

FICÇÃO
SERIADA:
estudos e pesquisas

volume 1

As imagens utilizadas 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”.

Fernanda Castilho & Ligia Prezia Lemos
(organizadoras)

FICÇÃO
SERIADA:
estudos e pesquisas

volume 1

1.^a edição

Editora Jogo de Palavras
Alumínio, SP

Provocare Editora
Votorantim, SP

2018

Copyright © 2018 by Fernanda Castilho & Ligia Prezia Lemos

Editoração (Jogo de Palavras): João Paulo Hergesel

Editoração (Provocare): Míriam Cristina Carlos Silva

Colaboração: Érica de Oliveira & Isabella Pichigueli Reis

CONSELHO EDITORIAL:

Antonio Carlos Hohlfeldt (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Arquimedes Personi (Universidade Municipal de São Caetano do Sul)

Jorge Miklos (Universidade Paulista)

José Eugenio de Oliveira Menezes (Faculdade Cásper Líbero)

Paulo Celso da Silva (Universidade de Sorocaba)

Rogério Ferraraz (Universidade Anhembi Morumbi)

Valdenise Leziér Martyniuk (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

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

F444	Ficção seriada [recurso eletrônico] : estudos e pesquisas / vários autores ; organizado por Fernanda Castilho, Ligia Prezia Lemos. - Alumínio, SP : Editora Jogo de Palavras, 2018. 300 p. : il. ; PDF ; 3 MB. - (Coleção Ficção Seriada ; v.1).
	Inclui bibliografia e índice. ISBN: 978-85-66626-68-1 (Ebook)
	1. Comunicação audiovisual. 2. Ficção seriada. 3. Recepção. 4. Transmídia. 5. Fãs. I. Castilho, Fernanda. II. Lemos, Ligia Prezia. III. Título. IV. Série.
2018-1210	CDD 302.2 CDU 316.77

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

Índice para catálogo sistemático:

1. Comunicação audiovisual 302.2
2. Comunicação audiovisual 316.77

Todos os direitos desta edição reservados à

Editora Jogo de Palavras

CNPJ: 15.042.985/0001-95

Alumínio, SP

Provocare Editora

CNPJ: 08.739.793/0001-77

Votorantim, SP

APRESENTAÇÃO

Produtos culturais de grande aceitação popular passam por embates intelectuais importantes até serem alçados à condição de objeto científico. Não foi diferente com a telenovela, em particular, nem com a ficção seriada televisiva em geral. De valor comercial inegável, a ficção televisiva inicialmente foi considerada de baixo padrão estético e sua relevância social foi sempre questionada em certos espaços intelectuais. Porém, sua importância sociocultural no Brasil fez com que, aos poucos, esses produtos se transformassem em objetos de análise fundamentais para a pesquisa acadêmica, alcançando reconhecimento sobretudo a partir da década de 1990.

Retomamos esse histórico das pesquisas de ficção seriada televisiva justamente porque a criação do núcleo de Ficção Televisiva, em 1993, depois rebatizado como Grupo de Pesquisa de Ficção Seriada – o GP Ficção Seriada – na Intercom, foi um dos marcos do apoio à pesquisa, informação e memória da ficção televisiva seriada e seu reconhecimento nacional como objeto de estudo científico. Também não podemos esquecer da importância do Núcleo de Pesquisa de Telenovela (NPTN) - atualmente Centro de Estudos de Telenovela (CETVN) –, do Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, fundado em 1992, para a criação e desenvolvimento desse GP.

Comemoramos em 2018 os 25 anos do GP Ficção Seriada na Intercom e, portanto, é um momento propício para iniciarmos a publicação da *Coleção Ficção Seriada* com o primeiro e-book *FICÇÃO SERIADA: estudos e pesquisas - volume 1* que traz resultados das pesquisas apresentadas no 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, na Universidade Positivo, em Curitiba-PR, ocorrido de 4 a 9 de setembro de 2017. Nosso intuito é publicar os trabalhos do GP anualmente para continuar a fortalecer nosso objeto no Campo da Comunicação.

Neste primeiro volume, apresentamos 20 artigos que traduzem os objetivos do GP Ficção Seriada, que propõe a reunião de pesquisadores interessados em discutir, a partir de diferentes perspectivas teóricas e metodológicas do Campo da Comunicação, os diversos aspectos que envolvem a produção, circulação e consumo da ficção seriada em seus diferentes formatos (telenovelas, séries, seriados, minisséries e demais produções teledramatúrgicas, similares ou aparentadas, com conteúdo predominantemente ficcional), incluindo assuntos emergentes no campo dos estudos das narrativas ficcionais, como a convergência midiática, a

transmídiação e os estudos de fãs. Desso modo, os artigos estão distribuídos nos seguintes eixos de pesquisa: (1) Conteúdos e Formatos; (2) Ficção Transmídia e Fãs; (3) Representatividade, Consumo e Identidades; (4) Ficção Televisiva e Memória.

Esperamos que esse e-book represente mais uma ação concreta em conformidade com os objetivos do GP de dar continuidade ao intercâmbio e debate entre pesquisadores brasileiros e estrangeiros, ampliando, socializando e difundindo o conhecimento sobre as produções ficcionais televisivas que constituem parte substancial da programação das emissoras de TV e VoD.

Assinalamos também a importância do apoio dos membros do grupo no âmbito da discussão coletiva da proposta e envio dos artigos para participação do e-book. E agradecemos profundamente o auxílio do pesquisador João Paulo Hergesel, também autor nesse livro, no árduo trabalho voluntário de editar o e-book.

Setembro de 2018,

Fernanda Castilho & Ligia Prezina Lemos

SUMÁRIO

CONTEÚDOS E FORMATOS

- A cruz quaternária em *Sense8*: diálogos entre mito e audiovisual na estruturação do personagem Nomi Marks.....** 11
Hertz Wendel de Camargo e Janiclei Aparecida Mendonça
- A distopia é agora: estética da violência, catarse e processos de subjetivação no episódio *Nosedive*, de *Black Mirror*.....** 25
Carlos Vinícius Pereira Lacerda e Raphael Parreira e Silva
- A pós-modernidade está quebrada: violência e espetacularização em *Black Mirror*.....** 36
Guilherme Libardi e Mateus Vilela
- As formas simbólicas na ficção seriada: a reprodução das relações assimétricas de dominação em *Homeland*.....** 46
Andrei Maurey Leite
- Da telenovela à supersérie: novas prospecções quanto ao horário das 23h da Globo.....** 60
Mariana Marques de Lima e Lucas Martins Néia

FICÇÃO TRANSMÍDIA E FÃS

- Feminismo e TV Social: a repercussão dos telespectadores interagentes sobre o empoderamento de Dana Scully em *The X-Files*.....** 79
Daiana Sigiliano, Gésa Cavalcanti e Gabriela Borges
- Netflix, TV Expandida e reconfiguração estética na Série 3%.....** 94
Isabela Norton e Soraya Ferreira
- O grotesco como elemento narrativo: a manifestação da estética grotesca nas séries de TV contemporâneas** 107
Luiz Siqueira, Vanessa Guimarães do Nascimento e Alexandre Tadeu dos Santos
- O poder de atração dos K-dramas: o *soft power* e a hibridização no contexto do fenômeno global *Hallyu*.....** 121
Naiane Almeida e Marcos Nicolau
- YouTube, Vimeo, Gshow, Netflix, Globo Play e o estilo da websérie de ficção no Brasil.....** 133
João Paulo Hergesel

REPRESENTATIVIDADE, CONSUMO E IDENTIDADES

A representação da esquizofrenia em *Caminho das Índias* (2009) – influências e desdobramentos da luta antimanicomial no Brasil..... 149

Ana Carolina Maoski e José Carlos Fernandes

Autoria e representação: contexto LGBTTTQ nas telenovelas de Aguinaldo Silva 164

Mariana Barbosa Gonçalves

Comunicação, consumo e telenovela: a construção da fertilização *in vitro* enquanto consumo. Um estudo a partir das protagonistas de *Barriga de Aluguel* 179

Maria Amélia Paiva Abrão

Modos de ser mulher: possíveis sentidos do feminino na minissérie Tereza Batista..... 193

Robéria Nádia Aratijo Nascimento

Primeiros Desenhos Animados nos Estados Unidos e no Brasil: Empoderamento Espectatorial e Feminino..... 207

Laryssa Moreira Prado

FICÇÃO TELEVISIVA E MEMÓRIA

Lei, telenovela e seus processos comunicacionais em um caso de injúria racial da ficção..... 227

Camila Mendonça

Na parede da memória, o quadro que dói mais. *Os dias eram assim*: ficção e jornalismo para falar de um tempo sombrio 243

Aurora Almeida de Miranda Leão

O capital nostálgico e o fenômeno *Stranger Things* 257

Tadeu Ribeiro

O processo de modernização da telenovela brasileira: o protagonismo das TVs Tupi e Excelsior 271

Guilherme Moreira Fernandes

Panorama dos estudos brasileiros de ficção televisiva: quadro bibliográfico das teses e dissertações produzidas nos PPGCOMs do país..... 286

Tissiana Pereira e Daniela Ortega

SOBRE OS AUTORES 299

Conteúdos e formatos

A cruz quaternária em *Sense8*: diálogos entre mito e audiovisual na estruturação do personagem Nomi Marks

Hertz Wendel de Camargo
Janiclei Aparecida Mendonça

1. Introdução

As imagens¹ criadas a cada mito narrado e seus sentidos atravessam tempos e culturas chegando aos nossos dias, rememoradas e, assim, ressignificadas por meio de novas narrativas em suportes e linguagens próprios do nosso tempo. Hoje, a nova cultura oral (ALMEIDA, 1994) abrange não apenas o cinema e a televisão, mas outras formas de ouvir-ver-conhecer a realidade por meio de animações, virais, séries e vídeos especialmente pensados para o digital e seus consumidores, os atuais e os que estão em formação. As produções audiovisuais, em especial o cinema, participam da nossa formação estética e política, da educação visual (ALMEIDA, 1994) do homem contemporâneo.

Assim, o artigo se estrutura em partes distintas nas quais se aborda, respectivamente, sobre algumas conceituações de mito com base na antropologia; identidade e transgênero; uma breve introdução aos estudos de Jung (2008) e Canevacci (1990) que baseiam nossa metodologia de análise e, por fim, são apresentados os conceitos *plot* e o *subplot* para, posteriormente, adentrar na relação da personagem transgênero no interior da estrutura narrativa, em relação ao *plot* e o *subplot* da série, sempre a partir da estrutura quaternária da narrativa audiovisual.

2. As relações entre mito cultura midiática

De maneira reducionista, pode-se afirmar que o papel do mito para a antropologia é servir como roteiro para a interpretação das visões, rituais, totems, magias, comportamentos, espiritualidades, políticas, estéticas e organização social de determinados grupos humanos (tribos, cidades, sociedades, nações) em um dado momento histórico. Deve-se considerar que antes do “dizer” e do “falar” o “ser” e o “sentir” já faziam parte da espécie humana, ou seja, a formação do mito acontece antes mesmo do

¹ O termo *imagem* empregado no texto está diretamente relacionado ao conceito apresentado por Norval Baitello Junior (2005). Para o autor, a maioria das imagens da memória humana é invisível: sonoras, olfativas, táteis, gustativas, proprioceptivas, visuais, desapegadas de um suporte e acentuando o conceito de que a imagem representa “a presença de uma ausência” (BAITELLO JUNIOR, 2014). Neste sentido, o mito opera com imagens (arquétipos, ideias, estruturas) que parasitam diferentes linguagens (BARTHEES, 2001) em contextos histórico-temporais distintos, tendo início nos primórdios da oralidade.

surgimento da linguagem (arquétipos), período em que é por meio da fala que o mito se torna, enfim, narrativa.

A origem dos mitos, enquanto narrativa, é indeterminada, caleidoscópica, um mosaico de fragmentos que misturam estruturas arquetípicas ancestrais, narrativas naturalmente modificadas na cultura oral ou acrescidas de fragmentos de outras culturas, corruptelas provocadas pelos mais diferentes meios de expressão do mito, partindo da oralidade, passando pela arte até chegar às atuais mídias sociais, isto é, os mitos são permanentemente ressignificados.

Conforme Durand (2001), o mito é um esboço de racionalização que utiliza o traço do discurso sobre o qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias e, quando analisado, o mito expõe uma estrutura ou um grupo de estruturas que serve para o estudo de ideologias, visões de mundo e terminologias de uma sociedade. Segundo Campbell (2008), o homem não consegue estar no universo sem acreditar em algum arranjo de herança mítica. No campo da antropologia, há uma vasta coleção de interpretações sobre as narrativas míticas já que para a interpretação do mito como forma de compreender um determinado sistema cultural, a antropologia faz uma analogia do mito com o contexto social. Dessa forma, o mito revela a psique de um grupo humano, sejam quais forem as complexidades desse grupo. Portanto, se pode compreender o mito como texto passível de leitura e interpretação que revela tanto o momento histórico quanto as políticas e estéticas que determinam o estar-junto de um determinado agrupamento humano.

No entanto, para não ficar à sombra da cultura, o mito necessita de uma linguagem. Barthes (2001) postula que a língua falada é o primeiro meio de expressão do mito. Para o autor, o mito é uma linguagem que trabalha em um nível muito elevado, no qual o sentido consegue deslocar-se do fundamento da linguagem na qual inicialmente se manifestou. O “mito é, por conseguinte, a *parole*, a palavra *revelada*, o dito” (BRANDÃO, 2009, p. 37, grifo do autor).

Portanto, enquanto fala, o mito possui uma estrutura que não apenas tende a se organizar em narrativa e a aderir às linguagens essencialmente estruturadas em narrativas. No atual contexto histórico, os textos midiáticos – como sistemas de códigos e signos estruturados para transmissão de informação (MACHADO, 2003) – formam uma teia de expressão para o mito. Barthes (2001, p. 132) amplia o campo fenomenológico do mito afirmando que “o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica” (podemos incluir a literatura, a pintura, a televisão, as redes sociais). Em outros termos, o mito é uma

linguagem que parasita outras linguagens (BARTHES, 2001), em contrapartida, também pode ser parasitado por elas².

Já que “o poder maior do mito é sua recorrência” (BARTHES, 2001, p. 156) e representa “fonte dos textos e tramas da cultura” (CONTRERA, 1996), nossa proposição em analisar a estrutura narrativa mítica que envolve a personagem transgênero Nomi Marks no *plot* e *subplot* da série *Sense8* pauta-se na busca dessa recorrência para a validação do papel dos textos culturais como manifestações autênticas, do embate existencial do homem na estrutura da narrativa audiovisual.

3. A identidade e o transgênero

O jogo das identidades percorre a história da humanidade perpassando por diferentes estágios que se configuraram em relação à maneira de ver o indivíduo e sua relação com o mundo. Não obstante, a própria natureza histórica da construção das identidades amalgama-se com os diferentes olhares sobre o homem e os modos de vida numa sociedade em constante movimento. No entanto, é necessário esclarecer que a abordagem sobre a construção da identidade do sujeito pós-moderno, no presente texto, não se dará pelo viés psicanalítico e nem intenciona ser total e/ou excludente optando-se por uma visão mais abrangente sobre indivíduo e sociedade.

Nesse sentido, Hall (2014) apresenta três concepções de identidade que compreendem a fase do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. Sendo nosso foco de estudo, o sujeito pós-moderno

[...] é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2014, p. 12).

Essa concepção nos remete a estruturação de uma identidade cambiante, líquida, que se molda conforme a multiplicidade cultural a qual o indivíduo tem acesso, e apresenta-se aberta, nunca imutável ou fechada. Assim, o sujeito pós-moderno carrega em sua identidade características de

² O mito é parasitado pelas linguagens da mídia é quando serve de base para a composição de narrativas, especialmente do cinema, da televisão e da publicidade. O conceito defendido por Camargo (2013) é que toda narrativa midiática traz em sua genealogia um DNA narratológico de origem mítica, consumido inconscientemente pelo público; enquanto que a ideia de um mito sendo parasitado pelas linguagens midiáticas traz o mito à consciência do público, o retira da sombra da cultura e o espetaculariza.

uma construção fragmentada, no sentido de “romper-se” constantemente para absorver novos parâmetros culturais e sociais (HARVEY, 1989), deslocada, ou seja, que dá lugar a não mais um único centro, mas a vários, configurando-se em uma “pluralidade de centros de poder” (LACLAU, 1990) e descontínua, a qual se manifesta a partir de uma visão multifacetada do indivíduo estruturada a partir de intercâmbios globais (GIDDENS, 1990).

Nesse sentido, constata-se que a queda de fronteiras entre as diferentes aldeias globais (MCLUHAN, 2003) e os constantes diálogos realizados por meio da imersão em diferentes culturas e modos de vida/consumo, acabam por conferir ao indivíduo certa autonomia em relação à abertura de possibilidades de autorreflexão e construção de sua identidade. Mas em tempos de grandes aldeias, fácil acesso a informação e poder de escolha e expressão, o sujeito se defronta com inúmeras possibilidades identitárias reforçando o que BAUMAN (2013) já preconizou como uma identidade camaleônica.

E compreender as engrenagens que permitem a autorreflexão, nos leva a abordar sobre o transgênero como uma das facetas de uma identidade pós-moderna, fruto de uma consciência fragmentada, descontínua e plural. Ou seja, a partir do momento que o sujeito tem a possibilidade de optar por uma identidade, ele a estrutura conforme suas referências e decisões próprias. Ele é preparado para essa decisão, pois uma vez que o indivíduo é “autônomo”, ele é o responsável (in)direto por sua identidade e, guiado por essa consciência multifacetada, o sujeito torna-se “senhor” de seu corpo e suas decisões sobre o mesmo. Identidade, como as demais, que inicia na mente para, após, se refletir no corpo.

Partindo dos pressupostos apresentados, focaliza-se a personagem Nomi Marks (interpretada pela atriz Jamie Clayton, 33) cuja natureza transgênero compreende a estruturação de uma identidade híbrida e multifacetada. No entanto, é necessário também voltar o olhar para os criadores da série, Lilly e Lana Wachowski (50), que recentemente se assumiram transgênero. O fato de, na vida real, as diretoras e atriz serem transexuais, torna a questão identitária da personagem ainda mais presente em *Sense8*. Nesse sentido, o apelo à questão da opção sexual mescla-se com o enredo e torna evidente uma série de embates enfrentados pela personagem como a questão da família e aceitação pelo próprio grupo social, ou seja, a questão a afirmação do seu “eu real” perante a sociedade. Para além de uma leitura superficial, a questão da identidade de Nomi é pertinente para a reflexão da estrutura identitária de um indivíduo contemporâneo que busca conhecer a si próprio e sua relação com o mundo em que está inserido. Esse olhar multifacetado e plural se revela, não

somente em relação a transexualidade da personagem, como também na relação de Nomi com o outro. Isso é evidenciado por meio de suas escolhas como, por exemplo, ao se tornar mulher, Nomi não busca um relacionamento com o sexo masculino, mas sim com outra mulher³. Por si, este fato revela um deslocamento de um centro para outros diferentes, múltiplos, denunciando uma identidade estruturada hibridamente e em camadas que, justamente por serem justapostas ao longo da vida de Nomi, evidencia a descontinuidade, do olhar para si e para o outro imerso em novos paradigmas, no diverso, focado nos devires identitários, que permeiam a aldeia global.

No entanto, qual a importância da identidade de Nomi para a *Sense8*? Ora, uma vez que se trata de uma produção audiovisual, a transexualidade na série trabalha de maneira a ser, em si, narrativa própria. Uma narrativa que posiciona, situa, dá contornos a personagem em meio às diversas histórias abordadas que, por sua vez, apresenta outras identidades diversas e outros devires narratológicos. Mas, em particular, Nomi apresenta-se única em meio a tantos envolvidos. Sua identidade evidencia um sujeito que rompeu com velhos paradigmas e se inscreve nos anais dos tempos como “muitos” em apenas “um eu”. Um eu “singularmente múltiplo”.

Ainda que a estrutura narrativa da série implique características do fragmentário e descontínuo, em essência, sempre estarão implícitas duas estruturas que nortearão o enredo: uma estrutura técnica, o roteiro; e uma estrutura inconsciente que opera ao nível do imaginário, dos arquétipos e narrativas ancestrais (mitos). É sobre essa estrutura imaginal – que chamamos de “Quaternidade Mítica da Narrativa Audiovisual⁴”.

4. A quaternidade mítica da narrativa audiovisual

O conceito do que chamamos de “Quaternidade Mítica da Narrativa Audiovisual” possui como base o estudo realizado por Jung (2008), nos anos 1940, a partir da sua análise da Santa Trindade e dos estudos de Canevacci (1990) – denominada de Simbólica do Espírito – nos anos 1990, sobre o consumo ritual do sempre igual no cinema, cujas

³ Nesse trecho, se torna importante os conceitos de Identidade de Gênero e Orientação Sexual. Por Identidade de gênero, se compreende o que uma pessoa sente em relação aos modelos culturalmente aceitos de homem e mulher ou masculino e feminino, autopercepção. É totalmente subjetivo e pode ser diferente da biologia (o sexo do nascimento – transgênero) ou concordar com ela (cisgênero). O termo “opção sexual” não é mais utilizado e sim “orientação sexual”, que se trata do conjunto de artefatos que uma pessoa desenvolve em relação a outras pessoas do mesmo sexo, do sexo oposto ou de ambos.

⁴ Denominação atribuída pelos autores deste artigo para facilitar a identificação do método aplicado a série.

estruturas narrativas remetem a um eterno retorno ao mito. Para uma melhor apreensão destes conceitos, é necessária uma incursão ao apontamentos de cada autor.

Jung (2008) descreve as concepções egípcia, babilônica e grega sobre a natureza trinitária de determinadas estruturas arquetípicas teogônicas que precederam o cristianismo, afirmando que tais ideias foram transmitidas à posteridade, por meio do contato e da tradição culturais. Para o autor, o desenvolvimento da ideia cristã da Trindade reconstituiu inconscientemente a totalidade do arquétipo da *homoousia* (do grego *homoousios*, que significa a “mesma substância”) entre o Pai, o Filho e a Vida (Espírito Santo), surgida inicialmente na teologia egípcia. O conceito de “santidade” representa que tais arquétipos da trindade são superiores, possuem um valor supremo, sagrado, determinante da cultura e levam o homem à transformação (como todo mito). Jung explica que a santidade é uma força de natureza numinosa, isto é, divina ou sagrada, que emana do arquétipo, em relação ao qual o homem nunca se sente sujeito, mas sempre como objeto dessa numinosidade.

Não é ele quem percebe a santidade; é esta que se apodera dele e o domina; não é ele quem percebe sua revelação; é esta que se comunica a ele, sem que ele possa vangloriar-se de a ter compreendido adequadamente. Tudo parece realizar-se à margem da vontade do homem; trata-se de conteúdos do inconsciente [...] (JUNG, 2008, p. 40).

Em seus estudos, Jung aponta para o caráter ordenador artificial da trindade, já que “o ideal de perfeição é o redondo, o círculo, mas sua divisão natural e mínima é a quaternidade” (p. 55). Dessa maneira, o psicólogo questiona a Trindade Cristã e traz à luz de sua análise o arquétipo diretamente oposto à figura de Pai (o Bem) que é o Diabo (o Mal), sugerindo que a Trindade é, de fato, uma Santa Quaternidade, formada por Pai, Filho, Espírito Santo e o Diabo.

A quaternidade formada pelo conjunto das três pessoas divinas e o diabo (JUNG, 2008) é chamada por Canevacci (1990) de *hípo-estrutura*, isto é, uma estrutura que está por baixo dos textos cristão-burgueses, entre eles, a missa e o cinema. Canevacci aponta para a migração desses arquétipos do imaginário cristão para a cultura de massa, pois “a máquina de filme era e é etnocêntrica; e o centro em torno do qual gira a representação fílmica é a civilização patriarcal cristão-burguesa, sob condições reificadas [...]” (p. 52).

Ao comparar a relação culto/cerimônia ao consumo do sempre igual no cinema e o espetáculo da missa à exibição do filme, o autor alça o cinema à moderna cerimônia ritualística onde Deus é o espelho do homem.

O fato de que se volte sempre ao cinema (ou à missa) para ver sempre a mesma história, saber que é preciso revê-la e desejar a coerção para poder suportar a ordem de coisas existentes, tem sua origem na articulação entre hábitos imprimidos nos anos de puberdade e hábitos herdados hipoe-struturalmente desde a gênese da civilização (CANEVACCI, 1990, p. 48).

Nessas considerações, Canevacci propõe que todas as produções cinematográficas são construídas sobre uma estrutura mítico-narrativa quaternária – repetição ritual dos arquétipos *Pater*, *Filius*, *Spiritus* e *Diabolus*, fortemente arraigados, na cultura ocidental cristão-burguesa – na tentativa de apreender a simbologia que todo filme produz. Segundo o autor, aplicados ao cinema, os arquétipos da quaternidade teriam a seguinte significação:

Pater é a origem de tudo, o elemento que dá início à narrativa; significa o superego na psicanálise; é a condição do tempo e do espaço; representa o poder sob qualquer ponto de vista. *Filius* representa a individualidade positiva, o ego ou o herói; significa a viagem, está sempre em trânsito na narrativa, em transformação; seu objetivo é tornar-se *Pater* e seu sofrimento resulta em autoconsciência. *Spiritus* é a negação da negação, o elemento feminino irracional e imprevisto, a fenomenologia da natureza; e como pré-consciente, está entre o ego e o id, pois alia-se a *Filius* para derrotar a negação e, ao mesmo tempo, por sua natureza binária, leva *Filius* aos braços de *Diabolus*. Por último, *Diabolus* significa a individualidade negativa, o antagonismo extremo e absoluto, o anti-herói; é sempre rebelde, indistinto e incontrolável; em termos psicanalíticos é representado pelo id.

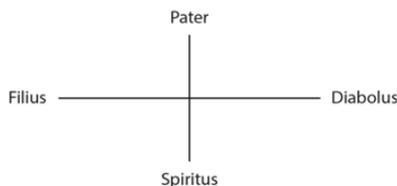


Figura 01. Fonte: Antropologia do Cinema – Massimo Canevacci, 1984, p. 54

Sendo o cinema (a linguagem e o meio) que possibilitou técnica, estética e semiologicamente as demais narrativas audiovisuais presentes na mídia, propomos como metodologia a extensão dos estudos de Canevacci (1990) para demais narrativas midiáticas que, em essência, operam com a linguagem audiovisual. Camargo (2013) já apresentou um estudo sobre a estrutura do filme publicitário com base na quaternidade mítica, no entanto, buscamos aqui ampliar o conceito para este possa abarcar outras narrativas

tais como a telenovela, o documentário, o telejornalismo e, no caso deste estudo, as séries.

5. A estrutura fílmica: *Plot* e *Subplot*

Em se tratando de narrativa, o cinema configura-se em uma das artes mais influentes (em termos de profundidade e alcance) para se narrar a natureza humana e seu inter-relacionamento com o eu, o outro e o mundo. Dessa maneira, mito e identidade são inerentes à estrutura do roteiro (igualmente na literatura) servindo como vetor na reconfiguração do contar uma história. Segundo CANEVACCI

O cinema é mimese que retorna não sob forma “eterna”, mas como reproduzibilidade técnica e espiritual, que mantém em seu interior a memória do passado mais remoto. O cinema é a forma fenomênica que sucede a Cristo, sua representação sensível que assume como próprios todos os problemas da humanidade, que desnuda todos os pecados da carne para absorvê-los, dissolvendo-os na “espiritualidade” das imagens reprodutíveis (CANEVACCI, 1990, p. 28)

É neste ponto, na base da reprodução técnica e espiritual da linguagem cinematográfica, que a cruz quaternária é aplicada. Mas o esquema preconizado por Jung e revista por Canevacci, não é uma fórmula pronta. A cruz serve apenas para que se possa realizar uma análise sobre as estruturas redundantes da narrativa audiovisual, tomando por base as características dos personagens na estrutura prototípica (re)propostas em produtos audiovisuais. O conceito de série audiovisual, com o qual trabalhamos neste artigo, diz respeito à produção televisual ou (como recentemente encontramos) para internet, de natureza documental ou ficcional, que apresenta um número limitado de episódios. Cada episódio gira em torno de uma ação/tema (*subplot*), que por sua vez compreende os diferentes núcleos dramáticos, e está conectada a trama geral (*plot*) da produção.

Nesse sentido, o *plot* trata-se da espinha dorsal da história, ou seja, é a história principal, a *storyline* desenvolvida e acrescida do “como”. Já o *subplot* é uma linha secundária de ação utilizada como reforço ou contraste do *plot* que irá integrar-se nele e influenciá-lo. Já o núcleo dramático é um conjunto de personagens unidos entre si pela mesma ação dramática, que se organiza num *plot* por meio da fórmula: Protagonista (e atores secundários) + ação (história) + *plot* (o como) = ação dramática (COMPARATO, 1995, p. 176-181).

A partir dos pressupostos apresentados, podemos incursionar no *plot* principal de *Sense8* e no núcleo dramático ao qual pertence Nomi Marks para entendermos o *subplot* do mesmo.

Criada em 2015 pelos irmãos Andy e Lana Wachowski para a Netflix, *Sense8* tem como *plot* principal a história de oito “sensates”, um grupo composto por oito pessoas espalhadas por diferentes pontos no mundo que passam a compartilhar memórias, percepções, emoções e habilidades após a morte de uma figura feminina misteriosa. Antes deste fato, os integrantes do grupo não se conheciam e viviam um cotidiano normal até serem surpreendidos pelo “renascimento”, implicando na conexão mental com os demais escolhidos. Logo após a interconexão, o grupo precisa fugir de uma organização que pretende capturá-los para estudos e, com isso, dá-se início a primeira temporada da série que é composta por 12 episódios.

Um dos oito núcleos dramáticos e, portanto, *subplots* que se entrelaçam na trama principal, a personagem Nomi e sua luta por uma identidade própria são apresentadas a partir de recortes de relatos e memórias que ela compartilha com sua namorada (Amanita) e sua família. Assim, o *subplot* Nomi Marks conta a história de uma escritora de um blog político e também *hacker*, ou como ela gosta de se autodenominar, uma “hacktivista”. Quando adolescente, Nomi caiu no erro de invadir a rede de computadores do Pentágono durante a Guerra do Iraque e hoje ela relembra o fato dizendo que, na época, era jovem, de família rica e que pagou o erro com serviço comunitário. Durante a infância, seu pai forçou-a a frequentar o clube de natação que, segundo ele, o “fez o homem que ele é hoje”. No entanto, Nomi não se sentia à vontade em meio aos meninos devido seu físico e então, certo dia, um grupo de adolescentes a jogou debaixo de um chuveiro forçando-a a tomar banho com água escaldante. A personagem carrega as marcas desse ato em seu dorso e, contrária a afirmação de seu pai, ela afirma que o clube de natação a “fez a mulher que ela é hoje”. Sua opção por tornar-se mulher faz com que a personagem sofra preconceito, não apenas de sua família, mas também na própria comunidade LGBT que não a vê com bons olhos. Ainda assim, Nomi é militante na luta pelo reconhecimento dos direitos da diversidade sexual.

Após sua queda da moto com a qual participava da passeata em comemoração ao dia do Orgulho Gay, Nomi é levada ao hospital e permanece inconsciente por um tempo não determinado na série. Ao acordar, a personagem se depara com sua mãe e irmã que a aguardam para ter uma conversa sobre sua saúde, juntamente com um médico da família. Nessa sequência, Michael (seu nome de nascença) é citado por sua mãe que não aceita a identidade Nomi e busca, sempre que possível, lembrá-la que

agora ela precisa de sua família mais do que nunca. Para tanto, a mãe solicita que a tranquem no quarto, isolando-a do restante do mundo, inclusive de Amanita, que ainda assim consegue entrar em contato com Nomi por meio da ajuda de uma enfermeira. No entanto, Amanita não é a única que aparece para socorrer Nomi. Horas antes de conversar com Amanita, a figura de um homem (o mesmo que ela vê em meio à multidão segundos antes sua queda) aparece e a alerta para que fuja do hospital antes que a lobotomizem.

Com base no resumo sobre a vida de Nomi Marks, verifica-se que o *subplot* sobre a personagem se desenvolve em paralelo com o *plot* principal da série (e dos outros sete *subplots* interconectados entre si e com o *plot* principal) o que nos permite a possibilidade de análise sobre os dois núcleos. Assim, a análise ocorre, em um primeiro momento, sobre a personagem Nomi inserida em seu núcleo dramático para, em seguida, ser realizada no núcleo geral, ou seja, Nomi enquanto parte integrante do *plot* principal da série.

6. Análise: o núcleo Nomi Marks (subplot) e o núcleo geral (plot) de Sense8

Com base nos pressupostos apresentados, realiza-se então a análise do *subplot* de Nomi Marks. A partir do esquema a seguir, busca-se a verificação da força diegética entre os quatro elementos que compõem a quaternidade mítica do núcleo da personagem.

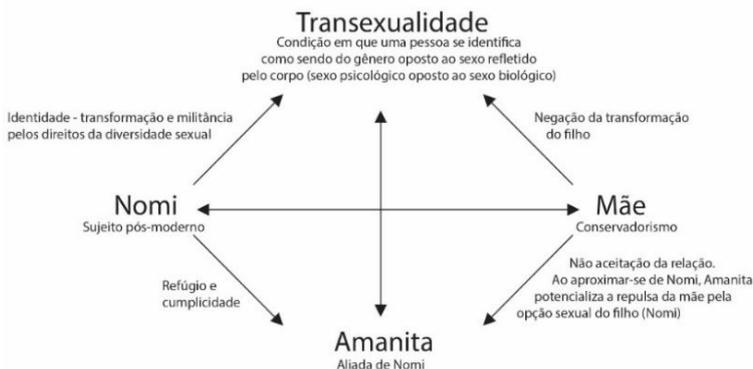


Figura 02. Esquema Cruz Quaternária aplicado ao núcleo (subplot) pessoal de Nomi Marks. Fonte: os autores

Verifica-se que a Transexualidade (*Pater*) é o fator que dá início ao enredo no núcleo Nomi Marks, o centro em que a história da personagem gravita. Por sua vez, Nomi ocupa a posição de *Filius*, pois representa o herói que empreende uma jornada, passa por desafios e sofrimentos, que vai se

transformando no decorrer da trama e, principalmente, conhecendo a si mesma. Em oposição a Nomi está sua Mãe (*Diabolus*). A mãe, ao negar a transexualidade do filho e tentar dissuadi-lo de seu modo de vida, vai contra tudo que Nomi acredita como essencial à sua identidade, o que acaba por gerar o conflito. Assim, a figura de Amanita (*Spiritus*) torna-se essencial para Nomi, pois é ela quem dá o suporte necessário à personagem para continuar a lutar por sua identidade e libertar-se da manipulação de sua mãe. No entanto, como preconizado na Quaternidade Mítica, *Spiritus* acaba por aproximar *Filius* de *Diabolus*: ao tentar aproximar-se de Amanita, Nomi fica mais vulnerável à sua mãe que pretende acabar com toda ligação de sua filha com a vida que ela tinha.

No entanto, para além da simples alocação e descrição dos personagens para enquadrá-los na cruz quaternária audiovisual, a análise do núcleo Nomi nos revela o retorno à discussão de posicionamentos (identidades) de duas gerações diferentes: uma nova, representada por Nomi Marks, e uma anterior representada pela figura de sua mãe. Não à toa, no gráfico é apresentado o sujeito pós-moderno – no sentido de uma identidade em aberto, multifacetada – e o sujeito conservador – que não é flexível e não admite diferentes centros –, sendo as duas mentalidades, de naturezas antagônicas, (re)propostas na trama.

Em relação ao núcleo geral (*plot*), e devido a Nomi Marks estar inserida na malha narrativa de uma série que envolve diversos núcleos dramáticos (*subplots*) que desembocam no *plot*, é possível realizar uma análise quaternária mais aberta, focando a interação da personagem em relação à história da série. No entanto, como nos deslocamos para o *plot* (geral), dois personagens importantes são inseridos na estrutura: Jonas, líder dos *sensates*, e a Organização, que quer capturá-los. Dessa maneira, traçou-se o seguinte esquema:

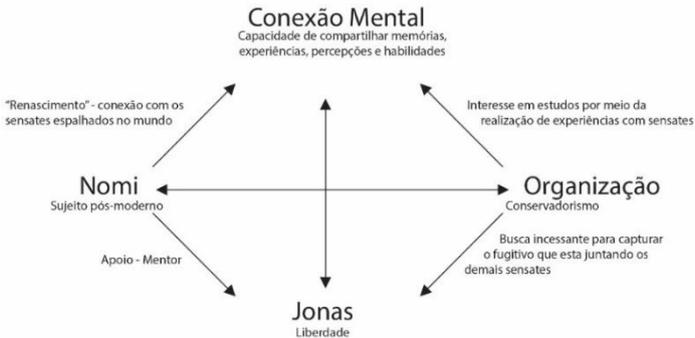


Figura 03 – Esquema Cruz Quaternária aplicado ao núcleo (*plot*) geral de *Sense8*.

Fonte: os autores

Neste sentido, a condição da personagem transgênero Nomi Marks, por si só, já permite que ela se coloque no lugar do outro e compreenda de forma mais íntegra a angústia existencial do outro/outra. Ao mesmo tempo, a personagem é hacker, ou seja, domina um conhecimento imaterial que se aproxima, em muitos pontos, do transcendente, do mágico e do místico. A descoberta de sua conexão com os demais *sensates* amplia os sentidos de sua existência na trama que, somados à busca do seu lugar no mundo, também se torna a busca de autoconhecimento, de uma nova identidade, típico de *Filius* em sua jornada. Tudo isso faz de Nomi Marks a personagem que melhor traduz o sujeito pós-moderno (HALL, 2014) e os tempos líquidos (BAUMAN, 2013). Além dessa condição, ser transgênera e *sensate* agregam à personagem uma aura arquetípica, como ser inteiro (uno), marcada no inconsciente coletivo.

7. Considerações finais

Por meio deste estudo, se conclui que a pesquisa do mito no cinema, especialmente os estudos de Canevacci (1990) sobre a quaternidade mítica, pode ser aplicada às produções audiovisuais seriadas, por meio de uma metodologia de análise que intitulamos de “Quaternidade Mítica da Narrativa Audiovisual”. Este artigo também valida a importância dos estudos culturais a partir de diferentes produções midiáticas, entre elas, a primeira temporada da série *Sense8*, disponível na Netflix desde 2015.

Entre o *plot* da série e o *subplot* (do ponto de vista da personagem Nomi), podemos verificar que as figuras arquetípicas (*Pater*, *Filius*, *Diabolus* e *Spiritus*) são mantidas, mas os arquétipos emergem sob nova “roupagem”. Ou seja, os temas “busca pelo autoconhecimento”, “jornada do herói”, “luta contra o mal” retornam sob o papel de diferentes personagens e pelo viés da identidade transgênero, questão em crescente discussão na sociedade contemporânea com o advento dos direitos recém-adquiridos pela comunidade LGBT.

A primeira questão que respondemos é que quando acessamos uma série no Netflix estamos alimentando nossa necessidade ouvir-ver-conhecer histórias, comportamento arraigado na espécie humana desde a pré-oralidade. Consumir a série é uma volta ritual às mitologias, às narrativas fantásticas, ao tempo do imaginário e não um mero momento de diversão. No entanto, de alguma maneira, enquanto indivíduos em formação e inseridos em diferentes culturas, haverá sempre a constante necessidade da busca por respostas para a natureza humana, suas angústias ou sonhos. E é nesse ponto que entram em jogo as narrativas míticas. Ainda que diluídas

em camadas profundas, o mito se faz presente, pois a história do homem é essencialmente uma jornada, uma narrativa em busca de sua identidade.

Assim, refletir sobre as narrativas midiáticas seja, talvez, uma das tarefas mais árduas dos pesquisadores em comunicação, uma vez que a estruturação dessas narrativas carrega em si muito mais do que ideias. Elas são repletas de uma subjetividade amalgamada pelas experiências de um sujeito cuja identidade é multifacetada, descontínua, deslocada, plural, cambiante e, sobretudo, ainda em construção. E, concomitantemente, tais narrativas estão construídas sobre estruturas diegéticas há muito tempo sedimentadas na cultura. A análise da personagem Nomi Marks revela o atual contexto histórico se pauta em linguagens e narrativas que mantêm vivos mitos e rituais, participando, desta maneira, da educação estética e política do homem por meio de imagens e sons em movimento. As produções midiáticas proporcionam uma leitura plausível da nossa atual condição cultural.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. Campinas: Autores Associados, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo moderno líquido**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2009. vol. I
- CAMARGO, Hertz Wendel de. **Mito e filme publicitário: estrutura de significação**. Londrina: Eduel, 2013.
- CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação**. Trad.: Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do Cinema**. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad.: Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.
- CONTRERA, Malena Segura. **O mito na mídia**. São Paulo: Annablume, 1996.
- DURAND, Gilbert. **Campos do Imaginário**. Tradução: Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996
- GIDDENS, Anthony. **The consequences of modernity**. Cambridge: Polity Press, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Gacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2014.
- HARVEY, David. **The condition of post-modernity**. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

- LACLAU, Ernesto. **New reflections on the resolution of our time**. Londres: Fontana, 1967.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. 6ª Ed. São Paulo: Papyrus, 2011.
- MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensão do homem (Understanding Media)**. 13ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

A distopia é agora: estética da violência, catarse e processos de subjetivação no episódio *Nosedive*, de *Black Mirror*

Carlos Vinícius Pereira Lacerda
Raphael Parreira e Silva

1. Introdução

Em 1946 começava a comercialização do primeiro aparelho de televisão, contudo foi somente na década de 1950 que a TV se tornou popular em termos mundiais, com destaque nos Estados Unidos. Com isso as salas de cinema ficaram mais vazias, permanecendo em segundo plano na vida dos americanos e o número de realizações de programas televisivos foi aumentando. Consumo esse que potencializou o investimento em inúmeros produtos, dentre eles, as séries televisivas. Desde então, inúmeros seriados foram feitos e nesse processo, como afirma Carvalho (2015), destaca-se o papel dos gêneros cinematográficos (que foram descolados para as séries televisivas), não apenas com o propósito de distinguir públicos, mas também de regulamentação da esfera de produção.

A produção em escala de inúmeras séries de TV se firmou a cada ano e em 2011, para aumentar as estatísticas, estreava, pela emissora Channel 4, no Reino Unido, *Black Mirror* (2011). Com uma proposta de episódios fechados - sem conexão narrativa entre si -, contando sempre com diretores e atores diferentes, a série se tornou um sucesso de crítica e de público por levantar questionamentos acerca da relação do homem com a tecnologia por meio de temática hodiernas que envolvem mídia, games, dispositivos técnicos, sites de redes sociais, terrorismo, entre outros. O êxito da série chamou atenção da Netflix e a empresa passou a produzir a série a partir de 2016.

Os episódios da série *Black Mirror* (2011) têm como pressuposto discutir as relações dos humanos com os “espelhos negros” – smartphones, tablets e afins – e, por meio disso, as narrativas apontam para o futurístico, por vezes, sugerindo uma organização social com traços de distópicos⁵ da era digital. No caso de *Nosedive*, capítulo debatido no presente artigo, tais abordagens não são diferentes.

Considerando essa ótica, entendemos que os elementos que constituem a narrativa em *Nosedive* proporcionam uma variável de provocações sobre proximidade ou não dos episódios com as configurações de sociabilidade vivenciadas hoje. Provavelmente, seja essa a intenção maior

⁵ A palavra distopia é utilizada nesse artigo em seu sentido estrito relacionada a visão negativa do futuro que, usualmente, é caracterizado por regimes totalitários ou um sistema opressivo dominante de controle da sociedade.

do seriado: oferecer superficialmente histórias distópicas que se relevam atuais. Talvez seja dessa situação que nasça o horror que muitos espectadores sentem em relação à série. No início, eles se veem entretidos com uma fábula distante, mas terminam cada capítulo com a sensação de temor pelas semelhanças da vida atual, tanto em relação às micro relações da vida cotidiana, quanto em relação a práticas políticas e sociais de caráter mais abrangente.

2. Nosedive, performando a si mesmo para agradar o outro

O primeiro episódio da terceira temporada, intitulado *Nosedive*, estimula a pensar sobre a configuração de práticas sociais em torno de aparelhos eletrônicos e suas potencialidades. A seguir, o descreveremos detalhadamente com o objetivo de compreender as nuances da sociabilidade entre indivíduos da narrativa.

A trama tem início com a personagem principal, uma jovem chamada Lacie, correndo, pela manhã, em uma rua cercada por casas brancas, com árvores cheias de folhas verdes em suas portas e envoltas em um tom etéreo quase suspeito. À medida que a personagem se aproxima da câmera, fica claro que ela não tira os olhos de seu gadget - um tipo de smartphone como os utilizados atualmente. Essa prática, pelo que se apresenta ao longo do capítulo, é uma rotina da protagonista. Em seguida, vemos a personagem avaliando outras pessoas em seu aparelho: basta apontá-lo para a pessoa e atribuir entre uma e cinco estrelas. Depois de um corte, já em seu banheiro de casa e com uma toalha azul amarrada na cabeça que combina com seu roupão, Lacie está diante do espelho praticando formas de gargalhar, uma forma de ensaiar o espontâneo.

Essa tríade de cenas iniciais reflete com destreza as configurações de sociabilidade naquele contexto. O aparelho, cujo o aplicativo é uma espécie de Instagram no qual é possível ver fotos e vídeos de todas as pessoas as quais interage, é também o meio pelo qual você avalia a todos e também é avaliado. As avaliações, no entanto, não se limitam à esfera digital e seus valores são chaves de acesso para serviços, como alugar um apartamento ou mesmo entrar em determinado lugar.

Além disso, a avaliação é definidora do ciclo social do qual o indivíduo estará inserido. Ainda no início do episódio, Lacie é abordada por um colega de trabalho que lhe oferece uma bebida gelada. Tremendo e insistindo para que a colega aceite, ele a avalia de forma positiva e Lacie age da mesma forma. Segundos depois, ela é avisada que todos do escritório o estão avaliando mal devido ao fato de terem ficado do lado de seu ex após a recente separação. Frívolo e imaturo, o motivo é dado a Lacie com contornos de solidez. Ela, por sua vez, se mostra surpresa e ao mesmo

tempo temerosa. Surpresa porque faz parte de um *modus operandi fake* aparentemente comum às reações dos indivíduos desta sociedade - portanto não é surpresa que ensaie gargalhadas em casa - e temerosa porque sabia que seu deslize poderia lhe custar avaliações negativas. E o que seria pior que do que ser avaliado negativamente por seus pares em uma sociedade que é edificada sobre a ordem da percepção alheia?

Movida pelo desejo de comprar uma casa própria, Lacie sai em busca de melhorar sua média de avaliação, pois a posse do imóvel exige uma porcentagem alta por parte do comprador. Mais uma vez nota-se a presença de uma força social centrada no aplicativo: a aquisição de bens e, conseqüentemente, o deslocamento do status social é ou não viabilizada pelas de interação entre os indivíduos.

Lacie recebe uma surpreendente ligação de Naomi. Uma suposta amiga de infância que Lacie venera principalmente pelo fato de Naomi ter uma média alta de avaliação. Naomi quer convidar Lacie para seu casamento e, de sobra, que seja sua dama de honra. A festa que será realizada na casa da primeira, localizada numa ilha. O contato com Naomi possibilita a entrada de Lacie numa rede social de pessoas bem classificadas e, dessa forma, o triunfo da posse da casa. Naomi, por sua vez, além de perceber o crescimento social de Lacie, considera válido convidar uma amiga de infância para fazer o discurso de seu casamento, trazendo-lhe mais curtidas por meio da emoção “singela” de seus convidados. Constata-se aqui o jogo de interesse entre as personagens. Lacie, como previsto, aceita prontamente o pedido.

A caminho do casamento uma série de acontecimentos inesperados acontecem na trajetória da personagem central de modo que sua vizinha, taxista, balconista, segurança e outros passageiros do aeroporto a avaliam negativamente, fazendo com que sua nota caia vertiginosamente. Devido a esse fato, Lacie não consegue embarcar no avião e, dessa maneira, necessita alugar um carro.

Devido a ocorrência de mais problemas, dessa vez com o veículo alugado, Lacie é forçada a seguir seu trajeto a pé. Ela continua sua caminhada até um caminhão com uma motorista parar ao seu lado. A motorista de nome Susan se apresenta amigavelmente e com o intuito de ajudar a andarilha. Lacie, por conta da pequena nota da viajante, desconfia de Susan, mas, no fim, acaba aceitando a carona. É necessário abrir um pequeno espaço para discutir a respeito de Susan. Ela não é apenas um elemento de roteiro que movimenta o *mise-en-scène*, mas sim uma força representativa. Por conta da perda do seu marido, Susan percebe as relações de troca na sociedade e, portanto, decide seguir sua vida aos moldes do *übermensch*, de Nietzsche (2012), ou seja, livre, com intensidade para novas

experiências, sem apego às regras normativas e dono de seus respectivos princípios.

Susan é o oposto de Lacie e o futuro da personagem central. Antagônico, pois, seguindo essa parte da filosofia do pensador prussiano, o contrário do *übermensch* é o sujeito cujo pensamento dominante não seja nada além do júbilo e do conforto (que é a busca de Lacie). Futuro, pois como é visto ao final da trama, mesmo presa, Lacie estava livre. Ela não contava mais com seu celular e seus interesses materiais ou a importância de vínculo com pessoas passam a ser questionados pela protagonista.

pós mais percalços, Lacie finalmente chega ao casamento de Naomi. Ao entrar na festa, toda suja e desesperada, a protagonista inicia seu tão sonhado discurso. Obviamente, ela chama a atenção de todos e, enquanto fala, o marido de Naomi se encarrega de chamar reforços para retirar a, então, indigesta penetra. Quando ocorre a primeira aproximação Lacie pega uma faca, ameaçando e xingando a todos. Depois de muita confusão ela é enfim levada.

Lacie está na cadeia e, paradoxalmente, talvez seja nesse local que tem início seu processo de liberdade. Ao notar a presença de um homem na cela da frente, ela percebe que ele a observava. Então inicia uma passagem enigmática do episódio. Os dois começam uma discussão que termina em sorrisos. Ambos, ao desmerecem um ao outro, repassam a crítica a si mesmos e tentam se entender -o Eu e o Outro- algo tão em falta no episódio, sentir a presença do outro de maneira não superficial. Aqui, apenas depois da personagem perder tudo é que ela enxerga tal fato.

3. Estética da violência e cartarse em *Nosedive*

Um ponto importante a ser abordado sobre o episódio está na maneira como as imagens e os recursos narrativos usados pelo diretor Joe Wright, do ponto de vista audiovisual, se estruturam em uma estética diegética peculiar. Partindo desse pressuposto, estudiosos como Baptista (2002) e Belloni (1998) vão compreender essa forma de estetização como um mecanismo utilizado por certos autores para fazer com que o leitor, ouvinte ou espectador de respectiva obra fique mais “preso” em determinadas passagens, tornando-se assim um *voyeur*. Tal voyeurismo é o mesmo certificado em meios de comunicação, em especial em grades televisivas, por meio de imagens que mostram a barbárie ou vexame alheio.

Para os espectadores de *Black Mirror*, essa espécie de divertimento e voyeurismo se soma a caminhos mais complexos. Em *Nosedive*, por exemplo, há uma sociabilidade que necessariamente passa pela mediatização das interações através de um dispositivo técnico que, além de conectar os sujeitos, possibilita a avaliação de comportamentos de cada um deles.

Notamos, como desdobramento desse processo, ações violentas, sejam psicológicas ou físicas, ao longo do episódio. No âmbito psicológico, a violência é representada pelo constante olhar do outro que julga, que circunscreve o sujeito em lugar. A violência física, acontece quando não há mais sustentabilidade emocional para lidar com os paradigmas, como acontece nos momentos finais do capítulo.

