destaca na ficção científica da época: a subjetividade (Roberts, 2018).

Essa nova fase é considerada por alguns autores como o marco inicial do gênero, com a obra mais famosa e atemporal de Mary Shelley (1797-1851), “*Frankenstein*” (1818) (Tucherman, 2003). A introdução da individualidade nos romances de ficção científica abriu espaço para o que os autores classificariam, anos depois, de ficção científica *soft*, em

que a história se desenrola em uma narrativa com foco no enredo e nos personagens, sem que o aparato tecnológico e científico tenha prioridade na narrativa.

No seriado britânico Doctor Who (fase moderna, iniciada em 2005), “não há, de modo sistemático, uma preocupação em explicar de maneira definitiva os mecanismos tecnológicos que permitem a viagem no tempo e suas consequências” (Contartesi, 2017, p.12). Dessa forma, a 10ª temporada analisada neste artigo apresenta, predominantemente, características da ficção científica *soft*.

Os primeiros traços da ficção científica no cinema se iniciaram junto com a própria criação do cinema, na renomada obra do francês George Méliès, “Le Voyage dans la lune¹” (1902). No entanto, os primeiros filmes de ficção científica nem sempre eram bem aceitos, já que eram imagens excêntricas, assustadoras para os espectadores que iniciavam o contato visual com esse novo mundo (Roberts, 2018). Em 1895, um truque de câmera de um curta metragem, chamado “The Execution of Mary Stuart”², foi especialmente chocante para o público, já que a cabeça da personagem que representava a rainha Maria da Escócia era “arrancada” em cena.

As tecnologias abriram espaço para as narrativas de ficção científica explorarem recursos visuais que incrementavam as histórias. Com a chegada dos canais de *streaming*, o acesso aos filmes e às séries foi ampliado ainda mais. O *streaming* possibilita o usuário assistir filmes de forma síncrona e *online* – facilitando o acesso por meio das *smart TVs*, ou *smartphones*, por exemplo –, sem que tenha a necessidade de fazer download ou ter acesso aos DVDs (Aquino, 2021). Torna-se, assim, caminho para a expansão dos conteúdos da Indústria Cultural, com a produção e divulgação em massa de produtos audiovisuais.

O seriado britânico Doctor Who é uma das séries mais longas de ficção científica. O primeiro episódio do período clássico da série, lançado como película em preto e branco em 23 de novembro de 1963³. As temporadas do período clássico renderam aspectos e objetos que são explorados até hoje na série moderna.

1 “A Viagem à Lua”.

2 “A Execução de Mary Stuart”, o curta metragem foi dirigido por Alfred Clark e contém apenas 18 segundos.

3 Chama-se “An Unearthly Child”, traduzido como “Uma Criança Sobrenatural”.

Doctor Who (traduzido como “Doutor Quem”) é uma série de ficção científica que tem como base histórias de viagens no tempo e no espaço, explorando o limiar entre ficção e realidade. O personagem principal, chamado de Doctor (Doutor), é identificado como um Senhor do Tempo vindo do planeta de Gallifrey, e viaja no tempo e no espaço através de sua máquina do tempo, a T.A.R.D.I.S (*Time And Relative Dimension In Space*, traduzido como “Tempo e Dimensão Relativa no Espaço”) (...). O personagem possui uma grande afinidade com os humanos e o planeta Terra e faz de tudo para que sejam protegidos. (Santos, 2023, p. 630)

Ainda com a pausa da veiculação da série entre 1989 e 2004 e seu relançamento em 2005, a série mantém aspectos narrativos que dão continuidade e coerência à longa história – a série está na 14ª temporada e os episódios continuam sendo lançados.

Comunicação, tecnologia e ficção científica

A tecnologia que por vezes se mostrou como elemento facilitador, ou como a própria extensão do ser humano (Mcluhan, 1974), foi usada para alcançar os desejos e/ou para chegar mais rápido ao objetivo – fosse ele material ou em forma de mudança de contexto. Com isso, a instabilidade entre a tecnologia e a definição de sociedade tecnológica fez gerar o questionamento das múltiplas possibilidades de experiência frente a essa relação (Tucherman, 2003).

De forma similar, o estudo da Ficção Científica possibilita a reflexão do ser humano quanto criador e, ao mesmo tempo, refém das técnicas – ou tecnologias. Os aparatos tecnológicos aparecem também para colocar em questão a ética e os valores morais da sociedade. O conhecimento científico e tecnológico, que se amplia constantemente, pode proporcionar invenções salvadoras da vida humana – como a vacina –, ao mesmo tempo que essa mesma combinação de saberes pode dizimar milhares de pessoas (Baldessin, 2006) – como a exploração desenfreada de recursos naturais. Nesse contexto, comumente o ser humano é a causa e a própria vítima.

Ao lidar diretamente ou indiretamente com as ciências, a ficção científica toca em um ponto sensível na luta de poderes entre as ciências e “não respeitou os constrangimentos da epistemologia nem a demarcação das suas fronteiras, sendo por isto, talvez, quase premonitória” (Tucherman, 2003, p. 8). Entende-se que a ficção científica também reflete a dinâmica da sociedade, ao levar para as telas angústias e desejos que permeiam o indivíduo no seu cotidiano, fazendo, assim, a interface com o senso comum.

A narrativa seriada no campo da Comunicação

A partir da década de 1930, os filósofos da Escola de Frankfurt, em meio a outros estudos de diversas áreas do saber – como processos civilizadores modernos, arte e literatura –, passaram a entender a mídia como peça-chave nos estudos que envolviam a cultura de massas (Rüdiger, 2001). Os teóricos que fundaram a Teoria Crítica – ou Escola de Frankfurt, como ficaram conhecidos os estudos das culturas da massa – partiam da ideia de que os meios de comunicação massiva são instituições manipuladoras das massas. Assim, Adorno e Horkheimer (2000) nomearam de Indústria Cultural esse movimento que afeta o comportamento e a vida social dos indivíduos.