Para Belloni (1998), essa estética da violência “é uma das fórmulas de maior sucesso da TV e do cinema pós-TV” (BELLONI, 1998, p.44). De acordo com a pesquisadora, os números de audiência e bilheteria comprovam “o sucesso da violência como estilo estético e como símbolo ou metáfora do mundo contemporâneo” (BELLONI, 1998, p.44). Belloni (1998) afirma que o espectador já não se assusta mais com as cenas de violência e que em alguns casos acaba achando cômicos certos contextos.

É o caso de *Nosedive*, pois existem cenas trágicas e banais que se tornam engraçadas. Como a sequência de ‘desastres’ que se passa a personagem central Lacie: a confusão no aeroporto, a transformação em andarilha de beira de estrada, a carona com a caminhoneira Susan e, principalmente, a reação da protagonista ao chegar no casamento. Essa estetização em torno do banal e da violência psicológica, social e física estão presentes na obra audiovisual em estudo.

Nesse sentido, é interessante colocar em discussão a experiência da catarse em Hikiji (2012). A autora afirma que as formas materializadas de catarse no indivíduo - impulsos agressivos, patológicos e exorcização de um ‘eu’ psicótico - podem ser canalizadas pelo indivíduo ao entrarem em contato com a determinada obra (seja ela literária, musical, pictórica, etc.).

Dessa forma, observamos como a catarse funciona como um mecanismo para o sujeito quando este observa situações tragicômicas, reais ou ficcionais, transformando as suas respectivas manifestações sentimentais. A catarse auxilia na perda de estresse e contribui com a constituição formal do sujeito e de sua performance. Toda a carga de nervos do indivíduo é posta para fora ao formular o gesto catártico.

Ora, talvez seja essa uma das funções da arte. A representatividade de várias personas criadas no intelecto humano. O cinema, as séries e os quadrinhos ao tratarem os dilemas psicossociais estão propondo uma nova perspectiva do contexto. Utilizando uma vez mais as palavras de Hikiji, “como Geertz (2004), considero a arte não simples reflexo da sociedade, mas um modo de pensamento sobre a vida social” (HIKIJ, 2012, p.69)

Logo, uma condição que este estudo abordou ao se referir a Belloni (1998) foi a analogia do *voyeur*. A forma eufórica e, em alguns casos, determinada “anestesia”, por parte do telespectador em relação a uma obra, acaba por tornar o indivíduo um admirador de tal produto e, dessa forma,

transforma essas obras num receptáculo das suas respectivas angústias, sonhos e desejos. Desse modo, Hikiji (2012) destaca que as reproduções imagéticas recolocam o teor das imagens em ficções “chamuscadas” da realidade. Assim, a autora ressalta o cinema como um mecanismo que reproduz o real.

Considerando que o espectador não pode participar das ações do filme, ele o faz de maneira afetiva: “Operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela. E aqui voltamos ao cinema como educador de nossa faculdade mimética, que está na cópia, na imitação, no dom de fazer modelos, mas sobretudo na capacidade de tornamos Outro”. (HIKIJII, 2012, p. 28).

Inferese aqui a realização e vontade do espectador como vetor da imaginação e movimento catártico, como bem-entendido de acréscimo de valor estético, perceptível em *Nosedive*. As ações de seus personagens podem nos proporcionar sensações que estavam canalizadas, propiciando o extravasamento. Atualmente, não existe um desejo coletivo de realização pessoal e profissional que gira em torno de consumo de bens? A felicidade não estaria, de acordo com os pressupostos capitalistas e neoliberais, em uma bela casa e um marido atraente como sonha Lacie no início do episódio? Não somos todos guiados a desenvolvermos uma performance, profissional e social, perfeita?

Como esclarece Hikiji (2012), o cinema, ou no caso uma série, não deixa de responder anseios que a vida cotidiana não consegue. Necessidades de fuga do ‘eu’, ou seja, de esquecermos quem somos e buscar novos limites, “no fim das contas, fugirimo-nos para nos reencontramos” (HIKIJII, 2012, p.28)

4. Processos de Subjetivação

Neste segundo momento, abordaremos questões que envolvem o modo de ser dos sujeitos de acordo com apropriação de objetos técnicos como forma de interação sobre a perspectiva de processos de subjetivação. No decorrer da história da humanidade, com enfoque na cultura erudita ocidental, a filosofia, e outras áreas da Ciências Humanas, como a psicologia, se preocupou em definir o que seria subjetividade. Nessa longa trajetória, observa-se, rapidamente, que Sócrates convocava a conhecer a ti mesmo na Antiguidade; Santo Agostinho, ao promover uma releitura do pensamento de Platão, afirmava que todos são iluminados por uma luz divina e Descartes teorizava sobre o sujeito pensante (Gonçalves, 2005). As passagens históricas-acadêmicas que contemplaram estudos sobre a subjetividade vão além dessas citadas, obviamente; no entanto, as enaltecemos para ilustrar como diferentes forças que correspondem a

acontecimentos específicos de cada período histórico guiavam a determinada concepção sobre o assunto.

Para situar historicamente, em seu texto *Da Produção da Subjetividade* (1993), Guatarri aponta zonas de fraturas para mostrar equipamentos de enunciação coletiva que influenciaram na produção de subjetividade em diferentes tempos. É apresentado a Idade da Cristandade Europeia, marcada pelas relações entre a terra e uma igreja católica desterritorializada, por um aumento da criatividade estética e pelo desenvolvimento de novas tecnologias. Nesse período há também invasões, epidemias e guerras, além do monoteísmo, os primeiros bancos de dados, como mosteiros e guildas.

A segunda fratura, Idade da Desterritorialização Capitalista dos Saber e das Técnicas, teve-se início a partir do século XVI e o universo de referência do homem passa ser o capital. Antes desse momento, segundo o autor, o déspota real e Deus serviam como mecanismo para composição de territórios existenciais dos sujeitos. A partir desse período o poder advindo dos valores abstratos do capital passa a ocupar esse lugar. A época é marcada pela força do texto impresso e por sua penetração no tecido social, o aço e máquinas ganham força e acontecem as revoluções biológicas.

Por fim, a Idade da Informática Planetária na qual ganham visibilidade a mídia e telecomunicações, a robótica, e temporalidade torna-se cada vez mais máquina, além de presenciarmos uma engenharia biológica que promove novos contornos para os modos de vida e de sobrevivência.

Os aspectos das fraturas históricas citadas acima contribuem para o entendimento, ainda segundo Guattari, da concepção de subjetividade considerada neste artigo. São esses aspectos, em grande escala, promotores de forças que constituem os processos de subjetivação do sujeito. Esses mecanismo, equipamentos e instrumentos de sociabilidade, corporais ou não, em processo de interação com sujeitos promoverem significações e a-significações, que conjecturam signos que modulam a forma de existir, pensar e suas percepções em geral. A produção de subjetividade é, assim, observada por meio de seus processos e de sua heterogeneidade.

Guattari alega que a subjetividade deve ser entendida pelas perspectivas de instâncias individuais, coletivas e institucionais e como “uma matéria-prima viva e mutante a partir da qual é possível experimentar e inventar maneiras diferentes de perceber o mundo e de agir nele” (MANSANO, 2009).

A concepção cartesiana, de um Sujeito Universal, nesse sentido, é posta de lado bem como a concepção cartesiana com base essencialista. Consideramos a subjetividade como movimento, persistente ao tempo, que se faz e se desfaz na experiência social, de acordo com a vivência do sujeito,

e seu trajeto singular. “Que não haja nem possa haver subjetividade teórica vem a ser a proposição fundamental do empirismo. E, olhando bem, isso é tão-só uma outra maneira de dizer: o sujeito se constitui no dado. Se o sujeito se constitui no dado, somente há, com efeito, sujeito prático.” (DELEUZE, 2001, p.118).

Para além disso, Guattari ressalta que, diferentemente das aceções propostas por autores do passado, o contexto contemporâneo convoca um olhar plural; que retira de determinações estruturais (sejam elas psicanalíticas, marxistas ou afins) alçando para uma perspectiva rizomática. Nesse sentido o autor afirma:

Os diferentes registros semióticos que concorrem para o engendramento da subjetividade não mantêm relações hierárquicas obrigatórias, fixadas definitivamente. (...) A subjetividade, de fato, é plural, polifônica, para retomar uma expressão de Mikhail Bakhtine. E ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie outras instâncias segundo uma causalidade unívoca. (Guattari, 1992, pag. 11)

Associado à percepção sobre subjetividade, Guattari lança mão de explicações acerca a relação das máquinas como agenciadores de processos de subjetivação. O significado de máquina, vale ressaltar, não faz referência exclusiva a objetos técnicos desenvolvidos por meio de tecnologias e presentes na contemporaneidade, como o *gadget* de *Nosedive*, mas engloba todos equipamentos coletivos de subjetivação, como instituições religiosas, militares, a publicidade, e afins, que, de alguma forma, atuam como forças que afetam a produção de subjetividade.

Faz parte desse arcabouço as máquinas comunicacionais e informacionais que, ao promoverem formas inéditas de comunicação entre os sujeitos (enviar uma mensagem escrita para uma pessoa em estado diferente em 1990 poderia levar dois ou mais dias, atualmente, demoram segundos para a mensagem chegar na caixa de e-mail do destinatário) e a mudança no posicionamento do corpo para interação com o objeto (se com a máquina de escrever, exigia ficar sentado com as mãos abertas sobre o objeto para digitar um texto, hoje é possível caminhar e digitar o mesmo texto com o posicionamento da mão de outra forma).

Ao se referir ao “telefone inteligente”, Sibilia (2016) relata que houve uma grande circulação desses equipamentos a partir da segunda década do século XXI e cita que “eles conseguiram dar razão às peculiares demandas e ambições que articulam as subjetividades contemporâneas, bem ao tipo de sociabilidade por elas alicerçada”. (SIBILIA, 2016, p. 21).

Nesse contexto, a autora ainda aponta como a visibilidade e a conexão configuram-se como dois caminhos para ser e estar no mundo contemporâneo e, dessa forma, pautam os tipos de relacionamento entre sujeitos. Para ela, há uma relação proporcional entre o aumento de dispositivos técnicos com a tendência da visibilidade e da conexão.

Em consonância com Guattari, Sibilia ainda afirma que “forças históricas atuam na formação dos corpos e das subjetividades. “Todos esses vetores socioculturais, econômicos e políticos exercem uma pressão sobre os sujeitos dos diversos tempos e espaços, estimulando a coagulação de certos modos de ser e inibindo todas as demais alternativas. (SIBILIA 2016, p. 26).

Almeida (2017) ao investigar os processos de subjetivação na literatura de ficção científica e a relação entre homens e tecnologias, corrobora com a concepção que estabelece uma relação entre máquinas e o modo de viver dos sujeitos. “Na medida em que máquinas, técnicas e tecnologias aumentam sua presença na vida humana, as dimensões subjetivas desta última parecem diminuir ou serem ameaçadas” (ALMEIDA, 2017, p. 38).

Assim, atualmente vivemos em um era em que equipamentos de enunciação coletiva responsáveis por mediatizar as interações entre sujeitos promovem novos modos de existir e novas formas de práticas sociais tanto em instâncias individuais (quando Lacie pratica os sorrisos em frente ao espelho), coletivas (todas as pessoas vestem-se de forma similar e tentam agradar a todos, a todo momento para serem bem avaliados) e institucionais (no casamento da Noami, não poderiam haver convidados com notas baixas). De maneira globalizante, objetos técnicos contribuem para a construção de nossos corpos e subjetividades – desde o início dos tempos –, em um jogo constante de forças e máquinas que muda com o desenvolvimento das técnicas.

5. Conclusão

Em *Nosedive*, notamos que o aparelho de comunicação opera, não apenas o meio de interação entre os indivíduos, mas como um equipamento de enunciação coletiva que configura, para além de chaves de acesso a serviços e lugares, modos de vida. O comportamento dos personagens é engendrado por forças de fora, no sentido foucaultiano, embasado pela lógica de aceitação por meio de uma plataforma digital e avesso a possíveis manifestações do desejo. Algo descrito por Guattari ao descrever a fratura histórica atual na qual “a máquina irá ficar sobre o controle da subjetividade, não uma subjetividade humana, reterritorializada, mas de uma subjetividade máquina de um novo gênero”. (GUATTARI, 1993, p. 186).

Fazendo mais uma releitura de Satiko e Hikiji (2012), *Nosedive* reciclou ideias como as destacadas acima e problematizou em seu episódio. Para as autoras certas obras proporcionam um “disparo” no nosso consciente que nos revela pessoas que almejaríamos ser (na maioria das vezes essa persona, representada em filmes e séries, é algo oposto do que somos), porém não temos coragem de seguir adiante. “No escuro das salas, os meninos brincam de assassinos, as mulheres sérias, de prostitutas e os mais pacatos, de *gangsters*, ou seja, os ‘malditos’ vingam-se na tela”. (HIKIJ, 2012, p.29). Dessa maneira, o cinema, as séries, o *Black Mirror* – nosso espelho negro - se tornam sonhos de algo que, mesmo por um breve instante, desejaríamos, revelando-nos secretas e abundantes identificações.

Levando em consideração o contexto atual, em que aplicativos como Uber, sites como Mercado Livre e AirBnb já possibilitam a avaliação dos usuários e, para além disso, dos próprios sites de redes sociais, como Facebook e Instagram, cuja contagem likes, comentários e compartilhamentos funciona como termômetro de aprovação ou não da publicação e, conseqüentemente, do sujeito-autor daquele conteúdo, acreditamos que *Nosedive*, embora tenha sido divulgado como um episódio futurista representa a atualidade por meio de recursos cinematográficos, entre eles a virtude da necessidade de aprovação e conhecimento podendo gerar impulsos violentos, catárticos. Ainda utilizando desses dois recursos, a série aponta para desdobramentos de práticas sociais que o sujeito contemporâneo está inserido: a produção de uma subjetividade pautada pelo olhar do outro acarretamento em comportamentos modelados em função da aprovação alheia.

Nesse caso, os processos de subjetivação vivenciados no episódio e na atualidade são praticamente iguais, na concepção de Guattari estamos ainda na Idade da Informática Planetária em que os modos de vida são pautados por diversos equipamentos de enunciação coletiva, Universos Incorporais e forças, em geral, que surgem de do contexto social, como os dispositivos técnicos que mediam a comunicação.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Bruno Vasconcellos. Solidão e Medo na Ficção e em Tecnologias Contemporâneas. **Revista Dispositiva**, v. 6, n. 9, p. 37-52, 2017.
- BELLONI, Maria Luiza. Estética da violência. **Comunicação e Educação**. São Paulo, n. 12, p. 43-48, aug. 1998. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36357>>. Acesso em: 03 jun. 2016.
- CARVALHO, L. F. T. **Dos filmes de máfia para os de velho oeste**: um estudo sobre os contratos de comunicação e promessas na obra de Quentin Tarantino. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, Belo Horizonte, MG, 2015. 332p.

- DELEUZE, G. **Empirismo e Subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Trad. Luiz. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GONÇALVES, Márcio Souza. **Minoria, Identidade e Virtualidade**. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (org.). **Comunicação e Cultural das Minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.
- GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUATTARI, F. Da produção de Subjetividade. In: PARENTE, A. (org.). **Imagem-Máquina**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 177-191.
- HIKIJ, Rose Satiko Gítrana. **Imagem-violência**: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Terceiro Nome, 2012, v. 1.
- MANSANO, Sonia R. V. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia da UNESP**, n. 8, v. 2, p. 110-117, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim falou Zaratrusta**: um livro para todos e para ninguém. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

A pós-modernidade está quebrada: violência e espetacularização em *Black Mirror*

Guilherme Libardi
Mateus Vilela

1. Introdução

A inquietação do homem perante a realidade, a ausência de esperança no futuro e o anestesiamiento provocado pela revolução dos números é o tema central da série britânica *Black Mirror* (2011-atual). O seu criador, Charlie Brooker, em entrevista ao Jornal *The Guardian* (2011) afirmou que, se a tecnologia é uma droga, a produção trata dos efeitos colaterais do uso desenfreado de tal “substância”. Utilizando-se de tal analogia, o seriado encaixa-se entre a apreciação da ação alucinógena da droga e o desconforto causado pelo uso da mesma. O espelho negro é, então, as telas encontradas em todos os locais, seja em televisores, fornos micro-ondas ou *smartphones*.

A construção da narrativa é construída por episódios independentes, cada capítulo com uma história independente. Em todas, o uso e a dependência da tecnologia relacionam a produção com o conceito de pós-modernidade de Michel Maffesoli (2012), Zygmunt Bauman (1999, 2001, 2008) e Moisés Martins (2011a, 2011b, 2012) através das ideias de retribalização, porosidade, engano, opacidade e quotidianidade.

É, neste contexto, de acordo com Thompson (2005), que a mídia se desenvolveu como canal supremo para a visibilidade de acontecimentos e discursos. Do papel ao som, do som à imagem e à interação, os meios de comunicação tornaram a informação e o entretenimento cada vez mais visual, tangível e participativo, desembocando na profusão de conteúdos simbólicos. Desse modo, passar pelo espectro midiático torna-se imperativo para a transmissão, publicização e legitimação dos episódios do mundo social e dos interesses coletivos e/ou individuais. Ao mesmo tempo, as constantes reconfigurações nos modos de tornar o acontecimento midiático, ou seja, de midiaticizar o fenômeno social, “está definitivamente relacionado a novas maneiras de agir e interagir trazidas com a mídia”. (THOMPSON, 2005, p.17), o que configura, também, em um *voyeurismo* sobre o outro.

Partindo desta contextualização, este artigo tem como objetivo discorrer acerca da visibilidade midiática, como veículo para a espetacularização dos acontecimentos, focando na violência e na pós-modernidade ao analisar o episódio *White Bear*, exibido na segunda temporada de *Black Mirror*, em 2013. Para tanto, nos apoiamos na realização

de uma pesquisa bibliográfica (STUMPF, 2008) a partir do tensionamento de conceitos e autores vinculados às discussões sobre a relação entre pós-modernidade e mídia. Também, a partir da descrição do episódio *White Bear*, realizamos uma análise documental tendo em vista a natureza do objeto empírico. Conforme Moreira (2005), a análise documental diz respeito à maneira unificada e sistemática de apreciar documentos que não possuam um parecer científico. Em última instância, no nível interpretativo (LOPES, 2010), articulamos os dados coletados a partir do episódio em questão às questões desenvolvidas no âmbito teórico a fim de fornecer ao estudo “[...] a condição própria de cientificidade.” (LOPES, 2010, p.151).

2. O espelho opaco da pós-modernidade

Apesar de surgir para corrigir os enganos da modernidade racionalista, a vida na pós-modernidade é sombria e pouco esperançosa. A contemporaneidade é cinza, sombria e opaca, contendo sempre uma dose de engano (MARTINS, 2011a). Viver nesta época cinzenta é viver em desconforto, é viver na incerteza dos tempos e do ser, consequência, segundo Zygmunt Bauman (1999), da perene ambivalência de todas as coisas.

A vida cotidiana reaparece na conquista do presente. No aqui e no agora. Se na modernidade, a felicidade era sempre encontrada no amanhã, no dever ser, no futuro, o homem pós-moderno preocupa-se com o hoje, com o atual. É uma geração em que o hedonismo e a estética ocupam todos os aspectos da vida contemporânea. Há, em suma, um investimento no presente caótico e politeísta, e a descrença em um futuro “promissor”. O presente é a única conquista possível pois o vindouro não é redentor e nele não há esperança.

Esta falta de esperança no futuro cria um indivíduo instável, sinuoso, labiríntico e escorregadio (MARTINS, 2012). Tais características são representadas por Zygmunt Bauman (2001), através da figura dos líquidos, metáfora para o comportamento do indivíduo na sociedade contemporânea. Diferente dos sólidos, os líquidos não mantêm sua forma com facilidade, estão sempre prontos a mudar, pois, em suma, preenchem-se pelo momento:

Os fluídos, por assim dizer, não fixam o espaço, nem prendem o tempo. [...] Os líquidos se movem facilmente. Eles fluem, escorrem, esvaem-se, respingam, transbordam, vazam, inundam, borrifam, pingam, são filtrados, destilados; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. [...] A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de leveza (BAUMAN, 2001, p.8).

No período pós-moderno tudo está sempre a ponto de ser desmontado, desconfigurado, assumindo novas formas, acredita Bauman (2001). Se até mesmo os conceitos sofrem mutações, a vida ordinária não seria diferente: os empregos, os relacionamentos, os afetos, o sexo, a sexualidade, o amor, as amizades, os gostos tendem a ser cada vez mais voláteis, estando sempre em fluxo, em trânsito. A razão pós-moderna é, então, uma razão poética repleta de anarquismo, de inclusivismo, de ideologias, de estilos e de mitos. O retorno ao passado acontece não somente de forma simples, mas de retomada, de reformulação (COELHO, 2005). A contemporaneidade não tenta combater o efêmero, o fragmentário, o descontínuo e o caótico, pelo contrário, os absorve, “nadando nas caóticas correntes da mudança” (HARVEY, 1992, p.52).

O reencantamento do mundo, proposto por Michel Maffesoli (2012), envolve um retorno aos valores arcaicos, encabeçado pela cibercultura, e tendo na internet seu principal exemplo e testemunha. É na internet que o arcaico é exaltado e as barreiras espaciais tornam-se cada vez menos presentes e importantes. Tal reencantamento, assim como Marshall McLuhan (1972) previa, levou o regime do *logos* à decadência, possibilitando a revolução dos números, que é a revolução amparada pelas máquinas eletrônicas, pelos *bits*, que constantemente têm se sobreposto à cultura da palavra. Vivemos na era dos números. De zeros e uns.

O social, analisado pelo ponto de vista do indivíduo, aparece na cibercultura de forma instável e mutável. Segundo Lucia Santaella (2007) as identidades, nesse momento, são múltiplas e as linguagens adquirem um papel fundamental na constituição do *ser* que nunca está suturado ou fechado, mas é sempre excessivo e variado. “Assim, o ser humano é continuamente confrontado com novas possibilidades pelas mudanças constantes de horizontes e pontos de referência” (SANTAELLA, 2007, p.94). Há uma selvageria latente, um tumulto, maestrado pelo *homo digitalis*, sensitivo e hedonista.

3. Violência: visibilidade midiática e espetáculo

Sob um viés marxista, Guy Debord (2006) acredita que dar visibilidade é transformar tudo em espetáculo a ser consumido. Nesse sentido, verificamos que, no âmbito dos meios de comunicação de massa, a informação perde a sua essência ao travestir-se de entretenimento, integrando-se à lógica do espetáculo quase que por osmose. “Não se trata, pois, de ‘informação’ enquanto transmissão de conteúdos de conhecimento, mas de produção e gestão de uma sociabilidade artificiosa, encenada num

novo tipo de espaço público, cuja forma principal é a do espetáculo” (SODRÉ, 2006, p.76).

Isto se torna mais evidente no campo jornalístico quando o fato noticiado no telejornal se apresenta carregado de códigos melodramáticos. Em *reality shows*, gênero televisivo no qual a intenção é mostrar a realidade “nua e crua” da vida dos participantes, também é permeado de edições romantizadas que tentam, a todo custo, definir a mocinha e o vilão. Este é um fenômeno que caracteriza o campo midiático do mundo ocidental, apresentando diferentes nuances de acordo com a estrutura midiática de cada local. É a partir deste cenário que Debord (2006) caracteriza esta conjuntura como “a sociedade do espetáculo”. Ela é a própria sociedade e seu instrumento de unificação. Segundo o autor, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (2006, p. 10). A partir desta percepção, Debord (2006) realiza críticas em relação ao papel da mídia partindo da noção de espetacularização midiática: “o espetáculo nada mais seria que o exagero da mídia, cuja natureza, indiscutivelmente boa, visto que serve para comunicar, pode às vezes chegar a excessos” (2006, p. 171). O autor remete que o cerne desta problemática encontra-se na pulverização das imagens que se tornaram, por vezes, esvaziadas de significados.

As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo à parte, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio (DEBORD, 2006, p.10).

Debord (2006) ainda considera que a visibilidade mediada pelos meios de comunicação de massa consagra, ao mesmo tempo, um fetiche em poder “visualizar” tudo e todos, ou seja, um voyeurismo pelo outro. Esta lógica deflagra, sobretudo, na espetacularização da violência.

Ora, “o princípio da mídia é construir um efeito de fascinação e ao mesmo tempo reproduzir um efeito de contaminação das imagens em nível infinito. É o ritmo entre fascinação e contaminação que caracteriza o poder dos *mass media* na atualidade” (JEUDY, 1993, p. 67). É o caso de programas televisivos policiais que culminam na ideia de que a punição possa ser feita ao vivo, diante das câmeras e com o esbravejar furioso de um apresentador. A mídia torna-se palco da perseguição, julgamento e sacrifício do suposto criminoso. Sodré (2006, p.97), considera que programas televisivos no formato dos citados anteriormente contribuem para a criação de novos

imaginários no sistema social, “levando o indivíduo disperso, ameaçado pelo incremento do arbitrário nas decisões sociais e pela falta de sentido coerente para a existência, a supor-se alimentado por um ‘desejo de ética’”. Não é à toa que tais programas acumulam altos índices de audiência. É o espetáculo da violência na grade de programação que simplifica o inimigo e o transforma na causa de todo o mal. Ou seja, nas palavras de Bauman, “a batalha contra o crime é apresentada como um excitante espetáculo midiático” (2008, p.189).

Casagrande e Peruzzolo apontam para a existência de duas modalidades de violência quando se trata da sua representação midiática: “A primeira é a violência entendida como linguagem, a maneira como ela manifesta-se e deve ser interpretada, bem como o que ela quer comunicar. A segunda forma é a linguagem utilizada pelas pessoas, pelos meios de comunicação quando tratam da violência” (2012, p.246). Tanto em uma forma, quanto na outra, a espetacularização faz-se presente e conjuga-se com as estratégias de produção dos meios de comunicação e seus interesses.

4. *White Bear*, o futuro está quebrado

A partir do que fora exposto, o diálogo entre as condições da pós-modernidade e a espetacularização midiática da violência encontram pontos convergentes. Sobretudo, indicam um caminho para pensar acerca da relação entre sujeitos pós-modernos em um cenário de profusão de novas tecnologias no qual a crueldade é entretenimento. Para isso, ilustramos esta análise a partir do episódio *White Bear*, escrito por Charlie Brooker e dirigido por Carl Tibbetts, parte da segunda temporada da distopia *Black Mirror*.

A narrativa, em questão, inicia com uma mulher acordando sozinha em um quarto. Em sua frente, há uma televisão com um sinal que lembra um garfo de dois dentes. Aos seus pés, vários comprimidos espalhados ao chão. Atordoada e com um olhar perdido, ela se vê cercada por imagens de uma pequena menina, que presume ser sua filha, bem como fotos de si mesma junto a um homem.

Logo nas primeiras cenas, o tom da produção é estabelecido. A estética com que a confusão mental e as lembranças da protagonista são apresentadas envolvem um certo grau de instabilidade, de plasticidade e de incerteza. A Figura 1 revela, através das interferências imagéticas, que tais construções foram criadas midiaticamente, ratificando a inexistência de espaços exteriores à cibercultura. Nem mesmo algo tão íntimo, quanto a memória, estaria a salvo deste movimento.

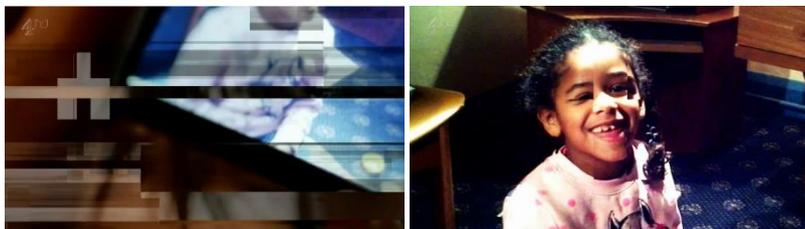


Figura 1: Cenas iniciais de *White Bear*. Fonte: *Black Mirror* (2013).

A ficção revela mais detalhes da trama, quando a mulher, confusa, sai de casa e vê várias pessoas, nas janelas de seus lares gravando seus passos em telefones celulares. A protagonista, transtornada, pede ajuda e exclama não lembrar quem é. Seus pedidos de socorro, no entanto, são ignorados.

A confusão mental logo dá espaço a uma perseguição quando um homem mascarado começa a atirar em direção à protagonista. Desesperada, e ainda sem entender o que está acontecendo, foge por uma estrada sendo acompanhada por um aglomerado de pessoas com celulares, como mostra a Figura 2.



Figura 2: Cenas de *White Bear*. Fonte: *Black Mirror* (2013).

As pessoas que acompanham a perseguição estão presentes nos 42 minutos de episódio. Sempre inertes a qualquer pedido de socorro da protagonista, limitados à ação de filmar com telefones celulares. Estão próximas à toda a ação, sem intervir, participando apenas como espectadores através dos *smartphones*. Em uma perspectiva debordiana, a curiosidade pela vigilância do outro manifesta-se durante toda a trama. O celular, enquanto materialidade da cultura pós-moderna, consagra a concretização deste fetiche *voyeurista*. A tecnologia, no seu sentido mais amplo, transforma as relações entre sujeito e objeto, possibilitando outras formas de interação social em face dos usos realizados dos aparelhos.

A dependência com relação às telas, e a onipresença das mesmas, é bastante reveladora. Por vivermos em um momento de mudança de regime, da palavra em direção à imagem tecnológica, caminhamos para um

regime autotélico de sentido, com imagens profanas. “Em vez de olharmos para as estrelas, é para os ecrãs que agora olhamos, é para as telas, [...] assim como para os simulacros que nelas se movimentam” (MARTINS, 2012, p.1). Para Bauman (1999), ao sermos expulsos do regime da palavra, ficamos marcados pela instabilidade e pelo desconforto. Há um deslocamento da ideologia, ou antes das ideias, para a “sensologia”, para a emotividade. Esta mutação de regime funciona como uma das engrenagens do capitalismo desde o desenvolvimento da cultura de massa no século XX. Nesse cenário, concordamos que “a sociedade do espetáculo é, portanto, a sociedade das imagens” (DEBORD, 2006, p.10).

No desenrolar do episódio, uma das únicas interações que a protagonista desenvolve são feitas com uma jovem em fuga. É função da mesma explicar que tal situação se deu por conta de uma espécie de hipnose causada pelas telas de televisores e de telefones celulares, transformando a sociedade em espectadores passivos. Os que não foram afetados encontraram na apatia alheia uma oportunidade para exercerem seus desejos mais sádicos, caçando outros seres humanos. A saída para tal situação seria interromper o sinal de tal tecnologia em uma estação local chamada de *White Bear*. Neste momento a tecnologia assume papel de força-motora em uma sociedade hipnotizada por sua própria barbárie. De um lado, sujeitos catatônicos apaixonados pelo pânico alheio. De outro, os que aproveitam do estado inerte dos demais para cometerem crimes – entre eles, a tortura. A técnica, representada pela *White Bear*, dá forma ao espetáculo (DEBORD, 2006) que, por sua vez, deforma as relações sociais e corrompe o superego. A selvageria individual transforma-se em obsessão coletiva.

Após uma série de desafios, e ameaças de tortura, as duas conseguem chegar na estação, sendo atacadas por dois caçadores. É nesta disputa, que as paredes do local se abrem e revelam o real significado da situação. A protagonista, em questão, percebe-se presa diante de uma plateia e é obrigada a assistir a uma reportagem sobre o julgamento que a condenou àquela situação, conforme Figura 3.

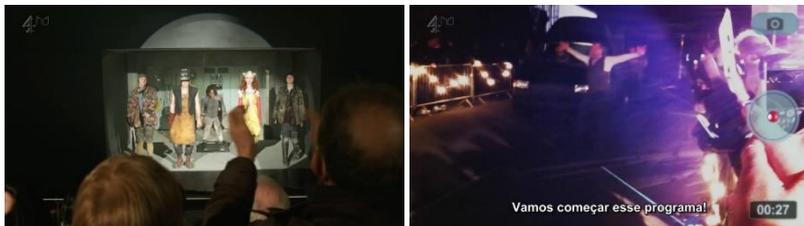


Figura 3: Cenas de *White Bear*. **Fonte:** *Black Mirror* (2013).

O sequestro de uma menina de seis anos, que culminou no assassinato da mesma, foi filmado pela protagonista, e o urso branco da garota foi a pista definitiva que levaram à descoberta da assassina. Tal crime sentenciou a culpada a vivenciar o terror e o desamparo – os mesmos que a vítima sofreu –, repetidamente todos os dias. O seu tormento, contudo, não basta ser apenas vivido. É preciso que ele seja visto. Assim, o sofrimento da criminosa transforma-se em uma espécie de *reality show*, ou seja, transforma-se em mercadoria (DEBORD, 2006). Neste “teatro”, a protagonista é retirada de sua condição de “humana”, convertendo-se compulsoriamente em produto midiático. A violência contra a mulher, pano de fundo da proposta do espetáculo em questão, motiva uma audiência sedenta por divertimento às custas do suplício alheio.

O parque, onde diariamente a protagonista tem a memória apagada revivendo os mesmos horrores que levaram à sua condenação, recebe visitantes que atuam como os espectadores hipnotizados pela tela do celular. Dentre as regras do local, é proibido conversar ou interagir com qualquer pessoa, se aproximar da condenada e, por fim, deve-se aproveitar ao máximo a situação, como mostra a Figura 4.



Figura 4: Cenas finais de *White Bear*. Fonte: *Black Mirror* (2013).

Tais regras revelam a importância de manter-se fixo à tela do telefone celular. O papel dos espectadores serve como um simulacro para a vida real, onde as pessoas não interagem pessoalmente, mantendo-se vinculadas apenas em ambientes virtuais. Há uma distância física, apesar da proximidade tecnológica. Assim, percebe-se uma nítida naturalização dos modos de funcionamento do espetáculo. Ou seja, a violência tornou-se trivial, e a tecnologia é o seu palco. Da relação ente os dois fenômenos, emerge a perspectiva do criminoso enquanto estrangeiro da civilização. A exploração dos seus sentimentos culmina na midiaticização de um martírio diário forjado do qual muitos desejam participar.

Sobre o regime da imagem tecnológica, Francisco Rüdiger (2008, p.22) crê que estamos ingressando na era da ignorância acerca de como a vida organiza-se e funciona. Para ele, quanto mais a existência se

informatiza, maior a alienação da sociedade. O teórico segue afirmando que enquanto a enciclopédia alimentava o sonho do homem moderno de educação universal, a internet não chega nem perto de alimentar essa utopia, visto que é somente uma avalanche de diversão. “Através desses processos combinados, estamos passando, porém, via a etapa marcada pela televisão, do tempo da cultura letrada para a era da cibercultura [...] cheia de exploração econômica, violência étnica, manipulação política, bestialidade humana e tudo o mais que nos enoja na vida real” (2008, p.23). A crueldade como entretenimento apresenta-se como uma destas “bestialidades”.

5. Considerações Finais

O episódio analisado é bastante sintomático para o entendimento da pós-modernidade, onde a vida quotidiana reaparece na conquista do presente. E onde o vindouro não é redentor, nele não há esperanças, e o presente é a única conquista possível, estetizado, passivo e violento.

Na sociedade tradicional, o *ethos* é composto por formas clássicas e sublimes, enquanto que na midiática, ele é grotesco, e o belo é rebaixado (MARTINS, 2012). Em *Black Mirror*, a sociedade reúne-se, e detém-se, diante do grotesco. Há uma admiração do bizarro, do violento. Todos tornam-se torturadores e espectadores em uma violência simbólica ubíqua. A razão poética é dominada pelo anarquismo.

A visibilidade midiática da violência espetacularizada consagra-se, portanto, em uma sociedade que, a partir da técnica, deu corpo à linguagem na forma de imagem. Assim, em um processo midiático de difusão de visualidades em escala industrial, a violência como espetáculo julga e pune ao mesmo tempo que diverte e que sacia o fetiche *voyeurista*. Expõe a sensibilidade à contemplação do sofrimento alheio. Substitui a conscientização contra a violência pelo gozo pela punição.

A obsessão por parte dos perseguidores em relação aos movimentos da mulher torna-se o eixo central da obra. Porém, é uma perseguição mediada pelas telas, persegue-se a criminosa ao mesmo tempo em que filmam com seus aparelhos celulares e, com eles, registram a hostilidade. A proliferação das técnicas de coleta e difusão de imagens serve, em última instância, às intenções do que há de barbárie no ser humano. Como atesta Jeudy (1994, p.67), “a derradeira forma de poder sacrificial é hoje, na modernidade, captada pela própria mídia”. O espetáculo midiático da violência transforma-se em alternativa para saciar o *voyeurismo* e legitimar o sofrimento alheio.

As intensas reformas no estatuto da técnica vêm apresentando suas consequências a partir de ligeiras transformações no âmbito social. Em um primeiro momento, a tecnologia foi vista como libertadora. Em *White Bear*,

ela apresenta-se como corruptora e como veículo para expurgação do que há de hediondo em cada um dos participantes do espetáculo. Considerando que o seriado se posiciona temporalmente em um futuro distópico, ainda podemos nos questionar: o que, no presente, está sendo feito para conter as sequelas de um desenvolvimento tecnológico desenfreado que apaga as subjetividades humanas e orienta-se completamente à forma de mercadoria? De que forma a mídia vem se regulando (e sendo regulada) para amenizar discursos de ódio, evitando a fetichização da violência? Reflexões e transformações dessas ordens requerem um esforço coletivo que envolva diversas instituições. Por ora, a constatação não poderia ser outra: a pós-modernidade está quebrada.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- CASAGRANDE, M. C.; PERUZZOLO, A. C. O fenômeno da violência e sua relação com meios de comunicação, comunicação humana e Estado. **Revista do Laboratório de Estudos da Violência e Segurança**, Marília, ed. 10, 2012, p. 237-255.
- COELHO, T. **Moderno pós-moderno**. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2005.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- JEUDY, H. P. Pesquisador dos processos midiáticos. In: **Mídia e Violência Urbana**. Rio de Janeiro: Faperj, 1994.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.
- LOPES, M. I. V. de. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- MAFFESOLI, M. **O tempo retorna**. Formas elementares da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- MARTINS, M. L. **Crise no castelo da cultura**. Das estrelas para os ecrãs. Coimbra: Grácio Editor, 2011a.
- MARTINS, M. L. **Doutoramento honoris causa. Homenagem do Michel Maffesoli**. Braga: UniMinho, 2011b.
- MARTINS, M. L. Declinações trágicas, barrocas e grotescas na moda contemporânea. In: **I Congresso internacional de Moda e Design**, Braga, 2012.
- MOREIRA, S. V. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.
- MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg**. São Paulo: Cia Nacional, 1972.
- RUDIGER, F. **Cibercultura e pós-humanismo**. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.
- SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.
- SODRÉ, M. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre: EDIPUCRS/Sulina, 2006.
- STUMPF, I. R. C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.
- THOMPSON, J. B. La nouvelle visibilité. **Réseaux**, n. 129-130. Paris: Lavoisier, 2005.

As formas simbólicas na ficção seriada: a reprodução das relações assimétricas de dominação em *Homeland*

Andrei Maurey Leite

1. Introdução

No século XXI, pudemos testemunhar a expansão da televisão para outras áreas de domínio, como o celular e a internet. Se as narrativas audiovisuais da televisão trouxeram marcas indeléveis para as sociedades, pois nunca antes haviam atingido um número tão elevado de indivíduos; nos dias de hoje, ela ultrapassa suas barreiras impostas pelo próprio aparelho televisivo e pela grade de horários, sendo capazes de serem assistidas a qualquer momento. "Os meios eletrônicos possibilitam às formas simbólicas circularem numa escala sem precedentes, alcançarem vastas audiências, invadirem o espaço de uma maneira mais ou menos simultânea" (THOMPSON, 2009, p.344). Com isso em mente, percebemos o espaço ocupado pela mídia no campo social atual e, através dela e do exercício da análise, podemos obter informações precisas acerca da negociação que ocorre entre os grandes conglomerados midiáticos e suas audiências.

A sociedade em que vivemos hoje não é produto da natureza, tampouco o caminho natural a ser perseguido. Ela é resultado da relação dos homens entre si e deles com a natureza. A consciência, as representações e as ideias dos indivíduos estão diretamente atreladas à sua atividade material. O homem produz sua própria consciência através da produção da sua vida material em um determinado período histórico. Assim, esta noção de que o percurso natural da evolução humana tem como ápice o modo de produção capitalista e que suas engrenagens giram de forma automática (sem a interferência humana) disseminou-se pelas sociedades e tornou-se uma ideia concreta, convertendo-se em uma imagem perfeita, manifestada pelas elites para ocultar as lutas de classes. Por causa disso, os homens acreditam que suas vidas "são como são", que essas ideias não escondem interesses próprios e que são independentes e autônomas.

Dito isso, ao lançarmos o olhar para os textos midiáticos e seus conteúdos, torna-se possível detectarmos uma série de representações simbólicas constituídas de sentidos compartilhados pelos indivíduos de uma mesma cultura. Sendo assim, podemos indagar que visões de mundo sobre os mais variados temas da vida social (dos mais inerentes aos mais superficiais), solidificam ideologicamente o imaginário social; quais representações disseminam ideologia e sustentam relações assimétricas de dominação e, por último, quais práticas retratadas e consideradas "comuns"

e "óbvias" (devido ao fato de "existirem há muito tempo") nos proporcionam indícios evidentes dessa reprodução nos mais diferentes âmbitos sócio-históricos.

Diante disso, para tentarmos responder essas questões, o presente artigo irá se aprofundar no estudo dos episódios da primeira temporada⁶ do seriado norte-americano *Home Land* (2011), em busca de elementos que desvelem uma reprodução ideológica das relações assimétricas de dominação contida em suas formas simbólicas. Para tanto, tomaremos o objeto de análise como uma construção simbólica significativa, o que exige uma interpretação. Assim, mais do que uma análise sócio-histórica e uma análise formal ou discursiva, fundamentais para um completo entendimento do objeto, faz-se necessário a construção criativa de possíveis significados; isto é, uma explicação interpretativa (e reinterpretativa) do que está representado ou do que é dito (THOMPSON, 2009).

Isto posto, de forma alguma concebemos o território da mídia como imparcial⁷ e/ou produzido unicamente visando o lucro. Compreendemos que se suas narrativas atingem um vasto público, é devido à presença de elementos que atraem as massas. De fato, elas lançam mão de inúmeros artifícios e elementos para seduzir e envolver os indivíduos. No entanto, além da simples procura pelo prazer, pelos valores estéticos ou mero entretenimento, o público agrega esses modelos fornecidos pela mídia e solidifica sua formação cultural. "As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo" (KELLNER, 2001, p.9).

2. Thompson e a ideologia: as formas simbólicas e o sentido a serviço da dominação

No livro *Ideologia e Cultura Moderna: Teoria Social Crítica na Era dos Meios de Comunicação de Massa* (1990), John Thompson foca sua atenção para os processos sociais e para as formas simbólicas⁸ contidas neles. De acordo com o autor, nem todas elas contêm ideologia, mas é através delas que a

⁶ Optamos pela primeira temporada somente, pois a excelente resposta por parte do público para com o seriado (gerando uma renovação de mais cinco temporadas até a presente data) já confirma o uso de elementos atrativos suficientes para uma análise significativa e um bem-sucedido compartilhamento de sentidos com a audiência.

⁷ Por considerarmos que a assim chamada grande mídia se constitui como quaisquer outras indústrias e, por isso, visa o lucro, há que ressaltar que se trata também de um terreno marcado por disputas e negociações das mais diversas formas – o que não implica automaticamente em uma imparcialidade.

⁸ Por "Formas Simbólicas", o autor compreende como "um amplo espectro de ações e falas, imagens e textos, que são produzidos por sujeitos e reconhecidos, por eles e outros, como construtos significativos" (THOMPSON, 2009, p.79).

mesma encontra subterfúgios para a ação. Como nosso objetivo é investigar essas formas simbólicas em *Home Land*, identificando significados que apontem a presença de conteúdo ideológico, isto é, que sustentam relações assimétricas de dominação, descartaremos todas as representações, ideias, conceitos, alegorias, etc. que não apresentam um sentido que buscamos. A teoria social crítica de Thompson é robusta e abarca inúmeras categorias e áreas de pesquisa diferentes, por essa razão optamos por estabelecer um recorte condizente com a nossa proposta e que resultasse numa fundamentação teórica suficiente para a posterior análise do objeto.

Thompson elabora uma teoria da ideologia em paralelo com os meios de comunicação. Ele defende a importância de estabelecermos um referencial teórico para que possamos compreender apropriadamente os fatores distintivos dos meios de comunicação e seu consecutivo desenvolvimento, ou "a *mediação*⁹ da cultura moderna". Logo no início, o pensador americano revela um de seus principais enfoques:

As formas simbólicas, ou sistemas simbólicos, não são ideológicos em si mesmos: se eles são ideológicos, e o quanto são ideológicos, depende das maneiras como eles são usados e entendidos em contextos sociais específicos. (THOMPSON, 2009, p.17)

Os usos sociais das formas simbólicas, portanto, ganham proeminência em relação a uma categorização ou análise do sistema de crenças em si mesmo. Sua preocupação recai sobre o *modus operandi*¹⁰ com o qual as formas simbólicas estabelecem e sustentam relações assimétricas de dominação nos contextos em que são produzidas, transmitidas e recebidas. Assim, concentrando seus estudos para um aspecto da vida social tão real quanto quaisquer outros, ele parte do conceito de Marx, isto é, de ideologia como "ilusões", "ideias fixas", "espíritos" ou "fantasmas" que andam junto do povo, procurando e despertando suas superstições e preconceitos (THOMPSON, 2009, p.58), e o remonta à luz das condições e aspectos das instituições modernas de comunicação de massa.

É evidente que o que entendemos hoje por formas simbólicas é radicalmente diferente daquilo que Marx discutiu no século XIX. Seu impacto, sua capacidade de difusão e transmissão, os meios de que dispõe e o conteúdo das mensagens são extremamente desenvolvidos. As relações de trabalho, a complexidade intrínseca ao estudo da mídia em geral, a diversidade dos objetos, etc., tudo isto requer atualizações e revisões teóricas aprofundadas. Além disso, se levarmos em consideração as formas

⁹ O autor faz uso da palavra "mediação" como forma de expressar a mediação através da mídia especificamente, ou seja, o processo geral através do qual a transmissão das formas simbólicas se tornou sempre mais mediada pelos aparatos técnicos e institucionais das indústrias da mídia.

¹⁰ Ver mais adiante.

simbólicas da televisão, enquanto produto final dessa atividade industrial, veremos que as mesmas não podem ser compreendidas como mera transmissão de informação e/ou entretenimento; mas sim, tendo-se, como base, a forma elementar da sociedade burguesa: a forma-mercadoria. Dentro desta questão, acreditamos que o fator fundamental se mantém atual: a mídia deve ser analisada a partir do modo de produção que a engendra. Se Marx não basta, permanece sendo imprescindível enquanto ponto de partida.

Distanciando-se de uma perspectiva neutra de ideologia, isto é, como "sistemas de pensamento ou crenças" pertencentes a quaisquer indivíduos, Thompson reconhece a posição central na história ocupada pelos escritos de Marx e sistematiza todo esse conteúdo em três concepções distintas de ideologia: a concepção *polêmica*¹¹; a concepção *epifênomenica*¹²; e a concepção *latente*¹³. É nesta última que o autor irá se apoiar para o desenvolvimento de sua concepção crítica de ideologia. Assim, ele se debruça sobre os modos com que as formas simbólicas se entrecruzam com as relações de poder e como o sentido impulsiona o mundo social, servindo para reforçar essas relações de dominação. Ao contrário de Marx, que priorizou as relações de classe, constituindo-as como os eixos principais de desigualdade nas sociedades capitalistas, ele aponta para a importância também das "relações entre os sexos, entre os grupos étnicos, entre os indivíduos e o Estado, entre estado-nação e blocos de estado-nação" (THOMPSON, 2009, p.77).

De posse dessas informações, há ainda três aspectos que necessitam elucidação: *a noção do sentido*: é o significado que incorpora as formas simbólicas, inseridas nos contextos sociais e que circulam no mundo social; *o conceito de dominação*: as relações sistematicamente assimétricas, isto é, determinados grupos possuem poder de maneira permanente, sendo inacessível a outros grupos ou indivíduos; e *as diferentes formas como o sentido serve para estabelecer e sustentar relações de dominação*: através dos modos de operações gerais da ideologia, atrelados a estratégias típicas de construção simbólica. Eles são: a Legitimação, a Dissimulação, a Unificação, a

¹¹ Como uma doutrina teórica e uma atividade que olha erroneamente as ideias como autônomas e eficazes e que não consegue compreender as condições reais e as características da vida sócio-histórica. (THOMPSON, 2009, p.51)

¹² Como um sistema de ideias que expressa os interesses da classe dominante, mas que representa relações de classe de uma forma ilusória. (Ibid., 2009, p.54)

¹³ como um sistema de representações que servem para sustentar relações existentes de dominação de classes através da orientação das pessoas para o passado em vez de para o futuro, ou para imagens e ideais que escondem as relações de classe e desviam da busca coletiva de mudança social. (Ibid., 2009, p.58)

Fragmentação e a Reificação. São esses *modus operandi*¹⁴ que daremos especial atenção. Eles são:

a) O primeiro *modus operandi*, a Legitimação, afirma que as relações de dominação precisam ser representadas como justas e dignas de apoio. Entre as estratégias, encontramos: i) a *racionalização*, quando o produtor, de uma forma simbólica, cria uma cadeia de raciocínio pela qual procura defender, ou justificar, um conjunto de relações ou instituições sociais e com isso persuadir a audiência; ii) a *universalização*, os acordos que servem aos interesses de alguns indivíduos são apresentados como servindo aos interesses de todos, e estão sempre abertos a qualquer um que tenha a habilidade de ser bem-sucedido; iii) a *narrativização*, a história conta o passado e trata o presente como parte de uma tradição eterna e aceitável.

b) O segundo, a Dissimulação, afirma que elas podem ser estabelecidas e sustentadas pelo fato de serem ocultadas ou representadas de modo a desviar nossa atenção. Entre as estratégias, temos: i) o *deslocamento*, quando um termo usado para se referir a um objeto ou pessoa é usado para se referir a outro, transferindo conotações positivas ou negativas para este outro objeto ou pessoa; ii) a *eufemização*, quando ações, instituições ou relações sociais são descritas de modo a suscitar valorizações positivas; iii) o *tropo*¹⁵, é o uso figurativo da linguagem, mais comum na literatura, embora esteja também presente nas formas simbólicas audiovisuais.

c) O terceiro, a Unificação, afirma que elas podem ser estabelecidas e sustentadas através da construção de uma unidade que interliga os indivíduos numa identidade coletiva, independente das diferenças que possam separá-los. Entre as estratégias, observamos: i) a *padronização* (ou *standardização*), quando as formas simbólicas são adaptadas a um referencial padrão; ii) a *simbolização da unidade*, envolve a construção de símbolos de unidade, de identidade e de identificação coletivas, difundidas através de um ou mais grupos.

d) O quarto, a Fragmentação, afirma que elas podem ser mantidas pela não unificação das pessoas numa coletividade, isto é, segmentando indivíduos e grupos que possam ser capazes de se transformar num desafio real às classes dominantes. Entre as estratégias, temos: i) a *diferenciação*, a ênfase dada às distinções, diferenças e divisões entre pessoas e grupos, apoiando-se nas características que os desunem; ii) o *expurgo do outro*, envolve a construção de um inimigo, interno ou externo, retratado como mau,

¹⁴ THOMPSON, 2009, p. 81-89.

¹⁵ Por "Tropo", o autor entende como uma estratégia, ou grupo de estratégias, como a sinédoque, a metonímia e a metáfora.

perigoso e ameaçador e contra o qual os indivíduos são proclamados a resistir coletivamente.

e) O quinto e último, a Reificação, afirma que elas podem ser estabelecidas e sustentadas pela retratação de uma situação transitória, histórica, como se essa situação fosse permanente, natural, atemporal. Entre as estratégias, encontramos: i) a *naturalização*, quando determinados processos são representados como acontecimentos naturais, de tal modo que seu caráter social é eclipsado; ii) a *eternalização*, quando fenômenos sócio-históricos são esvaziados de seu caráter histórico e representados como imutáveis, permanentes; iii) a *nominalização* (ou *passivização*), são recursos gramaticais e sintáticos e acontecem quando sentenças e/ou descrições de ação dos participantes são transformadas em nomes, ou quando são colocados na voz passiva, eliminando assim o sujeito-produtor desses processos.