As relações intrínsecas à Indústria Cultural envolvem a transformação da cultura em mercadoria e, conseqüentemente, a consciência humana atrelada à subordinação do ser social ao sistema capitalista. Para Benjamin (1994) *apud* Rüdiger (2001), as tecnologias da comunicação e a investida nas técnicas de reprodução, fizeram com que a obra de arte – antes tida como peça única e original – pudesse ser replicada até que se perdesse de vista sua peça original. Dessa forma, ampliando o acesso aos bens culturais e artísticos (Morin, 2002).

Adorno e Horkheimer (2000) não recusavam a ideia de maior acesso às culturas devido à maior replicação – ideia reforçada nos Estudos Culturais –, mas acreditavam que a Indústria Cultural não tinha esses objetivos democráticos e progressistas. Assim, para os autores, a produção massiva de produtos culturais gera a padronização dos conteúdos, fazendo com que, dessa forma, nenhum – ou quase nenhum produto – consiga fugir à lógica desse sistema dominante da Indústria Cultural (Adorno; Horkheimer, 2000).

A inferência da mídia na realidade social, além da necessidade de consumo de algo supostamente fora da lógica mercadológica – como o lazer –, mostra-se também na linha tênue entre informação e entretenimento, como fomenta Douglas Kellner (2001). Dessa forma, os Estudos Culturológicos surgem na década de 1960 como crítica à Escola de Frankfurt e proposta de revisão dos estudos da comunicação até o momento.

A revisão dos estudos da comunicação proposta pelos estudos culturológicos se centraliza em analisar também esses espectadores de forma ativa frente à Indústria Cultural (Kellner, 2001). Nessa perspectiva, também é levado em consideração que as culturas e as massas são heterogêneas: cada cultura engloba conjuntos diferentes de símbolos, valores e mitos, além de ser capaz de se embeber de culturas diferentes. A homogeneização dos conteúdos culturais nivela, até certo ponto, as fronteiras culturais, ou seja, pessoas de diversas classes sociais consomem, em partes, o mesmo produto cultural (Morin, 2002).

Para o gênero da ficção científica, a popularização de conteúdos culturais dessa época é interessante, já que foi a partir disso que as escritas ganharam mais espaço no mercado. *New Wave*, segundo Roberts (2018), foi como ficou conhecida a onda, iniciada em 1960, de reinvenção do próprio gênero, como um movimento de contracultura.

Anteriormente a esse movimento, o gênero se encontrava saturado nas temáticas mais exploradas na ficção científica – viagens no tempo e no espaço, viagens interplanetárias e intergalácticas, por exemplo – e na homogeneização dos produtos oriundos dela. A resposta veio com o objetivo de rever o gênero literário, o que não foi bem recebido por todos por rever forma, estilo e estética tradicionais (Roberts, 2018).

Estudo de caso: análise dos dispositivos tecnológicos de Doctor Who

O presente artigo analisa o seriado britânico Doctor Who a partir dos dispositivos tecnológicos presentes no *corpus*, a fim de refletir sobre a relação entre tecnologia e sociedade. Para isso, foram acionados os seguintes procedimentos metodológicos: 1) pesquisa bibliográfica; 2) pesquisa documental; 3) Análise Fílmica (Penafria, 2009).

Metodologia e *Corpus* de Análise

A pesquisa bibliográfica, segundo Maria Margarida de Andrade (2010), é um dos procedimentos metodológicos recorrentes e iniciais de uma pesquisa científica. Por meio desta técnica, a pesquisadora faz um levantamento de obras (livros, teses, dissertações, artigos científicos etc.) já publicadas e são consideradas relevantes no campo a fim de conhecer melhor os temas que serão tratados. Ademais, a pesquisa bibliográfica auxilia para que já se identifique estudos e pesquisas desenvolvidas sobre o assunto, contribuindo na escolha do problema de pesquisa e dos métodos mais adequados. Ou seja, busca-se o Estado da Arte do objeto de pesquisa. Trata-se, portanto, de materiais que já passaram pelo crivo da comunidade acadêmica, resultado de pesquisas científicas.

Quanto à pesquisa documental, Sônia Virgínia Moreira (2008) explica que se refere a materiais que ainda não passaram pelo crivo de uma pesquisa científica ou não exatamente a partir da proposta de delimitação e abordagem que a pesquisadora propõe. Por exemplo, o seriado *Doctor Who* pode ter sido objeto de investigações científicas, mas não exatamente a partir do recorte e da construção do problema aqui apresentados. Segundo a autora, a pesquisa documental, geralmente, é utilizada como forma de resgatar materiais relacionados a produtos da mídia.

As fontes mais comuns são acervos de jornais (jornais, revistas, catálogos, almanaques). No entanto, hoje, com a grande inserção das mídias e plataformas digitais, há uma recorrência comum a materiais extraídos de sites, portais, redes sociais e plataformas de *streaming*. A pesquisa documental engloba também a consulta a documentos oficiais, técnicos, como relatórios, resoluções, entre outros.

No caso da presente pesquisa, o objeto de pesquisa refere-se à coleta dos episódios da 10ª temporada do seriado britânico de ficção científica *Doctor Who*, lançada em 2017 e veiculada pela British Broadcasting Corporation (BBC). Hoje, o seriado também está disponibilizado pelo canal Disney+, serviço de *streaming* da Disney. Foram gravados e armazenados para a análise.

Com o material coletado, optou-se por desenvolver a Análise Fílmica, de Penafria (2009). O método, conforme explica Penafria (2009), é voltada, principalmente, para análise de filmes, seriados e produtos audiovisuais. A autora afirma que há dois movimentos previstos

na técnica. Em primeiro lugar, é preciso decompor o filme (ou seriado), ou seja, descrever, analisar a partir de cenas do seriado (em que identifica os elementos presentes como enquadramento, ângulo etc.) ou à estrutura do produto (cenas, sequências etc.). O objetivo da Análise Fílmica é explicar o funcionamento de determinado produto audiovisual e propor uma interpretação. Este é o segundo movimento, ou seja, feita a decomposição, parte-se para compreender como são construídas as articulações entre as partes, a fim de identificar as nuances presentes na narrativa. Trata-se, neste caso, de uma reconstrução a fim de entender como os elementos estão associados.