É válido ressaltar que Thompson não considera esses cinco modos de operações da ideologia como os únicos existentes, tampouco que operam independentemente uns dos outros. Pelo contrário, eles podem se sobrepor e se reforçar mutuamente, tornando as formas simbólicas ainda mais complexas. Por conseguinte, a fim de desvelarmos o sentido presente nas narrativas audiovisuais, faz-se necessário um minucioso exercício de exame de seus contextos específicos, averiguando quais deles carregam as estratégias anteriormente citadas e quais intenções estariam vinculadas à sua difusão. Na próxima seção, passamos efetivamente à análise da série *Home Land* (2011) e suas conseqüentes reproduções ideológicas vinculadas às suas formas simbólicas.

3. *Homeland*: o terrorismo ideológico americano

Nem todos os conflitos armados envolvem o uso de meios terroristas. Ao mesmo tempo, incidentes de terrorismo ou mesmo sucessivas campanhas terroristas podem ocorrer na ausência de conflitos abertamente armados, em um ambiente que de outra forma seria classificado como tempo de paz¹⁶. (STEPANOVA, 2008, p.12)

O seriado *Home Land* (2011) foi ao ar nos Estados Unidos da América, no dia 2 de outubro de 2011, pela emissora *Shovertime*, do grupo CBS Corporation. É constituído por 12 episódios na primeira temporada e foi desenvolvido por Howard Gordon e Alex Gansa, sendo baseado na série israelense *Hatufim*, criada por Gideon Raff. Foi filmado em Charlotte,

¹⁶ No original: "Not all armed conflicts involve the use of terrorist means. At the same time, incidents of terrorism or even sustained terrorist campaigns can occur in the absence of open armed conflict, in an environment that would otherwise be classified as peacetime".

Carolina do Norte, por ter sido oferecido melhores incentivos fiscais e por ser bastante parecida com a cidade onde a história se passa, Washington D.C. A temática do seriado reflete as aflições e receios do Ocidente em relação aos problemas globais, políticos e econômicos no Oriente Médio, em um mundo pós-onze de setembro. A iminência de um novo ataque terrorista em solo americano dirige o comportamento dos personagens e transparece os sentimentos do público norte-americano como um todo. Assim, levando-se em conta o imaginário social e a proposta idealizada pelos seus criadores, *Home Land* nos pareceu um produto audiovisual de qualidade. O público correspondeu às expectativas e seu impacto foi bastante produtivo¹⁷. Some-se a isso, os prêmios recebidos e a crítica positiva¹⁸ acerca do piloto.

A história é sobre Carrie Mathison (Claire Danes), uma oficial da CIA (Agência Central de Inteligência, em português), que em uma investigação no Iraque, consegue de um homem, que estava para ser executado pela Al-Qaeda, uma informação importante sobre um soldado americano que teria se convertido para o lado terrorista. Sem quaisquer pistas sobre um militar que estivesse vivo em território inimigo, ela retorna para os EUA. Contudo, dez meses depois, David Estes (David Harewood) a convoca para uma reunião e informa aos agentes da CIA que Nicholas Brody (Damian Lewis), um sargento do corpo de Fuzileiros Navais, desaparecido desde 2003, havia sido resgatado pelas tropas americanas. Então, ao contar para Saul Berenson (Mandy Patinkin), chefe da divisão do Oriente Médio na CIA, o que ouvira no Iraque, Carrie passa a acreditar veementemente que Nicholas é o soldado de quem sua fonte falara. Por outro lado, respeitáveis figuras do governo federal e do exército e marinha, além do seu próprio chefe (Estes) e diretor do Centro Contraterrorista da CIA, consideram Nicholas como um herói americano, formando um terreno para diversos embates. Assim, ainda sem superar totalmente a tragédia em Nova York de dez anos antes, Carrie resolve empenhar todas as suas forças para impedir outro ataque em solo americano e provar que Nicholas Brody está, de fato, trabalhando para Abu Nazir (Navid Negahban), o chefe da Al-Qaeda, e o terrorista mais procurado do mundo.

Há algo estranho em *Home Land* e não é sua estrutura dramática, tampouco a sucessão mal elaborada de eventos e ações realizadas pelos personagens. O seriado se propõe realista, mas somos postos diante de inúmeras situações implausíveis, improváveis e até mesmo impossíveis.

¹⁷ *Home Land* estreou sua sexta temporada em 15 de Janeiro de 2017, ainda mantendo seu vigor do início.

¹⁸ O primeiro episódio atingiu uma nota agregada de 92/100, baseado em 28 resenhas. Disponível em: <http://www.metacritic.com/tv/homeland>. Acessado em 22 de Junho de 2017.

Como a temática, por si só, expressa o interesse (e, de certa forma, também o preconceito) do público perante essas relações com o Oriente Médio, seus criadores contavam com um arsenal de ferramentas valiosas, mas não foram bem exploradas. Algumas cenas suscitam certa tensão, porém são posteriormente substituídas, a fim de levantar e sustentar uma dramaticidade plástica e artificial. No entanto, entendemos os motivos que levaram o público a aceitar o seriado; ele contém diversos elementos cativantes e capazes de elevar os brios do povo americano; mas para que possamos mergulhar num plano de análise mais profundo, precisamos deixar esta superfície estilística, a fim de podermos desvelar a ideologia e a reprodução das relações assimétricas de dominação contida na obra.

Pelo contexto sócio-histórico do momento em que o seriado vai ao ar e pelo tema proposto, podemos apontar para a violenta revolta emergida na Síria, no início do mesmo ano (2011), em cujo terreno o Iraque¹⁹ participa de forma direta. Este conflito interno, iniciado por protestos populares de grupos pró-democráticos em janeiro, encontrou nas forças do governo de Bashar Al-Assad, um grande desafio para a libertação nacional do país. Após inúmeras incursões e mortes de milhares de pessoas, a maioria civis, a guerra passou por uma transformação e formou novos opositores e aliados, passando também a abranger causas relativas à religião e à intolerância. Hoje em dia, a Síria é um terreno atualmente concebido pelas ideias de emancipação política e libertação por parte dos diretamente envolvidos nos conflitos, e indiretamente pelos interesses político-econômicos das potências mundiais, Rússia e Estados Unidos. A guerra não se resume mais em aliados ou opositores ao regime de Al-Assad; ela ganhou novas dimensões, até então, imprevisíveis.

Nossa análise separou três questões principais acerca da ideologia expressa no seriado. O primeiro e o mais perceptível modo de operação da ideologia em *Home Land* é o da Dissimulação. Aliás, detectamos uma dupla-dissimulação: o fato da CIA ser representada como uma instituição quase que completamente inexperiente e despreparada, frente a suprema e impecável habilidade dos terroristas para levar adiante seus planos. Numerosas cenas suscitam essa ideia, ora reforçando a incompetência e a falta de organização da CIA, ora intensificando o poderio estratégico dos inimigos: i) Carrie não tem o perfil de uma agente da CIA; suas atitudes e comportamento raramente condizem com seu ofício e a confiança

¹⁹ Em 2011, quando os conflitos cresceram a ponto de se tornar uma "guerra", o Estado Islâmico ainda mantinha relações com a Al-Qaeda e muitas bases de ambos os grupos extremistas localizavam-se nesses dois países, Iraque e Síria.

depositada em sua posição; ii) Carrie toma um anti-psicótico (Clozapina²⁰) para tratamento de indivíduos portadores de transtornos mentais graves, sem receita médica, desde o início da vida adulta (ela consegue os comprimidos com sua irmã), portanto, haveria grandes chances de ser reprovada nos testes psicológicos, psicotécnicos e de urina promovidos por quaisquer instituições dessa seriedade e natureza²¹; iii) O diretor David Estes, após um apelo de Nicholas Brody, deixa-o se encontrar face a face com seu torturador (o que seria impossível para não atrapalhar o andamento das negociações); iv) O mesmo torturador, em outro momento, se suicida ao cortar seu pulso esquerdo com uma lâmina de barbear, em uma sala pequena, monitorada por câmeras e seguranças, e só foi percebido horas depois (sem essa testemunha, perdem pistas importantes, comprometendo a investigação).

Por outro lado, em apenas um momento ao longo da primeira temporada, os terroristas viram seus planos serem frustrados pela CIA e, mesmo assim, quando o diplomata saudita Al-Zahrani (Ramsey Faragallah) fora chantageado por Carrie e Saul, já no dia seguinte conseguiu, às pressas, formar um plano com Tom Walker e explodir uma maleta em plena praça pública, ferindo e matando algumas pessoas. O recado é dado de forma expressa e imediata: se os americanos incomodarem os terroristas - estejam preparados - pois a vingança será veloz e eficaz. Esse antagonismo CIA x Terroristas revela traços obscuros do imaginário social americano, como o medo de outro ataque em território nacional e a necessidade da formação de heróis²². Além disso, a impressão dos terroristas de estarem sempre "dois passos" à frente da CIA, aliada às representações dos seus ideais "distorcidos"²³ sobre o Ocidente, legitima e aponta também para uma racionalização, na tentativa de defender e justificar as medidas que vêm sendo adotadas pelo governo americano, isto é, a "inevitabilidade" dos instrumentos utilizados para o combate ao terror.

²⁰ Disponível em: http://www.moreirajr.com.br/revistas.asp?fase=r003&id_materia=5276. Acessado em 24 de Junho de 2017.

²¹ Entendemos que testes psicológicos e psicotécnicos (psychological exams) são aplicados em diversos processos e concursos para agentes da polícia municipal, estadual e federal, tanto no Brasil, como nos Estados Unidos. Sendo a CIA, uma instituição de inteligência e investigação de âmbito global, sustentamos que a mesma promove também esses testes. "O processo de contratação também inclui um exame médico físico e mental completo em relação à realização de funções de trabalho essenciais". Disponível em: <https://www.cia.gov/careers/application-process>.

²² Sabemos da importância que os americanos dão aos seus militares, principalmente aos que combatem em solo estrangeiro e retornam depois de grandes feitos. A propaganda militar é pesada e Nicholas Brody, tendo se tornado "herói americano" após ser resgatado, é um perfeito exemplo da necessidade de criação de heróis na guerra contra o terror.

²³ Distorcidos, aqui, no sentido de contrário aos ideais ocidentais, isto é, mais democráticos e liberais e menos sectários e radicais.

Como vimos no capítulo anterior, a ideologia de Thompson vai além e expõe as relações entre os sexos e entre os grupos étnico-raciais. Assim, o segundo modo de operação, a Legitimação, atua conjuntamente com o da Unificação. As relações de gênero são apresentadas de forma a justificar e legitimar a submissão feminina. Ao longo dos episódios, percebemos que todas as personagens femininas no seriado são retratadas como indecisas, instáveis e totalmente dependentes dos respectivos homens que as cercam. Segundo Hank Stuever, crítico do *The Washington Post*, "o que faz *Home Land* se elevar acima de outros dramas pós-11/09 é o desempenho estelar de [Claire] Danes como Carrie - facilmente a personagem feminina mais forte desta temporada²⁴". Todavia, nossa análise aponta para o exato oposto dessa afirmativa. Mesmo ocupando um importante cargo²⁵, do qual espera-se uma alta dose de responsabilidade e racionalidade, não é o que observamos nos atos dela: i) Quando Saul lhe diz que deve procurar um advogado por colocar câmeras na casa de Brody, ela se insinua sexualmente para seu chefe, com quem convive há mais de uma década; ii) No primeiro episódio, David Estes reclama do temperamento dela e Saul diz estar "*babysitting*²⁶", como se ela fosse completamente ineficiente²⁷ no trabalho; iii) Ela se apaixona por Brody e, no estacionamento, visivelmente alcoolizada, lhe revela o motivo do teste do polígrafo que seria aplicado nele nos próximos dias (graças a isso, ele consegue se safar). Essa irresponsabilidade de Carrie é mais um traço perceptível dessa reprodução que põe a mulher em uma posição frágil e emocionalmente submissa ao homem; iv) No momento em que Brody telefona para a CIA e revela a vigilância ilegal e o relacionamento amoroso dos dois, David Estes, pouco depois, invade a residência dela com outros oficiais para confiscar todas as provas de sua investigação, além de objetos que possam incriminá-la. Carrie,

²⁴ No original: "What makes "Homeland" rise above other post-9/11 dramas is Danes's stellar performance as Carrie — easily this season's strongest female character". Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/artsandliving/television/features/2011/fall-tv>. Acessado em 25 de Junho de 2017.

²⁵ Traduzido do site da CIA, na área de aplicação de empregos: "Para salvaguardar algumas das informações mais sensíveis da nação, os oficiais da CIA devem ser altamente confiáveis. Guiados através de todos os aspectos do seu desempenho é o imperativo para aderir aos mais altos padrões de integridade". Disponível em: <https://www.cia.gov/careers/application-process>. Acessado em 25 de Junho de 2017.

²⁶ Babysitting é quando uma pessoa toma conta temporariamente de uma criança, por exemplo, quando os pais têm algum compromisso na rua, geralmente uma garota adolescente é chamada para a função em troca de uma quantia em dinheiro, doravante o termo para explicitar pejorativamente seus afazeres em relação à Claire.

²⁷ Apesar de Carrie, desde o início da temporada, apresentar traços psicóticos e ser retratada como psicologicamente instável para o trabalho que desempenha, ela sempre esteve correta em suas desconfianças com relação ao Nicholas Brody, tornando-a assim, uma profissional "eficiente", de certa forma. Aliás, Carrie aparenta ser a única capaz de antever os movimentos dos terroristas - não há ninguém mais na CIA como ela, todos são incompetentes?

então, perde completamente a última centelha de racionalidade e passa a agir como uma mulher psicótica e descontrolada (ela havia cessado o uso da Clozapina dias antes). Esta cena, portanto, é o ápice da desconfiança e desrespeito pelo seu trabalho, afinal a palavra de Brody tem mais força e ela nem se quer mereceu o benefício da dúvida ou um aviso prévio dessa operação.

Entre as outras personagens femininas, podemos destacar a esposa de Nicholas Brody. Jessica é representada como uma mulher recatada, educada para servir ao marido e cuidar dos filhos. Temos pouco acesso aos seus atributos profissionais e/ou sociais. De fato, ela impulsiona a trama fazendo algumas requisições ao marido, porém sempre em uma posição de esposa preocupada com sua família, nunca como uma mulher auto-suficiente e/ou independente. Jessica, ao receber a notícia de que seu marido estava vivo, vê sua relação com Mike Faber se dissipar, pois algo a compele a retomar o casamento; mas Nicholas Brody pouco ou nada faz para salvar seu casamento. Em uma discussão com Helen Walker (Afton Williamson), esposa de Tom, ela afirma ter errado em esperar "apenas" seis anos pela volta de Nicholas (e não oito anos, como Helen fez, cuja atitude é destacada como um ponto positivo, respeitável e admirável).

O terceiro modo de operação detectado é o da Fragmentação. O personagem de Nicholas Brody é dúbio, instável e desinteressante. Em muitos momentos, não cremos no fato de que passara oito anos distante de sua esposa e filhos, tampouco enfrentado as experiências impostas pelos terroristas. Suas atitudes aparentam surgir de causas randômicas, arbitrárias e sem sentido. Brody não alavanca a trama, ele age apenas por reatividade²⁸. Quando a bomba americana explode, matando o jovem Issa Nazir a caminho da escola, suspeitamos se tratar de uma crítica à política norte-americana no combate à Al-Qaeda. No entanto, as cenas seguintes desmistificam essa hipótese e apontam para o uso das estratégias de diferenciação e expurgo do outro. O líder terrorista é sempre representado como um sujeito frio, calculista e estratégico. Quando vela seu filho, não é diferente; quem chora é Brody, pois *ele* é humano. Nazir é incapaz de chorar; esse ideal construído para os terroristas, portanto, não permite se quer um traço de humanidade.

Sobre as questões étnico-raciais, porventura, localiza-se uma das mais importantes reproduções das relações assimétricas de dominação de

²⁸ Entendemos, pelo final da temporada, que como Nicholas Brody estava realmente a mando do líder da Al-Qaeda, deveria ter ele mesmo procurado formas de colocar o plano em ação, visto que as situações pelas quais enfrentou, embora até "previsíveis" em certo sentido, não aconteceriam exatamente como planejado anteriormente. Portanto, ele é quem deveria ter proporcionado a trajetória que culminaria na resolução da missão.

todo o seriado, uma vez que abarca as questões abordadas anteriormente, além do preconceito racial. Brody e Walker foram capturados juntos pelos combatentes da Al-Qaeda no Iraque. Como os planos de Abu Nazir para Walker eram outros, manteve-o vivo (escondido de Brody) e os dois tomaram rumos diferentes. Brody voltou para seu país e se tornou herói nacional; aproximou-se dos filhos e da esposa, reconstituindo sua família; fez aparições na televisão; foi convidado pelo vice-presidente a concorrer nas eleições para deputado; enfim, recebeu todas as regalias necessárias para ocultar suas reais intenções. Entretanto, Walker retorna aos Estados Unidos²⁹ por debaixo das sombras, sem direito a se reencontrar com sua família. Além disso, em todas as cenas sua expressão facial é de revolta e fúria, enquanto Brody é calmo, sorri e age "racionalmente". Aliás, se o ataque que vitimara Issa Nazir motivou Brody para a missão, o que teria motivado Walker para essa vingança ao país? Se ambos foram convertidos com sucesso por Abu Nazir, mesmo com tratamento diferenciado³⁰, por que o soldado branco teria todas essas regalias e o negro não? Por que privar Walker de bancar o herói ao lado do amigo enquanto aguarda o momento de completar a sua parte³¹ na missão?

Nos últimos episódios, as ações desencadeadas por esses dois personagens deixam transparecer um manancial de estratégias, como o deslocamento, a eufemização, a simbolização da unidade, a diferenciação, o expurgo do outro e a naturalização. Tom Walker, do alto de um prédio, atira na amiga do vice-presidente americano e em outros seguranças, gerando caos e fazendo com que todos corram para o esconderijo, onde Brody acionaria a bomba para matá-los. Prestes a apertar o botão, sua filha, Dana, liga para seu celular e ele desiste da missão. Mais tarde, quando se encontra com Walker, se defende afirmando que o colete não funcionou, mas que isso pode ter sido "uma coisa boa", pois as relações com o futuro presidente dos EUA são mais importantes. Abu Nazir fala com Brody e aceita seu novo plano, mas ele teria de provar ser confiável novamente. Em seguida, o sargento americano, então, dá um tiro na cabeça de Walker. Conclui-se que o soldado que descumprira as ordens da missão de Nazir é quem leva a melhor, enquanto aquele que o obedeceu fielmente encontra seu fim. Por

²⁹ O retorno de Tom Walker permanece um mistério, pois mesmo sendo impossível sua entrada no país por meios legais, o que iria arruinar os planos dos terroristas, nos resta indagar os motivos que o levou a aceitar as regras dessa missão.

³⁰ Ao longo dos episódios, vemos que Abu Nazir trata Brody de forma diferenciada, tornando ele o professor de inglês de seu filho e deixando-o conviver livremente em sua residência. Por que Walker não poderia ser o professor de inglês? Que impedimentos ele tem para esse ofício?

³¹ Se tomarmos como referência o tratamento dado ao Brody pelas autoridades políticas e militares americanas, isto é, estando ele acima de qualquer suspeita (apenas Carrie desconfia dele), defendemos que Walker, recebendo o mesmo tratamento, teria chances superiores de levar adiante a missão sem quaisquer interrupções.

esse conjunto de elementos, defendemos que a ideologia expressa no seriado, portanto, sugere também uma sustentação das relações de dominação étnicas: um branco consegue colocar a razão acima de tudo e tomar a decisão correta (abortar a missão), recebendo como prêmio o amor de sua família e da pátria, enquanto um negro desequilibrado, inconsequente e instável (porém obediente) tem como presente do destino a sua própria morte, sem direito a méritos ou até mesmo a um enterro digno.

4. Conclusão

Neste artigo, expusemos a reprodução das relações assimétricas de dominação contidas no seriado *Home Land* (2011); mais especificamente, pretendemos demonstrar que a CIA, através de seus diretores e oficiais, é retratada como uma instituição confusa, despreparada e incompetente, salientando assim a habilidade e a eficiência dos combatentes terroristas da Al-Qaeda. Em outros pontos, tecemos críticas, pois acreditamos que conforme fora estruturada dramaticamente, ressaltou e corroborou com pontos importantes acerca dessa reprodução. A inverossimilhança e a implausibilidade nas tantas cenas que analisamos, destacam aspectos propositais de sustentação da trama e de um suspense plástico e pueril. Percebemos também problemas étnico-raciais e de gênero, posicionando mulheres, negros e árabes em planos inferiores aos demais personagens brancos, reforçando e ratificando essas relações de dominação. Por último, apontamos para estratégias que unificam os terroristas dentro de uma só esfera, transformando a guerra ao terror em algo legítimo, digno de apoio de toda a população e, conseqüentemente, como a única maneira de lidar com esse problema.

Em consequência disso, defendemos a importância de um olhar crítico sobre os produtos audiovisuais da grande mídia e suas formas simbólicas, pois ao mesmo tempo em que ela nos fornece determinados modelos para seguirmos e agregarmos aos nossos próprios valores, devemos estar sempre atentos ao seu conteúdo. A reprodução ideológica é eficaz e viabiliza os mais variados símbolos, cristalizando o imaginário público e disseminando ideias que servem à manutenção da dominação. A realidade social é algo que atinge a todos, por isso, a nossa preocupação em conferir e analisar como as inúmeras formas simbólicas são transmitidas pela grande mídia e em que contextos são reproduzidas e disseminadas.

REFERÊNCIAS

- EAGLETON, T. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo, 1997.
- _____. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: UNESP, 2011.
- HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. Apicuri, 2016.

- KIENTZ, A. **Comunicação de massa: análise de conteúdo**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- MARX, K. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **O Capital**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- _____. **Cadernos de Paris e manuscritos econômico-filosóficos de 1844**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- MARX, K; ENGELS, F. **Cultura, arte e literatura** (textos escolhidos). São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- _____. **A ideologia alemã**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2010.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.
- STEPANOVA, E. **Terrorism in asymmetrical conflict: ideological and structural aspects**. Oxford University Press, 2008.
- THOMPSON, J. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. São Paulo: UNESP, 2011.
- ZIZEK, S. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Da telenovela à supersérie: novas prospecções quanto ao horário das 23h da Globo

Mariana Marques de Lima
Lucas Martins Néia

1. Introdução

O presente trabalho dá continuidade a análise iniciada em 2015 referente às ficções televisivas da faixa das 23h da Globo³². Naquele momento, à luz das telenovelas das 22h exibidas pela emissora entre os anos 1960 e 1970, observamos que as tramas exibidas no horário das onze a partir do *remake* de *O Astro* (2011) promoviam uma tensão entre os formatos telenovela e série ao investirem na construção de uma identidade estética e narrativa que se aglutinasse de forma harmônica ao palimpsesto há muito consolidado pela Globo quanto às faixas horárias de suas telenovelas.

Como frisa Lopes (2009, p. 24), a sedimentação desse palimpsesto combinou fatores temático-narrativos a hábitos de assistência específicos. Atualmente, a primeira faixa da emissora destinada a ficções inéditas e de longa serialidade, a das 17h45, é ocupada pela *soap opera Malbação*, dirigida ao público infanto-juvenil; seguem-se, respectivamente: a novela das 18h, de temática geralmente histórica ou romântica; a novela das 19h, de tema atual, em chave jovem e de comédia; e a novela das 21h – anteriormente das 20h –, do horário nobre, de tema social e adulto.

De periodicidade anual – e não contínua, como a dos outros horários – e número reduzido de capítulos, as ficções televisivas das 23h, com maior liberdade para exploração de cenas de violência e sexo do que as telenovelas das 21h, se apropriaram de temáticas mais densas para a construção de suas narrativas, calcadas no gênero drama. As tramas, ágeis no desenrolar de seus acontecimentos, se dedicam a um menor número de núcleos e personagens e a diálogos mais fortes, munidos um linguajar pesado, por vezes vulgar. (LIMA; NÉIA, 2015)

De 2011 a 2014, os quatro títulos exibidos na faixa das onze – a já citada *O Astro*, *Gabriela* (2012), *Saramandaia* (2013) e *O Rebu* (2014) – foram *remakes* e/ou revisitações de histórias contadas anteriormente no formato telenovela. *Verdades Secretas* (2015) inaugurou uma temporada de tramas completamente inéditas, explorando a faceta obscura – prostituição e

³² Os resultados dessa primeira pesquisa foram expostos no artigo **Entre a telenovela e a série, a tradição e a experimentação: o horário das 23h da Rede Globo**, apresentado no GP Ficção Serialada do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação – evento componente do 38º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. O trabalho se encontra disponível no link <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1089-1.pdf>. Acesso em 12 jul. 2017.

drogas – do mundo da moda, já fartamente explorado por títulos das 19h de forma leve e pasteurizada. *Liberdade, Liberdade* (2016), por sua vez, tomou um evento histórico como ponto de partida para ficcionalizar a vida de uma suposta filha de Tiradentes, mártir da Inconfidência Mineira³³. *Os Dias Eram Assim* (2017), por fim, forneceu a este panorama um dado que, para além do âmbito narrativo, reacende a discussão – mote de nosso primeiro artigo – quanto ao formato destas ficções: na divulgação e exibição da trama, a Globo passou a adotar a nomenclatura supersérie para as tramas do horário das 23h.

Tomando como referência um arcabouço epistemológico e teórico referente às práticas e processos socioculturais que envolvem as narrativas de ficção televisiva, bem como reflexões concernentes à dinâmica dos gêneros e formatos da teleficção – principalmente no que diz respeito ao atual contexto latino-americano –, propomo-nos a investigar os contextos e significados que circundam e emanam da “etiqueta” supersérie. A partir destas reflexões e de diretrizes apontadas por Piñón (2015), dedicar-nos-emos a uma análise dos títulos exibidos no horário das 23h a partir de 2015 – unindo-a às considerações já pontuadas em nosso primeiro estudo – para verificar se a nova nomenclatura se adequa efetivamente a essas tramas.

2. (Re)Invenção das Narrativas e das Formas de Narrar

O ser humano é narrativo, propenso a contar histórias, por natureza. Percebemos a construção de sentidos dos sujeitos, comunidades e povos por meio das narrativas que chegam até nós; são elas as maiores articuladoras de nosso reconhecimento e entendimento do mundo. A narrativa corresponde à reinvenção do mundo em um relato, à estruturação de um universo para se descrever determinado fato, seja ele real ou fictício.

Ao analisar o modo próprio de contar histórias da televisão, Barbosa (2007) assinala que as formas televisivas ainda são fortemente dependentes dos regimes de oralidade – a percepção dominante pode ser a visual, mas a memória acionada é sempre a acústica. Conforme a pesquisadora, os mais variados gêneros televisivos – informação, entretenimento, ficção, dentre outros – primam pela reprodução, nos mínimos detalhes, das maneiras como o público estabelece suas falas no cotidiano. “Há ainda o diálogo mais emblemático: o da cena da TV com o público” (BARBOSA, 2007, p. 6).

Acerca da tradição oral, Sibília (2016) destaca o fluxo narrativo das antigas artes de recitar, que, entrelaçado ao modo de vida rural e às atividades artesanais partilhadas, constituía uma espécie de “fazer junto”.

³³ A trama se baseou no livro *Joaquina, Filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz.

“Os ouvintes participavam do relato narrado, e este possuía uma instabilidade vivente: era aberto³⁴ por definição e se metamorfoseava ao sabor das diversas experiências enunciativas” (SIBILIA, 2016, p. 69). Tratava-se de uma gestualidade irmanada à distância, espacial e temporalmente: as histórias ora vinham de longe, trazidas por marinheiros ou forasteiros, ora procediam de tempos míticos e antigos.

Buonanno (1999) acredita que a ficção televisiva retoma e amplia essas velhas tradições da narração oral, tomando para si uma espécie de “função barda” e se constituindo como o corpo narrativo mais imponente da atualidade – quiçá de todos os tempos. “Nenhum outro sistema narrativo do presente ou do passado envolveu um público de dezenas de milhões de pessoas como o que, a cada dia no mundo, sintoniza as séries e *seriais* televisivos”³⁵ (BUONANNO, 1999, p. 59, tradução nossa).

Ao abordarem a “função barda” da televisão, Casetti e Di Chio (1999, p. 309-310) apresentam o veículo como mediador de linguagens, responsável por remeter as situações da vida social a valores e símbolos compartilhados por membros de uma comunidade. Os autores correlacionam tal função a outros três vetores sociais da TV: a função de contar histórias próximas à vida cotidiana do telespectador; a função de construir ritos, determinando tanto a agenda de interesse quanto a organização de tarefas rotineiras em função da programação televisiva; e a função de construir modelos, nos quais símbolos, valores, rituais e formas de interação são capturados e reconfigurados.

As ficções televisivas, dessa forma, se apropriam do compósito de histórias fundadoras que subjazem no imaginário popular – sejam tramas mais universais, como as mitologias e as narrativas bíblicas, ou histórias específicas de uma determinada cultura – e as ressignificam de acordo com seu contexto de emergência.

Pensemos, a partir disso, em termos de América Latina, onde o melodrama é o gênero televisivo de maior expressão (MARTÍN-BARBERO, 2015). Na atualidade deste território, o texto ficcional para a TV tem bailado entre formas e fórmulas já sedimentadas junto ao público e novas experimentações no que tange à serialização – o que caracteriza uma espécie de “(re)invenção” de gêneros e formatos (LOPES; OROZCO, 2016) calcada no mecanismo da hibridização.

³⁴ É interessante observar como este apontamento de Sibília se aproxima do formato de ficção televisiva paradigmático da América Latina, a telenovela – principalmente em sua vertente brasileira. Como obra aberta, escrita concomitantemente à sua ida ao ar e sujeita a alterações devido à sua recepção, a telenovela também flerta com essa noção de “fazer junto”.

³⁵ “Ningún otro sistema narrativo del presente o del pasado ha implicado a audiencias de decenas de millones de personas como las que a cada día en todo el mundo se sintonizan a series y seriales televisivos.”

Como produtos culturais, as narrativas televisuais se constroem a partir de estruturas elementares lógicas fortemente articuladas a seu contexto de emergência; é a partir da observação dessas articulações que podemos inferir seu gênero ou seu formato. Para Martín-Barbero (2015), os gêneros, antes de categorizarem narrativas, ocupam um lugar exterior à obra, a partir do qual o sentido é produzido e consumido; são, portanto, “estratégias de comunicabilidade” que, impregnadas no simbólico, constituem uma mediação das relações culturais.

Os formatos, por sua vez, se associam a uma ritualização da ação da produção que, engendrada tanto por técnicas ligadas aos modos de narrar quanto por fatores industriais e estratégias de comercialização, dá origem a uma família de histórias. (MARTÍN-BARBERO, 2015)

A dinâmica referente aos gêneros e formatos, destarte, também está intrinsecamente ligada às transformações ocorridas na grade de programação, nos conteúdos e no mercado local. Para Piñón (2015), essa dinâmica deve ser observada à luz de cinco vetores: (1) novas formas e hábitos de consumo da televisão por parte das audiências; (2) como a interação e a retroalimentação das novas tecnologias impactam o desenvolvimento das narrativas; (3) estratégias adotadas pelas emissoras no que se refere à competência de conteúdos em meio ao ambiente midiático de múltiplas opções para a audiência; (4) estratégias mercadológicas utilizadas para atrair faixas específicas do público (principalmente jovens, homens, classe média, classe alta); e (5) mudanças nos modos de produção da indústria televisiva – sejam elas causada por mudanças nas leis, por novas condições tecnológicas, por razões econômicas etc.

Veremos como os aspectos contemplados neste tópico se afiguram nos contextos onde desponta o termo supersérie – e os apontamentos de Piñón (2015), particularmente, nos servirão para a posterior análise das tramas das onze da Globo exibidas desde 2015.

3. Afinal, o Que São Superséries?

Em evento promovido no Brasil pela International Academy of Television Arts & Sciences em 2015, Virginia Mouseler, fundadora e diretora da agência de pesquisa WIT (World Information Tracking), destacou cinco grandes tendências do mercado televisivo internacional; dentre elas, as superséries, formato localizado entre a telenovela e a série³⁶

³⁶ As outras quatro tendências eram: a boa aceitação de ficções policiais nórdicas; as adaptações de ideias testadas em outras mídias (cinema, livros, videogames, HQs etc.); os enredos universais, exemplificados pelo inesperado sucesso das novelas turcas na América Latina; e o investimento em coproduções internacionais. Fonte:

<http://mauriciostyccer.blogosfera.uol.com.br/2015/06/26/conheca-cinco-tendencias-da-televisao-no-mundo/>. Acesso em 12 jul. 2017.

– exatamente onde alocamos as ficções das 23h da Globo no artigo anterior. Essa característica se reflete na extensão da narrativa, tanto no que concerne à quantidade de suas unidades dramáticas (capítulos/episódios) – maior que uma série e menor que uma telenovela – quanto, conseqüentemente, à sua serialidade – *plots* mais concisos e a mistura entre arcos dramáticos de capítulos e episódios.

Sedimentou-se que, se tratamos de uma telenovela, referimo-nos a suas unidades como capítulo; no caso das séries, falamos em episódios. Para nos aprofundarmos nessa convenção, necessitamos pôr em xeque não só dois formatos, mas dois modelos dramáticos.

Mittell (2006) pontua que o episódio, vinculado ao modelo dramático *serie*, prevê o fechamento para a trama em uma só unidade dramática, ao contrário do modelo *serial*, cujo arco perpassa todo um bloco de unidades ou mais. Em síntese, *serial* designa uma serialidade contínua, capitular, um arco dramático longo que percorre toda a narrativa; *serie*, por sua vez, é composto por arcos que geralmente não ultrapassam a narrativa episódica.

Em termos gerais, um episódio com a duração de uma hora, por exemplo, tende a apresentar seu problema/mote e sua resolução nesse período de tempo; também pode focar em um personagem ou trama específica. Essa conceituação clássica de episódio evidencia sua principal característica: o fechamento do *plot* em uma mesma unidade dramática.

Um capítulo, por sua vez, apresenta vários *plots* – seja o final de uma trama iniciada anteriormente, o meio de um entrecho ou o início de uma história que se resolverá em outra unidade dramática. Dentro de um capítulo pode haver episódios marcantes, integrantes de outros fatos e ações sucessórias que se findarão posteriormente. O termo capítulo advém da tradição literária, na qual corresponde a um conjunto divisor da obra.

Ambos os modelos, portanto, funcionam para determinar unidades dentro do conjunto narrativo. A telenovela, em sua tradição advinda dos folhetins, encontra no modelo capítulo sua forma mais equilibrada de divisão. As séries, por conseguinte, divididas em temporadas e nem sempre seguindo uma continuação específica, tem no episódio a maneira mais acertada de nomeação de suas unidades.

Para Silva (2015), o drama seriado contemporâneo não se restringe, porém, a só um dos polos dessa dinâmica: há uma convergência entre as experiências episódicas e folhetinescas,

numa síntese complexa de estruturas dramáticas que retêm em si e deixam escapar tanto a unidade concisa da trama episódica, centrada na emissão única, quanto a expansão da trama pela temporada para um deleite irresoluto. Ao não fazer nem uma coisa nem outra, o drama

seriado contemporâneo faz as duas, escrevendo a sua história como um momento singular da narrativa dramática e do gênero televisivo. (SILVA, 2015, p. 137)

Na complexa dinâmica dos gêneros e formatos, devemos realizar – conforme Martín-Barbero (2015, p. 16-17) orienta na formulação de um de seus mapas – uma leitura não só diacrônica, referente à relação entre Matrizes Culturais (MC) e Formatos Industriais (FI), mas também sincrônica, explicitando trajetões entre as Lógicas de Produção (LP) e as Competências de Recepção (CR). O contrato de telespectatorialidade³⁷ está inserido em um sistema que ainda leva em conta os diferentes regimes de institucionalidade (entre MC e LP), as diversas formas de socialidade (entre MC e CR), as tecnicidades (entre LP e FI) e as ritualidades (entre FI e CR).

Outra característica das superséries reside na abordagem de temáticas mais adultas, como prostituição, violência, drogas etc. Não raro o protagonista é um anti-herói ou uma anti-heroína – a figura do marginal como herói é uma constante na ficção latino-americana, como bem enfatiza Lusvardi (2014, p. 15): na medida em que o capitalismo promove sistematicamente a exclusão e a manutenção de uma sociedade injusta, aqueles que vivem à margem seriam pessoas de potencial revolucionário, pois recusam a adesão passiva e se rebelam contra o sistema. E a mulher, quando protagonista, é, de certo modo, empoderada, ocupando um espaço que, nas convenções clássicas do melodrama, seria destinado a uma figura masculina.

Nesse aspecto, aliás, reside um paradoxo: apesar de algumas peças trocarem de lugar, continuam presentes no tabuleiro da narrativa diversos dos temas geradores do melodrama (OROZ, 1999), dentre os quais se destaca principalmente o desejo de reparação/vingança – além, é claro, dos amores proibidos/impossíveis, tribulações no decorrer da trajetória, recompensa, redenção e/ou punição, a emoção a conta-gotas e a eterna luta do bem contra o mal. Foge-se do ideal rosa do folhetim para “senhoras” de forma a angariar audiência masculina e juvenil.

Virginia Mouseler enquadra na categoria supersérie as famigeradas narconovelas. Para Rincón (2013), a questão narco – ou, nos termos do autor, uma espécie de narcocultura – dominou a sociedade colombiana e, paulatinamente, a América Latina, transfigurando-se na melhor forma de integração da região em termos de negócios, estética, ética e experiência de ascensão social e se tornando, inclusive, paradigma na forma de se narrar telenovelas.

³⁷ Aqui, nos inspiramos no entendimento de Eco (1987) para contrato de leitura – conceito caro à narratologia.

Rincón (2013, p. 210) ratifica que as narconovelas tiveram origem na Colômbia, e o curioso do panorama apontado pelo autor é que ele se inicia com a telenovela *Pasión de Gavilanes* (Caracol, 2003) – trama com cerca de 190 capítulos –, destaca a série *Sin Tetas no Hay Paraíso* (Caracol, 2006) – de 26 episódios – e culmina em *El Cartel* (Caracol, 2008) – série de duas temporadas com aproximadamente 50 episódios cada – e em *Escobar, el Patrón del Mal* (Caracol, 2012) – telenovela com 100 capítulos.

Como se pode observar, o conceito de supersérie encontra na Colômbia terreno fértil por se alocar em uma dinâmica que contempla tanto a vertente diacrônica quanto a sincrônica do mapa de Martín-Barbero (2015), angariando substrato não só em questões concernentes exclusivamente à produção industrial da ficção televisiva, mas no tecido sociocultural do País. Tal vascularidade relativa à nova “etiqueta” ainda não é percebida em outros países da América Latina – os Estados Unidos são os que mais se aproximam disso, e justamente porque a cadeia de produção norte-americana Telemundo coproduz diversos dos títulos que abastecem a Colômbia.

Segundo Piñón e Ángeles (2017), a Telemundo, em 2016, passou a denominar todas as narconovelas exibidas em seu horário nobre como superséries. Dois fatores indicam que a estratégia parece ter surtido efeito: a conquista de novos segmentos de público – principalmente as faixas masculina, jovem e de usuários de meios digitais, tendo em vista a distribuição de conteúdos vinculados a essas ficções nas mais variadas redes sociais; e a movimentação percebida por parte da Univision, emissora segunda colocada na preferência da população hispânica dos EUA – a cadeia atualmente delinea novas estratégias de programação (similares às da Telemundo, inclusive) para reagir ao sucesso da concorrente.

No que diz respeito ao panorama mexicano, Orozco et al. (2017) destacam que a TV Azteca, em 2016, disse adeus à produção de telenovelas – para Benjamín Salinas, diretor geral da emissora, o público não estaria mais interessado no formato. Isso não significa, contudo, que o canal deixou de produzir ficções televisivas, pelo contrário: o título de maior destaque da TV Azteca em 2016, coproduzido com Sony Pictures Latinoamérica, foi a supersérie *Rosario Tijeras*, versão da série colombiana homônima de grande sucesso produzida pela Teleset e exibida pelo RCN em 2010 – cabe mencionar que a ficção foi classificada como telenovela pelo Anuário Obitel 2017.

E quanto ao caso brasileiro, o que é possível refletir?

4. Como Eram (e São) os Dias de Fato

A mobilização das parcelas masculina e juvenil da audiência para a assistência das telenovelas não são novidade no contexto brasileiro, pelo contrário: fazem parte da própria consolidação do formato junto às peculiaridades que o distinguem de outros modelos de produção da América Latina. Ao contar história do mecânico que “tirava onda de bacana” e pegava os carros de seus clientes nos finais de semana, *Beto Rockefeller* (Tupi, 1968) não só fez sucesso entre os jovens como se consagrou como marco diacrônico de transição do período sentimental para o realista, de acordo com periodização proposta por Lopes (2009) para a história da telenovela brasileira.

A Globo, ao investir na modernização de suas telenovelas, lança como aposta do então horário das 20h a telenovela *Vêu de Noiva* (1969), cujo protagonista, Marcelo (Cláudio Marzo), era piloto de corridas. É no ano seguinte, entretanto, que o público masculino se renderá de vez ao formato: em *Irmãos Coragem*, Janete Clair – mesma autora de *Vêu de Noiva* – cria um faroeste à brasileira ao contar a história de João Coragem (Tarcísio Meira), garimpeiro que encontra um grande diamante e passa a liderar um bando armado de garimpeiros injustiçados – tornando-se, portanto, um fora da lei. Acrescenta-se o entrecho de outro dos Coragem, Duda (novamente Cláudio Marzo), astro do futebol – justamente no ano da conquista do tricampeonato na Copa do Mundo do México – e tem-se a primeira adesão expressiva da audiência masculina junto à telenovela³⁸.

Voltando ao atual horário das 23h da Globo e à seara das formas narrativas, já havíamos ressaltado que a própria emissora esbarrara em algumas incertezas para classificar a nova faixa – a primeira ficção a ter a palavra “novela” explicitamente na abertura e se referindo a seu autor foi *Saramandaia*, dois anos após a inauguração do horário (LIMA; NÉIA, 2015).

Pelos apontamentos vistos anteriormente, muitas das características que acompanham a “etiqueta” supersérie se fazem presentes nas tramas das onze. Como nos aconselha Piñón (2015), pensando não só em questões temático-narrativas, mas em hábitos e mobilização das audiências, presença e utilização de novas técnicas e novos modos de distribuição e exibição, assim como em fatores socioculturais que articulam todos esses vértices, a pergunta a ser feita é: a adoção da nomenclatura supersérie se sustenta nesse contexto?

Verdades Secretas, primeira trama absolutamente inédita das 23h – quando divulgado nosso primeiro artigo, a telenovela ainda estava em exibição –, se alicerçava na história de Arlete (Camila Queiroz), jovem

³⁸ Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1-versao.htm>. Acesso em 12 jul. 2017.

inocente que, ao ingressar no *casting* de uma agência de modelos, adota o nome Angel e se vê obrigada a ingressar no famigerado *book rosa*, servindo a certos clientes da agência como garota de programa. Angel, no entanto, teve muito mais sorte que as heroínas das narconovelas: perdeu a virgindade com o garoto que amava – apesar deste ressaltar posteriormente que a noite nada teve de importante para ele – e teve como primeiro e único cliente durante toda trama Alex Ticiano (Rodrigo Lombardi), rico empresário cujo tipo físico – e ideais, a julgar por uma série de mocinhos machistas de nossa ficção televisiva – se enquadra perfeitamente na categoria galã. Angel se afasta de Alex quando percebe que ele, apesar de amá-la, nunca irá se casar com ela ou assumi-la como sua mulher. Em sua obsessão, o empresário acaba se aproximando da mãe da moça, Carolina (Drica Moraes), outra figura feminina guiada pela ingenuidade.

Carolina, contudo, cumpre um dos arquétipos femininos mais pungentes do melodrama: o da *mater dolorosa*, a mãe capaz de se sacrificar pelo bem dos filhos. Angel e Alex não conseguem controlar sua “paixão” – por que não dizer seus instintos? – e acabam tendo encontros fortuitos na mesma casa em que vivem com Carolina. A ingenuidade desta é tamanha que ela não consegue – ou não quer – enxergar o que ocorre debaixo de seu nariz: é necessário que Giovanna (Agatha Moreira), filha de Alex e colega de Angel na escola, lhe diga com todas as letras que seu marido tem um caso com sua filha. Ao flagrar um momento de traição, após se exasperar, Carolina simplesmente escreve uma carta desejando felicidade à filha e se suicida – em cena espetacularmente sustentada pela atuação de Drica Moraes e pela pungente direção de Mauro Mendonça Filho.

É a partir deste momento, já no último capítulo da trama, que Angel assume a aura de vingadora: após um tempo separada de Alex devido ao baque do suicídio da mãe, a jovem o reencontra e o leva para alto-mar sob promessas idílicas de que finalmente seriam felizes. Lá – não sem titubear, claro –, Angel o alveja com um tiro, mentindo posteriormente à polícia sobre o desaparecimento do corpo. Cumpre, ao fim, um dos protocolos do mais clássico melodrama: casa-se com o mesmo rapaz com quem perdera a virgindade – como último *take* da novela, porém, temos Angel a sair da igreja olhando para a câmera de forma a explicitar ao telespectador que ela deixou de ser a menina inocente do início da história.

Lopes et. al. (2016) salientam que *Verdades Secretas*, mesmo não tendo figurado no *top ten* das ficções mais assistidas do ano, foi um dos assuntos mais comentados no Twitter em 2015, mobilizando grande quantidade de conteúdos gerados pelos usuários (CGU), indexados por

meio de *fic-hashtags*³⁹. A – então denominada – telenovela alcançou um total de 26,5 milhões de impressões no Twitter, 481 mil audiências únicas, 1,4 milhão de *tweets* (menções) e 173 mil autores únicos a reverberarem esse assunto na penúltima semana de setembro – período de exibição da última semana da ficção televisiva. Ao todo, a trama figurou entre os dez assuntos mais comentados da rede social durante 15 semanas.

Se em *Verdades Secretas* o desejo de reparação/vingança só despontou na protagonista no último capítulo, em *Liberdade, Liberdade* esse tema matricial do melodrama se fez presente desde o início, quando Joaquina (Mel Maia) presencia a sentença de morte e o enforcamento de seu pai, Tiradentes (Thiago Lacerda), e é obrigada a fugir do Arraial de Vila Rica; com a ajuda de Raposo (Dalton Vigh), vai ao encontro da mãe – esta, entretanto, foi morta pelo malfeitor Rubião (Mateus Solano), responsável também pela delação de Tiradentes. Raposo então acolhe a menina, partindo rumo a Portugal e criando-a como sua filha. Tempos depois, sob a alcunha de Rosa, Joaquina (Andreia Horta), crescida, retorna ao Brasil e a Vila Rica, onde honrará sua descendência e se tornará símbolo da luta contra os desmandos da Coroa portuguesa na colônia.

Joaquina se apresenta como uma heroína muito mais firme e contundente do que Angel. Aqui, o ar de Lolita angelical é substituído pela mulher livre de amarras, munida de ações e vontades que, à época retratada pela ficção, eram predominantemente masculinas. O melodrama, no entanto, não deixa de ditar as regras: Joaquina se verá dividida entre o valente Xavier (Bruno Ferrari), seu equivalente masculino em termos de coragem e petulância, e o sombrio Rubião – claro, aquele responsável por todas as suas desgraças.

Diferentemente de minisséries que transitaram pela mesma faixa horária e também promoveram a mescla de figuras/eventos históricos reais e personagens e tramas ficcionalizados – tradição iniciada nos primórdios do formato, já com *Lampião e Maria Bonita* (1982), e que atingiu seu ápice com títulos como *Um Só Coração* (2004) e *JK* (2006) –, *Liberdade, Liberdade* não apenas ficcionaliza o período que retrata, mas prioriza os elementos constituintes do melodrama – intrigas, trapaças, amores e desamores – mediante a ambientação histórica. A saudação aos valores em torno da Inconfidência Mineira propicia flertes ufanistas – e porque não dizer patrióticos e históricos (THOMASSEAU, 2005) – à narrativa melodramática.

Quanto à abordagem de temáticas mais densas, *Liberdade, Liberdade* se destacou por levou ao ar a primeira cena de sexo homossexual da

³⁹ No dizer de Lopes et. al. (2016), *fic-hashtags* são *hashtags* de ficções televisivas utilizada pelos fãs para indexar os conteúdos das conversas relacionadas a determinado título.

televisão brasileira: em estética delicada, André (Caio Blat), irmão de Joaquina, e Tolentino (Ricardo Pereira), capitão da infantaria, consolam um ao outro e – ainda na convenção melodramática – se entregam à paixão. Operando mediante a moral da época retratada pela história, porém, ambos têm final trágico. André é condenado à forca por sodomia. Tolentino não tem coragem de defender o amado ou assumir quem realmente é; acaba morrendo durante um confronto com os rebeldes, assassinado justamente por Joaquina – que o ataca para defender seu amado Xavier.

Após o final de *Liberdade, Liberdade* na televisão, a Globo preparou uma *spin-off* derivada da trama para exibição em sua plataforma digital de *streaming* e VoD, o Globo Play. A websérie *A Lenda do Mão de Luva* trazia oito episódios com detalhes da trajetória do caricato bandido Mão de Luva, vivido por Marco Ricca.

Com *Os Dias Eram Assim*, primeira ficção a receber a alcunha de supersérie pela própria emissora, estratégias visando angariar público em outras plataformas foram executadas antes mesmo de a trama ir ao ar na TV: uma semana antes de sua estreia, o primeiro capítulo foi disponibilizado pelo Globo Play. Impressões de críticos de televisão⁴⁰ acerca desse capítulo puderam ser lidas antes que o público tivesse acesso ao produto, algo que só havia ocorrido com séries e minisséries – no que concerne a estes formatos, é comum que haja uma exibição do primeiro ou de alguns episódios somente para a imprensa especializada; em 2017, por exemplo, isso ocorreu com a minissérie *Dois Irmãos* e com a série *Sob Pressão*.

Os Dias Eram Assim narra a história de Renato (Renato Góes) e Alice (Sophie Charlotte), que se conhecem em 1970, em meio às comemorações do tricampeonato brasileiro na Copa do Mundo – estamos nos anos de chumbo da ditadura militar, portanto. Renato é irmão de Gustavo (Gabriel Leone), rapaz envolvido na explosão da fachada de uma construtora – algo mais momentâneo e irresponsável do que revolucionário – que pertence ao pai de Alice, Arnaldo (Antonio Calloni), empreiteiro ligado ao alto escalão do governo. Estão postas as condições para que o amor de Renato e Alice seja “impossível” – temos aí outro dos temas geradores do melodrama, conforme Oroz (1999). Com Gustavo preso e Renato tendo que se exilar no Chile, Arnaldo chega a ponto de chantagear Vera (Cássia Kis), mãe dos dois rapazes, para que esta alegue que Renato está morto – o empreiteiro a obriga até mesmo a participar de um funeral de fachada, tudo para que a pobre menina rica Alice acredite que seu amado

⁴⁰ Como exemplo, texto de Cristina Padiglione disponível em <http://telepadi.com.br/nova-novela-da-globo-os-dias-eram-assisim-e-de-tirar-o-sono/>; a matéria foi publicada em 15 abr. 2017, dois dias antes da estreia da ficção. Interessante perceber que, nessa mesma crítica, a jornalista discorda da adoção do termo supersérie pela Globo. Acesso em 13 jul. 2017.

tenha falecido e volte a se relacionar com Vitor (Daniel de Oliveira), sócio de seu pai.