Para a presente pesquisa, foram selecionados como objeto de análise os dispositivos tecnológicos presentes na 10ª temporada de Doctor Who, que permitem fazer articulações com o debate sobre tecnologia e tecido social. Dessa forma, as categorias a serem analisadas são: a) TARDIS; b) *Sonic Screwdriver*⁴; c) Papel Psíquico; d) Óculos Sônicos.

Os dispositivos analisados aqui se apresentam como pertencentes a um ambiente desconhecido pelo espectador, ou seja, são tecnologias que não pertencem ao mundo comum de quem assiste à série, porém, apresentam características comuns que podem ser encontradas no ambiente empírico, estabelecendo uma conexão que permite a identificação com esses objetos (Roberts, 2018).

Análise fílmica: 10ª temporada de Doctor Who

Ao longo de 60 anos, apesar da interrupção por um período, o seriado Doctor Who tem uma fórmula de sucesso. Em sua primeira versão, criada em 1963, teve sua inserção na TV, produzida e transmitida pela BBC, até 1989. Depois, novamente, foi relançada em 2005, já em um contexto em que havia uma série de mudanças nos modelos de TV e de consumo de mídia. Do padrão broadcasting, cujo modelo de transmissão é linear, tem-se hoje os canais de TV Paga e segmentada (narrowcasting), bem como as plataformas que produzem sob demanda, como os canais de *streaming*, dando grandes possibilidades de interação por parte do público em termos de escolha dos conteúdos e gêneros a serem assistidos (Castellano; Meimaridis, 2016).

4 Chave de fenda Sônica.

Originalmente, produzido como um seriado voltado mais para o público infantil, Doctor Who traz as marcas identitárias da cultura britânica. No entanto, como todo produto cultural, busca o público universal e rompe barreiras de idade, de classe social, de escolaridade e de culturas nacionais (Morin, 2002). Hoje, o seriado pode ser assistido em plataformas de *streaming* e é visto por espectadores dos mais diferentes países.

A proposta da série, inserida no gênero de Ficção Científica, traz o grande dilema do homem frente aos desafios impostos pela sua própria natureza, ou seja, como vencer os impasses gerados pela dimensão espaço-temporal e como vencer a finitude. Num diálogo permanente com o tecido social e a própria lógica do campo científico (Bourdieu, 1983), como veremos na análise, a própria ideia de “Senhor do Tempo” pode ser vinculada à busca de criar dispositivos tecnológicos que sejam potentes o suficiente para que a humanidade tenha controle sobre o tempo e o espaço e, principalmente, que permita recriar a própria existência.

A) TARDIS

«O tempo é uma estrutura relativa para nós mesmos. Tempo é o espaço feito por nossas vidas, onde ficamos parados para sempre. Tempo e Dimensões Relativas no Espaço: significa vida.» Doctor, episódio The Pilot – 10ª temporada

Figura 1: TARDIS



Fonte: TV: Mundo e Tempo Suficientes (2017).

Tempo e Relativas Dimensões no Espaço, ou TARDIS¹, é a espaçonave de um Senhor ou Senhora do Tempo. Além de ser uma inteligência artificial autoconsciente, uma TARDIS é capaz de viajar no tempo e no espaço, fazendo com que seja mais do que um simples meio de transporte. Ela está diretamente conectada com o senhor do tempo a que pertence – ainda que não seja dependente de seus comandos para sua existência –, portanto, quando Doctor se regenera, sua TARDIS também passa por mudanças em seu interior (TV: *The Doctor Falls*).

Usando de um arco narrativo tão antigo quanto a própria série (incluindo o período clássico), a parte exterior da espaçonave foi construída para mudar e se camuflar no ambiente e na época em que está. Porém, devido a uma falha em seu *chameleon circuit* (circuito camaleão), seu exterior não muda e se mantém uma cabine policial dos anos 60 durante toda a narrativa.

No terceiro episódio (TV: *Thin Ice*), Doctor explica que não se pilota uma TARDIS como uma espaçonave qualquer, negocia-se com ela. Nesse ponto, estabelece-se que o aparato tecnológico é uma inteligência artificial sem códigos pré-programados. Essa passagem explicita alguns pontos da relação de Doctor com sua TARDIS, como, por exemplo, o fato de que ele não a controla plenamente. A espaçonave é um dispositivo consciente de sua existência e não estabelece uma relação de submissão completa a um Senhor do Tempo.

A espaçonave é uma inteligência artificial, o que aproxima, em alguns pontos, aos aparatos já conhecido pelos os seres humanos atualmente. Como, por exemplo, o dispositivo *Alexa*², com respostas pré-programas de fácil identificação, respondendo através de comandos de voz. Também o *ChatGPT*, por ser capaz de formular respostas em formato de texto, elaborando respostas das mais variadas temáticas aos seus usuários. Ainda que pareça fugir da ideia central de códigos pré-programados – pela sua vastidão de respostas, mais elaboradas do que outros *chatbots*³ existentes –, o programa também segue essa ordem.

Doctor não consegue acionar sua espaçonave a qualquer momento, já que isso permitiria que a TARDIS fosse a resolução de todos os desafios propostos pela série, dada a imensidão de funções da nave.

1 Do inglês *Time And Relative Dimensions in Space*.

2 Assistente virtual pessoal, desenvolvida e vendida pela Amazon.

3 Programas virtuais que simulam seres humanos na interação com usuários.

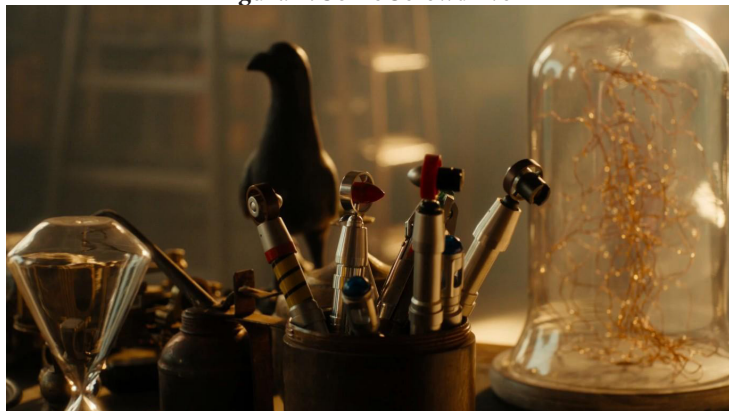
Com isso, pode-se relacionar à questão de que a tecnologia não atende – ao menos não ainda – a todas as necessidades de quem a usa, e mesmo na Ficção Científica, ela encontra suas limitações.