Desde o início da divulgação da trama, a Globo alegava que, por mais que se tocasse em temas candentes relativos ao período, a ditadura militar não passaria de mero plano de fundo para uma grande história de amor⁴¹. Ora, essa afirmação se torna infundada a partir do momento que fatos marcantes do período retratado passam a influir na narrativa. Além disso, a supersérie veio recheada de imagens de arquivo, incluindo depoimentos, na passagem de tempo da trama, de personalidades que voltavam ao Brasil em 1979 devido à promulgação da Lei da Anistia. Nota-se, por conseguinte, um descompasso que acabou por ecoar na própria narrativa da ficção: o período histórico, da forma como abordado inicialmente, se mostrou muito mais forte do que a história de amor, solapando-a e gerando um ruído tanto entre as afirmações da emissora e o que ia ao ar quanto no próprio desenvolvimento da trama, cada vez mais esgarçada ao priorizar, a partir de certo momento, as idas e vindas do casal protagonista e dilemas comezinhos dos demais personagens.

É curioso perceber, ainda, que a adoção do nome supersérie se dá justamente quando uma trama do horário se propõe a tratar da ditadura militar. Contam-se nos dedos as ficções que tomaram o período como mote para toda a sua narrativa⁴² – *Anos Rebeldes* (Globo, 1992), *Queridos Amigos* (Globo, 2008), *Amor e Revolução* (SBT, 2011) e, finalmente, *Os Dias Eram Assim*. Destes, *Amor e Revolução*, a única telenovela – nosso principal formato de ficção televisiva –, não é da Globo e não anotou sucesso nem de público e nem por parte da crítica.

Neste interstício, enxergamos uma perspectiva crítica por detrás da adoção do nome supersérie em detrimento da nomenclatura telenovela –

⁴¹ Tal discurso foi corroborado mesmo pelas autoras de *Os Dias Eram Assim*. Alessandra Poggi, criadora da trama ao lado de Angela Chaves, frisou que “o foco é a história de amor dos protagonistas, o fato de ser contada em uma época turbulenta da nossa história só enriquece a trama”. Fonte: <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/globo-encena-grito-por-liberdade-e-revolucao-sexual-nos-anos-1970--14749>. Acesso em 13 jul. 2017.

⁴² Das ficções exibidas ainda à época da Ditadura, louva-se *Dinheiro Vivo* (Tupi, 1979), telenovela que trazia como principal entrecho a participação, em um programa de TV, de um rapaz que a protagonista reconhecia como um ex-namorado dado como morto quando fugia de uma caçada da polícia a estudantes. Em tempos de redemocratização, títulos como *Roda de Fogo* (Globo, 1986) e *Tieta* (Globo, 1989) pincelavam o assunto – na primeira, uma ex-namorada do protagonista tinha traumas de tortura, e seu torturador era assistente de um dos vilões; na segunda, a protagonista é expulsa de sua cidade natal em 13 de dezembro de 1968, mesmo dia em que foi instituído o AI-5 – seu pai retira do calendário a folha que indica a data dizendo “faz de conta que esse dia nunca existiu”. Citam-se ainda *Mandala* (Globo, 1987) e *Senhora do Destino* (Globo, 2004), que se utilizaram de uma mesma estratégia: abordaram o período em suas primeiras fases.

trata-se, na verdade, de uma metacrítica midiática⁴³: segundo Paganotti e Soares (2015), críticas são feitas dentro das próprias mídias não apenas de maneira conteudística ou refletindo acerca da qualidade dos produtos, mas também voltadas à inovação/renovação dos gêneros e formatos – como se a mídia realizasse também a crítica de/nas suas produções ao se propor a renovar sua linguagem. Sob este prisma, podemos até mesmo inferir que a Globo, ao categorizar *Os Dias Eram Assim* como supersérie, parece considerar a ditadura militar um assunto indigesto para o formato telenovela.

Outro dado que pode acrescer a essas reflexões é o desconhecimento, por parte do público, de fatos ocorridos nos anos em que os militares estavam no poder. Após a realização de um grupo de discussão, a Globo apurou que alguns telespectadores não tinham noção, por exemplo, das torturas realizadas à época. Isso motivou a emissora, inclusive, a investir em cenas didáticas na supersérie que esmiuçassem alguns acontecimentos do período – a personagem Natália (Marina Lima), professora em uma universidade, foi a mais requisitada para essas ações: deu, literalmente, aula sobre os anos de chumbo.⁴⁴

Ao que parece, ao contrário de países como Argentina e Chile, nossa ficção televisiva – e seu principal formato, a telenovela, “narrativa da nação” ao se transmutar em espaço para debate de temas representativos da modernidade (LOPES, 2009) – ainda não está preparada para trabalhar a fratura histórica causada pela ditadura militar.

5. Considerações Finais

No campo televisual, os moldes de narrar se adaptam a novas pedagogias de recepção e a visualidades mais condizentes aos aparatos tecnológicos vigentes, como as múltiplas telas ou janelas. Assim, esses novos aportes caminham para uma dinâmica de retroalimentação junto às formas de se contar histórias.

A utilização do termo superséries, contudo, parece visar mais questões mercadológicas que edulcoram as produções com vistas a atrair um novo público do que se referir a mudanças nas estruturas seriadas e temático-narrativa das ficções. Pelo que observamos, surperséries nada mais são do que telenovelas mais curtas – ainda há uma predominância do modelo narrativo *serial* para as tramas que recebem essa alcunha. E, apesar

⁴³ Paganotti e Soares (2015) partem da noção de metacrítica em Fuchs (2010), para quem o formato de determinado produto pode conter, na maneira como é feito, um discurso alternativo crítico - uma crítica de mídia feita na/pela mídia seria, portanto, uma metacrítica.

⁴⁴ Fonte: <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/globo-descobre-que-brasileiro-ignora-historia-e-vai-dar-aulas-sobre-ditadurab-15039>. Acesso em 13 jul. 2017.

de estratégias narrativas que visam aproximar as histórias das parcelas jovem e masculina do público, o melodrama, alicerce da telenovela, continua a atuar como regente máster da narrativa.

Este panorama parece se estender a toda a América Latina. O único país que talvez possa ser apontado como um ponto fora da curva é a Colômbia: lá, a adesão à “etiqueta” supersérie por parte de algumas tramas encontra algum sentido por obter estofo em variáveis culturais profundamente arraigadas à dinâmica sociohistórica da nação.

No contexto brasileiro e no caso das tramas das 23h da Globo, é patente que essa questão no campo dos formatos ainda não se faz acompanhar de transformações no âmbito das matrizes culturais. Talvez se concretizasse em alguma medida se complementada por mudanças na produção, exibição e circulação das histórias, mas, conforme vimos, poucas são as estratégias significativas de *streaming* ou que visam a esprair as ficções por outros meios – no caso de *Verdades Secretas*, a movimentação foi grande somente por parte dos telespectadores e usuários de redes sociais; já a *websérie* de *Liberdade, Liberdade* e a antecipação do primeiro capítulo de *Os Dias Eram Assim* na internet soam mais como um tatear do que estratégias contundentes.

Aprofundando-nos em uma leitura *martín-barberiana*, não há tensão diacrônica nem tampouco sincrônica no constructo do termo supersérie no Brasil. Divergindo pouco da telenovela, tal formato até então não soube trabalhar particularmente com nossas matrizes culturais, encontrando pouquíssima ressonância nas competências de recepção – busca, afinal, atrair um público que é mobilizado por nossa ficção televisiva desde a década de 1970 – e nenhum artifício de torque nas lógicas de produção. Opera, desta forma, por meio de fatores industriais – a Globo parece visar mais o mercado internacional do que o local.

Ademais, sob a perspectiva da crítica midiática, a adesão à nomenclatura supersérie para uma narrativa pretensamente mais sofisticada, direcionada a um público que supostamente não está acostumado à TV, só nos revela as noções pejorativas ainda circundantes ao redor do termo telenovela, estigmatizado em toda a sua trajetória como um produto de menor valor cultural.

Por fim, refletindo acerca da carência de ficções televisivas que se proponham a tratar da ditadura militar e do próprio desconhecimento do público sobre fatos da História recente do Brasil, também pensando que o ser humano só converte em narrativa aquilo que já assimilou, podemos concluir que ainda não conseguimos mensurar essa parte obscura de nossa trajetória – o atual momento sociopolítico, aliás, é um reflexo categórico dessa afirmação. Olhar para a História é sempre necessário, para que não

incorramos nos mesmos erros do passado e para que não saudemos modismos da indústria internacional como novidade sem antes consultar o que nós mesmos já fizemos – principalmente quando nos vemos diante de questões que envolvem o maior produto estético e cultural de nosso País, a telenovela.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Marialva. Televisão, narrativa e restos do passado. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, on-line, abr. 2007. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/138/139>>. Acesso em 12 jul. 2017.
- BUONANNO, Milly. **El drama televisivo: identidad y contenidos sociales**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. Estudios culturales. In: _____. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Barcelona: Paidós, 1999, p. 293-321.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FUCHS, Christian. Alternative media as critical media. **European Journal of Social Theory**, v. 13, n. 2, p. 173-192, 2010.
- LIMA, Mariana Marques de; NÉIA, Lucas Martins. Entre a telenovela e a série, a tradição e a experimentação: o horário das 23h da Rede Globo. In: XXXVIII INTERCOM – CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. **Anais...** Rio de Janeiro: set. 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1089-1.pdf>>. Acesso em 12 jul. 2017.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice; ORTEGA, Daniela; CASTILHO, Fernanda; LEMOS, Lígia Maria Prezias; NÉIA, Lucas Martins; CARNEVALLI, Maria Alice; LIMA, Mariana Marques de; PEREIRA, Tíssiana. Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO, Guillermo. (orgs.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016, p. 135-175.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO, Guillermo. (orgs.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.
- LUSVARGHI, Luiza. O caso *Rosario Tijeras*: crimes, sexo, drogas e virtualidade. In: XXXVII INTERCOM – CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. **Anais...** Foz do Iguaçu: set. 2014.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.
- MITTELL, Jason. Narrative complexity in contemporary American television. **The Velvet Light Trap**, v. 58, p. 29-40, 2006.
- OROZ, Sílvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

- OROZCO, Guillermo; GÓMEZ, Gabriela; FRANCO, Darwin; HERNÁNDEZ, Francisco. México: entre el cambio y la continuidad. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO, Guillermo (orgs.). **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América. Análise de dez anos do Obitel (2007-2016):** anuário Obitel 2017. Porto Alegre: Sulina, 2017, p. 289-317.
- PAGANOTTI, Ivan; SOARES, Rosana de Lima. Metacrítica midiática: reflexos e reflexões das imagens em *Black Mirror*. In: SOARES, Rosana de Lima; GOMES, Mayra Rodrigues (orgs.). **Por uma crítica do visível.** São Paulo: ECA/USP, 2015, p. 37-53.
- PIÑÓN, Juan. **Las transformaciones del género en televisión:** apartado teórico y metodológico. Nova York, 2015, 33 p. Trabalho não publicado.
- PIÑÓN, Juan; ÁNGELES, María de los. EE.UU.: el año de las “super series”. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO, Guillermo (orgs.). **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América. Análise de 10 anos do Obitel:** anuário Obitel 2017. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- RINCÓN, Omar. Todos temos um pouco do tráfico dentro de nós: um ensaio sobre o narcotráfico/cultura/novela como modo de entrada para a modernidade. **MATRIZES**, ano 7, n. 2, p. 193-219, jul./set. 2013.
- SIBILIA, Paula. **O show do eu:** a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. Origem do drama seriado contemporâneo. **MATRIZES**, ano 9, n. 1, p. 127-143, jan./jun. 2015.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

Ficção trans- mídia e fãs

Feminismo e TV Social: a repercussão dos telespectadores interagentes sobre o empoderamento de Dana Scully em *The X-Files*

Daiana Sigiliano
Gêsa Cavalcanti
Gabriela Borges

1. Introdução

Não se pode negar o quanto a televisão e o cinema, ou melhor, as imagens e discursos apresentados por esses meios estão vinculados ao modo como interpretamos o mundo. Os produtos dessas indústrias possuem impacto no tecido social e embora, como pontua Cuklanz (1999), a relação existente entre televisão e mudança social seja complexa e apenas parcialmente entendida, parece ao menos haver um consenso sobre como a imagem de um personagem ou o modo como uma determinada temática é abordada pode determinar “quem ascende, quem desce, quem é incluído, quem é excluído” (HALL, 2015, p.10), o que é reforçado, o que é desconstruído.

Pensando sobre tais questões na perspectiva da análise do discurso, podemos afirmar que os textos das produções midiáticas, assim como os discursos de outras instituições, “não apenas refletem ou representam entidades, e relações sociais, eles as constroem ou as constituem” (FAIRLOUGH, 2001, p.23). Eles fazem parte desse processo de construção por apresentarem, como afirma Hooks (1996) uma versão reimaginada e reinventada da realidade, fazendo com que as versões fictícias pareçam familiares aos telespectadores, seria justamente essa proximidade calculada que torna tais produções tão atraentes.

Ainda falando sobre o poder desses discursos, consideramos interessante lembrar da afirmação de Winterson sobre o poder dos textos literários. De acordo com a autora, “textos poderosos trabalham ao redor das fronteiras de nossas mentes e alteram o que já existe. Eles não poderiam fazer isso se meramente refletissem a realidade” (WINTERSON, 1996). Hooks (1996) atribui esse mesmo poder as produções cinematográficas, aqui estendemos o pensamento para as produções seriadas televisivas. Sendo assim, a televisão não é o espaço da narrativa do real, mas sim o espaço da construção do real (FARIA; FERNANDES, 2007). Nesse contexto, é importante observar que discurso de gênero - que noção de “mulher” e “homem” (numa perspectiva claramente binária) - a televisão veicula, faz ascender ou contribui com a manutenção, lembrando, claro, que o gênero não é algo permanentemente determinado no momento em que nascemos e sim que, ao contrário, é continuamente moldado e

reconfigurado. Nesse processo, a televisão - um dos meios que mais produz imagens e significados de feminilidade e masculinidade - possui um grande papel.

Considerada um marco no âmbito das narrativas ficcionais seriadas, a personagem Scully (Gillian Anderson), de *The X-Files*, representou a figura feminina de uma maneira até então inédita na televisão estadunidense (REEVES; RODGERS; EPSTEIN, 1996; WILCOX; WILLIAMS, 1996; MCLEAN, 1998). Conforme será discutido mais adiante, a protagonista tinha como características centrais a racionalidade e o ceticismo, se distanciando da usual fragilidade com que a mulher era retratada na TV nas décadas de 1970 e 1980. Partindo deste contexto, este artigo tem como objetivo identificar e discutir os principais tópicos conversacionais, relacionados ao empoderamento da personagem, que foram repercutidos pelos telespectadores interagentes⁴⁵ na TV social. Para refletirmos sobre estas questões, iremos analisar os conteúdos compartilhados no Twitter de maneira síncrona a exibição da décima temporada de *The X-Files*.

2. A representação feminina nas narrativas ficcionais seriadas estadunidenses⁴⁶

GetSmart (1965-1970, NBC), uma série televisiva que foi ao ar nos anos 1960 e acompanhava a história de um agente secreto atrapalhado que tentava impedir uma organização criminosa chamada KAOS, tinha como protagonista o agente Smart, ao seu lado estava a Agente 99, uma profissional extremamente competente e condecorada pelo seu trabalho e que o “auxiliava” com o caso. Embora obviamente melhor em seu trabalho que Smart, a agente era secretamente apaixonada pelo seu colega e isso fez com que sua identidade e suas qualificações ficassem em segundo plano, colocando em foco o seu possível romance com o protagonista masculino (D’AMORE, 2014). Em uma das imagens utilizadas para divulgar a série, a Agente 99 aparece segurando um livro intitulado “*HowtoGetSmart*”, analisando a imagem D’amore (2014) pontua que existem duas principais possibilidades interpretativas: A Agente 99 está lendo o livro para se tornar mais inteligente e mostrar ao mundo o que ela pode fazer ou ela estaria

⁴⁵De acordo com Primo (2003, p.8) o interagente é aquele “[...] emana a ideia de interação, ou seja, a ação (ou relação) que acontece entre participantes”.

⁴⁶No âmbito das telenovelas o modo de representação da mulher ainda está ligado, em sua grande maioria, aos papéis tradicionais de mãe, dona de casa, esposa, etc. Conforme ressaltam Hamburger (2007) e de Almeida (2007), os estudos sobre os modelos dominantes de representação da mulher na teledramaturgia são relativamente escassos, de modo geral as personagens estão sempre vinculadas a virtudes afetivas e emocionais.

lendo sobre como “pegar Smart” (conquistar o parceiro). Para a autora, essa dualidade representa perfeitamente a complexidade da representação do intelecto feminino nas séries e filmes, nas quais, quase sempre, a independência e/ou a inteligência dos personagens femininos são deixados de lado para dar espaço a narrativas que falam sobre como elas são bonitas ou sobre seus interesses românticos, etc.

Enquanto *GetSmart* estava sendo exibida, a segunda onda feminista começava a fazer barulho nos Estados Unidos, provocando tensões entre seus interesses e as noções tradicionais de feminilidade. O movimento deu espaço para que personagens femininos ocupassem o posto de protagonistas em *sitcons*, principalmente nos anos 70. Entretanto, conforme pontua D’Amore (2014) essas representações ainda eram muito problemáticas, pois as mulheres eram esposas, mães, objetos sexuais heterossexuais, subsidiárias dos homens e vulneráveis. Além disso, as atrizes eram tradicionalmente escaladas como protagonistas apenas em comédias, mas não em produções dramáticas.

Pouco tempo depois, entre meados dos anos 70 e começo da década de 80, questões como, por exemplo, a limitação de conteúdos violentos na televisão como forma de proteger as crianças, devido a manifestações do PTA⁴⁷, fizeram com que os corpos femininos passassem a ser usados como atrações sexuais. Nessa época, a representação da mulher como objeto sexual abarcava grande parte do âmbito televisivo, de acordo com D’Acci (1994) esse período foi nomeado de forma nada eufemística pela indústria como T&A (*tits and ass*)⁴⁸. A autora destaca a relação paradoxal do momento quando comenta que, curiosamente, esse é um dos períodos que mais lançou produções dramáticas estreladas por mulheres, séries como *Police Woman*(1974-1978, CBS), *Get Christie Love*⁴⁹(1974-1975, ABC), *Charlie’s Angels* (1976-1981, ABC)e *WonderWoman* (1975-1979,ABC).

De acordo com Gitlin (*apud* D’ACCI, 1994) essas produções apelavam, de uma só vez, tanto para questões feministas como para posições conservadoras. Em *Police Woman*, a primeira série policial protagonizada por uma mulher, a sargento Suzanne “Pepper” Anderson sempre retocava sua maquiagem antes de sair da delegacia para fazer uma apreensão, em *Charlie’s Angels*, as protagonistas são, ao mesmo tempo, mulheres extremamente capazes e habilidosas, que seguem as ordens de um homem e são sexualmente objetificadas.

De acordo com Lotz (2006), uma mudança significativa veio com estreia de *Cagney e Lacey*(1981-1988, CBS) em 1982, a representação de suas

⁴⁷Parent-Teacher Association.

⁴⁸Peitos e bundas no português.

⁴⁹Que não só tinha uma mulher como protagonista, mas uma mulher negra.

mulheres policiais, parceiras e habilidosas foi aclamada pela crítica feminista. A atração acabou abrindo espaço para várias produções centradas em personagens femininos que surgiram na década de 1990, principalmente nos anos finais com as séries *Ally McBeal* (1997-2002, Fox), *Sex and the City* (1998-2004, HBO), *Buffy The Vampire Slayer* (1997-2003, The WB), *La Femme Nikita* (1997-2001, CTV) e tantas outras.

É importante ressaltar que apesar de romperem paradigmas essas tramas apresentavam falhas, algumas delas como, por exemplo, *Ally McBeal* foram duramente criticadas por grupos feministas (DOW, 2010). Entretanto, como afirma Lotz (2006) a chegada dessas produções televisivas com personagens empoderadas, bem-sucedidas profissionalmente, independentes e autênticas abriu um espectro de possibilidades em relação ao modo como a mulher era representada na ficção seriada.

Por fim, as narrativas ficcionais seriadas estadunidenses produzidas a partir dos anos 2000 exploram, de forma mais pontual, o protagonismo feminino (MITELL, 2010; MARTIN, 2014). Conforme defende Martin (2014, p.22), as personagens deixam de ser “[...] um obstáculo ou um estímulo ao progresso existencial do herói masculino”. Este aspecto pode ser observado, por exemplo, nas tramas de Shonda Rhimes. Criadora das séries *Grey’s Anatomy* (2005-presente, ABC), *Scandal* (2012-presente, ABC), *How to Get Away with Murder* (2014-presente, ABC) e *The Catch* (2016-2017, ABC), a roteirista desenvolve personagens fortes, complexas, inteligentes e contraditórias que se distanciam da fragilidade, da objetificação e do patriarcado presente nos programas das décadas de 1970 e 1980.

A questão ressaltada por Martin (2014) também está presente em séries contemporâneas⁵⁰ como *Weeds* (2005-2012, Showtime), *Damages* (2007-2012, FX), *Homeland* (2011-presente, Showtime), *Madam Secretary* (2014-presente, CBS), *Halt and Catch Fire* (2014-presente, AMC) e *The Leftovers* (2014-2017, HBO). Entretanto, é importante destacar que apesar da nítida mudança no modo de representação da mulher nas narrativas ficcionais estadunidenses, ainda estamos distantes de um cenário televisivo que reflita, de fato, a paridade entre personagens femininos e masculinos. Como iremos discutir mais adiante, mesmo tramas como *The X-Files*, ainda apresentam aspectos problemáticos em relação a esta questão.

⁵⁰ No âmbito dos serviços de conteúdo *on demand* podemos destacar *Orange Is the New Black* (2013-presente, Netflix), *The Fall* (2013-2015, BBC Two/ Netflix) e *The Handmaid’s Tale* (2017-presente, Hulu).

3. Dana Scully e o feminismo

Em meados da década de 1990, enquanto os canais NBC, CBS e ABC investiam na ampliação de suas grades de programação para evitar a fragmentação da audiência causada pela popularização da TV a cabo, a Fox tentava se estabelecer na indústria televisiva estadunidense (MITTELL, 2010). Depois de ter atingido significativos índices de audiência com as ficções seriadas *Simpsons* (1989-presente, Fox), *Married...with Children* (1987-1997, Fox) e *Beverly Hills, 90210* (1990-2000, Fox) a emissora buscava uma trama direcionada ao público de 18 a 49 anos (MITTELL, 2010).

Após um longo processo de *pilot season*⁵¹ a Fox decidiu produzir duas atrações para ocupar a grade de programação nas noites de sexta-feira, *The X-Files* (1993), de Chris Carter, e *The Adventures of Brisco County* (1993), de Jeffrey Boam e Carlton Cuse. Ao contrário de *The Adventures of Brisco County* (1993), que foi cancelada ainda em sua primeira temporada, a série de Chris Carter conquistou rapidamente o público. De acordo com Reeves, Rodgers e Epstein (1996) somente o piloto de *The X-Files*, exibido no dia 10 de setembro de 1993, foi assistido por 12 milhões de telespectadores. A trama é centrada nos agentes do FBI Fox Mulder (David Duchovny) e Dana Scully (Gillian Anderson). Os personagens investigam casos não solucionados envolvendo fenômenos paranormais e/ou sem explicação científica, conhecidos como *x-files*. Porém, à medida que as investigações avançam Mulder (David Duchovny) e Scully (Gillian Anderson) descobrem uma rede de conspiração envolvendo o governo dos Estados Unidos. A série foi exibida na televisão estadunidense até 2002, totalizando nove temporadas com 201 episódios produzidos. O universo ficcional do programa também foi expandido através de HQs, livros, videogames, dos filmes *The X-Files: Fight The Future* (1998) e *The X-Files: I Want to Believe* (2008), e do *spin-off* *The Lone Gunmen* (2001).

Além de apresentar novos⁵² formatos narratológicos e de explorar distintas plataformas para aprofundar o seu universo ficcional, *The X-Files* estabeleceu uma dinâmica até então inédita no modo como as personagens femininas eram representadas no âmbito das séries estadunidenses. Interpretada pela atriz Gillian Anderson, Dana Katherine Scully é graduada em física e em medicina, e especializada em medicina forense. Na trama ela é designada para os casos classificados como *x-files* com o objetivo de desqualificar as investigações de Fox Mulder (David Duchovny).

⁵¹*Pitch* anual, em que os criadores, produtores e roteiristas de ficção seriada se reúnem com as emissoras e estúdios para apresentarem seus projetos.

⁵²A trama de *The X-Files* é pautada pela complexidade narrativa (MITTELL, 2012). Segundo Mittell (2012, p.38), além de apresentar características como ausência de setas chamativas, efeitos especiais narrativos e recursos de *storytelling*, “*The X-Files* exemplifica o que é provavelmente a marca central da complexidade narrativa: uma interação entre as demandas da narração episódica e seriada”.

Entretanto, Scully (Gillian Anderson) descobre uma série de conspirações em torno dos casos e se junta a Mulder (David Duchovny) para denunciar os verdadeiros culpados.

De acordo com Reeves, Rodgers e Epstein (1996), a personagem de *The X-Files* possui uma nítida semelhança com Clarice Starling, dos romances *Red Dragon* (1981) e *Silence of the Lambs* (1988), de Thomas Harris. O universo ficcional de Harris se popularizou após a adaptação para o cinema de *Silence of the Lambs*, em 1991. Interpretada por Jodie Foster, Clarice Starling é uma jovem estagiária do FBI que trabalha em casos envolvendo *serial killers*.

Assim como Starling (Jodie Foster), Scully (Gillian Anderson) dedicou boa parte de sua vida aos estudos, permeou por distintas áreas de conhecimento e apesar de estar inserida em um ambiente masculino, foge do estereótipo da mulher frágil e em constante perigo. As personagens também possuem uma relação muito próxima com os seus pais, que além terem seguido a carreira militar morreram repentinamente. Essa imbricação entre Scully (Gillian Anderson) e Starling (Jodie Foster) é tão nítida, que os episódios *Beyond the Sea*⁵³ e *The Truth*⁵⁴ possuem falas retiradas diretamente de *Silence of the Lambs* (REEVES; RODGERS; EPSTEIN, 1996).

A forma como Scully (Gillian Anderson) e, conseqüentemente, a mulher, é representada em *The X-Files* se distancia dos arquétipos usados, até a década de 1990, pelas narrativas ficcionais seriadas estadunidenses, principalmente no gênero da ficção científica. De acordo com Wilcox e Williams (1996) e McLean (1998) a dinâmica estabelecida por Mulder (David Duchovny) e Scully (Gillian Anderson) na série quebrou paradigmas. Os autores afirmam que tanto o perfil dos personagens quanto a sua postura na trama se opunha aos estereótipos presentes na TV. Ao inverter princípios patriarcais, os protagonistas romperam com os padrões de gênero tradicionalmente explorados nas séries, isto é, em que o homem representava a racionalidade e a mulher a subjetividade (WILCOX; WILLIAMS, 1996, P. 99).

Apesar da relação de Mulder (David Duchovny) e Scully (Gillian Anderson) ser pautada por opostos como, por exemplo, razão e emoção, ceticismo e subjetividade, mente e corpo, a igualdade entre os agentes do FBI fica nítida ao longo da série. Nos primeiros episódios de *The X-Files*, Dana (Gillian Anderson) caminhava atrás de Fox (David Duchovny), como se o psicólogo sempre a conduzisse, mesmo que indiretamente, pelos lugares. Porém, a partir do final da temporada de estreia os personagens passaram a andar lado a lado, ressaltando paridade entre eles.

⁵³ Décimo terceiro episódio da primeira temporada, exibido no dia 7 de janeiro de 1994.

⁵⁴ Vigésimo episódio da nona temporada, exibido em 19 de maio de 2002.

Segundo Wilcox e Williams (1996, p. 112-113), outros pontos do relacionamento de Mulder (David Duchovny) e Scully (Gillian Anderson) também romperam com estereótipos das narrativas ficcionais seriadas estadunidenses. Os autores afirmam que as personagens femininas retratadas em séries de investigação e de suspense da época geralmente eram submissas à figura masculina. Isto é, a personagem tinha a função de concordar e reforçar as conclusões do agente sobre o caso em questão, estava sempre em perigo para ser salva por seu parceiro e independente do contexto da história ela mantinha um amor platônico, quase idealizado, pelo homem. Já em *The X-Files* essa dinâmica muda, Scully (Gillian Anderson) não reforça o posicionamento de Mulder (David Duchovny), pelo contrário o contesta o tempo todo. A personagem mora sozinha, é independente e conduz sua carreira de maneira autossuficiente. Como destacam Wilcox e Williams (1996, p. 117), até o interesse amoroso entre os personagens é explorado de forma sutil, sem que o arco narrativo se sobressaia ao universo ficcional da série.

A postura de Scully (Gillian Anderson) e a representatividade da figura feminina dentro da trama de *The X-Files* contribuíram diretamente para que o programa se tornasse um fenômeno cultural (PARKS, 1996; NISBET; DUDO, 2013). A personagem inspirou várias mulheres a investirem no campo da ciência dando início ao *The Scully Effect*⁵⁵.

O fenômeno denominado com o *The Scully Effect* se refere ao aumento perceptível no número de estudantes estadunidenses do sexo feminino que decidiram seguir carreira em campos como a medicina, a ciência e o direito por causa da personagem de Gillian Anderson em *The X-Files*⁵⁶ (livre tradução das autoras (NISBET; DUDO, 2013, p. 242).

Segundo Parks (1996, p.125), a representatividade da personagem de *The X-Files* abrange distintas faixas etárias como crianças e adolescentes que irão prestar vestibular, e até pesquisadores já estabelecidos no campo acadêmico. Histórias de mulheres que optaram pela carreira científica são constantemente relatadas em painéis de convenções de fãs. Como explica Parks (1996) as telespectadoras de *The X-Files* também se identificaram com o estilo de Scully (Gillian Anderson) que rompia a forma superficial e puramente estética com que a mulher era retratada nas narrativas ficcionais seriadas estadunidenses da época. Quando os testes de elenco da trama começaram, os executivos da Fox buscavam uma atriz equivalente a figura

⁵⁵ O Efeito Scully em português.

⁵⁶Phenomenon referred to as The Scully Effect; as the medical doctor and the FBI Special Agent inspired many young women to pursue careers in science, medicine and law enforcement, and as a result brought a perceptible increase in the number of women in those fields.

de galã que David Duchovny tinha nos anos 1990. Porém, mesmo sendo o oposto da mulher voluptuosa que a Fox almejava para protagonizar a série, Gillian Anderson fez com que a emissora mudasse de ideia. O papel interpretado pela atriz influenciou inúmeros personagens da TV estadunidense como, por exemplo, Olivia Pope (*Scandal*), Temperance Brennan (*Bones*), Patty Hewes (*Damages*) e Olivia Benson (*Law & Order: Special Victims Unit*).

4. A TV social na nova temporada da *The X-Files*

Após de 13 anos da exibição do *series finale*⁵⁷, durante uma convenção anual de programação da Fox, realizada em março de 2015, a emissora anunciou o retorno de *The X-Files*. A décima temporada da série, exibida nos Estados Unidos entre janeiro e fevereiro de 2016, foi composta por seis episódios (*My Struggle*, *Founder's Mutation*, *Mulder and Scully Meet the Were-Monster*, *Home Again*, *Babylon* e *My Struggle II*). As ações de engajamento da emissora abarcaram conteúdo complementar no You Tube, sites especiais, postagens nas redes sociais (Facebook, Snapchat, Instagram e Tumblr) e estratégias de TV social (SIGILIANO; BORGES, 2016).

Servindo principalmente ao modelo de temporalidade proposto pela televisão tradicional, a TV social se caracteriza pelo estímulo da conversação síncrona ao assistir através de determinadas estratégias produtivas, conversação essa que acontece, principalmente, por meio de plataformas como as redes sociais (FECHINE; CAVALCANTI, 2017). As autoras entendem como estratégia produtiva os procedimentos através do quais a instância produtora procura fazer com os telespectadores interagentes se articulem em torno de seus conteúdos.

Nesse contexto, o fenômeno transpõe para a segunda tela⁵⁸ os comentários, que antes ficavam restritos à sala de estar, ao círculo de amigos, aos familiares e aos colegas de trabalho, potencializando a sociabilidade dos conteúdos televisivos. Essa intermediação da conversação por plataformas digitais possibilita a interação em tempo real entre telespectadores geograficamente distantes, estabelecendo novos sentidos à experiência coletiva. O entendimento da TV Social enquanto estratégia produtiva permite, como pontuam Fachine e Cavalcanti (2017), que as emissoras/produtores engajem e aumentem suas audiências tradicionais; reforcem a lógica de assistir na temporalidade da grade, ampliem a massa de dados quantitativos e qualitativos sobre audiência.

⁵⁷ Último episódio da série em português.

⁵⁸Se refere à interação paralela e sincronizada com a experiência televisiva feita através de dispositivos móveis tais como smartphones, tablets e notebooks.

Neste estudo, nos interessa, especificamente, entre as potencialidades da TV Social, a possibilidade de obtenção de dados qualitativos, já que o fenômeno permite a criação de um termômetro social, através do qual as emissoras podem avaliar a recepção de suas produções em diversos aspectos (quais personagens/atores fazem mais sucessos, quais arcos são melhores recebidos, etc.) e, com base nisso, orientar o processo de produção.

5. O empoderamento de Scully no *backchannel* de *The X-Files*

Antes de identificarmos e discutirmos os principais tópicos conversacionais, relacionados ao empoderamento da personagem Scully (Gillian Anderson), que foram repercutidos pelos telespectadores interagentes na TV social, é importante detalhar a abordagem metodológica utilizada no monitoramento e na coleta de dados. O processo de acompanhamento e extração dos conteúdos postados no Twitter durante a décima temporada *The X-Files* teve início no dia 24 de janeiro de 2016 e se estendeu até a exibição do último episódio, em 22 de fevereiro de 2016. Conforme realizamos em trabalhos anteriores, a mineração do *backchannel*⁵⁹ teve como fonte de extração de dados a API do Twitter, ou seja, o conjunto de rotinas, padrões e instruções de programação (SIGILIANO; BORGES, 2016; BORGES; SIGILIANO, 2016). A partir dessa base de informações, as postagens relacionadas ao contexto da série foram projetadas no Tweet Deck⁶⁰. Isto é, o aplicativo nativo da rede social é que permitiu a filtragem e a visualização dos tuítes.

Através da interface do Tweet Deck organizamos uma coluna de mineração que filtrava todas as postagens contendo as *hashtags* oficiais do programa e as palavras-chaves relacionadas ao mesmo. De acordo Dan, Feng e Davision (2011), é importante que os termos delimitados pelo pesquisador não estejam vinculados a contextos externos ao objeto de análise. Nesse sentido, as palavras-chave estavam ligadas ao título do programa e dos episódios. As indexações seguiam a mesma abordagem metodológica, as *hashtags* genéricas reproduziam o nome da série e as específicas faziam alusão ao título e/ou arco narrativo do episódio exibido na semana.

A partir da delimitação das palavras-chaves e das indexações os tuítes publicados enquanto a décima temporada de *The X-Files* estava no ar foram capturados através do Snagit. Como o volume de dados gerados durante cada um dos episódios era grande, usamos o programa para gravar

⁵⁹ O termo é usado para descrever o canal secundário de compartilhamento de conteúdo (texto, imagem, vídeo, etc.) formado especificamente durante a exibição de um programa.

⁶⁰ Disponível em: <<https://tweetdeck.twitter.com/>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

a interface do Tweet Deck. Dessa forma, 45 minutos de episódio equivaliam a 45 minutos em vídeo do *backchannel*. Após a captura dos conteúdos compartilhados de maneira síncrona à exibição de *The X-Files* realizamos a mineração e análise dos tuítes. Esse processo, que se estendeu por quatro meses, consiste na observação individual das publicações por meio dos vídeos gerados no Snagit. Após essa mineração chegamos ao *corpus* de análise de 33 mil tuítes publicados pelos telespectadores interagentes.

Desta forma as reflexões apoiam-se no universo ficcional da trama e no *backchannel*, em outras palavras de um lado nós temos o conteúdo que está sendo veiculado na televisão e de outro a conversação gerada no Twitter enquanto a atração está no ar. Nesse sentido, é a junção desses dois pontos que nos é pertinente para identificarmos e discutirmos os principais tópicos conversacionais relacionados ao empoderamento da personagem Scully (Gillian Anderson).

Os tuítes compartilhados durante a exibição da décima temporada de *The X-Files* comentavam, analisavam e ressignificavam não só os arcos narrativos envolvendo Dana Scully (Gillian Anderson), como também repercutiam sobre o modo como a mulher era representada na trama. Enquanto os episódios estavam no ar a indexação #Scully ocupou quatro⁶¹ vezes os *Trending Topics* mundiais do Twitter.

O primeiro ponto que chama a atenção na análise do *backchannel* da série é a euforia em torno das características centrais da personagem. Conforme discutimos anteriormente, enquanto a percepção de Mulder (David Duchovny) sobre os eventos paranormais e extraterrestres é norteada pela sua subjetividade, as hipóteses levantadas por Scully (Gillian Anderson) têm respaldo no conhecimento científico. Nesse contexto, o ceticismo da médica forense em relação aos casos que estavam sendo investigados pelo FBI foi elogiado pelos telespectadores interagentes. Cada explicação técnica pautada na bioantropologia, na física, na química e na medicina era instantaneamente reproduzida e celebrada pelo público. Os tuítes apoiavam e, principalmente, incentivavam a postura da personagem e a forma como ela defendia suas teorias.

A profissão de Scully (Gillian Anderson) também foi um tópico recorrente no *backchannel* de *The X-Files*. Durante o episódio *Founder's Mutation*⁶², por exemplo, os telespectadores interagentes comentaram a cena em que a agente do FBI realiza uma autópsia em uma das vítimas do crime que estava sendo investigado. O público não só destacava que depois de 14

⁶¹ Nos dias 24 de janeiro de 2016, 1 de fevereiro de 2016, 8 de fevereiro de 2016 e 22 de fevereiro de 2016.

⁶² Segundo episódio da décima temporada, exibido em 25 de janeiro de 2016.

anos de hiato, estava tendo a oportunidade de assistir a médica em ação novamente, como repercutia a destreza de Scully (Gillian Anderson).

Esse aspecto dialoga diretamente com o *The Scully Effect*, isto é, ao mostrar a personagem exercendo a medicina forense à trama reforça que a mulher pode atuar em diversas áreas da ciência. Alguns tuítes também continham relatos de telespectadores interagentes que tinham seguindo a carreira científica por influência de Scully (Gillian Anderson).

Entretanto, apesar do público ressaltar as características individuais da personagem, muitas vezes a repercussão no *backchannel* ganhava o âmbito coletivo, indo além do universo ficcional da atração. Como, por exemplo, em *My Struggle* II⁶³ o arco narrativo do episódio é centrado em um vírus mortal que assola habitantes do mundo todo e apenas Scully (Gillian Anderson) pode encontrar a cura. Os conteúdos compartilhados no Twitter comentavam não só as cenas que estavam no ar, mas frisavam a importância do protagonismo feminino nas narrativas ficcionais seriadas estadunidenses.

Para abordar a temática o público adotou a indexação *#GirlPower*⁶⁴, o termo se popularizou na terceira onda do feminismo. Os tuítes discutiam a relevância de uma mulher estar no cerne dos acontecimentos do episódio e, principalmente, no desdobramento do *plot*⁶⁵. Alguns telespectadores interagentes chegaram a comentar que só uma mulher poderia realizar o feito de salvar a humanidade de uma epidemia global.

Por fim, a trama de Chris Carter recebeu críticas dos telespectadores interagentes. Ao longo das nove temporadas de *The X-Files*, exibidas entre 1993 e 2002, Scully (Gillian Anderson) nunca dirigiu o carro dos agentes durante as investigações. Porém, no segundo episódio da décima temporada, intitulado *Founder's Mutation*, a personagem conduziu o veículo pela primeira vez. A quebra da convenção narrativa causou euforia no público e deu início a novos debates sobre o empoderamento feminino na trama. Os telespectadores interagentes questionaram, por exemplo, por que a médica forense não tinha uma mesa no escritório da agência federal como os personagens masculinos. Além de enviar tuítes para os perfis pessoais dos roteiristas do programa exigindo um posicionamento, o público produziu memes que ironizavam o assunto.

⁶³ Sexto episódio da décima temporada, exibido em 22 de fevereiro de 2016.

⁶⁴ Poder feminino no português. O termo é usado para representar o poder feminino, a auto-suficiência e a independência.

⁶⁵História da série ou da temporada ligada ao principal arco narrativo.



SCULLY IS DRIVING.

I REPEAT.

SCULLY IS DRIVING.

#TheXFiles

Traduzido do inglês

25/01/16 23:54



Figura 1: Os telespectadores interagem o fato de Scully (Gillian Anderson) estar dirigindo e ironizam que mesmo após 23 anos da estreia da série da TV, a médica forense ainda não tem uma mesa no escritório do FBI. **Fonte:** Dados da pesquisa (2016).

A análise do *backchannel* da décima temporada de *The X-Files* chama a atenção para três tópicos conversacionais recorrentes, são eles: as características centrais de Scully (Gillian Anderson), a repercussão em torno do protagonismo feminino e as críticas relacionadas à paridade entre os agentes do FBI. O primeiro tópico conversacional levanta questões importantes referentes ao modo como a personagem é representada, principalmente do ponto de vista de sua racionalidade, embora, na maioria das vezes, Mulder (David Duchovny) tenha razão com sua intuição, é Scully (Gillian Anderson) que faz com que ele aquelas hipóteses sejam testadas, é ela que as valida.

A partir da indexação #GirlPower, o segundo tópico conversacional recorrente nos dá uma noção da repercussão positiva de Dana Scully (Gillian Anderson). A agente do FBI é uma mulher forte, inteligente, não sexualizada, não objetificada, que nunca se deixa intimidar por homens, que vê, e é vista, por seu parceiro como uma igual. Cabe aqui ainda destacar que tanto Scully (Gillian Anderson) quando Mulder (David Duchovny) são apresentados como vulneráveis em situações de perigo, e esse cuidado em não associar determinadas características a um gênero ou outro faz com que a trama acerte muito do ponto de vista representativo, principalmente quando consideramos o fato de que *The X-Files* é uma série de ficção científica, campo que é, até hoje, dominado por personagens masculinos. Atualmente, poucas atrações *sci-fi* conseguem colocar personagens femininas em destaque de uma forma não objetificada, sendo um desses exemplos *12 Monkeys* (2015- presente, Syfy). A série, ambientada num futuro apocalíptico, acompanha um pequeno grupo de pessoas que tenta, através de viagens no tempo, salvar o mundo. Nesse grupo, existem poucas personagens femininas, mas elas estão no centro da trama, efetivamente fazendo as coisas acontecerem. Além disso, elas facilmente passam no teste

Bechel⁶⁶. A série destaca-se ainda pelo fato de que seu principal vilão é um personagem feminino.

Por fim, o terceiro tópico conversacional recorrente aborda as problematizações dos telespectadores interagentes em torno da representação, na análise dos tuítes, encontramos vários comentários sobre o fato de que Scully (Gillian Anderson) não tinha uma mesa, seu nome não estava na porta, e ainda sobre aspectos extradiegéticos como a ausência de escritoras e diretoras nessa produção. A discussão ressalta que apesar de ser elogiada em alguns aspectos, ainda estamos distantes de um cenário televisivo, no âmbito da ficção seriada, que reflita a paridade entre os personagens femininos e masculinos.

6. Considerações Finais

Antes de apresentarmos o argumento final deste estudo, julgamos necessário lembrar que, na atual ótica feminista, talvez, a Scully (Gillian Anderson) dos primeiros anos de *The X-Files* esbarre em questões que hoje nos chamam mais atenção do que na década de 90. Em uma rápida busca online, facilmente encontramos textos que apresentam críticas ao modo como a personagem colocou seus interesses pessoais em detrimento dos interesses dos outros, como ela era representada como pragmática, sem humor e crítica enquanto Mulder (David Duchovny), seu parceiro, era alguém com personalidade. Embora essas questões apontem para pontos importantes, consideramos aqui que elas não devem desmerecer o papel desta personagem. Scully (Gillian Anderson) representa uma mudança nos padrões do herói tradicionalmente apresentado nas narrativas de ficção científica.

Entre as potencialidades da TV social, a captação de dados qualitativos sobre a experiência dos telespectadores interagentes (suas opiniões, expectativas, atitudes, etc.) permite que as emissoras, principalmente quando falamos de produtos contínuos e/ou processuais, orientem a construção da narrativa para adequar-se, quando mercadologicamente conveniente, às demandas do público.

No caso de *The X-Files*, podemos perceber, em diversos aspectos, uma nítida admiração e satisfação dos telespectadores interagentes em relação ao modo como a personagem Scully (Gillian Anderson) é representada. Entretanto, a análise do *backchannel* da décima temporada de trama também chama a atenção para as críticas sobre a paridade entre os protagonistas. Nesse sentido, os questionamentos podem ajudar o canal Fox

⁶⁶ O teste, criado para avaliar a caracterização de personagens femininas, **determina que** atrama precisa cumprir três regras: ter duas personagens com nome; ao menos uma cena em que conversam entre si; e o papo não pode ser sobre homem.

e os roteiristas da série a repensarem algumas questões para caminhar em direção a uma representação que se adeque às demandas dos telespectadores interagentes.

REFERÊNCIAS

- BORGES, G.; SIGILIANO, D. Television dialogues in Brazilianfiction: Between production and consumption. **Applied Technologies and Innovations**, v.12, n.2, p.54-68, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/6xUQdG>>. Acesso em: 21 mai. 2017
- CUKLANZ, L. **Rape on Prime time: television, masculinity, and sexual violence**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- D'ACCI, J. **Defining Women: Television and the case of Cagney & Lacey**. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1994
- D'AMORE, L. (Ed.) **Smart Chicks on Screen: Representing Women's Intellect in Film and Television**. New York: Rowman & Littlefield, 2014.
- DAN, O; FENG, J; DAVISION, B. A Bootstrapping Approach to Identifying Relevant Tweets for Social TV. **Proceedings of the Fifth International AAAI Conference on Weblogs and Social Media**, Barcelona, 2011, p.462-465.
- DE ALMEIDA, H. B. Consumidoras e heroínas: Consumidoras e heroínas: Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. **Estudos Feministas**, v.15, p. 177-192,2007.
- DOW, B. Ally McBeal, Lifestyle Feminism, and the Politics of Personal Happiness. **The Communication Review**, v.5, n.4, p. 259-264, 2002.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: UnB, 2001
- FARIA, M.; FERNANDES, D. Representação da identidade negra na telenovela brasileira. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, vol. 1, n. 1, 2007.
- FECHINE, Y.; CAVALCANTI, G. Teledramaturgia brasileira e TV Social: articulações entre Televisão e Internet nas estratégias transmídias da Rede Globo. In: CUNHA, I. F.; CASTILHO, F.; GUEDES, A.P. (Orgs.). **A ficção seriada e o espaço lusófono: conceitos, trânsitos e plataformas**. São Paulo/Lisboa, p. 228-247, 2017.
- HALL, S. **Representação e cultura**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.
- HAMBURGER, E. I. A expansão do “A expansão do “feminino” no feminino” no espaço público brasileiro: espaço público brasileiro: espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. **Estudos Feministas**, v. 15, p. 153-179, 2007.
- HOOKS, B. **Reel to Race: Race, class and sex at the movies**. New York: Routledge, 1996.
- LOTZ, A. **Redesigning Women: Television After the Network Era**. Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- MARTIN, B. **Homens Difíceis – Os Bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias**. São Paulo: Aleph, 2014.
- MITTELL, J. **Television and American Culture**. New York: Oxford University Press, 2010.
- _____. Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea. **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 5, n.2, p. 29-52, 2012.

- NISBET, M., DUDO, A. Entertainment Media Portrayals and Their Effects on the Public Understanding of Science. **ACS Symposium Series**, v.1139, Cap. 20, p. 241-249, 2013
- PARKS, L. Special agent or monstrosity? Finding the feminine in The X-Files. In: LAVERY, D.; HAGUE, A.; CARTWRIGHT, M. (Orgs.). **Deny All Knowledge - Reading the X-Files**. New York: Syracuse University Press, p. 121-134, 1996.
- PRIMO, A. Quão interativo é o hipertexto? : Da interface potencial à escrita coletiva. **Fronteiras: Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 5, n. 2, p. 125-142, 2003.
- REEVES, J.; RODGERS, M.; EPSTEIN, M. Rewriting Popularity- The Cult Files. In: LAVERY, D.; HAGUE, A.; CARTWRIGHT, M. (Orgs.). **Deny All Knowledge - Reading the X-Files**. New York: Syracuse University Press, p. 22-35, 1996.
- SIGILIANO, D.; BORGES, G. O diálogo entre a complexidade narrativa e a social TV no projeto *XFRenatch* da série *The X-Files*. XXV ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2016. Goiânia. **Anais...** Universidade Federal de Goiás, p.1-16.
- WILCOX, R.; WILLIAMS, J. P. What do you think? The X-Files , liminality, and gender pleasure. In: LAVERY, D.; HAGUE, A.; CARTWRIGHT, M. (Orgs.). **Deny All Knowledge - Reading the X-Files**. New York: Syracuse University Press, p. 99-120, 1996.
- WINTERSON, J. **Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery**. New York, Vintage Books, 1996.

Netflix, TV Expandida e reconfiguração estética na Série 3%

Isabela Norton
Soraya Ferreira

1. Introdução

Os serviços de transmissão de audiovisuais ocupam um espaço considerável no comportamento do usuário da web 2.0. A Netflix é pioneira no Brasil a oferecer serviço de transmissão via streaming de filmes, séries e documentários. Atualmente, a empresa já conta com 130 milhões de assinantes em mais de 190 países assistindo a filmes, séries, animações, documentários, produções originais e outros (Netflix, 2018).

No dia 25 de novembro de 2016, a plataforma estreou a primeira produção original totalmente feita no Brasil, a Série 3%. O enredo trata de um contexto pós-apocalíptico em que apenas 3 a cada 100 brasileiros consegue conquistar, por meio de um processo seletivo, o mérito de viver em condições melhores de vida. A série está disponível em todos os 190 países onde a Netflix opera.

Os produtores da série lançaram, em 2011, episódios piloto na plataforma de compartilhamento de vídeos YouTube, com um esboço do que a série é hoje. O objetivo era buscar patrocínio de incentivadores ou canais de TV que dessem continuidade ao projeto⁶⁷. Após alguns anos, a Netflix se interessou pela trama e pela produção e decidiu incorporar 3% ao seu catálogo de séries.

O contexto social abordado na série trata de uma sociedade de contrastes, como a que temos no Brasil. Apesar de ser uma distopia futurista, em muitos aspectos tratados, a semelhança com a realidade atual do país é marcante. As favelas retratadas na série são o local de moradia dos 97% que não tem acesso à sociedade perfeita, onde tudo funciona e a qualidade de vida é superior. Os outros 3% que tem acesso às condições privilegiadas conseguem isso por meio de um processo seletivo, que é baseado em meritocracia. Esquenazi (2011) sublinha que a identificação é um dos fatores de audiência das séries. A empatia por personagens, situações e vivências faz a série habitar o cotidiano do público. O autor diz que “o melodrama tenta criar uma relação de empatia sentimental entre personagens e espectadores, que dá ao gênero o seu modo de existência teatral específico, a sua verossimilhança particular” (ESQUENAZI, 2011, p. 77).

⁶⁷ Disponível em <<https://www.youtube.com/user/serie3porcento>>

A partir de dados do Sistema Integrado de Comércio Exterior de Serviços, Intangíveis e Outras Operações que Produzam Variações no Patrimônio (SISCOSERV), administrado pelo Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços, a Ancine publicou um estudo inédito sobre comércio exterior de serviços audiovisuais no Brasil. Em destaque os produtos nacionais de entretenimento.

Mundialmente, as emissoras que se destacam enquanto produtoras de conteúdo audiovisual são Televisa, do México e a brasileira Globo. Enquanto a emissora mexicana chama atenção por sua enorme quantidade de produções, a Globo tem oferecido cada vez mais produtos como séries, minisséries e novelas, e vem se destacando no mercado internacional por oferecer produtos mais refinados, elaborados e de maior rentabilidade. Mesmo no Brasil, o mercado de venda de novelas para o exterior é concorrido. A Rede Record tem se consolidado com produções épicas, novelas temáticas de época e que remontam grandes períodos da história nacional e mundial. Segundo O Guia dos Curiosos (2015), por ano, pelo menos 60 países exibem uma novela brasileira, somando cerca de 60 milhões de espectadores estrangeiros.

As duas emissoras têm papel crucial na composição da Série 3%, já que muitos dos atores iniciaram e consolidaram a carreira em novelas da Globo ou Record, fato inclusive que fica bem marcado no trabalho de alguns co-protagonistas, que atuam com um linguagem ainda televisiva, marcada pela fala completa de todas as sílabas de cada frase – diferentemente do modelo seriado, que, pelo uso de legenda ou atenção completa, não exige que o produto seja perfeitamente inteligível, permitindo variações no modo de falar e interpretação mais fluida.

A composição estética da série na Netflix remete aos episódios pilotos lançados no YouTube, mas apresentam um toque futurista, acrescentado na versão final. Com roupas mais coloridas e ambientação feita com efeitos futuristas computacionais.

A repetição estética da série também remete à composição das telenovelas brasileiras, como a caracterização de personagens, por exemplo. Novelas que retrataram o contexto social abordado na série apresentavam composição de vestuário, maquiagem e caracterização muito semelhantes às globais Avenida Brasil e Verdades Secretas.

As novelas brasileiras são filmadas e transmitidas (para dispositivos que possuem essa tecnologia) em qualidade 4k, tornando-as mais próximas da qualidade dos materiais de baixo orçamento disponíveis na Netflix, como é o caso de 3%.

O objetivo do presente trabalho é, portanto, analisar a dinâmica dos processos comunicacionais de entretenimento da plataforma Netflix

com relação à Série 3% baseando-se em quatro aspectos: intermedialidade, engajamento, temporalidade e estratégias/estudo de caso. Intenciona-se verificar como se dá a repetição estética das produções audiovisuais brasileiras para exprimir a complexidade e as contradições de nosso tempo.

2. Metodologia

Baseando-se em premissas da ARS (Análise de Redes Sociais), foi traçado o percurso metodológico desenvolvido para constituição da presente análise. Partindo do princípio de que é preciso se familiarizar com o objeto e seus desdobramentos para que o estudo seja devidamente profundo e correto (FRAGOSO *et al*, 2011; RECUERO *et al*, 2015), iniciamos com uma pesquisa exploratória para dimensionar a importância da plataforma Netflix e suas estratégias para lançamentos de conteúdos originais.

Para o afinamento do espectro de pesquisa a equipe de trabalho desenvolveu dois questionários aos quais as séries, filmes e produções da empresa no ano de 2016 foram submetidos. Da análise dos dados gerados, identificamos a importância e relevância para a plataforma os chamados “Originais Netflix”. Afunilando ainda mais o olhar acadêmico do objeto a ser trabalhado, foi possível selecionar a série brasileira 3% - três por cento, por ser a primeira produção completamente brasileira inserida na plataforma.

A coleta de dados foi iniciada então com a familiarização do contexto de lançamento da série, acompanhando comunicados nas páginas oficiais da Netflix (Facebook, YouTube e Media Center) e na página oficiais da Série 3% no Facebook. Na semana de lançamento, foi monitorada a repercussão nacional e internacional da crítica.

Ainda de acordo com as definições e orientações de FRAGOSO *et al* (2011), foram selecionados os limites a serem abordados no presente trabalho. Os autores definem os atores de uma rede social como sendo “indivíduos, instituições ou grupos”. Os atores a serem considerados serão a Netflix - enquanto organização produtora, a Série 3% - enquanto produto, com os seus desdobramentos, e as ações de divulgação que a empresa realizou para divulgar a série. Posteriormente, os autores indicam que sejam selecionadas as conexões a serem consideradas, sendo que conexões são “desde conexões formais, tais como subordinação em uma empresa, por exemplo, até conexões informais, como interações ou laço sociais”. As conexões e a rede de desdobramento a serem consideradas são as veiculadas nas páginas oficiais Netflix Brasil e 3% - três por cento⁶⁸. Uma das coisas

⁶⁸ Respectivamente <www.facebook.com/netflixbrasil> e <www.facebook.com/3porcento>.

mais difíceis de se determinar em trabalhos acadêmicos que versam e tratam sobre redes sociais são os seus limites, dado que estão em constante alteração e não são limites ferrenhamente delimitados. Será observado o conceito de rede inteira, “uma rede cujo limite é institucional”, abarcando os posicionamentos da empresa Netflix no Facebook e na persona⁶⁹ desenvolvida na página oficial da série.

Para a análise dos dados, será considerada uma análise de composição, já que em estudos qualitativos, necessita-se que seja privilegiado a qualidade dos laços sociais presentes na rede e a sua formação. Ao ser abordada a dinâmica dos dados recolhidos, é possível então observar a consequência direta dos processos de interação entre os agentes.

Para geração do corpo crítico de análise, quatro pontos fundamentais foram elencados: a intermedialidade proposta pela série e seus componentes de divulgação, o engajamento gerado, a temporalidade e as estratégias utilizadas, culminando no estudo de caso da Série 3%.

De acordo com a página online do Colóquio Internacional Intermídia da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) (2017), o termo "intermedialidade" surge no contexto dos estudos linguísticos, quando se realizavam estudos comparativos entre a literatura e outras artes. A literatura era o centro dominante de enfoque, porém, deslocando-se a noção de literatura para o entendimento por texto, e uma concomitante expansão dos fenômenos que envolvem escrita, som e imagem, é necessário a designação teórica de um campo mais vasto de estudos. A partir dos anos 90, o termo vindo do alemão *Intermedialität* passou a ser usado para referência às relações textuais do campo da Literatura, mas a partir do conceito de mídia, que atende à configuração comunicacional atual. A variedade de produções de conteúdos e textos verbais, visuais, hipertextos, imagéticos, sonoros e em tantos outros formatos, permite que a intermedialidade se manifeste e seja percebida como campo de estudos.

O conceito de intermedialidade será usado como o aponta Moser (2006), de uma maneira exploratória, não como objeto visado, mas como veículo para percepção das nuances de objeto. De um modo simplista, é o conceito de “interação entre as mídias” (MOSER, 2006, p.43).

O termo engajamento, usado no âmbito comunicacional, é emprestado do marketing, e reambientado nas pesquisas em comunicação. Marra e Damacena (2013) travam uma completa revisão teórica do conceito de engajamento, tão amplamente utilizado, mas que aqui interessa na

⁶⁹ Persona é o termo usado no Marketing para identificar um “personagem” fictício, com características bem definidas, responsável pela geração de conteúdo da página. Toda a produção de conteúdo – textual, imagético, e de respostas - da página será baseada na personalidade, linguagem e conhecimento desse conceito de persona desenvolvido.

definição de Mollen e Wilson que diz de engajamento online da marca, e apresenta a definição como sendo o “comprometimento cognitivo e afetivo do cliente para uma relação ativa com a marca, personificada pelo site ou por outra entidade mediada por computador projetado para comunicar o valor da marca” (MOLLEN; WILSON, 2010 *apud* MARRA; DAMACENA, 2013, p. 237). As interações mercadológicas fomentadas no ciberespaço são circundadas pela necessidade de criação de valor de mercado através de laço social, gerando para o cliente-consumidor-usuário, um valor sentimental de conexão com a marca, que permite que ele participe ativamente do consumo de materiais produzidos pela marca, compartilhando, comentando e curtindo, por exemplo, no Facebook.

As análises relativas à temporalidade possuem dois focos, o primeiro deles é o de contextualizar o objeto no tempo cronológico de lançamento e divulgação, de forma que o contexto fique evidente, demonstrando se é parte da estratégia de sucesso do conteúdo. A segunda análise de temporalidade é relativa ao conteúdo em si, e para isso foram utilizadas as variáveis de classificação de séries apresentadas por Esquenazi (2011). Dada as dificuldades em se classificar séries quanto ao gênero ou período, o autor propõe uma classificação por gestão narrativa do princípio pragmático que as define como série, ou seja, como se dá a passagem do tempo na produção seriada. Elas podem ser séries 1) imóveis, quando há uma reiteração de uma mesma estrutura do universo ficcional, que não se altera, não evolui, mesmo que o tempo passe. O tipo mais evidente de séries nodais são Missão Impossível e CSI, que possuem formatos fixos de desenvolvimento narrativo. Há um esqueleto fixo, uma ordem invariável do desenrolar dos fatos, presente em todos os episódios. Ou 2) evolutivas, que são séries que exploram o potencial dos personagens de construção de uma temporalidade ficcional original, que pode acompanhar o tempo cronológico ou desenvolver o seu próprio ritmo de tempo. Dentro das séries evolutivas, temos as Séries Coral (onde a continuidade da série é formada por diferentes descontinuidades. Se assemelha a uma biografia, porém retrata a biografia de uma comunidade) e as Séries Folhetinescas (nas quais os episódios são interligados, e cada um, para dar prosseguimento à narrativa, necessita do anterior. São séries que se aproveitam dos *cliffhangers* e da curiosidade do espectador para manter a audiência ativa).

Por fim, a análise das estratégias com estudo de caso permite que se chegue a uma conclusão satisfatória sobre o produto analisado. Nesse critério de análise são abarcados todos os pontos que fogem dos critérios anteriores, mas que apresentam alguma relevância significativa no desenvolvimento, divulgação ou consumo do objeto estudado.

3. Dados recolhidos

3.1. Intermedialidade

A Netflix desenvolveu algumas ações de complemento narrativo visando divulgação da série e envolvimento do público com o enredo. A série trata de um processo seletivo – chamado Processo - para ingresso no Maralto, local que oferece condições melhores de vida para os 3% da população merecedores. O Processo se inicia com uma entrevista para triagem dos candidatos que estão mental e psicologicamente preparados para cumprir as demais etapas. Visando simular para o espectador interativo a entrevista, a Netflix disponibilizou o site <www.bemvindoaoprocesso.com.br/>, no qual o usuário simula ser o “candidato”; quando clica no botão “começar entrevista” é redirecionado para o chat do Facebook, sendo automaticamente aberta uma aba de conversa com a página oficial da Série 3%, e, a partir daí a seleção tem início (IMG 01). As perguntas são feitas de forma pré-programada, porém as perguntas seguintes variam de acordo com a resposta escolhida dentre as opções apresentadas.

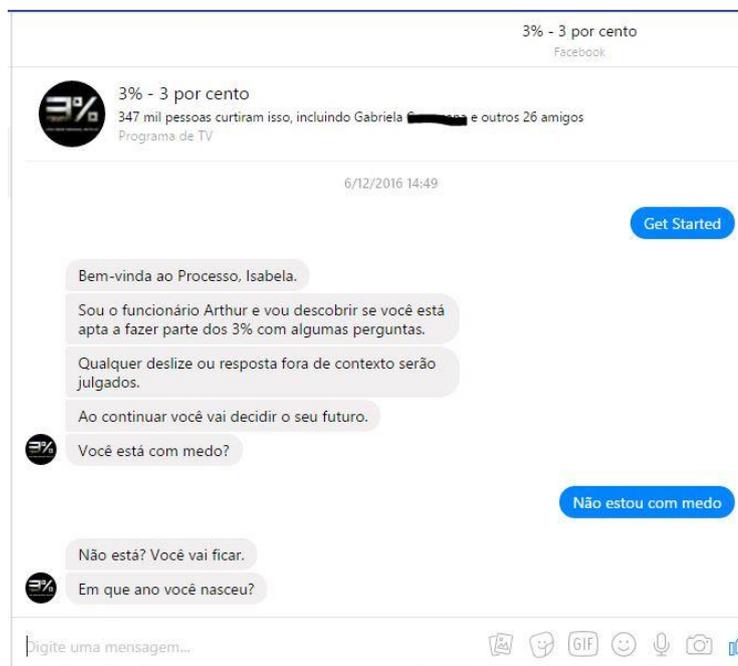


Figura 1. Chat interativo com a página oficial da Série 3% no app Messenger do Facebook. Fonte: Facebook/ Isabela Norton

A divulgação da série tem ocupado espaços físicos não tradicionais de veiculação de propaganda televisiva. Propagandas de produtos online já têm ocupado mais o espaço cotidiano, como pontos de ônibus, banners e outdoors espalhados pelas cidades, principalmente capitais – como uma campanha nacional do YouTube para divulgação de youtubers que foram destaque em 2016. A Série 3% teve inserções de publicidade com banners em sites que tratam do gênero seriado e atrações de cinema, como o PapellPop⁷⁰; em metrô e estações de transporte público pelo país (IMG 02)- como o VLT no Rio de Janeiro/RJ e metrô em São Paulo/SP; e também em sites tradicionalmente ocupado por jovens, como Tumblr.



Figura 2. Divulgação da série em metrô no Rio de Janeiro, dez. 2016. Fonte: Fotografia por Isabela Norton.

3.2. Engajamento

A composição textual e posicionamento da persona responsável pelas publicações na página oficial da série fazem entender que quem publica é parte do Processo, organização que seleciona os 3% mercedores. Após o lançamento da série, foi realizada uma simulação de que a página oficial da série havia sido hackeada pela “Causa” (IMG 03), organização revolucionária que é retratada na série, e luta pelo fim do Processo, justificando que todos têm o mérito para terem melhores condições de vida. A preocupação da Netflix em oferecer respostas individualizadas, não automáticas e coerentes com os comentários gerou ainda mais engajamento e participação. Muitos usuários se manifestaram a favor da Causa/Processo, se portando como os personagens da série, ou como candidatos à seleção.

⁷⁰ Disponível em <<http://www.papellpop.com>>



Figura 3. Página da Série 3% no Facebook foi hackeada pela Causa- Usuários mandam mensagens de apoio. Fonte: Facebook/Isabela Norton

Uma das inspirações do autor da série, Pedro Aguilera, para a constituição do Processo foi o procedimento seletivo de ingresso em universidades. Em publicações na página oficial da série no Facebook sobre meritocracia e critérios de escolha, muitos usuários fomentaram a discussão sobre o tema. A identificação por parte do público foi notória, visto que é uma preocupação dos jovens em geral a prática de se inscrever em vestibulares e prestar o Enem (Exame Nacional do Ensino Médio), porta de ingresso para faculdades e universidades em todo o país.

A identificação do público também foi sentida em questões particulares de alguns personagens. A defesa ou crítica em relação às atitudes e comportamentos dos personagens secundários chama a atenção. A Série 3% conta com um variado leque de co-protagonistas. Particularmente, o público se interessou por alguns deles e se posicionou através de comentários e compartilhamentos no Facebook, contra ou a favor de decisões e comportamentos retratados na série (IMG 04). Por tratar de comportamentos humanos e reações a situações extremas, é fácil a criação de empatia com ambos os lados. Como é possível ver em um dos comentários que diz “o processo quer gente babaca, prepotente e egoísta. Eu sou cristão, jamais passaria para o lado de lá (...)”, se referindo às atitudes

que as tarefas do processo para admissão no Maralto exigem do candidato. Outro comentário se opõe a esse julgamento, dizendo “(...) pra passar pro lado de lá não pode ser fraco, não pode perder pra mente!!! Por isso eu digo, O PROCESSO É JUSTO!!!!”



Arquiteto A Joana arrasando no Evening Standard de Londres... Como disse o jornal britânico "uma das personagens mais intrigantes da TV deste ano."

A time to revert back to adolescence

Verónica Mendes (19) **has been in Da**

Curtir · Responder · 142 · 23 de dezembro de 2016 às 23:31

↳ 10 Respostas

Arquiteto O processo quer gente babaca, prepotente e egoísta. Eu sou cristão jamais passaria pro lado de lá. Espero que Jesus volte logo pra me buscar.

Curtir · Responder · 52 · 23 de dezembro de 2016 às 19:27

↳ 20 Respostas

Arquiteto Joana virá na 2a temporada como a Chefe Master da Causa, Rainha da porra Toda!!!!

Curtir · Responder · 25 · 24 de dezembro de 2016 às 17:25

Arquiteto Tem garra?
Tem coragem?
Tem métodos para deixar para trás?
Tem coragem de pagar com a mesma moeda em prol da Justiça?
Se você tem tudo isso, o processo te acolhe.
Mas se a vingança vir fácil em forma de extermínio sem chance de defesa com um simples apertar de botão e você não aceitar. Seja feliz do lado de cá com a Joana. O processo não te controla? ESTA FORA!

Curtir · Responder · 21 · 23 de dezembro de 2016 às 19:25 · Editado

Arquiteto Que produção mal feita. Não podiam envelhecer o figurino. Parece quem produziu isso um estudante do ginásio. Dá vontade de parar de ver só porque é muito ruim o figurino

Curtir · Responder · 5 · 5 de janeiro às 16:24 · Editado

↳ 14 Respostas

Arquiteto Geral defendendo a Joana
Ela n foi pro lado de lá pq n mereço
Pq ela pensou no trauma e foi fraca!
Pra passar pro lado de lá n pode ser fraco,n pode perder pra mente!!!
Por isso eu digo
O PROCESSO É JUSTO!!!!!!

Curtir · Responder · 4 · 26 de dezembro de 2016 às 05:30

↳ 1 resposta

Arquiteto O processo não se interessa por quem deseja ir pro lado de lá por amor. Ou por quem escolhe não matar por vingança. Ou ainda por quem defende seu próprio ponto de vista e não é manipulado. Oss

Curtir · Responder · 17 · 23 de dezembro de 2016 às 19:03

Figura 4. Comentários apoiando ou condenando atitudes dos personagens (página Facebook série). Fonte: Facebook/Isabela Norton.

3.3. Temporalidade

Como já citado anteriormente, os episódios piloto da série foram lançados em 2011 no YouTube, com um esboço do que a série é hoje. O objetivo era buscar patrocínio de incentivadores ou canais de TV que dessem continuidade ao projeto, o que não aconteceu. Após alguns anos, a Netflix se interessou pela trama e pela produção e decidiu incorporar o projeto de 3% - três por cento ao seu catálogo de séries.

Porém, um possível pioneirismo nesse tipo de produção distópica foi impossibilitado pela falta de patrocínio de produtoras nacionais. No ano seguinte, 2012, foi lançada a série de filmes americana *Jogos Vorazes*, baseada em livro homônimo, que também trata de um futuro apocalíptico, com recursos escassos, e os jovens, ao atingirem determinada idade tem que entrar em uma espécie de jogo para garantir a própria sobrevivência e de sua família. No início de 2016, a *Série Divergente*, outra produção com contexto distópico e com personagens jovens, foi lançada mundialmente. Ambas as produções anteriormente citadas foram sucesso de bilheteria nos cinemas do mundo todo, mostrando que a *Série 3%* estava no caminho certo, mas perdeu o timing de lançamento.

Segundo a classificação seriada de Esquenazi (2011), 3% - três por cento pode ser considerada uma série Evolutiva Coral, visto que a passagem do tempo ocorre na série, permitindo ser traçada uma linha evolutiva dos acontecimentos, inclusive com flashbacks de situações que ocorreram no passado narrativo, mas que interferem no tempo presente da série. E, dentro da classificação evolutiva, a *Série 3%* é apontada como Coral, já que apresenta a biografia das comunidades do Continente e do Maralto, apresentadas como sendo no Brasil, em algum lugar não identificado.

3.4. Estratégias/Estudo de Caso

A Netflix participou da segunda edição do Comic Con Experience (CCXP) em 2016, um mês após o lançamento da série, ocupando um espaço relevante dos painéis de apresentação. O CCXP é um evento brasileiro de cultura pop nos moldes da San Diego Comic-Con, cobrindo as principais áreas da indústria de entretenimento (jogos, quadrinhos, filmes e TV). A Netflix desenvolveu atrações, painéis de autógrafos, entrevistas e diversas atividades de entretenimento para o público participante. Além de personagens das séries *Sense 8* e *Jessica Jones*, no estande da Netflix era possível interagir com os atores que participaram de 3% - três por cento. Na CCXP-Nordeste realizada na região nordeste do país, dois co-protagonistas da produção nacional, que vêm recebendo destaque nos

comentários do público na página do Facebook, foram umas das principais atrações do evento.

Na semana de lançamento da distopia brasileira, em novembro de 2016, a Netflix promoveu uma coletiva de imprensa para apresentar mais detalhes da produção. Estavam presentes os atores Bianca Comparato, João Miguel, Viviane Porto, Michel Gomes, Rodolfo Valente e Vaneza Oliveira, protagonistas, além do roteirista Pedro Aguilera, criador da websérie que deu origem à produção. Após essa coletiva, foi realizado um “bate papo” com os atores, transmitido ao vivo pelo perfil na rede social Instagram da Netflix Brasil.

4. Conclusões

Empresas como a Netflix têm se aproveitado do cenário favorável de criação de produtos audiovisuais para entretenimento. As séries com selo “originais Netflix”, por serem produzidas já de antemão com público pensado, conseguem propagar um conteúdo extremamente direcionado. Tendo o receptor já previsto em um processo pré-produtivo, garantindo os pontos de interação e consequente divulgação, a relação “série x fã espectador x usuário conectado no ciberespaço propagando conteúdo” se dá de forma fluida e corriqueira. A geração de conteúdo por parte do público acontece espontaneamente, seja na criação de memes ou fanpages ou com comentários e avaliações em sites especializados em entretenimento seriado.

Fechine (2014) aponta que esse tipo de produção funciona “geralmente, dentro de espaços ‘oficiais’ nos quais costuma haver um monitoramento que busca manter um controle enunciativo capaz de assegurar o alinhamento da participação dos consumidores com os objetivos estratégicos dos destinadores-produtores” (FECHINE, 2014, p. 19).

O envolvimento do público, apesar de ser esperado, previsto e, por vezes guiado, não perde seu caráter de espontaneidade, justamente por ser “condição e uma das consequências das estratégias transmídia” (FECHINE, 2014, p.12). O fã, espectador, usuário, cliente e assinante, investe seu tempo e dinheiro interagindo com algo que lhe encanta. Isso é a base sólida e extremamente necessária da cultura participativa. (FECHINE, 2014).

A presença multiplataforma da divulgação e das estratégias transmídia de promoção da produção brasileira garantem que a série chegue até o público, que por ser interconectado, está presente nos ambientes virtuais comentando, compartilhando e deixando suas impressões sobre os personagens e a qualidade do produto audiovisual

Apesar dos produtores de 3%- três por cento - por falta de recursos - terem perdido um bom timing de lançamento em 2011, antes dos grandes sucessos entre o público adolescente Jogos Vorazes e Série Divergente, ter a Netflix como produtora e distribuidora de conteúdo é garantia de público.

Bem aceita pela crítica internacional, a série marca o início da produção nacional para a plataforma Netflix. A aceitação nacional ainda não foi unânime e críticas à qualidade de produção foram feitas de forma justa. O público jovem aceitou e absorveu a ideia de uma distopia nacional, ambientada em solo brasileiro. A página da Netflix e da série tem recebido pedidos de uma segunda temporada, que já está confirmada para 2017, porém ainda sem data marcada.

Os 4 critérios abordados no presente trabalho, mesmo se cumpridos com êxito, não são uma garantia de sucesso de público, de divulgação ou de produção. Muitos outros critérios e detalhes devem ser percebidos e avaliados para que tal sentença possa ser dada. O destrinchamento aqui proposto em tópicos - intermedialidade, engajamento, temporalidade e estratégias – nos permitem identificar parte do esqueleto invisível que norteia o fluxo produção-consumo-interação. A dinâmica aqui proposta e traçada é objetivada para que possamos entender como se conectam os pontos da produção de conteúdo audiovisual e do usuário-consumidor hiperconectado.

O ambiente virtual ainda é pouco explorado por redes televisivas, conforme identifica Ferreira (2014). Um serviço de assinantes para reprodução via streaming, necessariamente online, que não depende diretamente de divulgação via Facebook explora o ambiente online da rede de forma criativa e completa. Ter uma conexão ativa e expressiva com o usuário fortalece a marca e gera empatia e identificação, sentimentos importantes principalmente pelo produto oferecido ser intangível.

REFERÊNCIAS

- VI Jornada Intermídia – Colóquio Internacional Escrita, Som, Imagem. **Sobre Intermídia**. Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/?web=intermidia2017&lang=1&page=1361&menu=726&tipo=1>. Acesso em: 21 abr. 2017.
- ESQUENAZI, Jean-perrí. **As Séries Televisivas**. França: Texto & Grafia, 2011.
- FERREIRA, Soraya. **A Televisão em tempos de convergência**. Juiz de Fora: Editora UFJF: Juiz de Fora, 2014.
- FECHINE, Yvana. **Transmídiação e cultura participativa: pensando as práticas textuais de agenciamento dos fãs de telenovelas brasileiras**. In: XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação., Universidade Federal do Pará. **Anais....** Brasília: Compós, 2014.

- FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. Estudos de Redes Sociais”. _____. **Métodos de Pesquisa para Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011, p 116-138.
- MARRA, Guilherme dos Santos; DAMACENA, Claudio. Engajamento do Consumidor: Revisão Teórica do Conceito e Seus Antecedentes. **Revista de Gestão**, [s.l.], v. 20, n. 2, p.233-249, abr. 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5700/rege497>>. Acesso em: 21 abr. 2017.
- MOLLEN, Anne; WILSON, Hugh. Engagement, telepresence and interactivity in online consumer experience: Reconciling scholastic and managerial perspectives. **Journal of Business Research**, v. 63, n. 9-10, p. 919-925, 2010.
- MOSER, Walter. **As Relações entre as Artes**: Por uma arqueologia da intermedialidade. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 14, p.42-65, jul./dez 2006.
- NETFLIX. **About Netflix**. 2018. Disponível em: <https://media.netflix.com/pt_br/about-netflix>. Acesso em: 22 jul. 2018.
- O GUIA dos Curiosos. **10 Novelas Brasileiras pelo Mundo**. 2015. Disponível em: <<http://guiadoscuriosos.uol.com.br/categorias/254/1/10-novelas-brasileiras-no-mundo.html>>. Acesso em: 25 jan. 2017.
- RECUERO, Raquel; BASTOS, Marco; ZAGO, Gabriela. **Análise de Redes Para Mídia Social**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

O grotesco como elemento narrativo: a manifestação da estética grotesca nas séries de TV contemporâneas

Luiz Siqueira
Vanessa Guimarães do Nascimento
Alexandre Tadeu dos Santos

1. Introdução

Nota-se em muitas produções audiovisuais contemporâneas, a recorrência ao feio, à deformação, ao bizarro e ao absurdo, ao estranhamento, às “partes baixas do corpo”, características apontadas por diversos estudiosos como próprias do grotesco. Assim, sua presença na literatura e no cinema é bem conhecida. O próprio Victor Hugo, a quem se atribui os primeiros estudos sobre o termo com o prefácio de sua peça *Cromwell*, um ensaio a respeito da presença do grotesco nas artes e que ficaria mais conhecido que a peça à qual prefaciava, lançava alguns anos depois *O Corcunda de Notre-Dame* (1831), romance ambientado na famosa catedral de Paris, que lida justamente com o grotesco na figura do personagem Quasímodo, apaixonado pela bela cigana Esmeralda. No cinema, nota-se a forte presença do grotesco desde as oposições entre claro e escuro e formas distorcidas de obras do expressionismo alemão, como em *O gabinete do Dr. Caligari* (Wiene, 1920) e *Metrópolis* (Lang, 1927). Recentemente, a Disney lançou *A Bela e a fera* (2017), um clássico infantil dos anos 90 que também lida com a presença do grotesco na história, na personagem da fera.

Nesse sentido, a proposta deste trabalho é verificar como as características acima citadas, sob a denominação geral de grotesco, são representadas em séries de TV contemporâneas. Dessa forma, buscamos na literatura elementos para uma breve construção histórica do grotesco, com base em Victor Hugo (2007) e Umberto Eco (2007), bem como nos estudos de Sodré e Paiva (2002), no qual o grotesco é apresentado como presente em diversas situações cotidianas, como na programação televisiva, corroborando assim, para uma estética heterogênea dessa categoria.

Para tanto, realizaremos uma análise fílmica tal qual proposta por Vanoye e Goliot-Lété (2006), centrada apenas no aspecto da narrativa do método, em três séries de TV, a saber, *Black Mirror* (Channel 4, 2011), *American Horror Story* (FX, 2011) e *Santa Clarita Diet* (Netflix, 2017). Nesse sentido, o foco da análise serão as ações dos personagens e a exposição dos acontecimentos nas histórias, o que permite nos revelar o contexto e o modo pelo qual se dá nas séries televisivas a manifestação do grotesco, justificando o presente trabalho por notarmos a presença deste nestas

produções e, tendo a noção, fundamentada nos teóricos acima relatados, de que o grotesco opera de modo a provocar sensações de nojo e riso, interessa-nos saber se este intuito da estética é modificado diante dos diferentes gêneros.

2. Para uma construção histórica do grotesco

A feiúra encontra sua história transcrita em obra de Eco (2007), que se indaga qual seria o lugar do feio, desde a Antiguidade clássica, questionando-se se esse mundo era de fato dominado pelo belo, até os dias atuais. Para o autor, o feio se constituiu, na maioria das vezes, em oposição ao belo, tendo este encontrado ao longo dos séculos, em filósofos e artistas, definições e extensas obras que dele se ocupavam.

Eco (2007) lembra que até mesmo atualmente é de difícil precisão o estabelecimento do belo no mundo antigo. Se por um lado, a Guerra de Tróia foi de certa forma motivada pela beleza de Helena, por outro, a mesma talvez não poderia ser considerada como um modelo de virtude, tendo em vista que ela era a esposa infiel de Menelau e que, para os gregos, o ideal de perfeição era representado pela *Kalokagathia*, união de *kállos*, o belo, com *agathós*, termo que designa uma série de valores positivos (ECO, 2007, p. 23-24).

O autor ressalta que, em Platão e seu mundo das ideias, se infere que o feio deveria ser identificado como o não-ser, pois em *Parmênides*, Platão negaria a existência das ideias de coisas imundas e desprezíveis, logo, “o feio existiria, portanto, exclusivamente na ordem do sensível, como aspecto da imperfeição do universo físico em relação ao mundo ideal” (ECO, 2007, p. 24-25). Na *Poética* de Aristóteles, para Eco (2007), o princípio de que se poderiam imitar belamente as coisas feias, percorreria os séculos como aceito universalmente, o que sustenta a tese inicial do autor de que o mundo grego foi sustentado por contradições quanto ao belo e ao feio. A própria mitologia clássica é atravessada por muitos tipos de crueldades. Nela, configuram-se monstros e castigos divinos dos mais diversos, de que se vale o mundo cristão, como ressalta Eco (2007), para revelar o quanto a mitologia pagã era danosa.

O mundo cristão apresentou a beleza como obra divina e até mesmo nele, o feio encontraria redenção. Santo Agostinho explicaria, por Eco (2007), a aparente contradição da existência do Mal em um mundo criado por Deus, ao justificá-lo como uma corrupção, um dano e como tal, haveria nele anteriormente, um valor positivo, um bem precedente. O Mal encontraria na figura do diabo, ainda que o mesmo não tenha sido uma invenção do cristianismo, as características que seriam levadas adiante como

próprias do feio, algumas vezes descrito como monstro e na forma de vários animais.

Na Idade Média, houve uma comicidade associada aos monstros, devido à sátiras e festas carnavalescas, “triumfo de tudo aquilo que era considerado feio ou proibido” (ECO, 2007, p. 140). Mas no restante do ano, predominava, de acordo com Eco (2007), o calendário religioso oficial, sendo observada uma mudança no período renascentista, sob a escrita de Rabelais, que apresenta a deformidade como gloriosa.

No entanto, é somente com as reflexões sobre o Sublime que as considerações sobre o feio sofrem profundas alterações. Para Boileau, o Sublime seria uma “reflexão retórica sobre a forma de exprimir poeticamente grandes e avassaladoras paixões”, como aponta Eco (2007, p. 272), que também salienta que se experimenta o Sublime diante de “impressões que podem resultar deleitosas quando se sente horror de algo que não nos pode possuir nem fazer mal” (ECO, 2007, p. 272). Kant, Schiller, Hegel e Nietzsche também tiveram o Sublime como objeto de alguma forma, demonstrando que o belo não mais se configurava como único domínio estético.

Eco (2007) observa que “a mais apaixonada exaltação romântica do feio” (2007, p. 280) se dá com Victor Hugo, no prefácio a *Cromwell*, uma peça de 1827. Para o autor, o feio de Hugo “é o grotesco (‘uma coisa disforme, horrível, repelente, transportada com verdade e poesia para o domínio da arte’), a mais rica das fontes que a natureza poderia oferecer à criação artística” (2007, p. 280).

Sodré e Paiva (2002) também ressaltam que foi Victor Hugo, antes de mais ninguém, quem pensou o fenômeno grotesco. Para os autores, Hugo vai além de seus predecessores, pois critica as idealizações artísticas de modo a chamar a atenção para as mudanças estéticas que estavam em andamento. Assim, “grotesco é o cômico, o feio, o monstruoso, a palhaçada, mas, sobretudo, um modo novo e geral de conceber o fato estético” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 44).

Nesse sentido, para Victor Hugo fazia-se necessária uma estética que representasse as formas artísticas e literárias inovadoras que mostravam no feio, no extravagante, a verdadeira ruptura das formas simbólicas apreciadas nos “tempos antigos”. Para tanto, a significação do grotesco satisfaz a caracterização dessa evolução estética, trazendo uma amplitude de conceitos e liberdade aos modelos pré-estabelecidos da realidade, pois, “[...] nem tudo na criação é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, **o grotesco** no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2007, p. 26, grifo nosso).

É nessa perspectiva, de uma nova categoria estética que o grotesco ganhou várias formas de representação não só nas artes e na literatura, mas também no cotidiano, na mídia e telejornalismo, no cinema e na televisão.

3. O grotesco no cotidiano da televisão

Como se observa por Eco (2007), o conceito de grotesco ultrapassa os juízos de belo ou feio. Apesar de ser compreendido muitas vezes como em oposição ao belo, como sinônimo de feio, o grotesco também se caracteriza pelo rebaixamento, por situações absurdas, por referências às “partes baixas do corpo”, por aberrações cotidianas, que, em muitos casos, possuem a intenção de provocar o riso ou incitar uma situação cômica, como ressaltam Sodré e Paiva (2002, p. 17), ao analisarem o grotesco em diferentes situações do cotidiano:

O comum nesses casos é a figura do rebaixamento [...], operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de desarmonia do gosto [...] – que atravessa épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa.

O grotesco manifesta-se de forma diversa desde tempos remotos até a contemporaneidade, fazendo parte do cotidiano através da literatura, do cinema, da arte em geral, da mídia e da TV. Sua interpretação se confunde, muitas vezes, com o imaginário, mas na realidade é a própria representação de uma sociedade grotesca, midiaticizada por acontecimentos bizarros, teratológicos, que chocam e causam espanto, como entendem Temer e Tuzzo (2016), ao observarem o grotesco na transmissão de notícias. Para as autoras,

a notícia carrega um alto potencial para o grotesco: os acidentes com os corpos destruídos, os atos terroristas e os danos que trazem consigo são, de muitas formas, manifestações grotescas de um tipo de barbárie que afeta a civilização [...] (TEMER e TUZZO, 2016, p. 21).

Embora reconheçam que o telejornalismo trabalha com o que foge à normalidade, as autoras apontam que o mesmo auxilia também na construção da normalidade, além de obras ficcionais, como as telenovelas. E como concluem em seu estudo,

a representação do grotesco na televisão não ocorre por acaso, é uma resposta direta da presença do grotesco na sociedade e nas cidades: o

grotesco da TV é espetacularizado, mas não criado, ele é fruto de uma sociedade grotesca, que se habitua a cenas diárias de exageros de dor, sofrimentos, caos, insegurança, medo e morte. (TEMER e TUZZO, 2016, p. 23).

Eco (2007), ao citar narrativas audiovisuais contemporâneas, ressalta o uso do grotesco como sinônimo de feio e que o mesmo suscita terror e é apreciado como interessante e excitante:

a arte contemporânea também pratica e celebra o feio, mas não mais no sentido provocativo das vanguardas do início do século XX. [...] E são os mesmos usuários que não perderam o sentido tradicional do belo, e experimentam emoções estéticas de uma bela paisagem, de uma bela criança, de uma tela plana que repropõe os cânones da Divina Proporção. (ECO, 2007, p. 423)

Nesse sentido, se nota a presença do grotesco como parte do cotidiano, algumas vezes de forma suavizada, sutil, perceptível apenas por meio de comparação. No entanto, não somente através de reportagens, mas também como parte de uma espetacularização a ser apreciada pelo telespectador, o grotesco é ainda mais notável em programas humorísticos de TV, nos quais é possível notar atrações que mostram pessoas em circunstâncias estranhas, escatológicas, com o intuito de “testar os limites de audiência” da programação (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 104).

O programa norte-americano “*Jackass*”, por exemplo, um de maiores sucessos de humor da MTV, ficou conhecido por seus quadros que submetiam os participantes à situações desagradáveis, desde uso de bebidas que envolviam urina humana à atear fogo no próprio corpo. Tais episódios, ao mesmo tempo em que provocavam sensações de nojo, de estado de alerta e perigo no telespectador, os divertiam, atraindo cada vez mais o público e fazendo com que o programa obtivesse recordes de audiência na emissora.

Na televisão brasileira, nota-se exemplos de apelo ao humor grotesco em programas como “O descontrole”, de Marcos Mion, que expunha os participantes à constrangimentos e atos esdrúxulos para gerar riso no público. O programa “Pânico”, da emissora Band, também conta com a apresentação de quadros que ridicularizam personagens e os próprios membros do programa, colocando-os em situações de dor, nojo e perigo, a exemplo de “*Jackass*”. Outros programas de auditório, como o “Programa do Ratinho”, da rede emissora SBT, com conflitos familiares e brigas de casais para atrair a atenção tanto da plateia quanto dos telespectadores, o “Domingão do Faustão”, da rede Globo, com as pegadinhas exibidas ao final do programa para divertir o público e que mostra, na maioria das vezes,

personagens em situações inusitadas, gerando comicidade, entre outros, são espaços de mediação, conforme apontam Sodré e Paiva (2002, p. 115):

Na televisão, o auditório passou a exercer a mesma função que lhe garantia o grande sucesso na rádio: recriar a espontaneidade das festas e dos espetáculos públicos – portanto, assumir uma parte da tensão presente nas manifestações simbólicas das classes economicamente subalternas no espaço urbano – e, ao mesmo tempo, manipular os conteúdos “popularescos”, pondo-os a serviço da competição televisiva/publicitária pelo mercado de audiência.

Assim, percebe-se que a realidade grotesca não é simplesmente criada, mas também, ou talvez ainda mais, espetacularizada, de modo a chocar, causar espanto, riso, provocar sensações de estranhamento na plateia, mas que, ao mesmo tempo, demandam esse tipo de produção. A televisão, desse modo, produz o que o público quer ver ou está habituado a ver e assim, espera por tais movimentos, pautando dessa forma, uma demanda pelo grotesco.

4. O grotesco como elemento narrativo nas séries de TV contemporâneas

Em muitas narrativas audiovisuais e nas séries de TV em particular, a representação do grotesco tem se dado como o “monstro” da semana, ao qual configura-se como obstáculo a ser ultrapassado pelos protagonistas, como ocorre em *Arquivo X* (FOX, 1993), *Supernatural* (CW, 2005), *Grimm* (NBC, 2011), entre outras. No entanto, como aponta Eco (2007), tal representação tem mudado com o passar do tempo. Se antes os monstros tinham como representantes *Godzilla* e *King Kong*, atualmente passou-se a contar com personagens como *E.T.* e *Yoda*, de *Star Wars*, extremamente carismáticos apesar de suas aparências.

Ao realizarem um retrospecto do grotesco na literatura, no cinema e na televisão, Sodré e Paiva (2002) lembram que este “irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas encenadas pela imaginação artística” (2002, p. 74). Para os autores, também se percebe o grotesco pelo “rebaixamento engraçado de um tópico elevado ao lugar-comum discursivo” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 78). Como os mesmos o fazem e logo, se infere de seus estudos, para cada meio e para cada obra, a manifestação dessa categoria estética se revela de uma forma e nesse sentido, no que diz respeito às séries de TV, passamos então a analisar sua representação em três gêneros específicos, no drama, em *Black Mirror*, na comédia em *Santa Clarita Diet* e no terror em *American*

Horror Story: Hotel, observando empiricamente o aspecto narrativo dessas séries para realizar a análise.

4.1. O grotesco como espetacularização em *Black Mirror*

No episódio piloto da série britânica *Black Mirror* (Channel 4, 2011), lançado em 2011, percebe-se o grotesco de modo espetacularizado. Em alguns episódios, a própria proposta dessa série de TV, uma antologia que apresenta episódios independentes narrativamente, mas que possuem um comum fio temático condutor, se trata de espetacularizar o uso da tecnologia na sociedade contemporânea, projetada, no entanto, em um tempo futuro, pois o telespectador reconhece que os recursos tecnológicos não são próprios à sua realidade cotidiana, mas não se encontram distantes de serem obtidos e vivenciados como tal.

No episódio em questão, intitulado “*The National Anthem*”, o primeiro-ministro britânico Michael Callow é surpreendido com a ameaça de um sequestrador que faz a princesa Susannah, herdeira da Família Real, de refém. A recompensa exigida para libertar a princesa pode ser considerada, no mínimo, esdrúxula: o primeiro-ministro deverá ter relação sexual com um porco e o ato deverá ser transmitido ao vivo na televisão.

As várias tentativas da equipe do governo de livrar o ministro dessa situação se mostram falhas, de modo que ele se vê obrigado a cumprir as exigências do sequestrador. A transmissão da cena de sexo com o porco ganha grande repercussão sendo acompanhada pela população nas mais diferentes plataformas midiáticas, que assiste a tudo e, enquanto algumas pessoas demonstram mal-estar, nojo e repulsa pelo ato, outras riem de forma sarcástica do primeiro-ministro, o que afirma o caráter grotesco da cena retratada na série, por Sodré e Paiva (2002).

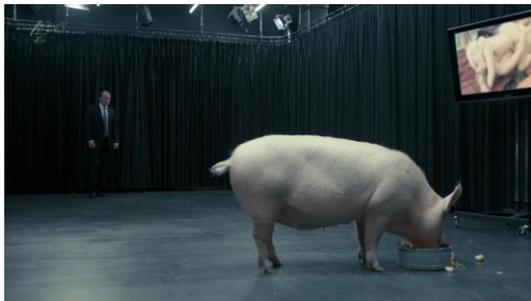


Figura 01: Frame de “*The National Anthem*”, episódio piloto de *Black Mirror* (2011).

Fonte: Netflix.

No desfecho do episódio, descobre-se que a princesa havia sido libertada pouco antes do término do prazo dado pelo sequestrador para que se cumprisse sua exigência. Este se revela ao final, como um conhecido, desejoso de expor uma crítica à sociedade, como é a própria proposta da série, numa espécie de metalinguagem.

Além da atitude do sequestrador e diante de sua justificativa para a embaraçosa exigência feita ao primeiro-ministro, com pretensão de se configurar como crítica ao uso das mídias digitais, que conduz a vida em sociedade, ridicularizando a vida do personagem Michael Callow, percebe-se também um outro aspecto do grotesco, seu uso como metáfora, notável por se tratar de uma figura política, de cujo apoio popular oscila na medida que o prazo caminha para o término e pelas diferentes reações do público ao assistir à cena.

A imposição da exigência pelo sequestrador é que se revela como o elemento grotesco apresentado no episódio, pois sua possibilidade causa estranheza e comicidade, sensações ampliadas pelo fato de se tratar de uma série dramática, em que há a presença de uma seriedade narrativa, quebrada assim, pela inserção da relação sexual com o porco, provocando um deslocamento de sentido ao mesmo tempo em que, revelada a necessidade de se cumprir o ato, ela tem sua tensão ampliada.

4.2 *Santa Clarita Diet* e o grotesco como recurso cômico

Em séries de comédia, assim como em filmes, é natural que se recorra a situações cotidianas de forma engraçada, com o intuito de provocar risos no telespectador. Tais situações, por verossimilhança, fornecem tão forte conexão com a realidade dos telespectadores, seja por situações similares que são narradas ou por atitudes que poderiam ser tomadas diante destas, que o engajamento ocorre por reconhecimento de si próprio nas referidas situações, o que culmina em riso.

Para Sodré e Paiva (2002, p. 60), “o grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real”. Dessa forma, os autores destacam que resulta daí a frequente desconstrução observada no uso do grotesco, como o apelo “ao que é libidinalmente baixo quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 60). Nesse sentido, é interessante observar como se manifesta o grotesco em produções audiovisuais que têm por intuito provocar o riso.

Santa Clarita Diet é uma série americana de comédia, estreada no canal de *streaming* Netflix no corrente ano de 2017. A narrativa da série acompanha a vida, de início pacata, do casal Sheila e Joel, interpretados pelos atores de comédia Drew Barrymore e Timothy Olyphant, já

conhecidos do grande público por atuarem em papéis predominantemente de comédia. Na série, o casal, que vive na cidade Santa Clarita, no subúrbio de Los Angeles, trabalha como corretores de imóveis, têm uma filha adolescente e começam a viver uma mudança radical após a personagem Sheila passar por algumas transformações, depois de sentir-se mal e vomitar muito.

A partir da cena em que ocorre o vômito, enquanto mostram uma casa à venda para outro casal, o grotesco começa a ser representado, tendo em vista que essa cena é muito enfática, pois o telespectador acompanha, não livre de estranhamento, o que é por si só muito significativo uma vez que o mesmo não é alheio às comédias, um certo exagero na representação desse ato, que se segue em cenas posteriores quanto a outros aspectos das mudanças pelas quais a personagem passa. A própria cena do vômito é enfocada pela câmera que insiste em mostra-lo até o fim enquanto a personagem jorra uma quantidade excessiva de um líquido verde. Esse exagero é apontado por Sodré e Paiva (2002) como uma das modalidades expressivas do grotesco, caracterizando-se como uma situação escatológica, com “referência a dejetos humanos, secreções e partes baixas do corpo” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 68). Percebem-se esses aspectos nessa sequência, uma vez que se recorreu à demonstração exagerada de fluídos humanos, utilizados de forma asquerosa para causar o nojo.

Após o vômito, Sheila se alimenta de carne moída crua. No entanto, as tentativas da personagem de se alimentar de carnes de animais cruas se revelam falhas na medida em que a mesma não a fornece saciedade. É dessa forma que os telespectadores são surpreendidos com uma primeira refeição de carne humana da personagem: ela come os dedos e devora o corpo de um corretor concorrente, em um momento que o mesmo se insinuava para ela. Joel a encontra, momentos depois, devorando o órgão genital do corretor concorrente já morto, com os restos de seu intestino para fora.



Figura 02: Frame do episódio piloto de Santa Clarita Diet (2017). Fonte: Netflix.

A partir de então, Sheila e seu marido percebem que terão que matar para que ela possa se alimentar enquanto tentam descobrir os motivos pelos quais a personagem sofreu essa transformação. Dessa maneira, o telespectador acompanha a série, sendo incitado às sensações de nojo e riso, em parte pelas situações cômicas que são narradas, com os personagens na tentativa de estabelecerem um código de moral que justifique matarem para que Sheila se alimente, pelo fato de Joel, ao concordar e auxiliar a esposa nessa tarefa, tentar trazer à normalidade os eventos que se sucedem e também grau de realismo com que foram produzidas as partes humanas que a personagem devora.

Desse ponto de vista, é interessante notar que o grotesco é utilizado na série para realçar o cômico, utilizando-se para isso cenas com atitudes e situações em claro exagero que levam ao absurdo, característica também evidenciada como própria do grotesco, por Sodré e Paiva (2002), nas quais a personagem come um pé, um braço humanos, pratica caminhada com as vizinhas carregando um copo com um líquido resultante de restos humanos que ela bateu no liquidificador, provenientes de um corpo que a mesma guarda em seu *freezer* e nas vezes em que planeja de modo pitoresco, juntamente com seu esposo Joe, formas de matar pessoas para saciar-se.

Dessa forma, o grotesco manifesta-se na série, a exemplo do ocorrido em *Black Mirror*, de modo a instalar o conflito, pois é através dele que a narrativa se desenvolve, no entanto, com o intuito de elevar o estranhamento de uma situação engraçada à comicidade, potencializando-a, por meio de situações em claro exagero que oscilam entre sensações de nojo e riso.

4.3. *American Horror Story*: o grotesco como elemento de suspense

Em séries de terror e suspense, percebe-se o uso do grotesco de modo a ressaltar o sobrenatural, pois, uma vez que o mesmo não é explicado de modo racional, o que se nota é uma franca recorrência a essa categoria de modo a expandir as possibilidades diante desse gênero. O que resulta desse uso é um aumento substancial no suspense, amparado pela expectativa gerada no telespectador de um elemento surpresa que a qualquer momento pode aparecer, possível pelo grotesco e essencial em tal gênero.

Um exemplo dessas ocorrências são as narrativas criadas em *American Horror Story*. A exemplo de *Black Mirror*, a série também é uma antologia, com episódios de cuja narrativa se desenvolve ao longo de uma

mesma temporada, sendo que suas temporadas não possuem continuidade entre si e o fio condutor entre elas é a temática da série, histórias de terror.

Em sua quinta temporada, estreada em 2015 e com subtítulo de *Hotel*, diversas situações com sexo, violência e excesso de sangue são evidenciadas, bem como cenas gráficas de estupro e personagens esquisitos, como crianças fantasmagóricas, para criar o clima de terror, gerando espanto e repulsa. A série contou com a participação ao longo de toda a temporada e em papel de destaque, da cantora Lady Gaga, que construiu uma carreira de apresentações não livre de polêmicas e que por vezes, também fez uso do grotesco em suas produções musicais, como videoclipes e apresentações em shows nos quais se recorre a figuras monstruosas e deformidades.

A história gira em torno do detetive de polícia John Lowe, que tem seu casamento abalado após a perda do filho mais novo, desaparecido em um parque de diversões. Após dar início a investigação de uma série de assassinatos que possuem características entre si, o detetive se vê atraído para o Hotel Cortez, que aparenta estar conectado aos assassinatos e às pessoas que nele trabalham e as que nele se hospedam.

Com uma narrativa própria da complexidade observada em produções audiovisuais contemporâneas, que exigem do telespectador um comprometimento com a história narrada no sentido de montar um quebra-cabeça no qual as peças são dadas a cada episódio, como caracteriza Mittell (2012) ao analisar as produções televisivas dos últimos 20 anos, em *American Horror Story*, os personagens que de início se configuram como desconexos entre si vão sendo conectados ao longo da temporada, criando-se subtramas com suas histórias pregressas, antecedendo ao tempo da trama principal, mas em diálogo direto com ela.

À medida que as conexões entre os personagens vão sendo estabelecidas, o telespectador é envolvido na trama de modo a desvendar, assim como o faz o detetive Lowe, os mistérios que cercam o hotel, participando assim, da sensação de estranheza que o próprio personagem principal se vê envolvido.

A estética que se observa na série dialoga com o exposto ressaltado por Sodr e e Paiva (2002) com rela o   ideia de grotesco para Wolfgang Kayser, que se ocupou do mesmo retomando a quest o a partir da Segunda Guerra Mundial. Para Kayser, o grotesco opera como um mundo alheio, dotado de desarticula es e de modo estranho e tragic mico. Nesse sentido, os autores relatam que sua ocorr ncia, de acordo com Kayser, “pode assumir formas fant sticas, horror ficas, sat ricas ou simplesmente absurdas” (2002, p. 55), tendo por composi o o monstruoso como sendo a sua forma mais marcante. Ainda que fa a uso corrente de figuras

monstruosas, o grotesco não se constitui apenas por esses efeitos, mas, sobretudo por situações que provoquem o riso nervoso, “uma situação de absurdo ou de inexplicável” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 55). A série se vale de elementos grotescos de modo a atingir tais fins.