No limiar entre ficção e realidade, como aponta Kellner (2001) a respeito da cultura das mídias, o seriado, ao criar a máquina do tempo como essa, tem como objetivo despertar no imaginário do público a projeção de que, no futuro, seremos aptos a ter maior controle sobre as nossas próprias vidas. A tecnologia, ao longo destes 60 anos de existência da série, provocou profundas transformações, como a facilidade de interação em novas dimensões de tempo e espaço.

Ademais, hoje, por meio de *smartphones* ou celulares, o espectador pode navegar e viajar por diferentes lugares. Mas, paradoxalmente, parece que, mesmo com as possibilidades geradas pela tecnologia, a angústia de enfrentar o rotineiro e os impasses do cotidiano, ainda nos fazem mortais, sem o domínio do tempo frente às limitações que nos são impostas pela própria condição humana. Nesse sentido, os produtos da mídia possibilitam a fuga da realidade ou vislumbrar um futuro em que tais situações possam ser alteradas. Trata-se, exatamente, de pensar que os aparatos tecnológicos poderão ser instrumentos úteis para desafiar os obstáculos impostos à sociedade.

B) *Sonic Screwdriver*

Figura 2: Sonic Screwdriver



Fonte: TV: O Piloto (2017).

A ficção científica tem por base “resolver pela fabulação uma situação fora do comum que não poderia ser resolvida pela realidade” (TOMAS, 1979 *apud* AMIS, 1998, p. 3), ou, ao menos, é o que defende a chamada Época de Ouro da Ficção Científica. No entanto, é importante reforçar que os meios pelos quais a resolução acontece continuam na linha da realidade e da lógica, a fim de estabelecer a conexão com o ambiente empírico do espectador (Roberts, 2018).

A chave de fenda é uma ferramenta simples que faz um trabalho básico no mundo comum. Na série Doctor Who, o que a leva a ser considerada sônica, segundo a explicação de Doctor, é apenas porque faz barulho. Isso mostra como o foco da narrativa não é explicar cada detalhe da tecnologia, ainda que essa pertença especificamente ao mundo diegético seriado. Ainda que não tenha como foco explicar a função dos dispositivos utilizados pelos personagens centrais, alguns deles aparecem desde o período clássico da série. Além disso, esses aparatos tecnológicos evoluem juntamente aos personagens ao longo da narrativa, portanto, são importantes para a análise.

As funções da *sonic screwdriver* são exploradas juntamente às diversas encarnações do Doctor, todas elas possuem uma chave de fenda sônica. O dispositivo apresenta-se com funções de caráter pré-programados, como abrir portas e indicar a origem de uma espécie – seja ela humana ou não.

Suas funções podem variar e seu uso não é exclusivo de senhores do tempo, no entanto, é comum que a espécie carregue consigo. A personagem Missy – uma Senhora do Tempo –, por exemplo, também carrega esse dispositivo no formato de uma sombrinha sônica. Doctor não a usa como arma, mas as personagens Missy e Mestre⁴ provam que o aparentemente inofensivo aparato pode ser usado como uma arma letal. (TV: Doctor Falls).

No segundo episódio (TV: Smile), com o auxílio da *sonic screwdriver*, Doctor identifica que os robôs executam quem apresenta qualquer emoção além da felicidade. Mais tarde, causa um curto-circuito em um robô que está prestes a matar uma pessoa. E, por fim, usa a ferramenta para resetar a configuração dos robôs para que os seres humanos possam estabelecer um novo acordo com a inteligência artificial.

4 Ambos representam o mesmo personagem, só que em gerações diferentes.

Outra função do dispositivo – identificada também no aparato dos óculos sônicos, analisados a seguir – é a capacidade de identificar objetos, espécies (humanas e alienígenas) e características gerais do que se pretende escanear. No quarto episódio (TV: Knock, Kock), Doctor usa a ferramenta para identificar as Dríades⁵ e, assim, entender que a casa era construída por elas e que os jovens que desapareciam serviam de alimento para as criaturas.

No entanto, assim como os outros dispositivos analisados, o aparato tem suas restrições. Além de não funcionar em madeira, Doctor descobre no quinto episódio (TV: Oxygen) que a chave de fenda também não consegue desarmar o traje de astronauta que está levando dezenas de astronautas à morte. Novamente, o aparato se torna irrelevante para esse fim, explorando as restrições ainda existentes nas tecnologias atuais.

O formato conhecido da chave de fenda destoa de suas funções na narrativa, já que a *sonic screwdriver* nunca é usada como a ferramenta conhecida do mundo comum. Apenas o formato aproxima da realidade conhecida.

Este dispositivo acionado – a chave de fenda – também aponta para o paradoxo que marca a era moderna e a própria lógica da tecnologia. Se, por um lado, aos poucos, passamos a ter habilidades cognitivas para criar e manusear os aparatos técnicos que foram inseridos em nossas vidas, e aumentou-se também a nossa potencialidade de interferir na natureza e no próprio funcionamento dos campos sociais, por outro lado, o seriado suscita reflexões sobre os limites de funcionalidade do dispositivo tecnológico.

Esta limitação imposta aos seres humanos tem sido um dos fatores da crise da modernidade, em que houve uma grande expectativa de que, em função da ciência, da técnica e da racionalidade, poderíamos resolver os grandes problemas da humanidade. Conforme aponta Baldessin (2006), está na própria natureza da ciência e da tecnologia a sua dupla face: de inovações bem como também a de destruições, a de controle *versus* as incertezas, que se relacionam com a própria lógica da existência.