Figura 03: Frame do décimo primeiro episódio de *American Horror Story: Hotel* (2015).
Fonte: DVD.

Em “*Battle Royale*”, décimo primeiro episódio da quinta temporada, uma hóspede se apresenta na recepção do Hotel, para se hospedar enquanto participará de um programa de TV na cidade. Ao ser levada ao quarto pelos funcionários, a personagem revela fazer parte de um grupo de bruxas, descendentes de uma antiga linhagem sanguínea em tom jocoso. Assim que fica sozinha no quarto, ela é atacada por Ramona Royale, uma vampira que deseja se vingar da Condessa, personagem de Lady Gaga, e para tanto, precisa de sangue para se manter forte. A expectativa criada em torno da cena é própria a uma narrativa de suspense, na qual a hóspede deveria se assustar com o fato de ter em seu quarto, a presença de uma vampira. No entanto, ao ser atacada por uma faca que lhe corta o busto, o corte desaparece nela e reaparece em Ramona, no mesmo lugar. Alegando ser uma boneca de vodu humana, a hóspede se debate e se fere transmitindo à Ramona os mesmos ferimentos, o que resulta em uma sequência de ações cômicas.

Assim, elementos como um recorrente fantasma, de pele enrugada e corpo deformado, que se veste de modo sexualizado e que tem no lugar do órgão genital uma broca, usada para estuprar hóspedes; a inserção de flashbacks para contar as trágicas histórias pregressas de vida dos personagens, em tom musical e em preto e branco; o pedido da personagem Liz, uma transgênero que trabalhava no bar do hotel, no último episódio da temporada, ao descobrir-se com câncer de próstata, para que os demais personagens do hotel a matassem, cena cômica mas dramatizada, entre

outras situações, operam de modo a quebrar o sobrenatural, aliviando a tensão em alguns momentos de uma situação que seria puramente de terror.

Dessa forma, tais elementos em uso na série evidenciam seu caráter grotesco que, ao mesmo tempo em que provocam o estranhamento de “realidade ficcional”, próprio de uma narrativa de suspense, o faz também por meio de efeitos cômicos.

5. Considerações finais

O grotesco percorre muitas situações cotidianas, sendo facilmente perceptível na natureza, conforme proposta do termo em sua essência, conceituado originalmente por Victor Hugo e a exemplo do exposto na concepção histórica que Eco (2007) resgata, recorrendo a diversos estudiosos que se ocuparam do grotesco em suas mais diversas funcionalidades e conceituações.

Desse modo, é por meio dele que se evidenciam muitas características em produções audiovisuais, sejam elas de caráter extremamente informativo, a exemplo de telejornais, seja em outras exclusivamente com intuito de produzir entretenimento. Nestas últimas, nota-se que, em séries de TV, recorre-se ao grotesco como auxílio narrativo em diferentes formas.

Em produções dramáticas, o estranhamento que o grotesco invoca ao ser utilizado, pode ser interpretado como metáfora no sentido de conduzir a uma crítica. Isso é evidente na série antológica *Black Mirror*, que faz uso do mesmo para uma crítica social, proposta que é a mesma da série em sua unicidade. Em séries de comédia, o uso do grotesco se manifesta de modo a suscitar o cômico, constituindo-se por muitas vezes, através do exagero de situações cotidianas. De modo semelhante, o cômico, por meio do grotesco, é também notável em séries de TV de suspense. Tal uso provoca no telespectador uma intensificação do medo, por abrir as possibilidades além da sensação de estranhamento comum à uma produção desse gênero, tendo em vista que é por meio do sobrenatural que essas séries de TV operam.

Um traço comum provocado pelo grotesco nas séries analisadas é o de operar por meio de uma quebra narrativa. Em *Black Mirror*, o elemento grotesco produz uma quebra no gênero dramático, pois insere o cômico, mas ao mesmo tempo, por ser necessário cumpri-lo, a dramaticidade do episódio analisado é elevada. De modo semelhante, essa quebra narrativa é representada por diversos elementos a que se recorre em *American Horror Story*, que introduzem a comicidade em cenas das quais se espera pelo suspense. Em *Santa Clarita Diet*, a tentativa de levar à normalidade uma

situação cômica, elevada pela presença do grotesco, atua também como uma quebra narrativa no gênero.

Recorre-se, assim, ao grotesco como elemento narrativo nas séries de TV contemporâneas, construindo ou introduzindo por meio dele, o conflito, mas também de modo a elevar e quebrar a tensão narrativa, o que também suscita adesão por parte do telespectador.

REFERÊNCIAS

- ECO, Umberto. **História da Feiúra**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettine. 2. ed., 2. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MITTEL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, v. 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- TEMER, Ana Carolina Rocha Pessôa; TUZZO, Simone Antoniacci. Pedacos de maus caminhos: o belo e o grotesco nas representações das cidades no telejornalismo brasileiro. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 21, n. 36, 2016. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/25850>>. Acesso em: 25 jun. 2017.
- VANOYE, F. GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.

Materiais especiais

- AMERICAN Horror Story: hotel. Roteiristas: Brad Falchuk & Ryan Murphy. Estados Unidos, 2011.
- SANTA Clarita Diet. Criação: Victor Fresco. Estados Unidos, 2017.
- THE National Anthem. Direção: Otto Bathurst. Produção: Barney Reisz. Roteiro: Charlie Brooker. In: **Black Mirror**. Londres: Netflix, 2012, 44 mim.

O poder de atração dos K-dramas: o *soft power* e a hibridização no contexto do fenômeno global *Hallyu*

Naiane Almeida
Marcos Nicolau

1. Introdução

O movimento *Hallyu* ou *Onda Coreana* é um fenômeno de consumo global de produtos culturais sul-coreanos iniciado em meados da década de 1990, a partir da popularização dos K-dramas (termo geral que nomeia as séries ou novelas produzidas na Coreia do Sul) - a princípio, no continente asiático, mas que hoje espalhou-se para diversos continentes, tais como África, Oceania, América do Norte, Europa e América do Sul. A *Hallyu* é sinônimo de tudo o que, produzido na Coreia do Sul, torna-se famoso internacionalmente, ou seja, moda, filmes, programas de variedades, literatura, cosméticos, música e até mesmo o próprio artista (cantor, ator, apresentador) transforma-se em um produto cultural.

O artigo tem o propósito de analisar a composição híbrida dos K-dramas e o seu relacionamento com o conceito de *soft power* (em português, poder suave) criado pelo cientista político norte-americano Joseph Nye que diz respeito à persuasão. Essa persuasão, nasce após a Guerra Fria quando o mundo foi dividido em capitalista e comunista, evidenciando o poder dominante da hegemonia americana como produtor cultural. Em outras palavras, seria uma forma de domínio indutivo ou como o próprio nome já diz, a influência suave através do símbolo, uma forma tão simples e gentil de dominação que nos prende ao poder de status e ao modismo. Hollywood é um marco na manipulação da opinião pública sem a necessidade do uso da força bruta e por muito tempo estivemos limitados a vestir apenas a camisa *Made in USA*. O poder suave pode ser aplicado em vários aspectos, tais como fé, esporte, política e língua, contudo, a forma mais rentável é sem dúvida ligada à cultura. Essa, portanto, é a fórmula de poder suave escolhida pela Coreia do Sul.

Jenkins (2009) assinala a convergência a partir de mescla de três conceitos: cultura dos meios, através da multiplicidade de suportes; cultura participativa, pela a inserção dos múltiplos mercados que ocasionou a transformação do consumidor de um ser passivo à ativo; e inteligência coletiva, marcada pela mudança do comportamento e deslocamento de públicos. O compartilhamento de informações que cultura da convergência na forma do consumo midiático proporciona é um importante componente na rápida ascensão dos dramas coreanos na era globalizada, principalmente em razão da queda das barreiras territoriais e comunicacionais

proporcionadas pela internet com sua diversidade de fluxos, nós e redes, que ligam os usuários, fazendo-os capazes de se apropriarem, organizarem e ressignificarem os conteúdos. A formação de comunidades de conhecimento, como por exemplo as redes sociais, sites, fóruns, entre outros, foi modificando completamente os fluxos comunicacionais do planeta, as formas de consumo e o próprio consumidor, difundindo de forma mais rápida, eficaz e barata. O consumo cultural na contemporaneidade acontece, portanto, a partir do contexto interacional melhorado pelas novas mídias e seu imenso poder de compartilhamento.

O hibridismo, por sua vez, é um importante ponto para a construção dessa atratividade global dos dramas sul-coreanos, como algo incorporado não por acaso, mais pensado com o propósito específico, visando, por exemplo, a diminuição do estranhamento entre as culturas orientais e ocidentais, assim como a forma negativa com que a Coreia do Sul vinha sendo preconcebida após a separação com a Coreia do Norte, além de envolver, obviamente, a da questão da lucratividade.

Para alcançar esse objetivo, foi utilizado o método indutivo explicativo que permite a análise do fenômeno, partindo do geral para o particular, iniciando com a definição geral da Hallyu como fenômeno de popularização global de cultura pop sul-coreana e incorporando a análise do hibridismo que caracteriza a concepção de estrutura dos K-dramas. O estudo envolve, ainda, alguns exemplos do consumo e de apropriação dessas atividades no Brasil.

Na primeira parte, conferimos o que é o poder suave por meio da visão de Frantheisco Ballerini (2017), dos estudos de Joseph Nye, em conjunto com a cultura global de mercado de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011); a concepção de hibridização dos meios de Lúcia Santaella (2010) e o hibridismo cultural de Néstor Garcia Canclini (*apud* SOUSA, 2012). Em seguida, explicamos a aplicação desses conceitos na formação do movimento *Hallyu* e nos produtos culturais sul-coreanos, focando a análise na atratividade dos K-dramas e como esse produto veio a se tornar a base fundadora do movimento de popularização de cultura pop, responsável pela melhora das relações internacionais entre a Coreia do Sul e os outros países do mundo, exporemos também alguns exemplos de manifestação dos K-dramas no Brasil e como a *Hallyu* mantém-se ainda hoje como um fenômeno em constante expansão.

2. O *soft power* e cultural global de mercado no movimento *Hallyu*

No final dos anos 1980, o cientista político norte-americano Joseph Nye definiu o conceito de *soft power*, que está diretamente relacionado à persuasão em contrário às ideias de dominação (*hard power* ou poder duro)

por meio de brutalidade. O movimento *Hallyu* segue esse padrão estabelecido por Nye, ao utilizar o apelo da produção cultural em favor de melhoria nas relações internacionais. Para entender de forma mais clara o significado desse termo, Nye explica o poder suave como a:

...habilidade de conseguir o que se quer pela atração e não pela coerção ou pagamentos. Surge da atratividade de um país por meio de sua cultura, de sua política e de seus ideais. Quando se consegue que os outros admirem seus ideais e queiram o que você quer, não é preciso gastar muito com políticas de incentivo e sanções para promovê-los na sua direção. A sedução é sempre mais eficaz que a coerção, e muitos dos valores como democracia, direitos humanos e oportunidades individuais são profundamente sedutores. NYE (*apud* BALLERINI, 2017, p.15, epub).

O *soft power* é a persuasão, a atração e a sedução que contraria o autoritarismo e a dominação por meio da força, características do chamado poder duro muito utilizado por Maquiavel, segundo Frantheisco Ballerini (2017, p.16, epub) quando este aconselha os príncipes italianos de quatro séculos atrás de que é melhor ser temido em vez de amado. A chave para entender o poder suave no contexto cultural é a sua capacidade de modelar as preferências, ou seja, não é apenas persuasão e a mobilização das pessoas através da argumentação. “O poder suave é o poder da atração”, diz Nye (*apud* BALLERINI, 2017, p.18). Nye ainda diz que Hollywood é o maior exemplo do uso prático do poder suave, mas que ao decorrer do tempo foram surgindo outros casos que, mesmo ainda não atingindo a capacidade e rentabilidade hollywoodiana, está em constante estado de emergência, crescendo e se-expandindo por todo o globo.

O poder suave desenvolvido na Coreia do Sul é uma mistura de vários produtos culturais, como o cinema, música, moda, dramas, entre outros, influenciando diretamente no turismo, na educação, na diminuição das desigualdades e no desenho da própria identidade do país ao ponto de a revista inglesa *First* realizar um estudo especial sobre o movimento *Hallyu*, escrito por Nick Lyne, citado no livro *Poder Suave (soft power)* por BALLERINI (2017).

“Medir o verdadeiro impacto do poder suave nos níveis diplomático e político não é fácil, mas os benefícios econômicos são certamente tangíveis: as indústrias criativas geram ganhos na exportação, aumentam a visita de turistas estrangeiros, as matrículas de alunos internacionais e investimentos externos. Qualquer um que subestima o papel do poder suave quando se fala em redesenhar a marca de uma nação só precisa olhar para a Coreia do Sul para corrigir seu erro. Na última década, uma nova onda de cultura sul-coreana, chamada *hallyu*, transformou o país

no mundo, a ponto de o ministro do Exterior usar abertamente o termo ‘diplomacia hallyu’”, diz Lyne (*apud* BALLERINI, 2017, p.161, epub, grifo do autor)

A cultura na perspectiva do poder suave transforma-se, deixando de ser algo apenas inerente e identificatório de um povo e passa a ser visto como indústria. Portanto, a cultura global de mercado, segundo Lipovetsky e Serroy (2011) é a cultura da renovação, a chegada do novo por meio da mutação, um hibridismo que constrói novas formas e estilos de produzir e difundir conteúdo. O desenvolvimento desses bens culturais não se classifica como simples imitação ou padronização, mas sim através da readaptação e reapropriação de modelos já existentes que o inspiram à criação e evolução de acordo com suas particularidades. “Culturas particulares cruzam permanentemente com a cultura-mundo, e se cruzam entre si, umas se alimentando das outras”, dizem Lipovetsky e Serroy (2011, p.125).

A cultura-mundo não é a planetarização americana. Logicamente, é um fato bastante conhecido que grande parcela da indústria cultural mundial é composta pela produção e consumo de produtos americanos, contudo, a globalização não significa um mundo homogêneo, muito pelo contrário, ela preza a heterogeneidade, a diversidade. Além disso, a era hipermoderna é construída pela multiplicidade de opções, pelo aumento das ofertas e a segmentação dos mercados, em que há sempre uma constante renovação de produtos. As novas mídias auxiliam e influenciam diretamente nesse aspecto, pois o crescimento no consumo dos K-dramas a nível global só foi possível de acontecer graças as facilidades de deslocamento, difusão e reapropriação propiciadas pelas ambiências cultivadas na internet.

3. Hibridização no movimento *Hallyu* e na concepção dos K-dramas

O hibridismo que caracteriza a produção sul-coreana está presente na construção estética do formato drama e no crescimento da atividade de consumo dos produtos por meio da interconexão, que fez desaparecer as barreiras geográficas da comunicação. Na visão de Santaella (2010, p.82) o híbrido é colocado como a formação de um novo elemento composto a partir da mistura de elementos diversos. Na cultura das mídias além da questão da produção cultural, esse hibridismo inclui a multiplicidade de espaços que a autora chama de “espaços intersticiais”, o rompimento das fronteiras físicas por meio do virtual, ou seja, as ambiências comunicacionais originada a partir da conexão. O foco de difusão dos K-dramas deixa de ser apenas a televisão e passa a acontecer simultaneamente ou não através da internet.

Canclini (*apud* SOUSA, 2012) nos traz o hibridismo fundamentado pelo multiculturalismo representado através da constituição de uma zona de diálogo entre as culturas, instaurando um espaço de tolerância no referente às diferenças. Assinala, que a cultura não é mais acolhida como algo genuíno, e sim como algo representado, impelindo às culturas pós-modernas a perderem o caráter de pureza por seu decorrente contato com o outro e os deslocamentos de bens simbólicos. Esse novo modelo de formação cultural multiculturalista, de acordo com às ideias de Hutcheon (*apud* SOUSA, 2012), possibilita a contestação da centralização do discurso dominante, traduzindo-se no presente artigo como as produções sul-coreanas como uma opção ao até então domínio americano. No que se refere às práticas de consumo, o próprio Canclini diz que ainda é necessária muita discussão para entender a fragmentação dessa estrutura, a partir da transnacionalização da indústria. Nos propomos a adicionar algumas contribuições para o estudo por meio da discussão sobre o papel dos dramas na construção dos vários estágios que fazem parte do movimento de cultura pop sul-coreano.

Pese a las acusaciones contra las industrias culturales de homogenizar los públicos, el estudio de los consumos presenta una estructura fragmentada. ¿Cómo pensar juntas las conductas dispersas, en una visión compleja del conjunto social? ¿Tiene sentido en nuestras atomizadas sociedades, donde circulan simultáneamente mensajes tradicionales, modernos y posmodernos, reunir, no bajo un modelo teórico sino en una perspectiva multifocal, lo que la gente hace en el trabajo y en los tiempos de ocio, en espacios urbanos desconectados y en generaciones alejadas? ¿Cómo articular lo que la economía y las ciencias de la comunicación describen sobre las estrategias transnacionales de las empresas y la publicidad, con la visión microsocia que la antropología ofrece al observar grupos pequeños? Esta necesidad de estudiar conjuntamente los múltiples tipos de consumo se vuelve más imperiosa cuando se diseñan políticas culturales que, de algum modo, deben plantearse la cuestión de la totalidad social.⁷¹ (CANCLINI, 2006, p. 77)

⁷¹ Apesar das acusações contra as indústrias culturais de homogeneizar os públicos, o estudo dos consumos apresenta uma estrutura fragmentada. Como pensar junto as condutas dispersas numa visão complexa do conjunto social? Têm sentido nas nossas atomizadas sociedades onde circulam simultaneamente mensagens tradicionais, modernas e pós-modernas reunir, não sob um modelo teórico, mas sim em uma perspectiva multifocal o que as pessoas fazem no trabalho e no tempo livre, em áreas urbanas desconectadas e em gerações remotas? Como articular o que a economia e as ciências da comunicação descrevem sobre as estratégias de transnacionalização das empresas e da publicidade, a partir da visão micro social que a antropologia oferece ao observar grupos pequenos? Esta necessidade de estudar conjuntamente os múltiplos tipos de consumo se volta mais imperiosa quando se desenham políticas culturais que de alguma forma devem considerar a questão da totalidade social. (tradução nossa)

Entraremos a seguir, na visualização desses traços de hibridização como base formadora que compreende a “diplomacia Hallyu” e o fluxo da produção sul-coreana de ficções seriadas. O movimento *Hallyu* surgiu em meados da década de 1990, quando os dramas sul-coreanos começaram a ficar famosos no continente asiático. O termo *Hallyu* é um neologismo criado por jornalistas chineses por conta da rápida popularização dos K-dramas na China e significa *Onda Coreana*. Por isso, é incorreto se referir ao fenômeno como *Onda Hallyu*, pois isso seria o mesmo que dizer *Onda onda*. Como algo surgido na Ásia é comum a comparação com a produção japonesa, até porque não apenas a *Hallyu*, mas o próprio desenvolvimento econômico da Coreia do Sul foi inspirado de certa forma no modelo japonês. O fenômeno de popularização hoje comporta diversos produtos, sendo a música o mais rentável, tanto em questão monetária como na melhora das relações internacionais, contudo, os dramas foram o primeiro produto a atingir o nível global. Mesmo que hoje a música seja o produto cultural mais consumido, os K-dramas continuam tendo importância. O movimento iniciou-se a partir dos dramas e nada mais lógico que entendermos a atratividade deles, que tornou possível a construção de um fenômeno que mexe não apenas com fãs sul-coreanos, mas de todo o mundo, colocando a *Hallyu* como fenômeno de nível global em crescente expansão.

Segundo Carlos (*apud* MADUREIRA, MONTEIRO e URBANO, 2014) a origem dos dramas asiáticos situa-se no Japão pós-guerra misturada à criação da primeira emissora pública japonesa, NHK (Nihon Hoso Kyohai – Japan Broadcasting Corporation), iniciada em 1953. Foi a partir daí que surgiram os primeiros *doramas* (pronúncia japonesa para dramas) sendo o formato adotado por países como Coreia do Sul, China, Taiwan, Índia, Tailândia, Hong Kong. No Japão, assim como na Coreia do Sul os dramas foram constituídos visando a “reconstrução de uma cultura nacional sólida, enfraquecida com as consequências da Segunda Guerra Mundial” (MADUREIRA, MONTEIRO e URBANO, 2014, p.3).

Mesmo que o modelo drama tenha sido criado no Japão, “dentre os países asiáticos que obtiveram sucesso na emulação dessa fórmula, China e Taiwan e, em maior escala, Coreia do Sul se destacam, devido a sua grande produção anual e a atenção que conquistaram dentro dos próprios países e fora deles” (MARTEL *apud* MADUREIRA, MONTEIRO e URBANO, 2014, p.7). O caráter híbrido que compõe não apenas os dramas, mas muitos outros produtos que compõe a cultura pop sul-coreana justifica a

diferença significativa da melhor aceitação da produção sul-coreana ao redor do mundo.

O confucionismo (originário da China) está impregnado na Coreia do Sul e há muito tempo vem influenciando a população e o governo, no cotidiano não tanto em caráter religioso, mas em seu sistema organizacional, político, financeiro e familiar. Assim como o Japão, a Coreia do Sul é um país que preza a hierarquia, o respeito aos mais velhos, algo muito representado nos dramas e em conjunto com aspectos retirados de produções estrangeiras, tais como americana e europeia, formam produtos culturais híbridos, diferindo das produções japonesas que estimam o tradicionalismo oriental, como demonstra o fragmento retirado do artigo *Fãs, Mediação e Cultura midiática*, dos autores Madureira, Monteiro e Urbano.

A chave-mestra dos dramas sul-coreanos está na sua dimensão essencialmente híbrida, tanto com suas influências asiáticas, quanto com as ocidentais. Um hibridismo que soma influências e se posiciona, ao apresentar sua própria cultura e especificidades. Em suas narrativas, modernidade e tradição se combinam, articulando o Confucionismo, que é parte estrutural da cultura coreana. A influência desta corrente religiosa se mantém até hoje no cotidiano da sociedade sul-coreana, não mais com o teor religioso, mas como posicionamento moral e tradicional através do forte enfoque ao respeito aos mais velhos, à hierarquia e a importância da família. (MADUREIRA, MONTEIRO e URBANO, 2014, p. 7)

A Coreia do Sul é uma nação que em consequência das guerras viveu uma intensa instabilidade financeira. Essa mesma instabilidade é o motivo da mudança no panorama cultural mercadológico que vem sendo estabelecido no país desde a democratização e a flexibilização das leis de entrada dos produtos estrangeiros, entre as décadas de 1980 e 1990, pois, ao contrário do que se esperava, o país não foi dominado pelas produções americanas e sim influenciados. A essência do confucionismo, em conjunto com aspectos culturais estrangeiros, foi inserida no desenvolvimento dos produtos culturais, a fim de causar empatia e melhora no relacionamento com os outros países, fazendo a Coreia do Sul entrar numa fase capitalista. Devido ao diminuto mercado interno, o governo em conjunto com empresários locais, iniciaram investimentos relacionados à exportação de produtos que demonstrassem o desenvolvimento de sua cultura. Em outras palavras, é o uso do poder suave a fim de estabelecer a promoção da nação coreana, a busca do lucro necessário a saída da crise financeira, a procura por uma identidade cultural que os aproximasse as outras culturas, refletindo a melhoria das relações.

Por esse motivo o hibridismo permeia a construção dos produtos culturais sul-coreanos, não apenas relacionada ao fator K-drama, mais em muitos outros aspectos, como por exemplo, a inserção de palavras estrangeiras (geralmente inglês ou espanhol) nas letras das músicas de grupos K-pop (como são chamados as *boybands* ou *girlgroups*) assim como o próprio estilo das músicas e danças.

4. A estrutura dos K-dramas e o consumo no Brasil

O formato drama de TV lembra um pouco às séries americanas, contudo não é igual; existem especificidades próprias, afirmando a ressignificação de um produto e não simplesmente uma cópia. A nomenclatura *drama de TV* é usada de forma generalizada, pois não significa especificamente séries dramáticas. Os K-dramas podem ser históricos, policiais, suspense, fantásticos, comédias românticas, psicológicos, baseado em fatos reais ou puramente ficcionais. Na Ásia não existe a distinção minissérie e novela como é comum no Brasil ou filmes para TV produzidos a partir de séries em canais como Nickelodeon e Disney Channel. Toda a produção audiovisual seriada é chamada drama, com uma média de 8 a 25 episódios, podendo chegar a 50 ou mais de 100 episódios. A duração de cada capítulo varia de acordo com o tamanho da obra, de 30 minutos a 1 hora. Geralmente os episódios dos dramas até 25 episódios possuem 1 hora de exibição, mas isso não é regra oficial que não possa ser descumprida.

Os dramas sul-coreanos são obras abertas com o intuito de atrair e capturar a atenção do público ao mesmo tempo que deixa uma abertura para mudanças, assim como o modelo das telenovelas brasileiras. A princípio, os dramas são planejados para temporadas únicas, mas dependendo da aceitação do público isso pode mudar. Como é o caso da série *Reply*, escrita por Lee Woo-jung, um drama antológico, no qual as histórias diferem entre as temporadas, produzida pelo canal fechado TVN. Em 2012, foi ao ar a primeira temporada chamada *Reply 1997*, composta por 16 episódios e que foi um grande sucesso, por esse motivo no ano seguinte, foi exibido a segunda temporada denominada *Reply 1994*, com um total de 21 episódios, mas que ao contrário da primeira não recebeu tão boa aceitação e muitos pensavam que iriam ser cancelada, contudo, para surpresa dos fãs em 2015, foi ao ar a terceira temporada *Reply 1988*.

Alguns dramas que exigem um cuidado maior na pós-produção são completamente gravados e editados antes da exibição, deixando de ser obras abertas. Esse foi o caso de *Descendants of the sun*, exibido em 2016 e considerado o drama da temporada, recebendo muitos prêmios, entre eles o Grande prêmio na categoria televisão no Baeksang Arts Awards 2016. Foi o primeiro drama de KBS em que as filmagens foram completamente

terminadas antes do ir ao ar. Atualmente o drama está disponível no catálogo das plataformas *streaming* do Netflix, Dramafever e Viki. O drama possui belas cenas externas nas quais acontece uma guerra fictícia em um local também fictício, gravado na Grécia e que precisavam de um cuidado especial na hora da edição. A fotografia e as cenas foram tão bem construídas que pareciam até estilo cinematográfico.



Figura 1. K-drama Descendants of the sun. Fonte: facebook.com/kbsworld

A internet é um importante aliado da popularização dos dramas sul-coreanos em nível global; a prática de fã na construção de comunidades interacionais, na legendagem e distribuição sem fins lucrativos, a mudança do consumidor de passivo à ativo tornou possível que a atração proposta pela hibridização do formato que estrutura os dramas atingissem o público previamente destinado. Quando as emissoras brasileiras se recusavam a atender a demanda dos fãs interessados em consumir K-dramas, a difusão iniciada com os *fansubs*⁷² cresceu, tornando-se tão forte que atingiu o desenvolvimento de plataformas *streamings* globais específicos para dramas asiáticos, como o Viki e o Dramafever, chegando inclusive à Netflix. No Brasil, segundo o site *brasilkorea*⁷³ a emissora Rede Brasil de Televisão, começou a exibir em 2016 o drama *Happy Ending* dublado; no mesmo ano foi exibido *A Lenda – Um luxo de sonhar*, tornando-se assim os primeiros K-dramas a serem emitidos no Brasil oficialmente através de uma emissora de televisão.

⁷² Fansub é prática de legendagem realizada por fãs sem fins lucrativos, pode ser realizada de forma individual ou coletiva.

⁷³ <http://brasilkorea.com.br/happy-ending-tv-brasileira/>
<http://brasilkorea.com.br/a-lenda-um-luxo-de-sonhar/>



Figura 2. K-dramas exibidos no canal Rede Brasil. Fonte: facebook.com/oficialrbtv/

Segundo o site [doramaever](http://doramaever.com)⁷⁴ em 2017, a Netflix comprou os direitos de transmissão do drama da JTBC *Man to Man* que aconteceu após uma hora da exibição oficial na Coreia do Sul. O drama foi transmitido em 190 países que detêm os serviços da Netflix e legendado em mais de 20 línguas diferentes. Os dramas sul-coreanos estão invadindo cada vez mais o planeta, atraindo multidões de fãs e elevando a Coreia do Sul a um importante produtor de bens culturais.

A Coreia, utilizando-se da influência que a atração dos K-dramas e dos demais produtos da cultura pop empregou a “diplomacia hallyu” na criação do Centro Cultural Coreano, com várias filiais dispostas em diversas partes do mundo, a fim de aproveitar o poder de persuasão e atração que a *soft power* cultural oferece. No Brasil, o centro foi fundado em 2013, na cidade de São Paulo a fim de estabelecer o desenvolvimento cultural entre o Brasil e a Coreia, introduzindo os brasileiros aos produtos culturais coreanos pertencentes ao movimento *Hallyu*, por meio de atividades como a exibição de K-dramas, o ensino do idioma, informações sobre a comida, à prática da arte marcial *taekwondo*, acesso à livros pertencentes a biblioteca do centro, concursos culturais, eventos, exposições. Resumindo: trata-se de um local que possui a finalidade de difundir a cultura coreana e estabelecer um relacionamento com os estrangeiros por meio de políticas persuasivas e de atração características do poder suave.

5. Considerações finais

A partir do que foi exposto, vemos como o K-drama e a própria produção cultural em si é um importante meio para o estabelecimento de

⁷⁴ <http://doramaever.com/2017/04/07/man-to-man-e-o-primeiro-k-drama-a-ser-transmitido-internacionalmente-atraves-da-netflix/>

relações internacionais. A Coreia do Sul inova com a mutação, a hibridização, reconfigurando um formato já existente, a fim de suprir suas próprias necessidades. O movimento *Hallyu* surge no período em que o poder de cultura pop da Coreia do Sul, em caráter de exportação era quase inexistente. Quando se pensava em produções culturais asiáticas automaticamente relacionávamos aos animes e aos mangás provindos do Japão. Foi um arriscado movimento que deu certo e situou os sul-coreanos como um emergente produtor de bens culturais.

O que diferencia a produção coreana da japonesa é justamente a utilização de características híbridas a fim de atingir a generalização. O uso do hibridismo é um importante aliado na expansão do movimento *Hallyu*. O poder de atração dos dramas sul-coreanos foi tão forte que abriu as portas para a popularização de diversos outros produtos ao redor do mundo. O consumo global de mercado está relacionado a facilidade que a internet propõe e essa rede transformou-se no meio principal de difusão, principalmente quando, no início, as emissoras recusavam-se a transmitir os dramas. Com o passar do tempo, o consumo através de comunidades de fãs cresceu, plataformas oficiais na internet foram construídas atendendo à demanda e aumentando o poder da *Hallyu* no mundo.

A Rede Brasil de Televisão foi a primeira emissora brasileira a exibir dramas coreanos; a Coreia do Sul inaugurou seu centro de promoção no Brasil e a atratividade que se iniciou com os K-dramas continua crescendo e transportando esse poder para outros produtos. Tudo isso, numa mistura de influências externas e essência própria sul-coreana. Um hibridismo que se tornou sinônimo de cultura e valor identitário. Transformou a instabilidade e a imagem do país em perspectivas mais ricas e com grandes possibilidades, conquistando uma legião de fãs por todo o globo, colocando o movimento de popularização de cultura pop *Hallyu* em estado de emergente expansão.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Naiane. A interação e organização dos fãs brasileiros em torno dos dramas sul-coreanos. In: NICOLAU, Marcos (org.). **Internet difusa: diversidade de práticas midiáticas e processos interacionais** [recurso eletrônico]. João Pessoa: Ideia, 2016.
- BALLERINI, Franchesco. **Poder Suave (soft power): arte africana; arte milenar; arte renascentista; balé russo; Bollywood; Bossa-Nova; British invasion; carnaval; cultura mag japonesa; Hollywood; moda francesa; tango; telenovelas**. São Paulo: Summus, 2017.
- CANCLINI, Néstor Garcia. El consumo cultural: una propuesta teórica. In: SUNKEL, Guillermo (coord.). **El consumo cultural en América Latina**. 2. ed. Bogotá: Convênio Andrés Bello, 2006.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

- KANG, T. W. **Coréia: o novo Japão?** Estrutura, estratégia e táticas que explicam seu crescente êxito como potência industrial. São Paulo: Maltese, 1990
- LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. **A cultura-mundo:** resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- MADUREIRA, Alessandra Vinco A. Calixto; MONTEIRO, Daniela de Souza Mazur; URBANO, Krystal Cortez Luz. **Fãs, mediação e cultura midiática:** dramas asiáticos no Brasil. 2014. I Jornada Internacional GEMInISEntrenenimentoTransmídia. 13 a 15 de maio de 2014. São Carlos. Disponível em:
<[http://www.geminis.ufscar.br/download/jornada_internacional_geminis:_entrenenimento_transm%C3%ADdia_\(jig_2014\)/produ%C3%A7%C3%A3o_de_P%C3%AAs_e_cultura_participativa/Fas%20mediacao%20e%20cultura%20midiatica.pdf](http://www.geminis.ufscar.br/download/jornada_internacional_geminis:_entrenenimento_transm%C3%ADdia_(jig_2014)/produ%C3%A7%C3%A3o_de_P%C3%AAs_e_cultura_participativa/Fas%20mediacao%20e%20cultura%20midiatica.pdf)>. Acesso em: 21 ago. 2018.
- MARTINELLI, Caio Barbosa. **O jogo tridimensional:** o hard power, o soft power e a interdependência complexa, segundo Joseph Nye. In: Conjuntura Global, vol. 5 n. 1, jan./abr., 2016, p. 65-80. Disponível em:
<<http://revistas.ufpr.br/conjglobal/article/view/47424>>. Acesso em: 21 ago. 2018.
- OLIVEIRA, Rafael Santos de. **O soft power das novas mídias nas relações internacionais.** In: Cadernos Adenauer xv (2014), n. 4, Cibersegurança. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, junho 2015. Disponível em:
<<http://www.kas.de/brasilien/pt/publications/42177/>>. Acesso em: 21 ago. 2018.
- SANTAELLA, Lucia. **A ecologia pluralista da comunicação:** conectividade, mobilidade, ubiquidade. São Paulo: Paulus, 2010.
- SOUSA, Leila Lima de. O processo de hibridação cultural: prós e contras. In: **Revista Temática**, ano IX, n. 03, mar. 2012. Disponível em:
<http://www.insite.pro.br/2013/janeiro/processo_hibridacao_cultural.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2018.

YouTube, Vimeo, Gshow, Netflix, Globo Play e o estilo da websérie de ficção no Brasil

João Paulo Hergesel

1. Considerações iniciais

Uma explosão de textos produzidos nos últimos anos tenta encontrar uma definição absoluta para o que se tem chamado de “websérie”. São trabalhos que abordam desde comparações com hiperseriados a convergências com outras mídias; desde acessibilidade para extrapolações artísticas à capacidade de interatividade com os interlocutores. No entanto, mesmo com fundamentação em conceitos previamente sugeridos sobre o assunto, as discussões se destinam a um buraco negro espiralado que não finaliza qualquer posicionamento concreto.

Compreender o termo é questão de morfologia: ao mesmo tempo em que “cine” é um prefixo que alude ao cinema, e “tele”, à televisão, “web” está diretamente relacionado à internet. Assim, temos: “séries cinematográficas” (ou “cinesséries”) para as franquias de filmes, geralmente de longa-metragem, que repercutem nas telonas; “séries televisivas” (ou “telesséries”) para os programas veiculados em emissoras de canais abertos e fechados; e “webséries” (ou ainda “séries de internet”) para as produções que encontram no ciberespaço um local para desenvolvimento e propagação.

Trabalhamos, portanto, com a ideia de que websérie é qualquer narrativa midiática prioritariamente audiovisual, dividida em episódios (ou capítulos), pensada para pequenas telas e armazenada em espaços on-line passíveis de visitaç o. Essas plataformas podem ser gratuitas, tal qual o YouTube (www.youtube.com), o Vimeo (www.vimeo.com) e o Gshow (<http://gshow.globo.com/webseries>), ou restrita a assinantes, como é o caso da Netflix (www.netflix.com) e do Globo Play (<https://globoplay.globo.com>). Neste artigo, discutimos como as webséries brasileiras vem adquirindo suas características específicas, considerando o contexto sociocultural em que se inserem e a modalidade escolhida para sua disseminação.

Cientes de que a websérie, assim como outras mídias para manifestação de narrativas, pode se encontrar em pelo menos três modalidades – Dramaturgia, Entretenimento (*reality shows*, programas de culinária, de artesanato, etc.) e Jornalismo (documentários, reportagens, etc.) –, direcionamos nosso olhar ao primeiro grupo, evidenciando o conteúdo de ficção. Para isso, limitamos nosso recorte ao selecionar

algumas produções que se destacaram enquanto obras nacionais, cientes de que há a presença de outros tipos de narrativas se apresentando em cada uma das plataformas e que merecem destaque em pesquisas futuras.

As webséries aqui discutidas: no YouTube: *180 Graus*, *Invisibilia* e *Imaginário*; no Vimeo: *RED*; no Gshow: *Os Desatinados* e *Radionovela Herança de Ódio*; na Netflix: *3%*; no Globo Play: *Totalmente Sem Noção Demais* e *Supermax – PorDentro*.

A metodologia adotada para observação dessas webséries é a da análise estilística, isto é, um estudo direcionado ao enquadramento (ângulo escolhido, movimento de câmera, escala utilizada), a aspectos da *mise-en-scène* (iluminação, cor, figurino, maquiagem, encenação) e à trilha sonora (ruídos, diálogos e música). Também se discute cada produto dentro de sua dimensão crítica e cultural, enfatizando, ainda, nuances poéticas nas narrativas em questão, como as figuras de estilo.

Registramos, ainda, que este artigo configura um trabalho em desenvolvimento e que necessita de expansão e aprofundamento, aspectos inviáveis de serem realizados no limite de páginas estabelecido pelas normas do Congresso. As análises aqui apresentadas, portanto, servem como um norte para pesquisas futuras, que tendem a explorar cada uma das cinco plataformas aqui abordadas – que demonstram funcionamentos, interfaces e modelos de negócios particulares.

2. Websérie: ficção seriada na internet

Os estudos sobre websérie atingiram a maioria. Um dos textos iniciais a respeito do assunto é a reflexão de Daniel Weller (2000) sobre o roteiro na cibernética, quando a tecnologia digital ainda engatinhava no tablado verde-amarelo. Desde então, muitas pesquisas internacionais foram atracando no território científico brasileiro, dentre as quais se encontram: a idealização de participação ativa da audiência no progresso da história (ROMERO & CENTELLAS, 2008); a proposta de convergência entre a televisão e a segunda tela (JENKINS, 2009); a possibilidade de expansão da narrativa audiovisual pelo uso do *streaming* (SCHNEIDER, 2009); a consolidação de um espaço para experimentação e produção independente (LÓPEZ MERA, 2010); e o potencial publicitário que o formato é capaz de oferecer (KÖNIG, 2014).

A partir desse momento, diversos profissionais acadêmicos e jovens pesquisadores passaram a dedicar um olhar mais delicado para esse produto midiático, registrando documentação nacional com conteúdo primoroso e forte repercussão. Tais trabalhos passaram a investigar: a capacidade de transmidialidade da narrativa (ALTAFINI & GAMO, 2010); o processo de desenvolvimento das tramas (AERAPHE, 2013); a

integralização da ficção seriada ao ambiente digital (BARBOSA, 2013); as qualidades expressivas da linguagem utilizada (HERGESEL, 2015); a hibridização de formatos (RAMOS & NEVES, 2015); a acentuação da produção independente e ativa estimulada pela Geração Y (SANTIAGO & DOMINGUES, 2015); além de diversos outros assuntos tão pertinentes relacionados à área de Comunicação.

Neste artigo, aplicamos uma análise estilística geral a webséries de ficção difundidas em território nacional, disponibilizadas em diferentes plataformas, a fim de detectar suas particularidades expressivas (BORDWELL, 2008) tanto em caráter narratológico (THOMPSON, 2003), como linguístico (MARTINS, 2008), como sociocultural (ROCHA, 2016), levando em consideração o meio adotado para sua repercussão. Tal exercício tem como meta preencher uma lacuna no que se refere a análise de conteúdo audiovisual (PUCCI JR., 2014) e propor uma maneira de observar o formato, tendo em vista sua televisualidade (CALDWELL, 1995) e os aspectos que herdaram da televisão (BUTLER, 2010).

3. YouTube: ficção seriada para todos os públicos

Fundado em fevereiro de 2005 por Chad Hurley, Jawed Karim e Steve Chen, o YouTube é uma plataforma para distribuição digital de vídeos, desde filmes e videoclipes a materiais caseiros. O nome é uma junção das palavras “you” (você) e “tube” (tubo, gíria estadunidense para televisão), sugerindo uma expressão como “você televisa”, ou ainda, “você na telinha”. Propriedade da Google Inc., o YouTube tem sede em San Diego (Califórnia), está sob o comando de Susan Wojcicki (desde 05/02/2014) e faz uso do slogan “Broadcast Yourself” (transmita-se). A criação foi eleita pela revista *Time*, de 13/11/2006, como a melhor invenção do ano, devido à sua capacidade de unir milhões de pessoas de uma forma nunca antes vista. É hoje uma das plataformas mais utilizadas para disseminação de webséries.

3.1. 180 Graus

180 Graus (<https://goo.gl/ETfm0n>) é uma produção da A Gente Faz Séries, com direção de Phil Rocha e Douglas Jansen, iniciada em 13 de dezembro de 2016. Sua primeira temporada é composta por 10 episódios, com aproximadamente 10 minutos de duração cada. Seu enredo registra momentos de (auto)conflitos adolescentes que costumam deixar os jovens “de cabeça para baixo”. O resultado dialoga diretamente com o estudo de João Pedro Valença Santiago & Daniel Mendes França Domingues (2015) acerca do audiovisual *indie* – também chamado *do it yourself* –, tão frequente nos jovens produtores contemporâneos.

A websérie tornou-se destaque nacional ao obter 21 indicações ao Rome Web Awards, um dos maiores prêmios internacionais para o formato, sendo vencedora nas seguintes categorias: Melhor Romance, Melhor Atriz Coadjuvante (Joana Felício), Melhor Trailer, Melhor Série Internacional, Ator Mais Sexy (Tiago Vianna) e Melhor Elenco. Além disso, teve indicações ao Miami Independent Film Festival, ao Los Angeles Cinefest, ao Rolda WebFest Colombia e ao Sicily WebFest – eventos cuja premiação final não havia ocorrido até a data de fechamento deste artigo.

Cada episódio é focado em um personagem (ou conjunto de personagens), aliando-os a problemas socioculturais, como bulimia, separação dos pais, traição, descoberta sexual, alcoolismo, intimidade exposta, entre outros – prática que, baseando-se em Simone Maria Rocha (2016) – traduz para o audiovisual a identidade cultural do contexto de produção e veiculação. Os registros de cena são feitos, prioritariamente, em planos fechados (primeiro plano, plano americano e plano conjunto) e os cenários são ambientados em cômodos de casas ou espaços públicos, sem locações extravagantes ou presença de efeitos especiais. A trilha sonora é principalmente instrumental.

3.2. *Invisibilia*

Invisibilia (<https://goo.gl/zEaxH0>) é uma produção da Telemilênio, com roteiro e direção de Victor Olso, exibida entre 19 de maio e 9 de julho de 2015. Composta por uma única temporada, a narrativa é dividida em 8 capítulos, com durações que oscilam entre 9 e 17 minutos cada. Após a finalização da série, os responsáveis optaram por disponibilizar também um média-metragem reunindo todo o conteúdo em um único vídeo (<https://goo.gl/z1C77>), datado de 2 de agosto de 2015 – o qual já ultrapassou 1,4 milhão de visualizações.

A série é capitular (e não episódica), pois traz uma única história fragmentada, o que facilitou sua transformação em filme – reforçando, com isso, a noção de formatos hibridizados, como sugerem Eutália Silva Ramos & Dorneles Daniel Barros Neves (2015), além de contribuir com a consolidação da ficção seriada no universo digital, como propõe Fernando da Silva Barbosa (2013).

O foco é a paixão secreta que um garoto de Ensino Médio vive com seu colega e as consequências que a homofobia (da família, dos amigos e da vizinhança) pode trazer ao casal. Tendo casas, rua e floresta como ambientes principais, há uma quantidade limitada de personagens e trilha sonora composta por duas canções criadas exclusivamente para o produto, respeitando os escassos recursos financeiros e atendendo à regra do desperdício zero, mencionado por Guto Aeraphe (2013).

3.3. *Imaginário*

Imaginário (<https://goo.gl/9E1ILC>) é uma produção da Visom Digital, com direção de Bruno Esposti, cuja primeira temporada foi exibida entre 31 de outubro e 29 de dezembro de 2016. Com 10 episódios que variam entre 3 e 6 minutos, *Mitos* – nome dado à temporada inicial – utiliza os personagens do folclore brasileiro em segmentos de horror. O diferencial da série está na interrupção nos clímaxes, deixando o desfecho para a construção de cada espectador, como em uma obra conjunta.

A temática trabalha com mitos, ou seja, composição imagética de conhecimento coletivo sobre a qual se acredita. Os episódios, por sua vez, são finalizados por aposiopese, isto é, interrupção feita no decorrer de um discurso. Com antíteses que priorizam o claro/escuro, os episódios trazem símbolos (velas, lanternas, faróis) que codificam a proteção em distinção à periculosidade (simbolizadas pela noite, pelo escuro). Esta websérie, portanto, é um exemplo significativo do que se entende por manifestação de nuances poéticas em um produto audiovisual, conforme dissertado por João Paulo Hergesel (2015).

4. *Vimeo: ficção seriada para maiores de idade*

Fundado em dezembro de 2004 por Zach Klein e Jakob Lodwick (seu criador), o Vimeo é um site para compartilhamento de vídeos, no qual os usuários podem fazer *upload* de seus arquivos e assistir ao conteúdo de outros usuários. O nome é uma aglutinação de “video” (vídeo) e “me” (eu), além de ser um anagrama da palavra “movie” (filme). Propriedade da InterActiveCorp, o Vimeo tem sede em Nova Iorque, está sob o comando de Kerry Trainor (desde 19/03/2012) e faz uso do slogan “Video Sharing For You” (compartilhamento de vídeo para você). A política do site não permite a postagem de vídeos comerciais, de jogos eletrônicos, contendo pornografia ou cujos direitos autorais pertençam a terceiros; no entanto, suas restrições são mais flexíveis que as do YouTube, sendo, portanto, uma alternativa viável para veiculação de webséries com conteúdo adulto.

4.1. *RED*

RED (<https://goo.gl/Z4fRDN>) aproxima-se da metalinguagem ao trazer como temática o relacionamento de duas atrizes que se apaixonam durante as gravações de um curta-metragem cujas personagens têm uma relação conjugal. Com mais de 11 mil seguidores que acompanham as três temporadas disponíveis, com episódios que ultrapassam 250 mil reproduções, a websérie é escrita por Viv Schiller e Germana Belo e dirigida

por Fernando Belo. Embora não haja nudez explícita, são comuns cenas de sexualidade velada nos episódios.

Com apoio indispensável da trilha sonora, sobretudo instrumental, e dos efeitos artísticos de edição, as imagens indicam uma predominância de planos detalhe, especialmente nas cenas eróticas, além de primeiros planos e planos americanos. Com um elenco composto por três personagens recorrentes e ambientação centralizada em um apartamento, o produto carece de tratamento de áudio, concentrando seu chamariz nos aspectos visuais (fotografia, figurino e maquiagem) e no som extradiagético. Trata-se de uma experimentação artística e, ao mesmo tempo, uma forma de expressão que independe de produtoras – correspondendo ao que sinaliza Diego Daria López Mera (2010) a respeito dessa versatilidade possibilitada pelo formato.

5. Gshow: ficção seriada como instrumento de extensão

O Gshow é uma ramificação do Globo.com voltada exclusivamente aos programas de entretenimento da Rede Globo. Abrigando ainda o G1 (para notícias), o GE (para esportes), o TechTudo (para assuntos de tecnologia) e o Globo Mail (servidor de e-mail), o Globo.com foi fundado em março de 2000 com o objetivo de operar plataformas digitais para o Grupo Globo. Propriedade da Globo Comunicação e Participações S. A., o Globo.com tem sede no Rio de Janeiro, está sob o comando de Juarez Queiroz (desde o início) e faz uso do slogan “Conteúdo é tudo”. Sua vertente denominada Gshow tem um slogan próprio (“O Entretenimento da Globo”) e uma página dedicada unicamente a webséries (<http://gshow.globo.com/webseries/>), na qual se encontram vídeos originais e *spin-offs* de programas televisivos.

5.1. Os Desatinados

Os Desatinados (<http://glo.bo/1O37Ljs>), com seis episódios de aproximadamente 5 minutos cada, mostra a origem da banda homônima do colégio Leal Brazil, cenário fictício que serviu de ambientação para a temporada *Seu Lugar No Mundo*, de *Malhação*, *soap opera* juvenil da Rede Globo. Escrita por Emanuel Jacobina, dirigida por Leonardo Nogueira e disponibilizada nos sábados de outubro de 2015, a websérie serviu como oferta de microepisódios aos espectadores da ficção seriada da televisão, cujos capítulos iam ao ar de segunda a sexta-feira.

Mesmo se tratando de uma derivação de produto televisivo com enfoque no início do relacionamento entre João e Ciça, nota-se que os recursos desprendidos para sua produção foram inferiores: personagens limitados, presença constante de planos fechados e trilha musical composta

por canções gravadas ao vivo, sem a priorização do estúdio. Enquanto websérie, *Os Desatinados* destaca-se pela capacidade publicitária do formato, utilizado como instrumento para marketing indireto do produto principal, como discorrido por Maximilian Johannes König (2014).

5.2. Radionovela *Herança de Ódio*

Radionovela Herança de Ódio (<http://glo.bo/1U0Tq6M>) contém 193 episódios, sendo 96 feitos para a web e 96 editados para o rádio, além de um episódio extra contendo os erros de gravação. Trata-se de uma versão trazida para a realidade da radionovela diegética ouvida pelos personagens da telenovela *Éta Mundo Bom!*, exibida pela Rede Globo entre 18 de janeiro de 26 de agosto de 2016. Inspirada na obra de Oduvaldo Vianna, a websérie foi escrita por Otávio Martins, com supervisão de texto de Walcyr Carrasco, que assina a criação da telenovela.

Embora os episódios tenham sido disponibilizados na internet, contendo imagens que permitem o espectador visualizar o processo de sonorização e o desempenho dos atores, o áudio da websérie era exibido às segundas, quartas e sextas, às 7h30, na Rádio Globo. Em resgate ao formato de radionovela, a abertura continha um bordão de anúncio do sabonete Amor Paulista, marca fictícia criada para zelar pela verossimilhança – uma vez que as radionovelas tinham como característica o patrocínio de produtos de limpeza, o que contribuiu para o surgimento da nomenclatura *soap opera* nos países anglófonos.

Gravada em tom sépia, com atores limitados e cenário concentrado em um estúdio de rádio, *Radionovela Herança de Ódio* corrobora não só com a capacidade de transmidiação do formato – aspecto dissertado por Thiago Altafini & Alessandro Gamo (2010) – como também propõe um evento crossmídia que une uma “nova mídia” (internet) com uma “mídia convencional” (o rádio). Ainda que seu público-alvo sejam os telespectadores do produto televisivo, nada impede que os visitantes do Gshow e os ouvintes da Rádio Globo possam acompanhar a websérie, uma vez que ela apresenta uma narrativa própria, desvinculada da obra da qual se ramificou.

6. Netflix: ficção seriada restrita a assinantes

Fundada em agosto de 1997 por Reed Hastings e Marc Randolph, a Netflix iniciou seus serviços como entregadora de DVDs pelo correio e, aos poucos, foi se adequando ao serviço de *streaming*. Tornou-se, como tempo, uma provedora global de filmes e séries de televisão (sem atuação somente na China, na Coreia do Norte, na Crimeia e na Síria), além de desenvolver suas próprias produções, denominadas webséries. Propriedade

de Reed Hastings, a Netflix tem sede no Município de Los Gatos (Califórnia), está sob o comando do próprio dono e, em território brasileiro, faz uso do slogan “Com a Netflix, você tem o controle”. No Brasil, seu primeiro investimento foi *A Toca*, em parceria com a produtora Parafernália, mas sua primeira produção original foi 3%.

6.1. 3%

3% (<https://goo.gl/J9Oeto>) é uma mescla de *thriller*, drama e ficção científica que retrata o território brasileiro em um mundo pós-apocalíptico, dividido entre Continente (parte que sofre com a escassez de água e alimentos) e Maralto (parte nobre cujos habitantes são criteriosamente selecionados). Todo cidadão, ao completar 20 anos, tem o direito de concorrer a uma vaga para viver no Maralto; porém apenas 3% dos inscritos são aprovados no Processo, que é composto por provas de intelecto, resistência, agilidade, dentre outras atividades para avaliar a capacidade humana.

Desenvolvida por Pedro Aguilera, os pilotos da série foram apresentados a dez emissoras de televisão, mas foram recusados; a internet, então, serviu como meio de divulgação do material gravado (https://youtu.be/R_rvS7nX7pM) e o fluxo de visualizações surpreendeu os produtores – desde 2011, somente a primeira parte soma quase 700 mil visualizações. Mesmo com a participação ativa do público – fenômeno apontado por Nuria Lloret Romero e Fernando Canet Centellas (2009) –, que movimentou petições e abaixo-assinados em prol da continuidade da série, somente após alguns anos a Netflix anunciou interesse em produzi-la, executando ajustes no roteiro e alteração de elenco. A Arena Corinthians e pontos periféricos de São Paulo foram utilizados como ambientações. Em pouco tempo, tornou-se a ficção seriada “original Netflix” de língua não inglesa mais assistida nos Estados Unidos.

Embora seja uma websérie – visto que o produto é veiculado exclusivamente por um serviço de *streaming* – o estilo se aproxima muito das séries televisivas, fator comum às produções da Netflix. Com episódios que atingem 50 minutos de duração, são perceptíveis os investimentos com locações, cenários, objetos cênicos, detalhes fotográficos, efeitos especiais, trilha sonora exclusiva, abundância de personagens recorrentes e figurantes, presença constante de planos gerais, qualidade de registro de áudio e imagem. Não obstante, a maleabilidade do acesso e o não pertencimento a uma emissora de TV angariou um público composto, sobretudo, por adolescentes – faixa etária que se tornou *target* para a segunda temporada.

7. Globo Play: ficção seriada restrita ao público televisivo

Lançado em novembro de 2015 pela Rede Globo de Televisão, o Globo Play é uma plataforma digital de *streaming* de vídeos sob demanda, preparada para funcionar nos sistemas Android e iOS, além da web. Com o objetivo de armazenar e veicular produtos exibidos pela emissora, bem como transmitir sua programação ao vivo, o Globo Play permite o acesso gratuito a fragmentos de vídeos (cenas ou excertos), sendo necessário o pagamento de uma assinatura mensal – feita no Globo.com – para acesso aos conteúdos na íntegra. É responsável, ainda por abrigar conteúdo inédito, como as webséries *Totalmente Sem Noção Demais* (*spin-off* da telenovela *Totalmente Demais*) e *Supermax – PorDentro* (*spin-off* da série televisiva *Supermax*), exclusivas para assinantes.

7.1. *Totalmente Sem Noção Demais*

Totalmente Sem Noção Demais (<https://goo.gl/SGFmt0>) é uma websérie dirigida por direção de Felipe Sá e Dayse Amaral Dias com dez episódios que variam entre 14 a 20 minutos, iniciada em 31 de maio de 2016 e que atingiu mais de 3 milhões de exibições. Devido ao sucesso de repercussão, foi exibido como quadro do *Vídeo Show*, programa vespertino da Rede Globo. Sua criação ocorreu após o término da telenovela *Totalmente Demais*, como um *spin-off*, retratando a vida de alguns personagens do Bairro de Fátima, um ano antes do tempo diegético da narrativa principal.

Seguindo os moldes das *sitcoms* norte-americanas – também comuns em quadros de humor do Fantástico, revista eletrônica dominical, e da linha de shows da Rede Globo –, a websérie tem episódios independentes que trazem Cassandra como protagonista. A presença de ambientações e registros de imagem respeitando o chamado “padrão Globo de qualidade” aproxima o produto do estilo televisivo; o diferencial está em sua narrativa: duração reduzida, única linha de enredo, personagens limitados, temporalidade específica. *Totalmente Sem Noção Demais* encontra no formato websérie uma possibilidade de expansão da narrativa audiovisual pelo uso do *streaming*, estratégia teorizada por Léa Schneider (2009).

7.2. *Supermax – PorDentro*

Supermax – PorDentro (<https://goo.gl/uAEHuy>) é uma websérie ramificada de *Supermax*, série televisiva lançada inicialmente como série de internet. Dirigida por José Alvarenga Jr., Marçal Aquino e Fernando Bonassi, *Supermax* traduz para a ficção a ideia de *reality show* de confinamento: alguns participantes, com segredos criminais, são aprisionados em uma penitenciária de segurança máxima; no entanto, todos

são atacados pelo exército de um demônio que passa a aterrorizar o local, juntamente de uma doença misteriosa sem cura.

Em temporada única composta por 12 episódios, a série teve seus 11 episódios iniciais previamente divulgados pelo Globo Play, numa estratégia de unir internet e televisão; o episódio de *season finale*, no entanto, ficou restrito à exibição na TV antes de ser adicionado on-line. Tal evento se relaciona com a discussão de Jenkins (2009) sobre convergência de mídias e tentativa de resgate de público.

Em paralelo a isso, surgiu na internet a websérie *Supermax – PorDentro*, um *spin-off*, com direção de Rafael Miranda, que tem como objetivo principal instigar o público (sobretudo os telespectadores) a descobrirem os segredos oferecidos pela série. Com 4 minutos cada, os episódios foram sendo liberados de 04 de outubro a 09 de dezembro de 2016, combinando com o período em que os episódios de *Supermax* eram exibidos na televisão, embora desde o início os personagens elaborem suas teorias mirabolantes com base nos 11 episódios divulgados pelo Globo Play.

Trata-se de um exercício de metalinguagem, ou seja, reflexão de ordem linguística na qual a modalidade de expressão (no caso, produtos da Rede Globo) fala por si mesma, com base em Nilce Sant’Anna Martins (2008). A websérie evidencia os *motifs* da série principal – isto é, os elementos emblemáticos que levam à construção de uma ideia importante, como aponta Kristin Thompson (2003) – e tenta compreender seu final por meio de *ganchos* deixados ao longo dos capítulos – quer dizer, algumas deixas no fim de um discurso para produzir o discurso seguinte, como também descreve Thompson (2003).

8. Apontamentos finais

O escopo adotado para este artigo – 5 plataformas de conteúdo e 10 produtos de ficção seriada – requer aprofundamentos teóricos e analíticos que o limite de páginas estabelecido pelas normas do Congresso não é capaz de suportar. No entanto, as observações sobre cada plataforma/conteúdo, longe de querer oferecer uma lógica reducionista (como se as plataformas só pudessem armazenar webséries dentro desses padrões e como se as webséries selecionadas não tivessem um rico material narrativo e estilístico para ser explorado), retratam um movimento inicial para pesquisas nesse sentido.

Com o estudo aqui compilado, acreditamos que as webséries brasileiras encontram nas plataformas de divulgação pelo menos três características fundamentais para sua inter-relação com o público. A primeira é com relação à censura: enquanto sites como o YouTube reúnem

conteúdo livre para todos os públicos, os produtores de websérie veem no Vimeo uma opção para narrativas que, embora não apresentem conteúdo pornográfico, contenham cenas eróticas ou de nudez. Já o portal Gshow e o aplicativo Globo Play não oferecem webséries para maiores de idade, enquanto a Netflix informa, logo na página destinada ao produto, qual é a idade mínima recomendada.

A segunda característica é com relação ao acesso: enquanto YouTube, Vimeo e Gshow priorizam a gratuidade na divulgação de seus produtos, salvo raras produtoras que cobram aluguel para reprodução dos vídeos, o Globo Play libera conteúdo na íntegra apenas para assinantes e a Netflix exige o pagamento de uma mensalidade para ter acesso ao seu catálogo. A terceira característica, por fim, é com relação à dicotomia entre produção independente (que se utiliza do YouTube e do Vimeo para divulgação) e conteúdo comercial com a finalidade de geração de lucro ou marketing indireto à empresa principal (Gshow, Netflix e Globo Play).

Das considerações narratológicas, o que percebemos é a priorização de narrativas com linha de enredo única ou núcleos limitados, mas tendo a concentração toda do episódio destinado a um único personagem – salvo as produções da Netflix, que se aproximam das séries televisivas e abusam um pouco mais dos elementos de dramaturgia. Das considerações linguísticas, vemos um esforço em se apropriar da linguagem jovem, com uso de gírias e expressões comuns a esse público – que também é o grupo que concentra a maior parte da audiência.

Das considerações socioculturais, notamos que existe uma preocupação em abordar elementos que valorizem de alguma forma o cenário cultural brasileiro, como o folclore nacional (*Imaginário*), os estilos musicais (*Os Desatinados*), as referências históricas (*Radionovela Herança de Ódio*), as ambientações. Também é notável o uso de temáticas que refletem o contexto do jovem contemporâneo brasileiro (*180 Graus*), das relações da classe média (*Totalmente Sem Noção Demais*), do medo e da insegurança (*Invisibilia*), das perspectivas para o futuro (3%).

Encerramos, portanto, este estudo, que oferece uma visão panorâmica sobre o estado da ficção seriada brasileira no espaço cibernético, propondo novas imersões nas pesquisas acerca do formato, sobretudo em sua fortuna estilística. Não nos parece justo, contudo, determinar um conceito fechado ou uma definição imaleável para o que seria uma websérie, visto que essa forma de manifestação encontra na flexibilidade sua principal característica. É a websérie que dá voz tanto aos produtores independentes como às grandes fabricantes de audiovisual; é a websérie que aborda desde temáticas comumente retratadas a experiências inovadoras envolvendo som e imagem; é a websérie que possibilita o acesso

de diferentes tribos, de diferentes gostos, a um material que visa ao entretenimento, à informação e à valorização da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

- AERAPHE, Guto. **Webséries**: criação e desenvolvimento. Belo Horizonte: [s.n.], 2013.
- ALTAFINI, Thiago; GAMO, Alessandro. Web-séries no contexto dos universos narrativos expandidos. **Revista GEMINIS**, São Carlos, SP, ano 1, n. 1, 2010, p. 43-52. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/28>>. Acesso em: 11 dez. 2015.
- BARBOSA, Fernando da Silva. **A produção independente de webséries pela perspectiva multiplataforma da televisão digital e internet**. Dissertação (Mestrado em Televisão Digital: Informação e Conhecimento) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/89550>>. Acesso em: 11 dez. 2015.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.
- BUTLER, Jeremy G. **Television style**. New York: Routledge, 2010.
- CALDWELL, John Thornton. **Televisuality**: style, crisis, and authority in American television communication, media, and culture. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.
- HERGESEL, João Paulo. **Estilística aplicada à websérie**. Saarbrücken (Alemanha): Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- KÖNIG, Maximilian Johannes. **Relevanz von Product Placement in der Webserie Problemväter**. Monografia (Bacharelado em Mídia). Mittweida (Alemanha), Universidade Mittweida – Universidade de Ciências Aplicadas, Faculdade de Mídia, 2014. Disponível em: <<http://hsmw.bsz-bw.de/frontdoor/index/index/docId/5824>>. Acesso em: 11 dez. 2015.
- LOPEZ MERA, Diego Darío. **WEBSERIES**: Nuevo fenómeno de experimentación audiovisual y entretenimiento. 2010. Disponível em: <<http://issuu.com/diegodarioro/docs/webseries>>. Acesso em: 11 dez. 2015.
- MARTINS, Nílce Sant'Anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- PUCCI JR., Renato Luiz. Inovações estilísticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 21, n. 2, p. 675-697, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/5CsLQC>>. Acesso em: 25 mar. 2017.
- RAMOS, Eutália Silva; NEVES, Dorneles Daniel Barros. Estrutura narrativa seriada para web a partir da análise da websérie Elemento. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, Universidade Potiguar, Natal, 17., 2015. **Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**, 2015, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-0259-1.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2015.
- ROCHA, Simone Maria. **Estilo televisivo** – E sua pertinência para a TV como prática cultural. Florianópolis: Insular, 2016.

- ROMERO, Nuria Lloret; CENTELLAS, Fernando Canet. New stages, new narrative forms: The Web 2.0 and audiovisual language. **Hypertext.net**, Barcelona (Espanha), v. 6, 2008. Disponível em: <<http://www.upf.edu/hipertextnet/en/numero-6/lenguaje-audiovisual.html>>. Acesso em: 11 dez. 2015.
- SANTIAGO, João Pedro Valença; DOMINGUES, Daniel Mendes França. **Com as próprias mãos**: a websérie. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda). Brasília, Centro Universitário de Brasília, Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.uniceub.br/bitstream/235/6999/1/21334980.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2015.
- SCHNEIDER, Léa. **Des series tele sur internet aux webséries**: L'interaction TV / Internet a travers les series. Dissertação (Mestrado em Informação, Comunicação e Sociedade). Metz (França), Université Paul Verlaine, Unidade de Ciências Humanas e Sociais, Centro de Pesquisa sobre a Mediação, 2009. Disponível em: <http://carpediem.site.free.fr/blog/ter_leaschneider_09.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2015.
- THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2003.
- WELLER, Daniel. O ciberdrama: roteiro na cibernética (posfácio da 5.^a edição). In: COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: edição revisada e atualizada com exercícios práticos. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 434-450.

**Representações,
consumos e
identidades**

A representação da esquizofrenia em *Caminho das Índias* (2009) – influências e desdobramentos da luta antimanicomial no Brasil

Ana Carolina Maoski
José Carlos Fernandes

1. Introdução

Este artigo trabalha a questão da loucura tendo em vista o conceito de imaginário, “uma re-presentação incontornável, a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o homo erectus ficou em pé na face da Terra” (DURAND, 2004, p. 117). O tema da insanidade está presente no imaginário popular tanto no sentido de orientar discursos sobre comportamentos desviantes do padrão de conduta estabelecido como “normais” pela sociedade, quanto na manifestação de questões referentes aos transtornos mentais, no sentido patológico – condição à qual todas as pessoas, no inconsciente, estão de alguma maneira sujeitas.

No papel de objeto que transita em diferentes meios, institucionalizados ou não, a loucura é marcada fortemente em uma variada gama de produtos culturais. Se pensarmos que todo produto cultural, seja ele clássico e erudito ou popular e de massa, estabelece relações com o imaginário, com as telenovelas não seria diferente. Nesta modalidade de programa televisivo de massa, as questões referentes à loucura deveriam passar por algum tipo de representação do imaginário por meio dos seus personagens e suas tramas.

A telenovela brasileira se constitui em um dos mais – senão o mais – autêntico produto da televisão nacional. Sua capacidade de sintetizar os diferentes imaginários que compõem o tecido social faz com que a novela expresse os vários repertórios culturais na forma de uma “nação imaginada” (LOPES, 2009). Levando para as telas da televisão narrativas sobre a sociedade brasileira – sendo um produto que “consegue interligar dimensões temporais, com histórias passadas em várias épocas, contribuindo para a construção de uma memória coletiva, constituindo-se em documento histórico (...)” (MOGADOURO, 2007, p. 88)

É importante ressaltar que a temática escolhida para análise se faz um tema atual, contemporâneo e indispensável em um país que completa, em 2018, 17 anos da aprovação da lei antimanicomial – lei que reflete um movimento político e social no qual foram debatidos novos rumos para um modelo de tratamento psiquiátrico que trouxe danos para os envolvidos. A realidade dos manicômios nacionais era trágica. A lei é de certa maneira

recente, especialmente ao se considerar que há um espaço de tempo que separa a oficialização de medidas no nível político e a repercussão dos debates, e inserção dos seus efeitos no cotidiano da população. Daí a urgência de manter essa questão. O estudo da loucura é também uma reflexão sobre a história humana, visto que este é “um objeto extremamente importante, que coloca em jogo a própria identidade individual do homem” (PESSOTTI, 1994, p. 78).

O personagem Tarso Cadore, interpretado por Bruno Gagliasso em *Caminho das Índias* (2009), foi selecionado pelo fato de ser um representante de uma nova mentalidade que cerca as interpretações sobre os transtornos mentais. Especialmente após o processo que envolve a luta antimanicomial e a reforma psiquiátrica no Brasil, o portador de transtornos mentais começou a ser visto em uma perspectiva mais ampla, sublinhando com maior ênfase o fato de que por trás da doença há sempre a subjetividade de um indivíduo – esta é uma questão que circunda a elaboração deste personagem, e que despertou o interesse para a análise. Além disso, o papel foi um marco na representação da esquizofrenia, uma vez que esta foi a primeira abordagem em que a doença foi nomeada. A produção fugiu da ideia vazia e pejorativa de simples “loucura” e fez um esforço em trabalhar a atuação dentro de características nosológicas⁷⁵ da doença.

Ao analisar o tratamento dado às doenças mentais na telenovela brasileira nesse período, pretende-se compreender como se constrói a relação dos transtornos mentais com a telenovela. Há aqui o objetivo de identificar de que forma esse personagem reproduz as concepções presentes no imaginário da loucura construído pela sociedade em diferentes períodos históricos, constatando em quais momentos surgem padrões e/ou pontos de ruptura entre essas representações, e também qual a ligação desses acontecimentos com a realidade externa à obra ficcional.

2. A análise de discurso como método

Optou-se pela análise do discurso para extrair da telenovela analisada os diferentes imaginários da loucura reproduzidos na trama. A metodologia em questão surge enquanto forma de investigação nos campos da filosofia, linguística e comunicação, nos quais “a partir da corpora de produtos culturais empíricos criados por eventos comunicacionais (...) procura descrever, explicar e avaliar criticamente os processos de produção,

⁷⁵ A nosologia se refere à classificação das enfermidades do ponto de vista explicativo, através do conhecimento de sua etiopatogenia, isto é, da causalidade e do mecanismo formado dos sintomas da enfermidade.

circulação e consumo dos sentidos vinculados àqueles produtos na sociedade”. (PINTO, 1999, p. 8)

Nessa pesquisa se vai adotar os princípios da Análise de Discurso visando a desconstrução dos textos da ficção televisiva em fragmentos – buscando identificar e analisar a presença de diferentes vozes e sentido nos discursos, entendendo que estes são “práticas sociais determinadas pelo contexto sócio-histórico, mas que também são parte constitutivas daquele contexto” (PINTO, 1999, p. 17). Os contextos são essenciais na AD, uma vez que os discursos são construídos histórica e ideologicamente, sendo diretamente relacionados a questões sociais e culturais.

Entende-se, de maneira geral, que a análise de discurso é adequada para trabalhar dois tipos de abordagens: a identificação dos sentidos e o mapeamento das vozes que emitem os discursos (BENETTI, 2007). Dialogando com as categorias de análise propostas por Milton Pinto (1999), pode-se relacionar o mapeamento das vozes - ou enunciadores - com o conceito de *polifonia* e a identificação dos múltiplos sentidos - ou formações discursivas - com a ideia de *heterogeneidade*, termos que serão utilizados como referência neste artigo. Focando na análise dessas duas questões, soma-se uma breve análise das *imagens* referentes a esses personagens – uma vez que em produtos televisivos os textos costumam ser híbridos e a imagem também pode ser entendida como uma forma de discurso (PINTO, 1999).

3. Retratos da esquizofrenia e o merchandising social na telenovela

Segundo dados da Organização Mundial da Saúde (OMS, 2015), a esquizofrenia atinge mais de 21 milhões de pessoas ao redor do mundo. Se essa conta for estendida a familiares e profissionais da saúde que de alguma forma se relacionam com a doença tem-se um número significativo de pessoas que também são, indiretamente, afetadas por ela. Em uma definição simplista, o indivíduo afetado pelo distúrbio vive em realidades fragmentadas em que não há ou há pouca distinção entre o real e o imaginário.

A relação da esquizofrenia com a mídia é instável e rodeada pela reprodução de estigmas que reforçam o preconceito que existe em relação a ela, geralmente associada a casos extremos de violência, e comportamentos incoerentes em diferentes contextos sociais. O estudo conduzido por Guarniero, Bellinghini e Gattaz, que analisou textos que falam da esquizofrenia e/ou citam a palavra esquizofrênico (a) publicados “em dois períodos – 2008 e 2011 –, sendo o primeiro restrito ao jornal Folha de S. Paulo e o segundo ampliado para os portais dos principais veículos impressos brasileiros”, indica que

...a maioria dos 229 textos encontrados (a) não dá voz ao portador de esquizofrenia e a seu sofrimento, (b) banaliza a doença psiquiátrica ao empregá-la fora de contexto para caracterizar decisões políticas e econômicas contraditórias ou de caráter duvidoso e (c) reforça o estigma que pesa sobre o portador de esquizofrenia ao personalizá-lo apenas nos raros casos de violência em que se supõe seu diagnóstico (GUARNIERO et AL, 2012, p. 80).

Na telenovela brasileira, a esquizofrenia tem aparecido recentemente com diferentes enfoques. Em 2014 foi apresentado o personagem Domingos Salvador (Paulo Vilhena) em *Império*, que era portador do transtorno e inicia a trama preso por ter matado a namorada durante um surto psicótico. A pintura aparece como um talento e forma de expressão, contudo o “dom” do personagem passa ser explorado por Orville (Paulo Rocha) e Carmem (Ana Carolina Dias), que vendem seus quadros sem o seu conhecimento devido à sua ingenuidade. Já no ano seguinte o personagem de Marcos (Thiago Lacerda) é diagnosticado com a doença no último capítulo da novela *Alto Astral*. Enquanto vilão da trama, a insanidade aparece como forma de punição pelos atos de maldade cometidos ao longo do desenvolvimento do folhetim,

...já se tornou clichê em novelas o vilão terminar seus dias em um hospital psiquiátrico, ainda que durante toda a trama não tenha apresentado qualquer sintoma de transtornos relacionados à esquizofrenia ou a outras psicoses. A loucura é representada como punição a atos cruéis e o hospício como local de encarceramento. (AZEVEDO, 2012, p. 5)

A telenovela *Caminho das Índias*, transmitida pela Rede Globo no horário das 21 horas, foi ao ar pela primeira vez no dia 19 de janeiro de 2009, estendendo-se por 203 capítulos até o último episódio, exibido no dia 11 de setembro do mesmo ano. O sucesso da trama conferiu à equipe da novela o prêmio Emmy Internacional 2009 na categoria de melhor telenovela, e entre 2015/2016 ela foi reprisada pela emissora no *Vale a Pena Ver de Novo*. O texto de autoria de Glória Perez é composto por dois núcleos centrais, um indiano e um brasileiro, que dialogam e constituem as diferentes tramas apresentadas na narrativa. Para além do dilema amoroso central, que envolve os personagens Maya (Juliana Paes), Bahuan (Márcio Garcia) e Raj (Rodrigo Lombardi), e que apresentou ao país a cultura indiana, seus valores e costumes. Outras questões secundárias, entre elas o drama da esquizofrenia, compõem o enredo da novela.

Em Caminho das Índias, Glória Perez optou por abordar a doença sob o viés do merchandising social. Essa ação constitui em inserir nos produtos televisivos “mensagens socioeducativas que permitem à audiência extrair ensinamentos e reflexões capazes de mudar positivamente seus conhecimentos, valores, atitudes e práticas” (LOPES, 2009, p. 153). A autora, famosa pelas ações sociais que emplacou em suas obras, desde o incentivo à doação de órgãos em *De corpo e alma* (1992), até o combate ao tráfico internacional de pessoas em *Salve Jorge* (2012), já declarou em entrevista que vê “a TV como um instrumento de mobilização nacional” (PEREZ In: JACINTHO e JIMENEZ, 2003), e ainda que as questões sociais não sejam resolvidas por completo, inseri-las nos textos da teledramaturgia permite a sua discussão. Pode-se dizer então que no caso do personagem Tarso, interpretado por Bruno Gagliasso, a autora trabalha contra o desconhecimento da doença, que leva comumente ao preconceito, e busca uma melhora na representação social do esquizofrênico na sociedade, dando voz a um grupo socialmente excluído.

Essas questões desenvolvidas, discutidas ao longo dos seis meses de vida da personagem (em tempo real), implicam uma incorporação do problema, pela via ficcional, ao cotidiano real do telespectador por igual período, o que, se não opera mudanças, pelo menos o induz a refletir sobre elas. Não se trata, pois, de apenas apontar e denunciar problemas, mas de demonstrar como eles estão presentes e afetam a vida das pessoas. (MOTTER, 1998, p. 91-92)

Para conferir verossimilhança e delinear o perfil dos personagens que apresentavam algum distúrbio psiquiátrico na trama, a autora contou com a consultoria de profissionais da área. A médica psiquiátrica Ana Beatriz Barbosa Silva foi a responsável pela orientação da construção da personagem Yvone, que apresentava um perfil de psicopatia, já para o núcleo que abordava a questão da esquizofrenia, o responsável pela consultoria foi o médico psiquiátrico Edmar Oliveira - diretor do Instituto Municipal Nise da Silveira (RJ) – figura que serviu de inspiração para a composição do personagem dr. Castanho (Stenio Garcia).

A importância de trazer ao público leigo essas informações é exatamente para que possam distinguir a 'loucura' (esquizofrenia) da psicopatia. (...) Glória Perez, juntamente com os diretores e o brilhantismo do trabalho dos atores, conseguiu mostrar bem essa diferença, utilizando um meio de comunicação que atinge a massa populacional. (...) A sociedade só tende a se beneficiar quando temas difíceis e polêmicos como estes são expostos na tela com seriedade e em conformidade com a realidade. (SILVA In: CAMPOS, 2010)

Para além da abordagem selecionada pela autora, é preciso alinhar o texto da novela com o contexto sócio-histórico-cultural no qual ela estava inserida, visto que a telenovela é um produto cultural de massa que dialoga com as transformações históricas e sociais (CZIZEWSK, 2010) que a circundam. Pode-se levantar a possibilidade de um papel desempenhado pelo movimento em defesa à reforma psiquiátrica, também conhecido como movimento antimanicomial, para o desenvolvimento do personagem Tarso, no sentido de defender um tratamento mais humanizado ao paciente portador de transtornos mentais.

4. A luta antimanicomial

A luta pela reforma antimanicomial no Brasil, baseada nos fundamentos da antipsiquiatria e da psiquiatria democrática italiana, teve maior abertura a partir do final da década de 1970, com um espaço de cerca de 20 anos entre os movimentos instaurados na Europa. O movimento brasileiro questionava a privatização e a mercantilização da saúde mental no país, da mesma maneira que criticava a violência manicomial e lutava pelo fim do modelo de assistência hospitalocêntrica⁷⁶.

O esforço dos profissionais que militavam pela mudança, concentrados em criticar e questionar os padrões dos manicômios nacionais, foram aos poucos fazendo pressão sobre os sistemas correntes e, dez anos após os primeiros movimentos em favor da luta antimanicomial, a insatisfação com o antigo modelo de tratamento dos transtornos mentais surtiu efeito em escala nacional. Em 1989, o deputado federal Paulo Delgado apresentou o projeto de lei 3657/89, propondo reformas no modelo de atendimento psiquiátrico no país, reflexo de debates contínuos sobre o tema que, em 1987, se desdobraram na I Conferência Nacional de Saúde Mental.

Durante 12 anos, essa lei tramitou no Congresso, passando por emendas e modificações até a sua aprovação, em abril de 2001. A Lei Federal 10.216/2001 determina a extinção gradual dos hospitais psiquiátricos no Brasil, e estabelece a sua substituição através de um novo modelo de assistência: aberta, territorializada e comunitária, visando a

⁷⁶ Para o conhecimento da situação dos manicômios brasileiros, que inspiraram a indignação de profissionais da saúde no surgimento da luta antimanicomial no país, recomenda-se a leitura do livro *O holocausto brasileiro* (2013). Nele, a jornalista Daniela Arbex, reconstitui a realidade do maior hospício do país, o Hospital Colônia de Barcena, em Minas Gerais. O local, fundado em 1903, contava com condições precárias de instalação, pouca assistência profissional especializada e uma população imensa, que na maioria das vezes não sabia por quais razões estava internada. A lista de abusos cometidos no Colônia é extensa: uso arbitrário e despreparado do eletrochoque; tráfico de corpos dos pacientes mortos destinados a universidades; alimentação precária; condições insalubres de sobrevivência, entre outros tipos de torturas físicas e psicológicas são só alguns exemplos de uma tragédia de grande extensão.

reintegração social da pessoa que está em sofrimento mental – essa demanda política, materializada na lei de 2001, resulta na criação dos CAPs/NAPs – Centros e Núcleos de Atenção/Assistência Psicossocial.

No que diz respeito à relação entre o movimento pela humanização dos pacientes portadores de transtornos mentais e a representação da loucura na telenovela pode-se considerar que existe uma distância temporal entre o momento de aprovação de uma lei e o surgimento dos seus efeitos na sociedade. Sendo assim, podemos inferir que a telenovela tenha efeitos positivos na naturalização de conceitos ainda em processo de assimilação pela população. A instalação de uma política pública, que nasceu de amplo debate, é capaz de criar modelos de pressão sobre o discurso da imprensa, que refletem também sobre o entretenimento.

5. Caminho das Índias (2009): Tarso Cadore⁷⁷

É por meio da análise do personagem que se torna possível responder o problema levantado nesse artigo – compreendendo de que maneira ocorre a abordagem da questão da loucura na telenovela e em quais momentos podemos identificar um discurso que busca a humanização das pessoas afetadas por distúrbios mentais. Para o estudo de Caminho das Índias foram selecionadas um conjunto de cenas que permitem a análise dos enredos de uma maneira mais ampla, ao todo foram selecionadas sete (7) cenas⁷⁸ que de alguma maneira trazem à tona a temática em questão.

O núcleo de Caminho das Índias em que a esquizofrenia é apresentada ao público⁷⁹ tem constituição prioritariamente familiar, com

⁷⁷ As cenas analisadas nesse estudo foram retiradas do site Globo Play, e são referentes à versão da novela que foi exibida entre 2015/2016 no Vale a Pena Ver de Novo, dos dias 27/07/2015 à 01/04/2016, totalizando 180 capítulos. A pesquisa partiu inicialmente a partir do filtro Tarso, identificando cenas que constassem esse nome, e posteriormente foi feita uma varredura procurando outras cenas próximas a essas que pudessem ser incorporadas à pesquisa.

⁷⁸ A análise detalhada das cenas e dos enredos que circundam o personagem apresentado nesse artigo, bem como a transcrição dos materiais analisados, se encontram na versão completa deste trabalho – que por razões de espaço e enfoque não foram incluídos no estudo aqui apresentado. A monografia intitulada *O Espetáculo da Loucura: Uma Análise Sobre o Imaginário dos Transtornos Mentais na Telenovela Brasileira* se encontra disponível para acesso no seguinte endereço eletrônico, <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/43416?show=full>.

⁷⁹ Uma outra perspectiva sobre a doença também é apresentada na trama, através do núcleo que tem foco no personagem Ademir (Sidney Santiago) - que passa períodos internados na clínica do dr. Castanho (Stênio Garcia) – e na relação dele com sua mãe, Cema (Neusa Borges) e seu irmão, Maico (Mussunzinho), que são oriundos de uma classe social baixa em comparação à condição de Tarso, razão pela qual existe uma comparação entre a aceitação e condução do diagnóstico da doença pelos dois grupos. Para os fins desta pesquisa optamos por fazer um estudo apenas da representação e dos discursos construídos ao redor do personagem Tarso Cadore, mas se houver interesse indica-se a leitura do artigo *Corpo Saudável x Corpo Adoecido: A representação da esquizofrenia na telenovela Caminho das Índias*, de Elaine Christovam de Azevedo (2012), onde é

exceção dos personagens Dr. Castanho (Stênio Garcia), médico psiquiatra e Tônia (Marjorie Estiano), par romântico de Tarso (Bruno Gagliasso). Todos os outros personagens que se envolvem diretamente com a doença de Tarso e seus desdobramentos são familiares, sendo eles apresentados diante da seguinte estrutura: seu Cadore (Elias Gleizer), avô de Tarso; Inês (Maria Maya), irmã; Melissa (Christiane Torloni), mãe; Ramiro (Humberto Martins), seu pai; e finalmente, Sheila (Priscilla Marinho), empregada da família.

Logo no primeiro capítulo da novela, Tarso aparece em um evento da empresa da família, da qual seu pai espera que ele seja o herdeiro e o suceda na administração. Contudo, as reações de Tarso quanto às pressões geradas por seus pais aparecem no nível do desconforto – tanto em relação ao pai que quer exigir que ele assuma uma posição que não deseja, quanto à mãe superprotetora que está a todo momento exibindo o filho para as amigas e interferindo nos seus relacionamentos. Neste episódio em especial, Tarso tem uma discussão com o pai na qual o jovem tentar resistir às pressões para começar a trabalhar na empresa Cadore, durante suas férias. Seu real desejo é começar a fazer aulas de violão e, posteriormente, ingressar na faculdade de Arquitetura. Após receber a negativa do pai, suas tentativas de pedir apoio à mãe e a irmã não rendem nenhum resultado.

No desenrolar do enredo, a manifestação da doença, focada nos surtos psicóticos do jovem⁸⁰, aparece estreitamente relacionada às pressões familiares sofridas pelo personagem. Pode-se dizer que elas funcionam como gatilho para o desencadeamento da doença. Segundo Ciro Marcondes Filho (2003), existem modelos familiares cuja estrutura é uma abstração do modelo médio da sociedade burguesa, que exerce pressão emocional sobre os indivíduos, e que, associado à sociedade capitalista, cria ambientes propícios ao desenvolvimento da esquizofrenia. Ainda que a origem de um transtorno não possa se resumir a esse aspecto, visto que existe uma predisposição genética ao seu desenvolvimento, pode-se dizer que existe aqui o indício da transferência de um discurso sobre a loucura presente no seu contexto histórico-social para a trama da novela.

feito um estudo dos dois personagens sob a perspectiva dos conceitos de juventude e percepções sobre o corpo.

⁸⁰ Conjunto de sintomas apresentados na novela durante os surtos de Tarso: paranoias de perseguição; audição de vozes internas; convicção de que há um chip implantado em seu corpo, crença de que isso faz parte de um plano para fazer um clone seu, que ele chama de “Tarso mecânico”; crença de que o irmão de Tônia é uma ameaça e que o persegue, razão pela qual Tarso é levado a atirar em Murilo (Caco Ciocler) durante um surto; tiques nervosos, físicos e linguísticos; surtos onde objetos são quebradas; episódios de agressão buscando a defesa de uma alucinação; deformações corporais percebidas em reflexos no espelho; e sumiços onde o personagem passa dias caminhando sem rumo atordoado pelas visões e distorções que a doença gera.

Tarso é um jovem nascido em uma família rica, que mora em uma mansão na Barra da Tijuca, bairro nobre do Rio de Janeiro. Sua mãe, Melissa, é controladora e costuma chamar o filho de “meu pequeno príncipe”. Com a manifestação da doença, sua dificuldade passa a ser o processo de aceitação da nova condição do filho – o que na maior parte do tempo nos é passado como pura negação e abstração, acentuadas por seu perfil delineado como fútil e exagerado. Em um ponto mais avançado da trama, após surtos do filho, que foram tratados por ela com discrição, pelo medo de que outras pessoas falassem que seu filho está louco, Melissa se convence por influência e sugestão de outra personagem, Yvone (Leticia Sabatella), de que os problemas do filho não passam da expressão de uma excentricidade artística, como ela prefere chamar. Ainda que no contexto da novela, no estágio em que a esquizofrenia de Tarso se apresentava, essa alegação soasse como descabida, vê-se que não é incomum a ideia de que por trás da genialidade, e especialmente da figura do artista, existe a manifestação de traços de loucura que o tornam “normalmente anormal”, em referência ao Problema XXX⁸¹ proposto por Aristóteles (SCLIAR, 2003, p. 70), e também à proposição feita por Schopenhauer (2003), ao dizer que loucura e genialidade se aproximam devido à negação da razão que leva à produção de excessos nas duas situações.

No que diz respeito à arte, o tratamento proposto pela médica Nise da Silveira é mencionado algumas vezes no decorrer da novela e apontado pelo dr. Castanho como uma forma eficaz de reorganização do pensamento do doente com transtorno mental. Na maior parte das cenas externas em sua clínica, podemos ver diferentes grupos praticando atividades manuais, sejam elas ligadas à pintura, à música entre outras diferentes formas de expressão artística. O personagem Tarso é mostrado como alguém que tem afinidade com as artes – motivo pelo qual sua mãe se convence de que seu problema se tratava apenas de uma angústia derivada de “alma artística” – sendo a música, a pintura e a escrita destacadas como suas habilidades mais aparentes, e ferramentas que foram importantes no seu tratamento. A autora optou por inserir na trama toques de interferência do mundo exterior à ficção, no que se relaciona às artes como forma de tratamento, destaca-se a participação da banda Harmonia Enlouquece, composta por pacientes do Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro e que se formou a partir de uma oficina de musicoterapia proposta no espaço.

A interferência de atores da sociedade se amplia por meio de inserções propostas no roteiro da novela a partir de depoimentos dados por pessoas que são acometidas por algum tipo de transtorno mental, não

⁸¹ “Por que razão todos os que foram homens de exceção no que concerne à filosofia, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos?” (SCLIAR, 2003, p. 70)

ficando claro nas cenas analisadas se elas se tratam apenas de pacientes esquizofrênicos. A voz é dada a esse grupo em pequenas cenas nas quais o dr. Castanho, no papel de psiquiatra responsável pela clínica onde essas pessoas supostamente estão sendo tratadas, conduz uma exposição de relatos a respeito de temas determinados, que geralmente envolvem a questão do preconceito e os estigmas ao redor da loucura. Em geral, os discursos, talvez pela edição do conteúdo, ficam num plano raso, do qual não se podem tirar muitas conclusões. Em um momento específico, um dos depoentes diz o seguinte: “as pessoas que tem preconceito com essa doença são as verdadeiras pessoas doentes” - pode-se aqui estabelecer um paralelo com o discurso da normalidade, neste caso contextualizado por alguém que viveu pessoalmente a discriminação - que nasce da definição e do desvio de conceitos e padrões do que se considera como normal na sociedade.

No antepenúltimo capítulo da novela, há uma cena em que o personagem Tarso vai até os pais comunicar que irá casar com a namorada, Tônia – que ainda não tinha conhecimento dessa decisão – e, ao notar um certo receio dos pais, argumenta que deseja levar uma vida “normal”, casar, ter filhos e ter a possibilidade de fazer as mesmas coisas que todas as outras pessoas comumente fazem. É importante, nesse contexto, destacar a questão do envolvimento amoroso de Tarso e Tônia, que teve início antes dos primeiros surtos do rapaz, razão pela qual se cogita a possibilidade de que o namoro tenha se mantido até o final da novela (AZEVEDO, 2012, p. 10). Tônia é, ao longo da trama, desencorajada a manter o relacionamento, seja pelo seu irmão, a mãe de Tarso, e até mesmo o dr. Castanho, que a alerta dos perigos de se relacionar com alguém que não está sob tratamento, e esclarece que o Tarso que desenvolveu a doença não é, e não voltará a ser o mesmo Tarso que ela conheceu inicialmente. Apesar disso, a sua imagem aparece como alguém que figura frequentemente como um porto seguro nos momentos de crise. No último capítulo da novela, os dois se casam – veiculando o discurso de que o amor é capaz de ser uma saída e um apoio para enfrentar o seu transtorno.

Dois outros discursos sobre a loucura merecem destaque no decorrer da novela: a relação entre loucura e religião, e entre o conhecimento científico versus o esclarecimento sobre os transtornos mentais em oposição ao senso comum. Pode-se afirmar que a loucura é entendida como uma manifestação espiritual desde a Idade Antiga. Tal discurso está presente também em passagens da Bíblia, como no caso de Saul⁸² e teve relevância no período da Idade Média, quando umas das visões

⁸² Na narrativa do Antigo Testamento, Saul enfrenta dificuldades em seu reinado tendo em vista conflitos gerados pela tensão entre seu papel como governante e suas responsabilidades religiosas. O peso das suas decisões e atitudes o faz melancólico. No entanto, de acordo com os relatos

associadas à loucura era geralmente a de uma ameaça fruto da possessão demoníaca. Em um determinado momento da novela, enquanto Tarso manifestava os primeiros surtos, e não havia ainda uma definição do que acontecia com ele, a empregada da família, Sheila, afirma que as vozes ouvidas pelo personagem só poderiam se tratar de um “encosto”. Chega-se mesmo até ser cogitado que as vozes poderiam ser formas que seu Tio Raul – que havia simulado sua morte recentemente – estava encontrando para se comunicar com os familiares. A sugestão feita por Sheila é clara: levar Tarso até um centro espírita para de se “dê um jeito” nas vozes que ele ouve. Discurso menos drástico, mas não diferente do que se propunha com os exorcismos para se livrar dos “demônios” que atormentavam os doentes mentais da Idade Média.

Outro discurso presente na trama, que se envolve diretamente com as representações da loucura se materializa na figura do dr. Castanho. O médico constantemente aparece em inserções intercaladas com cenas de ação da telenovela, nas quais ele desempenha a função de esclarecer algumas questões técnicas sobre os distúrbios colocados em foco no enredo, a se notar, a esquizofrenia de Tarso e Ademir e a psicopatia da personagem Yvone – fazendo distinções entre os dois. Na maior parte do tempo o psiquiatra se encontra na posição de mestre que transfere seus conhecimentos ao estagiário da clínica. Tem-se aí a figura do médico que detém o conhecimento e o controle sobre o que é normal e o que é patológico, enquadrando as manifestações, categorias e descrevendo os componentes dos transtornos.

Ainda que a sua postura seja menos rígida do que os perfis estabelecidos na época da criação do tratamento asilar idealizado por Pinel, a característica da medicalização continua intrínseca e atual, considerando o papel social e clínico da psiquiatria. Contudo, a imagem do dr. Castanho se associa mais aos médicos que adotam tratamentos modernos, anti-hospitalares e que contam com o apoio da família durante o processo – ele inclusive explica ao personagem Tarso em um determinado momento da trama que o rapaz não pode “morar” na clínica, visto que as pessoas que permanecem lá ficam apenas por períodos temporários, devido a surtos, etc. A opção de tratamento que ele dá para Tarso é a de que este continue morando com a família e vá todos os dias até a clínica para participar das atividades oferecidas e fazer um acompanhamento com o psiquiatra.

Tendo apresentado um conjunto de análises das cenas e das formações discursivas apresentadas em Caminho das Índias sobre a loucura, pode-se fazer algumas inferências sobre os níveis de discurso propostos a

bíblicos, a melancolia do rei é vista como castigo divino – o que hoje seria visto como uma patologia (SCLIAI, 2003).

serem analisados no artigo. Os elementos explicitados acima compõem o nível da *heterogeneidade* do discurso. Nesse processo de apropriação de discursos historicamente construídos sobre a loucura, vê-se que diferentes representações são recontextualizadas no enredo da trama, constituindo diferentes ângulos de leitura sobre o que pode ser entendido como loucura na sociedade.

Ainda nessa linha de análise, classifica-se o texto como *polifônico*, uma vez que o discurso sobre a esquizofrenia, neste caso, se forma a partir de um conjunto de vozes que trazem referências de textos contemporâneos e também do passado. Cabe fazer uma comparação entre as vozes e os discursos emitidos pelos personagens dr. Castanho, médico psiquiatra, e Sheila, empregada da família Cadore. Nas duas cenas analisadas em que os dois personagens emitem mensagens se pode identificar um embate entre o saber mítico versus o conhecimento científico. Enquanto Sheila entende a doença como uma ação espiritual, e também em outro momento não analisado aqui, como possível desdobramento do uso de substâncias químicas, o papel do dr. Castanho representa o acesso ao conhecimento, à desmistificação dos fenômenos. É interessante perceber que se socialmente colocados os personagens representam classes distintas, o que leva a crer que existe aqui uma representação de que a empregada, representante de uma classe social mais baixa, tem uma tendência maior a reproduzir o senso comum (AZEVEDO, 2012, p. 12).

A compreensão de como se constrói o discurso na ficção televisiva não se resume apenas ao que é dito e de que maneira isso acontece, mas passa também pela forma como esses conteúdos são exibidos por meio de outras semióticas ao telespectador – geralmente envolvendo textos verbais, imagens e sistemas sonoros (PINTO, 1999, p. 33). Para analisar esses elementos, volta-se o olhar para Tarso Cadore, no *nível imagético* observa-se um recurso visual que indica uma diferenciação entre os momentos de controle e os momentos de surto, na primeira situação o personagem usa roupas claras e leves em contraste com peças mais escuras e pesadas no segundo caso (AZEVEDO, 2012, p. 10). Tíques físicos e expressões faciais também incluem a gama de recursos utilizados para representar a loucura do personagem visualmente. Chamam a atenção no nível linguístico as construções de frase feitas por Tarso, nas quais há uma repetição dos nomes próprios em maior volume do que o comum. Esse traço está presente pouco antes da doença se manifestar e se mantém acentuado no decorrer da trama. Outra tendência, que se desenvolve com a evolução da doença, diz respeito à construção de frases cada vez mais fragmentadas, mostrando uma dificuldade de verbalização de ideias.

8. Considerações Finais

Iniciamos este artigo com o objetivo de investigar se o personagem da telenovela brasileira selecionada para a análise – Tarso de *Caminho das Índias* (2009) – reproduzia o imaginário da loucura, como essas representações apareceriam e qual seria a sua relação com os contextos de produção da obra. De fato, percebe-se que o imaginário, no sentido de conjunto de imagens universais (DURAND, 2004), se manifesta nos discursos identificados no enredo da novela – porém, de diferentes maneiras, refletindo características do seu tempo de enunciação.

Percebe-se então, combinando este referencial com a análise dos discursos dos personagens selecionados, que de fato os contextos históricos e sociais moldam os discursos que são emitidos nos produtos culturais de massa. No personagem Tarso o discurso sobre os transtornos mentais é atualizado, incorporando elementos contemporâneos – como por exemplo questões que surgem do debate proposto pelo movimento da Reforma Psiquiátrica e Luta Antimanicomial no Brasil, nascidos entre o final da década de 1970 e início da década de 1980, materializados com a promulgação da Lei Paulo Delgado, também conhecida como lei antimanicomial, em 2001. Nesse sentido, imaginário, representação, autoria e agendamento da imprensa formam um campo de forças, garantindo, em parte, a assimilação de um novo ideário social.

Sendo assim, o objetivo geral desta pesquisa (identificar de que forma os personagens das novelas analisadas reproduzem as concepções presentes no imaginário da loucura construído pela sociedade em diferentes períodos históricos) foi cumprido. No entanto, não podemos afirmar conclusivamente quais são os impactos destas representações no social, ou seja, se as abordagens observadas na novela são de fato positivas ou negativas e se têm a capacidade de alterar ou reforçar visões sobre os transtornos mentais.

Na categoria de “obra aberta”, a telenovela também se modifica com o social. É importante lembrar que adotamos aqui a ideia da representação como um reflexo da realidade. Se nos basearmos no conceito físico de reflexo, teremos um fenômeno que inevitavelmente produz distorções, ou seja, transpondo essa ideia para o conjunto de imagens televisivas, temos nestes produtos construções imperfeitas que não constituem a realidade em si, e que são na verdade, simulacros (SODRÉ, 1990). Sob essa perspectiva concluímos que o personagem aqui analisado é uma versão que incorpora questões do social, mas que não corresponde integralmente as diferentes realidades que englobam a questão da loucura, devido ao formato das telenovelas, que acima de tudo é um produto de entretenimento.

Em relação à temática escolhida para a análise – a “loucura” –, o desenvolvimento do trabalho nos permite reafirmar a importância de levantar reflexões sobre aspectos relativos ao campo da saúde mental e à psiquiatria moderna. O transtorno mental nas suas diversas possibilidades, em especial no que diz respeito à saúde pública, é um tema de interesse nacional que exige reflexão e representatividade nos debates públicos, visto que estes são os processos que propiciam transformações em relação a um problema que durante séculos foi associado majoritariamente à exclusão do tecido social. Se pensarmos que outras questões correlatas ao tema como a drogadição e o alcoolismo estão constantemente sob o foco das preocupações midiáticas, se questiona a necessidade de trazer também à tona problematizações referentes aos transtornos mentais para evitar um apagamento social da temática.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Elaine Christovam de. Corpo saudável x Corpo adoecido: a representação da esquizofrenia na telenovela Caminho das Índias. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM. Fortaleza, 2012. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1086-1.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2015.
- BENETTI, Marcia. Análise do Discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. In: BENETTI, Marcia; LAGO, Cláudia. (org). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- CZIZEWSKI, Claiton César. Telenovela, agendamento e temáticas sociais: uma relação sistêmica e progressiva. **Revista Temática**, João Pessoa, ano VI, n. 10, out. 2010. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2010/Outubro/telenovela_agendamento_tematicas.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2016.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário**: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- GUARNIERO, Francisco Bevilacqua; BELLINGHINI, Ruth Helena; GATTAZ, Wagner Farid. **O estigma da esquizofrenia na mídia**: um levantamento de notícias publicadas em veículos brasileiros de grande circulação. **Psiquiatria Clínica**, São Paulo, vol. 39, n. 3, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rpc/v39n3/a02v39n3.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2015.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, São Paulo, ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/127>>. Acesso em: 21 abr. 2016.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **A produção social da loucura**. São Paulo: Paulus, 2003.
- MOGADOURO, Cláudia de Almeida. A telenovela brasileira: uma nação imaginada. **Revista ECO-PÓS**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 85-95, jul./dez. 2007. Disponível em:

- <https://revistas.ufri.br/index.php/eco_pos/article/view/1019/959>. Acesso em: 09 nov. 2016.
- MOTTER, Maria Lourdes. Telenovela: arte do cotidiano. **Revista Comunicação e Educação**, São Paulo, v. 13, p. 89-102, 1998. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36828/39550>>. Acesso em: 18 maio 2016.
- OMS. Schizophrenia, **FactSheet**, n. 397, set. 2015. Disponível em: <<http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs397/en/>>. Acesso em: 10 nov. 2015.
- PEREZ, Glória. Caminho das Índias. Edição Vale a Pena Ver de Novo (2015-16), Globo Play. Brasil, 2009.
- _____. In: JACINTHO, Etienne; JIMENEZ, Keila. Indústria do Social. **O Estado de S. Paulo**, 06 de abr de 2003. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/asp09042003996.htm>>. Acesso em: 19 maio 2016.
- PESSOTTI, Isaías. **A loucura e as épocas**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso**: Introdução à análise de discurso. São Paulo: Hacker Editores, 1999.
- SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHOPENHAUER. Arthur. **Metafísica do belo**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- SILVA, Ana Maria Barbosa. In: CAMPOS, Rose. Uma mente inquieta. **Revista Psique Ciência & Vida**, ed. 53, 2010. Disponível em: <<http://psiquecienciaevida.uol.com.br/ESPS/Edicoes/53/artigo174079-1.asp>>. Acesso em: 20 maio 2016.
- SODRÉ, Muniz. **A máquina de Narciso**: Televisão, indivíduo e poder no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora Cortez, 1990.

Autoria e representação: contexto LGBTTTQ nas telenovelas de Aguinaldo Silva

Mariana Barbosa Gonçalves

1. Introdução

Aguinaldo Silva foi responsável pela autoria ou coautoria de 14 telenovelas exibidas na Rede Globo de televisão, entre os anos de 1984 (*Partido Alto*, em que trabalhou em coautoria com Glória Perez) e 2014 (*Império*), todas no horário nobre⁸³, mais especificamente as “novela das oito”⁸⁴, o principal horário dos folhetins televisivos no país. Dessas, 11 trouxeram a representação ou sugestão de personagens LGBTTTQ, com tramas envolvendo 32 sujeitos mapeados ligados a essa temática ao longo de 30 anos.