5 Advindas da mitologia grega, as “chamadas Dríades ou Hamadríades, morriam, segundo se acreditava, com as árvores que lhes serviam de morada e juntamente com as quais nasciam. Constituíam, portanto, uma impiedade destruir uma árvore e, em alguns casos graves, tal ato era severamente punido” (Bulfinch, 2002, p. 207).

C) *Papel Psíquico*

Figura 4: Papel Psíquico



Fonte: TV: Thin Ice (2017).

Papel psíquico é como é chamado o dispositivo usado por senhores do tempo, geralmente para conseguir entrar clandestinamente em lugares altamente vigiados. O aparato se assemelha a um passaporte comum, no entanto, o que está escrito nele depende de quem está olhando. Ainda que pouco usado no material analisado nessa pesquisa, desde a primeira temporada do período moderno, Doctor usa para conseguir passagem em lugares que possivelmente não conseguiria com sua identidade verdadeira. O papel psíquico funciona como um truque psíquico e quem o olha enxerga o que, no fundo, já espera ou deseja ver.

O papel é usado na narrativa como um passe-livre de Doctor para adentrar os mais diversos lugares. Pode-se ser comparado também a força sugestiva, explorada no próprio personagem de Doctor, conhecido por sua oratória e grandes discursos na narrativa. Além disso, sua semelhança com um passaporte, ou o próprio documento de identidade, faz com que o dispositivo se aproxime ainda mais do mundo empírico do espectador. Assim como a *sonic screwdriver*, tem, em partes, funções pré-programadas, já que foge do controle de Doctor o que irá aparecer no papel – atuando de acordo com o imaginário de quem o olha.

Se os dispositivos buscam superar as limitações do tempo, o Papel Psíquico é justamente a tecnologia que permite vencer as barreiras de espaço, possibilitando ter acesso a qualquer ambiente. Numa sociedade marcada pela vigilância, um dos desafios é estar em lugares, sem ser visto, fugindo à lógica do controle. Nos dias atuais, tal tarefa tornou-se possível graças ao desenvolvimento de dispositivos que nos permitem um deslocamento virtual, chegando até lugares antes não acessíveis. Mas, paradoxalmente, na essência da tecnologia, estão os mecanismos que permitem identificar possíveis invasores, fazendo-se, assim, analogias como os dispositivos de controle, tão bem discutidos por Foucault (2018) e atualizados nas discussões de Bruno (2021).

Segundo Fernanda Bruno (2021), a partir das análises foucaultianas a respeito dos dispositivos de vigilância na modernidade, identificam-se dois elementos centrais: o olhar (as estratégias do ver e do ser visto) e as técnicas de coleta, registro e classificação da informação sobre os indivíduos. Tais dispositivos, segundo a autora, instauram um regime de visibilidade, que é inseparável da própria constituição das subjetividades. Num contexto mais avançado, como do século XXI, em que os algoritmos permitem fazer uma rápida identificação e rastreamento dos sujeitos, percebe-se que são mecanismos cada vez mais eficientes de controle, bem como o fato de que há câmeras por todos os lados e pela própria lógica das redes sociais as pessoas vivem o dilema de verem e serem vistas ou vigiadas. Nesse sentido, a tentativa de escapar do olhar e da vigilância imposta pelos dispositivos tecnológicos, hoje é um desafio, circunstâncias refletivas na série *Doctor Who*.

Como indivíduos, em uma sociedade cada vez mais permeada por sistemas de vigilância, poderão recorrer a aparatos tecnológicos que permitam entrar em lugares sem serem observados ou notados? Parece-nos que tal angústia da sociedade do espetáculo é tão atual, quanto os prognósticos feitos por Debord (1997) ao cunhar o termo. Se o autor discutiu os paradoxos de viver numa sociedade que nos chama a ocupar o palco, ao mesmo tempo tentamos, de forma contraditória, por vezes, buscar o anonimato e nos sentirmos livres dos controles das câmeras. Mas o ver e ser visto, de forma quase ininterrupta, está relacionado ao fato de que a própria tecnologia, criada pelos seres humanos, levou a tal situação, em que não se tem como voltar no tempo.

D) Óculos Sônicos

Figura 5: Visão através dos Óculos Sônicos.



Fonte: TV: Veritas (2017).

Os óculos sônicos da 12ª encarnação de Doctor têm sua primeira aparição na 9ª temporada. O dispositivo reaparece na narrativa após sua chave de fenda sônica quebrar e Doctor perder sua visão no quinto episódio (TV: Oxygen). O aparato dos óculos sônicos não exclui a presença da chave de fenda sônica na narrativa, no entanto, suas funções são muito similares.

O senhor do tempo está sem sua visão e os óculos sônicos servem como guia, parte porque ele precisa se orientar por onde vai, e parte porque esconde sua cegueira de sua acompanhante, Bill (TV: Extremis). O dispositivo possibilita que ele identifique a presença de pessoas em sua volta e o auxilia catalogando dados, como: gênero, idade, altura, batimentos do coração, temperatura, etc., da mesma forma que uma chave de fenda sônica poderia ajudá-lo. No entanto, o aparato não é capaz de identificar nomes.

Outra função do dispositivo tecnológico é sua capacidade de registrar imagens e sons. No momento em que os inimigos Monges estão usando seu poder psíquico na tentativa de dominar o planeta Terra (TV: Extremis), Doctor admite ter gravado as cenas em seus óculos e enviado para seu próprio e-mail como um pedido de socorro. Dessa forma, conseguiria acessar em sua TARDIS o pedido de ajuda antes que a dominação dos monges fosse concretizada.

No que diz respeito às limitações tecnológicas, as dos óculos sônicos quase custa a vida de Doctor (TV: *The Pyramid at the End of the World*). O senhor do tempo se encontra trancado em um laboratório em que a segurança máxima foi acionada e, para conseguir sair, precisa digitar a senha analógica que sela o cômodo. No entanto, está cego e os óculos sônicos não são capazes de identificar os números desse cadeado que fecha o laboratório. Após o acordo de Bill com os Monges (TV: *The Lie of the Land*), Doctor tem sua visão restaurada e o aparato tecnológico deixa de ser usado pelo personagem.

O formato dos óculos de Doctor aproximam à realidade empírica do espectador por suas funções básicas. É importante ressaltar também que óculos sônicos não são aparatos novos na ficção científica, portanto, isso também estabelece uma aproximação ao conhecido, e, assim, gera uma sensação de intimidade ao produto cultural.

Os óculos sônicos fazem, assim, uma alusão à expansão das capacidades biológicas humanas que a tecnologia pode proporcionar. O limiar da ficção científica e da realidade social do espectador é colocada em questão pelos sutis aparatos comunicacionais que se apresentam na narrativa. Não tanto sob uma perspectiva frankfurtiana de representação ilusória da extensão da realidade do espectador, mas como uma possibilidade de pensar ações e tecnologias que possam expandir as realidades, ampliando também a experiência humana de vida.

Considerações finais

Refletir acerca da origem e dos caminhos percorridos pelas narrativas de Ficção Científica até o que se conhece atualmente, torna-se importante à medida que é possível se estabelecer as relações da tecnologia com a sociedade desde as mais tenras tecnologias desenvolvidas na vida humana. Autoras e autores que analisam a Ficção Científica sob essa perspectiva, como Adam Roberts (2018), e Marcell Baldessin (2006) são essenciais para que se aprofunde na temática da Comunicação, Tecnologia e Sociedade, abordada neste artigo.

A tecnologia que, por vezes, é desenvolvida com o objetivo de facilitação da vida humana, é colocada sob uma outra perspectiva crítica, e, sendo assim, a relação entre tecnologia e sociedade tecnológica

não é estável (Tucherman, 2003). A Ficção Científica é usada como ferramenta para explorar as possibilidades dessa relação, explorando também a ampliação de possibilidades da própria tecnologia em si.

Um meio usado para esse fim no seriado Doctor Who é questionar pontos sensíveis e temáticas tabus na sociedade, como a luta de poderes entre áreas da ciência (Tucherman, 2003) e as relações de poder diante do desenvolvimento científico e tecnológico. Simultaneamente, pode ser compreendido como um produto cultural, regido pela lógica mercadológica e pela indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 1985), mas não deixa de abrir espaço para reflexões e críticas, além de dialogar com o tecido social (Morin, 2002; Kellner, 2001).

A definição do *corpus* de análise, apesar de ter sido um processo mais difícil – já que se trata de uma série de cerca de 60 anos na TV –, permitiu que fossem feitas análises interessantes para dialogar com o referencial teórico. Com isso, foi possível identificar semelhanças e diferenças entre as tecnologias da narrativa e as tecnologias palpáveis no mundo atual.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 169-214.

ANDRADE, M. M. **Introdução à metodologia do trabalho científico**: elaboração de trabalhos na graduação. São Paulo, SP: Atlas, 2010.

AQUINO, L. K. S. de. **A (Re)Formulação Do Feminino Em Romances De Época**: Uma Análise da série *Bridgerton*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social – Jornalismo) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, MG, 2021.

BALDESSIN, M. G. S. **A ficção científica como derivação da utopia**: a inteligência artificial. 2006. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006. Disponível em: <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/1326062>. Acesso em: 03 jun. 2022.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1983.

BRUNO, F. Dispositivos de vigilância no ciberespaço: duplos digitais e identidades simuladas. **Revista Fronteiras**, v.8, n.2, maio/agosto p.151-159, 2006.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S/A, 2002.

CONTARTESI, F. **Uma análise do universo ficcional de *Doctor Who* e de seus arquétipos centrais**. 2017. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/9350>. Acesso em: 03 jun. 2022.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contracampo, 1997.

DOCTOR Who: Knock Knock. Escrito por Steven Moffat e dirigido por Ed Bazalgette. Produtores executivos: Steven Moffat e Brian Minchin. Londres: BBC, 2017. 1 vídeo (45 min).

DOCTOR Who: Oxygen. Escrito por Steven Moffat e dirigido por Ed Bazalgette. Produtores executivos: Steven Moffat e Brian Minchin. Londres: BBC, 2017. 1 vídeo (45 min).

DOCTOR Who: Smile. Escrito por Steven Moffat e dirigido por Ed Bazalgette. Produtores executivos: Steven Moffat e Brian Minchin. Londres: BBC, 2017. 1 vídeo (45 min).

DOCTOR Who: The Doctor Falls. Escrito por Steven Moffat e dirigido por Ed Bazalgette. Produtores executivos: Steven Moffat e Brian Minchin. Londres: BBC, 2017. 1 vídeo (60 min).

DOCTOR Who: The Lie of the Land. Escrito por Steven Moffat e dirigido por Ed Bazalgette. Produtores executivos: Steven Moffat e Brian Minchin. Londres: BBC, 2017. 1 vídeo (45 min).

DOCTOR Who: The Pilot. Escrito por Steven Moffat e dirigido por Ed Bazalgette. Produtores executivos: Steven Moffat e Brian Minchin. Londres: BBC, 2017. 1 vídeo (50 min).

DOCTOR Who: The Pyramid at the end of the World. Escrito por Steven Moffat e dirigido por Ed Bazalgette. Produtores executivos: Steven Moffat e Brian Minchin. Londres: BBC, 2017. 1 vídeo (45 min).

DOCTOR Who: Thin Ice. Escrito por Steven Moffat e dirigido por Ed Bazalgette. Produtores executivos: Steven Moffat e Brian Minchin. Londres: BBC, 2017. 1 vídeo (45 min).

DOCTOR Who: World Enough and Time. Escrito por Steven Moffat e dirigido por Ed Bazalgette. Produtores executivos: Steven Moffat e Brian Minchin. Londres: BBC, 2017. 1 vídeo (45 min).

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 7ª ed. – Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.

GOMES-MALUF, M.C.; SOUZA, A.R. A ficção científica e o ensino de ciências: o imaginário como formador do real e do racional. **Ciência & Educação**, Bauru, v. 14, n. 2, p. 271-282, 2008.

KELLNER, D. **A Cultura das Mídias**. São Carlos: Edusc, 2001

LE GUIN, U. K. **A mão esquerda da escuridão**. São Paulo: Aleph, 2015.

MACHADO, A. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Editora Senac, 2019.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação: como extensões do homem**. Editora Cultrix, 1974.

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva//Netflix, discourse of distinction and new modes of

television production. **Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura**, v. 14, n. 2, p. 193-209, 2016.

MOREIRA, S.V. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2008. p. 269-279.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**. Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes-conceitos e metodologia (s). In: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. **Anais [...]**. Lisboa: SOPCOM, 2009. p. 1-10.

PIASSI, L.P. de C. A ficção científica como elemento de problematização na educação em ciências. **Ciência & Educação**, Bauru, v. 21, n. 3, p. 783-798, 2015.

ROBERTS, A. **Verdadeira História Da Ficção Científica** – Do preconceito à conquista das massas. 1ª ed. São Paulo: Editora Seoman, 2018.

RÜDIGER, F. A escola de Frankfurt. **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, p. 131-150, 2001.

SANTOS, M. G. C. dos. Cultura das Mídias e Narrativa Seriada: Uma análise da décima temporada do seriado *Doctor Who*. In: OLIVEIRA, L.A.; GOMES, A. R.; FERNANDES, C. M.; BOTELHO, M. A.; CARVALHO, W. J. (Org.). **A Natureza Transdisciplinar da Comunicação: Estudos de caso sobre a relação mídia, sociedade e cultura**. 1ª ed. Pereira Barreto – São Paulo: A Arte da Palavra, 2023, v.1, p. 623-639.

TURCHERMAN, I. O pós-humano e sua narrativa: a ficção científica. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, n.02, p. 105-124, mar. 2003.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Ligia Prezia Lemos

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil; com pós-doutorado e mestrado pela mesma instituição. Vice coordenadora do GP Ficção Televisiva Seriada da Intercom. Pesquisadora do GELiDis, Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (ECA-USP) e do GRUPA, Grupo de Análise de Produtos Audiovisuais (UNIP-SP). e-mail: ligia.lemos@gmail.com

Larissa Leda F. Rocha

Pós-Doutora (ECA/USP) e Doutora em Comunicação Social (PUC-RS). Professora Associada da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Docente permanente dos Programas de Pós-Graduação de Comunicação (PPGCOM) e de Artes Cênicas (PPGAC), ambos da UFMA. Desenvolve a pesquisa “A maldade e suas encarnações: vilania, teledramaturgia e monstruosidades” financiada pela FAPEMA. Coordenadora do grupo de pesquisa ObEEC (UFMA/CNPq) e do GP de Ficção Televisiva Seriada da Intercom. E-mail: larissa.leda@ufma.br.

SOBRE OS AUTORES E AUTORAS

Amanda Azevedo

Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Membro do grupo de pesquisa A-Tevê Laboratório de Análise de Teleficção. Pesquisadora ouvinte que investiga acessibilidade e inclusão no audiovisual.

E-mail: amandaazevedo@ufba.br

Ana Luiza Vieira Morais

Graduada em Comunicação Social-Jornalismo pela Universidade Federal de São João del-Rei. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

E-mail: analuizavieiramorais@gmail.com.

Andrei Maurey

Doutor em Comunicação Social (PUC-Rio, 2022), Mestre em Comunicação Social (PUC-Rio, 2018), Pós-Graduado em Comunicação e Imagem (PUC-Rio, 2016), Pós-Graduado em História da Sociedade Brasileira (UVA, 2015), Pós-Graduado em Roteiro para Cinema e TV (UVA, 2013), Graduado em Cinema (UNESA, 2011) e Graduando em História (UNESA). Atualmente, realiza pesquisas para o Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI), é coordenador do IJ04 – Comunicação Audiovisual, do Intercom Júnior, faz parte do grupo de pesquisa do Laboratório de Movimentos Sociais e Mídia (LMSM), do IUPERJ, e é membro da Revista Entropia, do IUPERJ.

Beatrice de Melo

Mestranda na Universidade Federal Fluminense, Graduada em Estudos de Mídia, sua pesquisa principal envolve fandoms tóxicos brasileiros, especialmente de telenovelas.

E-mail: beatrice_melo@id.uff.br

Clarice Greco

Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Possui doutorado e mestrado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É co-coordenadora do Grupo de Estudos de Análise de Produtos Audiovisuais (GRUPA).

E-mail: claricegreco@gmail.com

Fátima Régis

Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ, professora associada e vice-diretora da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

E-mail: fatimaregisoliveira@gmail.com

Francisco Ewerton Aleixo da Silva

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEm/UFRN), na linha de pesquisa Estudos da Mídia e Produção de Sentido. Bacharel em Comunicação Social - Audiovisual pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

E-mail: chicoewerton22@gmail.com.

Gêsa Cavalcanti

Publicitária. Possui doutorado e mestrado pelo PPGCOM-UFPE e é pós-doutoranda pela USP, com vinculação ao projeto Humanidades do OBITEL Brasil. Atualmente é professora do departamento de Comunicação da UFRN. Na Intercom, atua como vice-coordenadora do IJ Interfaces Comunicacionais. Integrante do OBITEL UFPE e do Projetos Necrolândia e Histórias do Peito (UFRN).

E-mail: gesacavalcanti@gmail.com

José Antonio de Oliveira

Funcionário público na prefeitura de São Paulo como Assistente Social, licenciado em Ciências Sociais, Pedagogia, Educação Física e bacharel em Serviço Social, com especialização no ensino de Sociologia, Política e Sociedade, mestre e doutorando pela Universidade Paulista-UNIP, com apoio de bolsa CAPES.

E-mails: lagoaoli39@gmail.com e joseantonio@prefeitura.sp.gov.br

Juliana Tillmann

Doutora em Comunicação e Cultura na UFRJ, com bolsa Capes, Faperj Nota 10 e Sanduíche CNPq, e mestre em História, PUC-Rio. Associada ao Nepcom/UFRJ. Dedicar-se aos Estudos de Televisão e de Memória, pesquisando principalmente telenovelas. Trabalhou no Memória Globo e Acervo Roberto Marinho. É autora-roteirista e atriz.

E-mail: jujutcr@gmail.com.

Laiza Ferreira Kertscher

Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela mesma instituição. Membro do grupo de pesquisa Mídia e Narrativa (PUC Minas).

E-mail: laizafk1989@gmail.com

Larissa Leda F. Rocha

Pós-Doutora (ECA/USP) e Doutora em Comunicação Social (PUC-RS). Professora Associada da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Docente permanente dos Programas de Pós-Graduação de Comunicação (PPGCOM) e de Artes Cênicas (PPGAC), ambos da UFMA. Desenvolve a pesquisa “A maldade e suas encarnações: vilania, teledramaturgia e monstrosidades” financiada pela FAPEMA. Coordenadora do grupo de pesquisa ObEEC (UFMA/CNPq) e do GP de Ficção Televisiva Seriada da Intercom.

E-mail: larissa.leda@ufma.br.

Luísa Chaves de Melo

Doutora em Literatura Comparada e professora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio, onde leciona Iniciação à Pesquisa, Perspectivas Teóricas Contemporâneas e Cultura Brasileira. Tem pesquisado formas de atuação da ficção audiovisual midiática como dispositivo pedagógico, seja na produção de representações, seja como fonte de informação.

E-mail: luisa.melo@puc-rio.br.

Luiz Ademir de Oliveira

Bolsista de Produtividade do CNPq – Nível 2, Mestre e Doutor em Ciência Política pelo IUPERJ, Mestre em Comunicação Social pela

UFMG, docente e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras (PROMEL) e do curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFSJ e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da UFJF. É bolsista de Produtividade CNPq – Nível 2.
E-mail: luizoli@ufsj.edu.br.

Marcel Antonio Verrumo

Doutorando em Ciências da Comunicação na Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp/2014), e bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Unesp (2011), com parte da graduação na Universidad Nacional de Córdoba (Argentina/2010).
E-mail: verrumo@usp.br

Maria Carmen Jacob de Souza Romano

Doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP. Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA.
E-mail: mcjacobsg@gmail.com.

Maria Immacolata Vassallo de Lopes

Professora titular da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Coordena o Centro de Estudos de Telenovela da USP (CETVN). Criadora e coordenadora do OBITEL (Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva) e da rede nacional de pesquisa OBITEL-BRASIL. Diretora de MATRIZES. Pesquisadora 1A do CNPq.
E-mail: immaco@usp.br

Millena Gonçalves Constantino dos Santos

Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), na linha de pesquisa Processos Comunicacionais e Interface Sociais. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).
E-mail: goncalvesmillena94@gmail.com.

Raquel Evangelista

Doutora em Ciências da Comunicação (Universidade do Minho/UNB), professora adjunta no Departamento de Jornalismo e colaboradora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ.
E-mail: raquellobao80@gmail.com

Tatiana Helich Lopes

Doutoranda em Comunicação Social pela PUC-Rio. Estuda as narrativas policiais contemporâneas no audiovisual. Participa do grupo de pesquisa Narrativas da vida moderna na cultura midiática (PUC-Rio), coordenado pela prof. Dra. Tatiana Siciliano e do GP Ficção seriada (Intercom).
E-mail de contato: tatihelich@gmail.com

Tcharly Magalhães Briglia

Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom) da UFBA. Professor de Ensino Médio e produtor audiovisual.
E-mail: tcharlybriglia@gmail.com.

Valmir Moratelli

Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da PUC-Rio. Integrante do Grupo de Pesquisa Ficção Seriada (Intercom) e do Grupo de Pesquisa Narrativas da Vida Moderna na Cultura Midiática, coordenado pela Prof. Dr^a. Tatiana Siciliano (CNPq). Professor da pós em Narrativas Digitais da PUC-Rio.
Email: vmoratelli@gmail.com

Vanessa Guimarães Lauria Callado

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, Mestre em Tecnologias e Linguagens da Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas da Escola de Comunicação da UFRJ. Professora de Audiovisual da Faculdade CAL de Artes Cênicas. Coordenadora e professora da pós-graduação Lato sensu “Direção em TV para Teledramaturgia” da CAL. Dir. de Imagem.
E-mail: lauria.vanessa@gmail.com

Vinicius Ferreira

Doutor e mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Jornalista pela UFPI. É pesquisador associado do Núcleo de Pesquisa em Jornalismo e Comunicação (NUJOC-UFPI), do Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (Nepcom/ECO-UFRJ) e das rede de pesquisa Historicidade dos Processos Comunicacionais. Na Intercom, atua como coordenador do IJ Interfaces Comunicacionais.

E-mail: ferreiravrc@gmail.com

Realizado o Depósito legal na Biblioteca Nacional
conforme Lei n. 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TÍTULO	Ficção Seriada: Estudos e Pesquisas
ORGANIZADORAS	Ligia Prezia Lemos Larissa Leda F. Rocha
PROJETO GRÁFICO E CAPA	Conrado Dittrich
FORMATO	160X230mm
PÁGINAS	356
TIPOGRAFIA	Minion Pro Bebas Neue
EDIÇÃO	1
COLEÇÃO	Ficção Seriada
VOLUME	7



O sétimo volume da coleção Ficção Seriada reúne análises críticas e reflexivas do universo da teledramaturgia contemporânea, derivadas das discussões no 46.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2023. São trabalhos que exploram a visibilidade de comunidades minoritárias, disputas políticas, representações de gênero, da velhice, da inclusão e da afrodescendência. A obra também discute questões como a narrativa e o melodrama na ficção seriada, a responsabilidade social dos roteiristas, e o potencial educativo das séries. Com um olhar atento para os desdobramentos da ficção televisiva seriada, que abrange desde os impactos da covid-19 na produção audiovisual até as estratégias de criação adotadas pelo *streaming*, este livro é essencial para entender como a ficção televisiva reflete e influencia nossa sociedade.