Silva é o único autor brasileiro que só escreveu novelas das oito. Por ser a principal faixa horária da produção ficcional e também por conta da classificação indicativa, que restringe algumas abordagens em outros horários, na novela das oito é possível tratar de temáticas mais complexas para a sociedade. A forma como questões consideradas tabus são abordadas nos folhetins serve como uma ferramenta para a reflexão sobre esses temas, fornecendo ao espectador elementos para a formação de um pensamento crítico sobre tais assuntos, como também para reforçar estereótipos e caricaturas que empobrecem tal reflexão. Por isso, a forma como a temática LGBTTTQ é abordada se torna relevante. Ainda que de forma pontual, desde os anos 1960 personagens homoafetivos são representados nas tramas e, em 2017, algumas questões relativas a essa temática ainda são restritas na televisão – beijo, sexo, adoção – gerando debates (muitas vezes discursos de ódio). Esse fato nos dá pistas de que a sociedade brasileira ainda não consegue lidar com sua diversidade de identidades e de gênero.

Como autor, Silva tem, em grande medida, o controle das obras as quais escreve o roteiro. Na indústria televisiva brasileira, a autoria das telenovelas é atribuída ao roteirista titular, que assume o poder de escolha diante da equipe e também de decisão na construção narrativa – ainda que esse controle não seja total, uma vez que outras interferências externas

⁸³ Dentro da programação televisiva (conjunto de programas transmitidos pelas emissoras de televisão em determinados horários), o horário nobre é compreendido entre as 19 e 22 horas, sendo a faixa de maior audiência e maior valor comercial para a veiculação de publicidade (SOUZA, 2004). Os principais programas vão ao ar nessa faixa horária, geralmente, com poucas alterações. Na Rede Globo de Televisão, por exemplo, desde a década de 1970 essa faixa é preenchida intercalando um telejornal, novela “das sete”, Jornal Nacional, novela “das oito”.

⁸⁴ Para a elaboração deste trabalho, consideramos a nomenclatura “novela das oito” para nos referirmos às produções que vão ao ar após o “Jornal Nacional”.

também podem definir os rumos da produção como a emissora que transmite, o público, etc. (NOGUEIRA, 2002; SOUZA; WEBER, 2009). Desta maneira, é o autor o responsável desde a concepção do papel, pelas narrativas e destinos das personagens, o que inclui a profundidade dos temas sociais levantados.

O objetivo deste trabalho é investigar a representação LGBTIQ na obra de Aguinaldo Silva, e como isso é permeado pelo contexto social brasileiro ao longo de seu trabalho. Nossa proposta é observar elementos da trajetória do autor, algumas especificidades de sua obra e de que maneira essas marcas presentes em um “universo Aguinaldo Silva” perpassam a abordagem do autor diante dessas personagens.

2. Aguinaldo Silva: o autor e algumas marcas presentes em seu trabalho

Hoje considerado um dos principais autores de telenovela da Rede Globo de Televisão, Aguinaldo Silva atuou, primeiramente como jornalista e escritor. Sua carreira na televisão teria início em 1979, como roteirista do seriado policial *Plantão de Polícia*, também exibido pela Rede Globo. Ainda que em diversas entrevistas o autor afirme não levantar bandeiras sociais ou fazer em suas tramas o chamado “merchandising social”, as histórias que tratam de temas ligados a minorias são recorrentes na sua trajetória desde o período de mídia impressa.

Aguinaldo Silva começou a trabalhar como jornalista na sucursal do Última Hora em Pernambuco. Após o golpe militar de 1964, mudou-se para o Rio de Janeiro, trabalhando no Última Hora Carioca, Jornal do Brasil e O Globo. Durante a carreira como jornalista, Silva acabou se especializando na editoria policial, em que trabalhou como repórter e editor (SILVA, 2008).

Durante a década de 1970, atuou como colaborador de dois jornais alternativos de esquerda que faziam resistência à Ditadura Militar: *Opinião e Movimento*. Durante esse período, o autor foi processado duas vezes por crime de opinião, baseado na Lei de Imprensa (REIMÃO, 2009). Também foi fundador, ao lado de Peter Fry, Jean-Claude Bernardet, Darcy Pentead, João Silvério Trevisan e outros artistas e intelectuais, do jornal *Lampião da esquina*, lançado em 1977 e que perdurou até 1981. A publicação era voltada, a princípio, para a defesa dos direitos das minorias, concentrando-se na luta contra a discriminação e pelos direitos dos sujeitos LGBTIQ. “O nome da publicação no primeiro número era Lampião de Esquina, e esse título era uma referência tanto à vida das ruas, a vida noturna, quanto ao rei do cangaço – Virgulino Lampião” (REIMÃO, 2009, p. 214). Editor da

publicação, Aguinaldo Silva também respondeu, em 1979, a um processo baseado na Lei de Segurança Nacional.

Aguinaldo Silva trabalhou na editoria policial do jornal O Globo até 1978. Foi em sua atuação como jornalista que adquiriu a expertise que o levou a trabalhar na televisão, segundo o próprio autor. Sua primeira experiência no meio de comunicação foi como roteirista do seriado *Plantão de Polícia*, entre os anos de 1979 e 1981. A personagem principal da trama era Waldomiro Pena, um jornalista de polícia interpretado por Hugo Carvana.

Já no ano seguinte escreveu, com Doc Comparato, a primeira minissérie da brasileira, *Lampião e Maria Bonita* (SILVA, 2008). A primeira experiência como autor de telenovelas veio em 1984, quando trabalhou com Gloria Perez em *Partido Alto*. A partir de então, é possível observar algumas marcas do autor nas telenovelas em que trabalhou.

Aguinaldo Silva faz parte da chamada “segunda geração de autores” de telenovela, que começou a atuar no canal nos anos 1980. Seu segundo trabalho em telenovelas foi em *Roque Santeiro*, novela de 1985, que escrevera com Dias Gomes. Inspirada na peça *O Berço do Herói*, escrita em 1963, por Dias Gomes, foi adaptada pelo autor para a televisão pela primeira vez em 1975, quando censurada pela ditadura, e, novamente, em 1985 (HAMBURGER, 2005). Aguinaldo Silva, na época, novato no campo da telenovela brasileira, protagonizou com Dias Gomes uma disputa pela autoria e sucesso da telenovela (SACRAMENTO, 2014). *Roque Santeiro* tinha a “marca autoral” de Dias Gomes, apesar de ter sido escrita e executada, em grande parte, por Aguinaldo Silva. No fim, Dias Gomes retomou a trama para si, escrevendo seus últimos capítulos, o que desencadeou o desentendimento entre os dois autores e um não-reconhecimento do trabalho do autor mais jovem (HAMBURGER, 2005; SACRAMENTO, 2014).

A história foi escrita por Dias Gomes, até o capítulo 41. Após sua saída como autor principal, a novela foi assumida por Aguinaldo Silva, que já colaborava no trabalho, e permaneceu até o capítulo 163, quando Gomes decidiu retomar o trabalho e terminar a trama. O fato causou uma briga entre os autores já que ambos reclamavam a autoria (e o sucesso) da novela (SACRAMENTO, 2014; SILVA, 2008). Segundo Sacramento (2014), justamente pelo capital simbólico que Dias Gomes possuía à época que, embora tenha escrito a maior parte da trama, Aguinaldo Silva não recebeu o reconhecimento pela autoria.

Era tanto o esquecimento de Aguinaldo Silva que, durante o debate promovido pelo *Jornal do Brasil*, a escritora Marina Colasanti ponderou: “até agora nós só falamos do Dias, mas o Aguinaldo Silva também tem

uma grande responsabilidade pelo sucesso dessa novela. É um trabalho admirável” (*Jornal do Brasil*, 20 out. 1985, p. 7). Não foi ouvida. Muniz Sodré, Luiz Carlos Barreto, Betty Faria e Geraldinho Carneiro, os outros debatedores continuaram se referindo a Dias Gomes como autor de *Roque Santeiro*. A julgar pelo reconhecimento de seu trabalho como dramaturgo e autor de televisão, Dias Gomes tinha uma distinção, à época, incomparável com a de Aguinaldo Silva. Seu capital simbólico era acumulado externamente e internamente à televisão, o que lhe dava não apenas autoridade para negociar e propor regras, mas também uma *grife*, uma *marca autoral*, que ancorava no seu nome próprio um conjunto de características estilísticas (SACRAMENTO, 2014, p. 342, grifos do autor).

Aguinaldo Silva também cita as “marcas” vistas posteriormente em seu trabalho como argumento ao reclamar para si a autoria da telenovela: “Sempre digo que *Roque Santeiro* é uma novela de Dias Gomes escrita por mim. Mas, na verdade, quem escreve é o dono da novela” (SILVA, 2008, grifo nosso). O autor também fez, à época do encerramento da trama, duras críticas à aproximação com a realidade e aos rumos que Dias Gomes apresentou em seus capítulos finais. Ainda em entrevista ao projeto Memória Globo, anos mais tarde, Aguinaldo Silva ressalta que os elementos da narrativa (recorrentes em tramas de sua autoria que foram ao ar anos depois), comprovaria o nível de sua colaboração.

Roque Santeiro tinha muitos elementos meus, e isso ficou comprovado pelas novelas que fiz depois. Se você pega *Roque Santeiro*, *Tieta*, *Pedra sobre pedra*, *Fera ferida* e *A indomada*, vê que todas têm o mesmo estilo, os mesmos tipos de personagem, a mesma linha. Claro que não estou desmerecendo o trabalho do Dias, que era um grande escritor, mas eu tenho minha participação em *Roque Santeiro*, da qual não posso abrir mão, porque estaria traindo a mim mesmo se fizesse isso (SILVA, 2008, p. 32, grifos do autor).

Essas “marcas do autor”, as quais ele se refere, remetem também ao “realismo fantástico”, pelo qual a obra de Aguinaldo Silva pode ser reconhecida. Essa característica foi, primeiramente, trabalhada por Dias Gomes, em diversas produções, e a fórmula articulada por Aguinaldo em suas novelas seguintes. Sobre a narrativa fantástica de Aguinaldo Silva, Borelli destaca que esta é

sustentada no pressuposto da existência de uma outra lógica, que não a da experiência “real” e cotidiana. O fantástico desenvolve-se ao redor de um padrão marcado por surpresas não decifráveis pelos mecanismos da lógica racional. A pergunta que o receptor normalmente formula é: aquilo realmente aconteceu? Oscilando e hesitando entre a crença e a

dúvida, ele passa a buscar eventuais falhas no sentido narrativo ou mesmo apela para uma explicação sobre a irracionalidade ali contida (BORELLI, 2001, p. 34).

Essas narrativas estariam entre os “territórios de ficcionalidade”, espécie de rede utilizada pelo autor como base para traçar o fio condutor de suas tramas. Tal mecanismo empregado pelo autor que criaria, posteriormente, uma “marca autoral” própria de Silva. Ao procurar criar um estilo seu, em que distinguisse suas tramas, o autor reafirmou a aproximação de suas produções do folhetim melodramático, e de sua função de “basicamente, a distrair, divertir as pessoas, fazer com que elas acompanhassem histórias” (SILVA, 2008, p. 77).

Ainda por fazer parte da “segunda geração de autores”, Aguinaldo Silva já iniciou a carreira com as interferências do controle de audiência, pesquisas de opinião com o público e o Ibope, incorporando os dados ao seu trabalho, diferente da considerada primeira geração (formada por nomes como Dias Gomes, Lauro César Muniz, entre outros), que rejeitava essa prática (HAMBURGER, 2005).

A influência do público para esses autores pode interferir diretamente na trama. Também em uma produção assinada pelo autor, a rejeição a homossexualidade de uma personagem, por exemplo, foi preponderante para a alteração da história (e, conseqüentemente, um desvio da narrativa para a formação de um par heteronormativo). Em *A Indomada*, as personagens Zenilda (Renata Sorrah) e Vieira (Catarina Abdalla), tinham um relacionamento velado, sugerido de forma implícita para o público. Para que tal rejeição não interferisse na audiência da novela, o autor mudou os rumos das personagens.

Tranquilamente, fui jogando a Renata para cima do Cláudio Marzo, que interpretava o Pedro Afonso, e o público adorou. É loucura insistir. Você está fazendo novela pra quê? Para conseguir audiência e agradar o telespectador. É para fazer sucesso, não é por outra razão. Então é um absurdo se colocar contra o que o espectador quer (SILVA, 2008, p. 35).

Ainda que não tenha se concretizado a sinopse, as personagens foram contabilizadas em nosso levantamento de papéis LGBTIQ presentes nas tramas do autor. Esse não é o único exemplo em que o destino de personagens LGBTIQ é alterado por influências externas ao longo da carreira de Silva, como pode ser observado mais adiante. O próximo ponto abordado neste trabalho trata das diferentes representações relacionadas ao tema nas obras do autor.

3. Representações LGBTIQ no “universo Aguinaldo Silva”

O trabalho de Aguinaldo Silva nos traz um panorama importante sobre as representações LGBTIQ na televisão brasileira. Em um período que se estende por três décadas, é possível observar algumas mudanças político-estruturais no país e também com relação à posição social desses sujeitos. Como mencionado, Silva ainda faz parte da segunda geração de autores brasileiros, o que pode nos trazer aspectos das mudanças nas construções narrativas de uma nova fase da televisão. Além disso, o número expressivo de papéis ligados à temática, 32 em 11 telenovelas, nos oferece uma gama de representações e ocorrências mais variada que outros autores poderiam nos apresentar. E, por último, como todas as novelas são as de horário nobre – que costumam apresentar temas mais densos ao espectador, nos abre a possibilidade de analisar o contexto e as representações no principal horário e de maior audiência.

Como abordado anteriormente, esses mais de 30 personagens apresentam nuances e temáticas diferentes, que vão desde um perfil estereotipado de gay afetado que tende a integrar o chamado “núcleo cômico” da telenovela, a travestis/transsexuais; além de personagens que, apesar da condição homossexual, seguiam padrões heteronormativos de comportamento. Essas diferentes abordagens não significam uma linearidade no tratamento de tramas, que poderiam indicar uma espécie de caminho seguido ao longo das três décadas. Pelo contrário, performances e questões intercalaram-se, de certa forma, de uma telenovela a outra, culminando na representação de cinco personagens, de perfis diferentes, retratados na sua última produção (*Império*, 2014), que reunia uma ampla gama de questões. Por conta da característica, é esse tipo de abordagem, não linear, que será feita no artigo.

Um dos primeiros personagens que, ao menos, deveria ser considerado LGBBTQ no trabalho de Aguinaldo Silva foi João Ligeiro, interpretado por Maurício Mattar em *Roque Santeiro* (1985). A sexualidade do personagem, no entanto, ficou subentendida, uma vez que, ainda que tenha sido exibida no ano da reabertura política, teve bastante interferência da censura praticada ao longo da ditadura militar (a telenovela já havia sido banida pelo regime militar, em 1975, às vésperas de sua exibição, só sendo liberada dez anos mais tarde, ainda sob o olhar da censura). Com os diversos cortes no desenvolvimento do personagem por abordar uma trajetória que fugia ao padrão normativo de gênero heterossexual, seja na intenção de ser um homem grávido ou se retratar um homossexual, o cowboy acabou perdendo sentido na telenovela e foi morto pelo autor. Esse ponto foi tratado pelo próprio Aguinaldo Silva, em entrevista ao portal Uol, em 2013.

Nos documentos de "Roque Santeiro", há muitos pedidos de cortes em cenas que insinuam que o personagem João Ligeiro [Maurício Mattar] era homossexual. No meio da trama, inclusive, ele morre. Foi a censura que mandou matar?

De certa forma sim. Na sinopse original, o João Ligeiro era um homem que ficava grávido. O Dias Gomes, que é o criador da história e escreveu apenas os primeiros e os últimos capítulos da história, adorava esse tipo de personagem. Posteriormente se descobriria que ele era, na verdade, uma mulher que foi criada como homem...

Como o Diadorim do livro "Grande Sertão: Veredas"?

Exatamente! Mas os censores não permitiram. Então eu resolvi que ele seria gay. Mas censura de novo não deixou. Aí resolvi matá-lo, já que ele tinha perdido a função na história (CIMINO, 2013).

O elemento conhecido como “realismo fantástico”, no caso, do homem grávido, é uma das características da produção de Dias Gomes, que pode ser identificado em diversas outras obras de Aguinaldo Silva, que “herdou” esse traço nas suas produções. Já em 1992, o autor traz à cena o dilema de “sair do armário”, em *Pedra sobre Pedra*. Adamastor, interpretado por Pedro Paulo Rangel, é diretor do Grêmio Recreativo da cidade. Apaixonado desde sempre pelo seu chefe, Carlão (Paulo Betti), age como seu grande amigo, confidente e salvador. Apesar da devoção com o amigo/chefe, a homossexualidade de Adamastor não é motivo de especulação ou escárnio de outros personagens da trama, o principal motivo de preconceito contra esse personagem é desencadeado por estar ligado a uma casa de prostituição. A certa altura da trama, com a ajuda do policial Paulo Henrique (Reinaldo Gonzaga), declara seu amor pelo patrão, que finge não entender o amigo, e passa a desprezá-lo.

Apesar do desprezo do seu amor desde a infância, mesmo após revelar o que sentia, o personagem se sente livre para viver sua sexualidade, prometendo “que entrar de novo, para dentro do armário, como diria o Paulo Henrique, nunca mais!” (fala do personagem no último capítulo de *Pedra sobre Pedra*). Por fim, ele conquista um “amante misterioso”.

Outro tipo de abordagem nas tramas escritas pelo autor para representar personagens LGBTIQ é por meio de construções extravagantes, gestuais exagerados, de comportamento *camp*⁸⁵ e, ao mesmo tempo, sensíveis. São os personagens estereotipados tratados anteriormente, modelos que servem ao entretenimento e que, não

⁸⁵ Retomando o conceito inicialmente trabalhado por Sontag, um comportamento baseado na estética *camp*, em uma esfera LGBTIQ, pode ser considerado como tendo como essência o exagero, a “teatralização da existência”: “Camp é um certo tipo de esteticismo” (SONTAG, 1987, p. 27).

raramente, integram a ala de personagens cômicos. Podemos destacar, entre esses, Políbio (Guilherme Karam), em *Partido Alto* (1984); Uálber (Diogo Vilela) e Edilberto (Luiz Carlos Tourinho), em *Suave Veneno* (1999); Ubiracy (Luiz Henrique Nogueira), em *Senhora do Destino* (2004); Crô (Marcelo Serrado), em *Fina Estampa* (2011); e Téo (Paulo Betti), em *Império* (2014).

Como contraponto, uma espécie de fórmula usada pelo autor, é relacionar esses tipos de personagens como tipos “machões”, fortões – outra espécie de estereótipo. Claudionor (Heitor Martinez) começa a trama como preconceituoso, mas se apaixona por Uálber, iniciando uma disputa entre o guru e a namorada do rapaz, Eliete (Nívea Stellman) – no final, diz que seu amor pelo exotérico é de irmão. Téo era seduzido por Robertão (Romulo Neto). Ubiracy vivia um relacionamento com Turcão (Marco Vilela), bissexual. Outro exemplo desse arranjo é o do carnavalesco Bernardinho (Thiago Mendonça) com o personagem, que se dizia repetidas vezes “espada”, Carlão (Luigi Palhares), em *Dois Caras* (2007). Há, ainda, a relação doentia entre Crô e Baltazar (Alexandre Nero), o motorista homofóbico e violento (que, no filme, o sequestra no altar). Crô, assim como o personagem Adamastor, também mantinha um “amante secreto”, indicando que possuía uma vida amorosa ou sexualmente ativa, apesar do mistério do parceiro, permanecendo no imaginário como um homem que não pode “sair do armário”. A própria escolha dos nomes dos personagens que fazem o contraponto indica perfis opostos – Robertão, Carlão, Turcão.

Ainda que muitas personagens tenham sido populares, até por permitirem, através do humor, cativar o público e inserir bordões usados no dia a dia, não escaparam de críticas tanto de grupos de representação gays, ou também por segmentos profissionais em que se encaixam, que não aceitam ser retratados por “estereótipos”. O Grupo Gay da Bahia chegou a fazer uma representação formal contra o autor, à época de *Suave Veneno*, pela maneira cômica que eram tratados temas como a violência contra homossexuais na telenovela (contra o personagem Edilberto). Carnavalescos também se manifestaram publicamente contra a representação de Ubiracy.

Ubiracy de Senhora do Destino gera polêmica entre os carnavalescos cariocas

Para compor o personagem do carnavalesco gay Ubiracy em *Senhora do destino*, o novelista Aguinaldo Silva inspirou-se na vida real do carnavalesco Milton Cunha. Ele pertence à Escola de Samba São Clemente e é um dos nomes mais respeitados no Carnaval do Rio de Janeiro. Na novela, Ubiracy é interpretado pelo ator Luiz Henrique Nogueira e integra a fictícia Escola de Samba de Vila São Miguel. Milton Cunha gostou de Ubiracy: “Ele é parecido comigo.” Outros carnavalescos desaprovaram o personagem: “Ubiracy é uma caricatura;

a maioria dos carnavalescos não é assim”, disse Max Lopes, que integra a Mangueira. “Não gosto desse estereótipo afetado. Vira chacota”, disse Paulo Menezes, carnavalesco da Mocidade. (ISTOÉ, janeiro de 2005).

Assim como Hamburger (2005) menciona: há a preocupação, por parte dos telespectadores que se sentem ameaçados com os possíveis impactos negativos de histórias vistas como “ímorais” ou “maliciosas”, com o outro.

Outra composição que aborda a questão de gênero nas telenovelas de Aguinaldo Silva é a da transexualidade, representada em diferentes situações e dilemas dessas personagens. Uma delas é a personagem Fabrícia (Luciana Paes), uma das maridas de aluguel, em *Fina Estampa* (2011), que, durante boa parte da telenovela, escondia um “segredo”. O que chama a atenção é a forma forçada em que ela se viu obrigada a revelar sua sexualidade, já que foi flagrada enquanto usava o banheiro pelo personagem Quinzé (Malvino Salvador). Ao ser “descoberta”, conta estar na fila do SUS esperando a cirurgia de redesignação e que tomava hormônios. O que chama a atenção é a violência como é revelado o gênero de Fabrícia, ainda que não seja física, e que a “questão” tenha sido esclarecida e resolvida posteriormente (e tratada como uma abordagem cômica). A identidade da personagem é vista como desestabilizadora, “perigosa”, para as relações que ela tinha estabelecido naquele momento, ainda que a vivesse de forma silenciada e marginalizada, reproduzindo o tratamento muitas vezes dado na “vida real” às “identidades sexuais de oposição” (LOURO, 2008).

Já em *Tieta* (1989), a aceitação na cidade da travesti Ninete (Rogéria) foi “comprada” pela protagonista que dá nome à trama (PERET, 2005). *Tieta* ainda realiza um dos principais discursos contra a homofobia em telenovelas nacionais:

Ricardo: Tu acha certo que alguém seja como ela. Tão diferente dos padrões?

Tieta: Mas o que tu chama de padrão, de comportamento. Ricardo que tu quer? Tu quer que todo mundo seja igual? Que se comporte do mesmo jeito. Que siga as mesmas regras? Não. O ser humano não foi feito por decreto. Que isso, eu lá sou máquina por acaso? A gente sai da fábrica tudo bonitinho, enfileiradinho, assim, um atrás do outro, tudo exatamente igual. É isso?

Ricardo: Não, eu não acho que todo mundo é igual.

Tieta: Mas acha que todo mundo tem que se comportar do mesmo jeito. Não admite que uma pessoa não viva dentro do jeito que tu considera normal.

Ricardo: Mas ela é muito diferente.

Tieta: Mas diferente por que, Ricardo? Ah, a gente não pode julgar as pessoas desse jeito. Quem é tu pra julgar? Quem que sou eu pra julgar os outros.

Ricardo: Tieta. A gente vive numa sociedade.

Tieta: Numa sociedade que quer que todo mundo se comporte do mesmo jeito. Que não aceita que uma pessoa siga seu impulso e faça o que a natureza manda.

Ricardo: Mas não pode ser assim. Imagine como seria se as pessoas saíssem por aí seguindo seus impulsos.

Tieta: Ricardo. Quando tu largou o seminário, tu não tava seguindo o impulso? Se tu tivesse continuado naquela vida, tava até hoje infeliz. Então. Cada um tem seu próprio impulso. Tem que respeitar a liberdade dos outros, se não, quem vai respeitar a tua?

Ricardo: Tu tá comparando de novo.

Tieta: Tô. Tô porque que sou tua tia. Tu é meu sobrinho. A gente se ama e escondido, porque os outros não aceitam o nosso tipo de amor. Se essa cidade inteira soubesse, ia nos condenar do mesmo jeito que condenou a Ninete. E tu acha que no nosso caso eles iam tá certo?

Ricardo: Claro que não.

Tieta: Então. Ricardo. Por que que tu quer que condene Ninete? Tu acha certo condenar a Ninete. Abra um pouco o seu coração e aceite as pessoas como elas são. Aí elas vão te aceitar como tu é. E não venha com esse papo que tu é normal não, porque normal ninguém é. No fundo, no fundo, todo mundo tem um segredozinho escondido, um pecado, uma mania, uma tara, sei lá. Quem não tem vontade de mandar tudo se explodir e seguir seu impulso, mas não faz. Não faz porque tem medo do que o povo vai dizer. Aí vive reprimido, vive infeliz, como tu vivia antes de aceitar o nosso amor. Não é? (TIETA, Rede Globo, 1989)

Transexual também na vida real, a atriz Rogéria ainda faria outra participação em *Dois Caras*, como Astolfo (seu nome de batismo), assistente da fotógrafa Dolores, interpretada por Vera Fischer. Ainda que use seu nome masculino, o papel de Rogéria é de uma elegante cenógrafa.

A última personagem a abordar a temática é Xana Summer (Ailton Graça), em *Império* (2014). Identifica-se como mulher transexual (autor e ator usam de vários estereótipos: cabeleireira, com traços femininos, gestual e voz exagerada, e, ao longo da trama, alguns flashes de ações ditas como da masculinidade, que têm um toque de surpresa para o espectador). Acaba se relacionando amorosamente com os personagens Naná (Viviane Araújo) e Antônio (Lucci Ferreira).

Essas personagens fogem do padrão binário (macho/fêmea, homo/hétero), comuns nas suposições de gênero, trazendo nuances que vão muito além do desejo em uma definição sexual. Retomando conceitos da teoria da construção social, é possível ver, através de tais representações distinções entre “atos sexuais, identidades sexuais e comunidades sexuais”.

Na verdade, em muitos trabalhos recentes sobre culturas sexuais e sobre a construção social de relações sexuais, até mesmo as noções de gênero e de identidade de gênero têm sido, cada vez mais, questionadas; O que significa ser macho ou fêmea, masculino ou feminino, em contextos sociais e culturais diferentes, pode variar enormemente, e a identidade de gênero não é claramente redutível a qualquer dicotomia biológica subjacente. Todos os machos e fêmeas biológicos devem ser submetidos a um processo de socialização sexual no qual noções culturalmente específicas de masculinidade e feminilidade são modeladas ao longo da vida. É através desse processo de socialização sexual que os indivíduos aprendem os desejos, sentimentos, papéis e práticas sexuais típicos de seus grupos de idade ou de status dentro da sociedade, bem como as alternativas sexuais que suas culturas lhes possibilitam (PARKER, in: LOURO, 2000).

Com diversas nuances, as personagens combinam identidades distintas (a transexual com nome masculino, a mulher que ainda possui pênis, a transexual feminina que sente desejo por homens, mas também, por mulheres). Para Marques (2010), ao conferir visibilidade a sujeitos homoeróticos, quando acompanhada de um processo público de debate, a telenovela contribui para ampliar as possibilidades de entendimento e os modos de ver e perceber esses grupos.

A personagem Xana ainda passa por um processo difícil para conseguir adotar o filho de uma amiga que morreu, a personagem enfrentou entraves na Justiça para conseguir a guarda devido ao preconceito (da sociedade e de agentes que atuaram no processo) sobre a capacidade de conseguir dar uma criação “normal” para uma criança. O debate sobre a adoção já havia sido discutido em outra trama de Aguinaldo Silva, *Senhora do Destino* (2004). Após se apaixonarem uma pela outra, Jenifer (Bárbara Borges) e Eleonora (Mylla Christie) enfrentam a resistência da família numa trama que se arrastou pela telenovela. Elas passaram a viver juntas e adotaram um recém-nascido, abandonado próximo ao hospital onde Eleonora trabalhava como médica. A página dedicada à trama no site Memória Globo destaca que o “relacionamento das duas ganhou grande repercussão, provocando debates sobre a adoção de crianças por homossexuais” – o reconhecimento pelo STF do direito da adoção por casais homoafetivos sem restrições só aconteceu em março de 2015.

Outro ponto que chama a atenção na trajetória do autor é o fato de haverem menos personagens de destaque lésbicas (nove). Ainda assim, elas foram representadas principalmente com perfis heteronormativos. Apenas Alice, interpretada por Thais de Campos, em *Fina estampa*, apresentava gestuais mais masculinizados. Ainda assim, a relação da

personagem com Iris Siqueira (Eva Wilma) era apresentada de maneira sutil, ficando subentendida, evidenciada apenas para quem conhece o vocabulário LGBTTTQ, ao final da telenovela, quando ambas viram “caminhoneiras” – gíria atribuída à mulher homossexual masculinizada.

Também foi, na maior parte dos casos, com os personagens de perfil heteronormativos em que foram tratadas temáticas mais relevantes de direitos legais por vezes negados aos LGBTTTQs, como a adoção (Leonora e Jenifer, em *Senhora do Destino*), direito a herança e união estável (Laís e Cecília/Marília, em *Vale Tudo*), além de conflitos familiares mais densos (Cláudio e Léo, em *Império*, que são vítimas da homofobia de Enrico, filho do primeiro).

Outro ponto observado no universo de telenovelas de Aguinaldo Silva é a ausência do tão falado/polêmico “beijo gay”. Ainda em casos de relações estáveis, ou com a sugestão da sexualidade ativa dos personagens, o próprio autor, já afirmou diversas vezes que não vai de encontro com o seu público, impondo cenas que ele considera que serão rejeitadas (como o beijo gay). O único casal que se beija é Cláudio e Léo, na última semana de *Império*.

Acho que as pessoas não querem ver isso. Você tem que pensar o seguinte: você escreve a novela para 50, 60 milhões de pessoas. Desses 60 milhões a maioria não quer ver isso e a novela é escrita para o público, tem que dar audiência. Você tem que ser suficientemente maduro para saber disso", explicou. "Na novela é uma coisa, na minha casa é outra coisa. Na minha casa pode ter beijo gay à vontade, não tem problema nenhum", divertiu-se. (CARAS DIGITAL, 2 de julho de 2015)

O autor deixa claro que só evita o “beijo gay” por não ser o que o público quer, refletindo sua preocupação com audiência.

Ainda que não expresse, em sua totalidade, a complexidade de indivíduos LGBTTTQ ao abordar as vivências desses grupos em telenovelas, durante os meses que o folhetim permanece no ar, é possível, através das performances e representações do cotidiano, trazer à sociedade um debate e ressignificação sobre as identidades e alteridades que emergem e, principalmente, com o rompimento de uma norma no período pós-moderno, se sentem livres para assumir sua individualidade.

4. Considerações finais

Aguinaldo Silva lança mão de diversas fórmulas para abordar a temática, como visões estereotipadas de gays como personagens cômicos, que estão para servir alguém (seja um patrão, um grande amigo, seu amor). Esses mesmos personagens possuem nuances que, ao longo dos meses de

exibição da trama, trazem questões caras aos debates sobre os direitos sociais das minorias LGBTQ, acompanhando e, muitas vezes, antevendo lutas e conquistas desses indivíduos.

Ao observar as performances de gênero no universo do autor, é possível identificar diversos padrões que não seguem uma linearidade ou uma suposta “evolução” de um perfil homossexual. Tal qual, mesmo que haja uma série de “normas regulatórias” de gênero, a construção do sujeito pode subverter tais imposições, com noções e desejos complexos, além de um padrão binário, simplificador de sexo e gênero, que transcendem o corpo.

É possível observar, também, que tais perfis vão surgindo de maneira mais numerosa, desde a primeira até a última telenovela observadas, e ganhando espaço, além de importância na trama. Todos os personagens são coadjuvantes, mas compõem núcleos centrais que alteram a narrativa, o que significa mais tempo na tela e, conseqüentemente, mais interlocução com a sociedade. De uma sugestão da homossexualidade retratada em *Roque Santeiro*, pela limitação imposta pela censura, *Império* apresentou cinco perfis LGBTQ: que vão desde gays que se portam seguindo o padrão heteronormativo; à transexual feminina, que tem rompantes de masculinidade exacerbada e demonstra desejos por homens e mulheres; sem esquecer de recorrer à fórmula estereotipada de uma estética *camp*.

Na obra se Silva, há oscilações a respeito da forma como as personagens aparecem e revelam contextos, que refletem a identidade e os enfrentamentos dos sujeitos LGBTQ. As narrativas e posicionamentos do autor diante de tais questões variaram ao longo do percurso de sua carreira. No entanto, temáticas recorrentes (seja nas profissões das personagens, relacionamentos estabelecidos, ou o recurso do humor e de caricaturas para despertar o interesse e aceitação do público) podem ser percebidas também como marcas do autor diante dessa temática.

Ao representar essas formas e construções sociais nos folhetins televisivos brasileiros, provoca-se a reflexão sobre a existência desses sujeitos, bem como a sua problematização e produção de sentidos. Violências diversas podem ser simbolizadas através dos conflitos e narrativas. Lutas e conquistas são abordadas e desencadeiam, por diversas vezes, o debate social sobre o lugar social e de fala desses sujeitos, que fogem às normas de gênero. Bem como o silenciamento e a ridicularização de certos tipos. Ambas as formas articulando com o real, além dos limites da ficcionalidade.

REFERÊNCIAS

- AGUINALDO Silva explica por que não tem beijo gay em suas novelas: “As pessoas não querem ver isso”. **CARAS**, 02 jul. 2015. CARAS Digital. Disponível em: <<http://caras.uol.com.br/tv/aguinaldo-silva-fala-sobre-beijo-gay-em-suas-novelas-pessoas-nao-querem-ver-isso/#.V-6fKiErIJU>>. Acesso em: 29 set. 2016.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões. **Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. São Paulo em Perspectiva**, v. 15, n. 3, p. 29-36, 2001.
- CIMINO, James. Censora inspirou tique de Sinhozinho Malta em “Roque Santeiro”. **UOL**. Brasília, 17 de janeiro de 2013. TV e Famosos. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/17/marca-registrada-de-sinhozinho-malta-em-roque-santeiro-foi-copiada-de-censora.htm>>. Acesso em: 29 set. 2016.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Proposições**, v. 19, n. 2 (56), p. 17-23, maio/ago. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v19n2/a03v19n2.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2016.
- MARQUES, Ângela. Representações de vínculos homoeróticos em telenovelas: do estigma à reconstrução do sentido. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense**, n. 22, p. 40-58, 2010.
- MEMÓRIA GLOBO. Aguinaldo Silva. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/aguinaldo-silva/trajetoria.htm>>. Acesso em: 5 abr. 2017.
- MEMÓRIA GLOBO. Senhora do Destino – Galeria de Personagens. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/senhora-do-destino/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 5 abr. 2017.
- NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.
- PARKER, Richard. Cultura, economia política e construção social da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva – Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- REIMÃO, Sandra. Aguinaldo Silva, um escritor censurado. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 32, n. 1, p. 209-222, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://censuralivroseditadura.org/papers/aguinaldo-silva-um-escritor-censurado.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2015.
- SACRAMENTO, Igor. Quem é o autor? Dias Gomes, Aguinaldo Silva e o conflito entre gerações no campo da telenovela brasileira dos anos 1980. In: SACRAMENTO, Igor; MATHEUS, Letícia Cantarella Matheus (org.). **História da comunicação: experiências e perspectivas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- SILVA, Aguinaldo. **Aguinaldo Silva**. Autores: histórias da teledramaturgia. Livro 1, Memória Globo, São Paulo: Globo, 2008. p. 14-82. Entrevista.
- SONTAG, Susan. Notas sobre Camp. In: _____. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/17146409/Contra-a-Interpretacao-Susan-Sontag>>. Acesso em 14 de abr. de 2017.

- SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.
- SOUZA, Maria Carmen Jacob de; WEBER, Maria Helena. Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em *Duas caras* e em *A favorita*. In: SERAFIM, José Francisco (org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 79-120.
- UBIRACY de Senhora do destino gera polêmica entre os carnavalescos cariocas. **ISTOÉ**, 12 de janeiro de 2005. Disponível em:
<http://istoe.com.br/1224_UBIRACY+DE+SENHORA+DO+DESTINO+G ERA+POLEMICA+ENTRE+OS+CARNAVALESCOS+CARIOCAS/>.
Acesso em: 29 set. 2016.

Comunicação, consumo e telenovela: a construção da fertilização *in vitro* enquanto consumo. Um estudo a partir das protagonistas de *Barriga de Aluguel*

Maria Amélia Paiva Abrão

1. Introdução

Em 8 de março de 1975 a ONU oficializa o dia Internacional da Mulher como um marco pelas lutas e reivindicações que vinham ocorrendo desde a década de 60, principalmente na Europa e nos Estados Unidos.

Avanços nos direitos e diversas conquistas têm sido observados ao longo dos anos em todo o mundo, inclusive no Brasil, embora permaneça uma lacuna a ser preenchida no que tange à igualdade entre homens e mulheres. Devemos ressaltar que os direitos estabelecidos e conquistados pelas mulheres não atendem às demandas de todas as brasileiras: a desigualdade persiste entre elas. Teria a mulher negra, da periferia, os mesmos privilégios de uma mulher branca? E o que dizer das travestis e transgêneros? Infelizmente, muitas se encontram à margem de nossa sociedade, sendo rechaçadas e excluídas por suas famílias e/ ou comunidades.

Se as mulheres conquistaram espaço no mercado de trabalho, no campo acadêmico, na política, adquiriram respeito/ prestígio em muitas esferas, por outro lado, recebem cerca de 30% menos do que os homens⁸⁶, mesmo possuindo maior grau de escolaridade. Muitas ainda exercem a dupla jornada, trabalham 8h ou mais, e ao chegarem em suas residências realizam sozinhas todo o serviço doméstico, cuidando da casa e dos filhos. Além disso, o Brasil é o quinto país em feminicídio⁸⁷, apesar da implantação da Lei Maria da Penha, em 2006.

Para iniciarmos nossa trajetória em relação às mulheres e ao campo da comunicação, propomos investigar a relação comunicação e consumo tendo como ponto de partida a telenovela *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990), que foi ao ar pela primeira vez em 1990, de autoria de Glória Perez, que tem por tradição trabalhar a diversidade das mulheres, bem como abordar questões polêmicas e/ ou socioeducativas. A partir das protagonistas Ana (Cássia Kiss) e Clara (Cláudia Abreu) pesquisaremos como a inseminação artificial (IA) se torna um serviço altamente lucrativo em nossa sociedade e

⁸⁶ Fonte: Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID

⁸⁷ Feminicídio Brasil: <<http://www.unifesp.br/edicao-Atual-entrementes/item/2266-brasil-e-o-5-pais-que-mais-mata-mulheres>>. Acesso em 10 de junho de 2017.

como ocorre a construção social em torno desse consumo. Na década de 1990, a reprodução assistida (RA) dava seus primeiros passos no Brasil, hoje movimentava cifras em torno de R\$ 300 milhões⁸⁸. Através das personagens veremos como os significados foram sendo construídos em relação às classes sociais e como a barriga de aluguel (BA) se insere nesse contexto.

Estudar o consumo é estudar a cultura de uma sociedade, como se desenvolvem as relações sociais, como significados são atribuídos aos bens e como são transmitidos de geração a geração por meio de rituais e das práticas cotidianas.

O consumo é um dos indicadores mais efetivos das práticas socioculturais e do imaginário de uma sociedade. Manifesta, concretiza tais práticas. Revela a identidade do sujeito, seu "lugar" na hierarquia social, o poder de que se reveste. Como os meios de comunicação, o consumo também impregna a trama cultural (BACCEGA, 2011, p. 34).

Para tanto, apresentaremos o contexto em que a telenovela foi escrita, abordando a participação das mulheres no Brasil desde os anos 70/80, para compreendermos aqueles retratados em *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990), quais são os valores reforçados e transgredidos na narrativa de Perez. Após breve percurso, analisaremos as personagens Ana e Clara, dando enfoque ao consumo da inseminação artificial e da barriga de substituição. Ao final, veremos como o consumo da IA e da BA ocorrem nos dias de hoje, quase 30 anos desde que a novela foi ao ar pela primeira vez.

2. A força das mulheres: dos anos de chumbo à crise econômica de 90

No início do século XX no Brasil tivemos mulheres, como Bertha Lutz, que lutaram para que direitos que lhes eram completamente negados, como concorrer a cargos públicos, o direito ao voto (SOIHET, 2000), fossem estabelecidos. A ciência era exclusiva aos homens, o pensar era tido e atestado cientificamente como algo não inerente à natureza feminina, este causaria danos à saúde como “comportamento aberrante, esterilidade, degeneração racial [...], inclusive porque, do desenvolvimento do cérebro feminino, resultava a atrofia do útero” (SOIHET, 2000, p. 15).

Durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) as mulheres, com um pouco mais de direitos, permaneceram fortes, mobilizavam-se, reivindicando políticas públicas que garantissem mais acesso à educação, ao

⁸⁸ Inseminação artificial no Brasil: <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/brasil-vira-rotas-de-casais-estrangeiros-que-buscam-ter-filhos,e15b4999eed4b310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>>. Acesso em 10 de junho de 2017.

transporte e ao trabalho. Muitas foram presas e torturadas, acusadas de subversão, outras exiladas, tantas outras iam para “as portas das prisões exigindo o paradeiro de seus filhos, filhas, maridos e companheiros” (BLAY, 2017, p.76-77). Foram fundamentais na luta pela anistia, cuja lei foi promulgada em 1979, dando anistia aos presos e perseguidos políticos.

No início dos anos de chumbo (1968-1973) houve o chamado “milagre econômico” (VELOSO; VILLELA; GIAMBIAGI, 2008), período em que a inflação foi reduzida e o PIB aumentou. De maneira geral, considera-se a década de 70 como um período de expansão das empresas públicas e privadas. O Brasil começa a se industrializar, dando início aos movimentos migratórios, ao fluxo campo-cidade, pois até a década de 60 era um país rural. Segundo IBGE⁸⁹, nesta década apenas 44,7% da população vivia nas cidades, em 1980 sobe para 67,6%. As mulheres sempre trabalharam, fosse no campo, na lavoura, ou no serviço doméstico. Entretanto, esse trabalho não era computado pelo Censo IBGE, como aponta Bruschini (1991).

Até a década de 80, havia os trabalhos considerados tipicamente femininos, como o de doméstica, operária, professora, enfermeira e 70% das trabalhadoras se concentravam nesses serviços (BRUSCHINI, 1991, p.192). Atividades que exigiam força e determinados conhecimentos não eram bem aceitos serem performados por mulheres, como: em instituições financeiras, na metalurgia, taxista, mecânica, entre outros. As mulheres que trabalhavam fora possuíam a sabedoria da conciliação (ROSEMBERG *apud* BRUSCHINI, 1991, p.193), ou seja, conseguiam ministrar as demandas do lar e laboral.

A década de 70 enseja novos modos de viver e consumir em sociedade como consequência da inserção da mulher no mercado de trabalho e da vida na cidade, da compressão do espaço/tempo (HARVEY, 2001), que diferencia a vida no campo de outrora.

A ditadura vai perdendo a força na década de 80 e termina em 1985. Este período é marcado por grande instabilidade econômica e inflação. A Constituição de 88 trouxe alguns benefícios às mulheres como a licença-maternidade e paternidade, além do direito a creche concedida aos pais.

Experiências relacionadas à fertilização *in vitro* vinham sendo desenvolvidas desde a década de 70 e no dia 7 de outubro de 1984 nasce o primeiro bebê de proveta da América Latina, sendo o ginecologista Dr.

89

IBGE:
<<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaoodevida/indicadoresminimos/nosindicadores.shtm>>. Acesso em 10 de junho de 2017.

Milton Nakamura o responsável pelo acontecimento. Segundo reportagem da Folha de São Paulo⁹⁰, foram 22 tentativas antes da fecundação.

A estrutura familiar começa a se modificar e a fertilização *in vitro* que oferecia às mulheres estéreis chances de terem filhos era apenas uma das mudanças. Na década de 80 a família é composta por cerca de 4,5 pessoas e chega ao final dos anos 90 com 3,4 pessoas. Em 1985, 18,2% das mulheres eram chefes de família, esse número sobe para 22,9% dez anos depois, segundo IBGE⁹¹. Ainda segundo o instituto, durante esse período não houve avanços que superassem as desigualdades raciais. Se por um lado a medicina oferece às mulheres estéreis a oportunidade da gravidez, os arranjos familiares se transformam, as famílias ficam menores, há aquelas em que as mães são solteiras ou que se tornam responsáveis pelo sustento das casas – graças a inserção da mulher no mercado de trabalho e/ou ao divórcio, cuja lei foi sancionada em 1977. Devemos ressaltar que todos os arranjos familiares que encontramos datados nesse período referiam-se a homens e mulheres, ou às mães solteiras, mas não citam relações homoafetivas, que apenas em maio de 2013 foi legalizado pelo Conselho Nacional de Justiça ao aprovar a resolução de n.175, autorizando o casamento civil entre pessoas do mesmo sexo.

Através de eleições diretas Fernando Collor assume a presidência em 1990, momento em que a economia se encontra em colapso, com hiperinflação. O então presidente implementa o Plano Collor, que dentre as ações: realiza substituição monetária, confisco da caderneta de poupança e abertura de mercado, partindo de uma economia fechada ao fluxo de comércio e de capitais internacionais. O início da década foi um período de grande recessão e mudanças no país, houve as fusões de empresas nacionais para tentarem competir com as multinacionais que se instalavam no Brasil. E as aquisições, empresas estrangeiras que compraram as nacionais para iniciarem as operações no país. As mudanças econômicas transformam mais uma vez o modo de viver e consumir dos brasileiros.

Nesse período as mulheres conquistam espaço, “o número de trabalhadoras brasileiras quase atinge a cifra dos 23 milhões [...] nas cidades” (BRUSCHINI, 1991, p.183). As casadas e mais velhas passam a ter mais oportunidades no mercado de trabalho, antes restrito às solteiras e sem filhos. Ocupam cargos gerenciais, embora as atividades consideradas tipicamente femininas se mantêm elevadas (BRUSCHINI, 1991). Vale

⁹⁰ Folha de S. Paulo, dia 12 de outubro de 1984: <<http://acervo.folha.uol.com.br>>. Acesso em 11 de junho de 2017

⁹¹ IBGE: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/0404sintese.shtm>> Acesso em 11 de junho de 2017

ressaltar que a crise afeta o trabalho das mulheres e dos homens no período, aumentando a atividade informal, o desemprego e o trabalho sem carteira assinada.

Após denúncias de corrupção Collor sofre o *impeachment* e Itamar Franco assume a presidência em 1992, lançando dois anos depois o Plano Real, com o objetivo de estabilizar a economia. Entretanto, não entraremos na segunda metade da década de 90, pois esta não influenciou na produção da telenovela *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990).

Não poderíamos iniciar a análise de uma telenovela do ano de 1990 sem antes entendermos o contexto na qual foi produzida, em que momento histórico os discursos das mulheres investigadas foram escritos. Feito isso, daremos início ao estudo das personagens Ana e Clara, em *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990).

3. A narrativa se transforma em realidade

A telenovela é uma narrativa da nação (LOPES, 2009) que dialoga com a sociedade os temas por ela abordados. Trabalha com a dicotomia, ora reforça valores hegemônicos, ora transgride ao abordar assuntos considerados polêmicos, que circulam de forma incipiente no cotidiano social, temas que muitas vezes retratam a realidade das minorias. Ao aludirem a determinadas questões trazem discussões para a agenda social, lançando questionamentos sobre determinados valores, regras e normas. Desta forma, contribui com mudanças que vão ocorrendo gradativamente na sociedade. A telenovela insere esses temas por meio da “representação do cotidiano” (LOPES, 2002), em que o “nível de detalhamento do cotidiano se revela nas extensas cenas de representação das refeições em família, nos longos percursos de resoluções de conflitos dos mais variados” (LOPES, 2002, p.363).

Barriga de Aluguel (Globo, 1990), escrita por Glória Perez e dirigida por Wolf Maya, foi ao ar no dia 20 de agosto de 1990, no horário das 18h, ao todo foram 243 capítulos. O tema principal foi a inseminação artificial envolvendo a barriga de substituição. Teve sua estreia cancelada duas vezes, prevista para ir ao ar como minissérie em 1986⁹² e em 1989⁹³ foi substituída por *Tieta*, ou seja, desde o nascimento do primeiro bebê de profeta, em 1984, Perez estava atenta para as discussões em torno da IA e das demandas das mulheres.

⁹² Folha de S. Paulo, Ilustrada, dia 05 de junho de 1986: <<http://acervo.folha.uol.com.br>>. Acesso em 11 de junho de 2017.

⁹³ Folha de S. Paulo, Ilustrada, dia 03 de junho de 1989: <<http://acervo.folha.uol.com.br>>. Acesso em 11 de junho de 2017.

Como metodologia de análise realizamos a semana composta, que consiste em gravar dias alternados de uma programação televisiva, esta amostragem assume “uma variação cíclica de conteúdo para diferentes dias da semana e requer que todos os dias da semana sejam representados” (RIFFI; AUST; LACY; 1993, p. 134, tradução livre). Desta forma, dos nove meses de narrativa, realizamos a semana composta nos dois primeiros meses, nos dois meses finais e no sexto mês, sendo que a primeira semana e a última semana foram analisadas na íntegra. Os textos se repetem na estrutura da telenovela criando uma sensação de duração, diversas cenas são reproduzidas sempre com a intenção de relembrar o acontecido ao telespectador ou com o intuito de informar aquele que não presenciou a cena no período em que ela foi ao ar pela primeira vez. Esta “estética da repetição” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.308) faz com que a semana composta seja uma metodologia pertinente aos estudos de telenovela.

Para analisarmos as falas das cenas selecionadas, optamos pela análise do discurso de linha francesa (ADF), pois todo discurso possui traços de discursos que já se estabeleceram na história, nasce repleto de sentidos. Por isso, afirmamos que em todo discurso há o interdiscurso, um conjunto de discursos provenientes de momentos históricos passados, com diversas ideologias que se constituíram ao longo dos anos. Isto posto, fez-se necessário contextualizar a época em que a telenovela foi desenvolvida para maior compreensão da trama.

Neste artigo, não temos por objetivo trazer as análises das cenas, mas os apontamentos acerca do tema principal abordado – a inseminação artificial por meio da barriga de aluguel, que foram extraídos destas análises, para que possamos prosseguir com a temática alicerçados nos estudos de consumo.

A telenovela *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990) gira em torno de Ana (Cassia Kiss), Clara (Cláudia Abreu) e Zeca (Victor Fasano) que realizam a reprodução assistida por meio da barriga de substituição. Ana, jogadora profissional de basquete, casada com Zeca, mulher da classe média alta, após várias tentativas e tratamentos para engravidar descobre que a única maneira de realizar seu “sonho” é através maternidade em sub-rogação, prática não reconhecida por lei até aquele momento no Brasil.

Clara, jovem, entre 19-20 anos, trabalhadora, da classe média baixa, veio da periferia para Copacabana “sonhando com o estrelato”, para tanto trabalha como vendedora durante o dia e a noite como dançarina de uma boate. Vê na possibilidade da barriga de aluguel a ascensão social e uma maneira de ajudar financeiramente o ex-namorado (Tadeu).

As vidas destas mulheres se cruzam a começar pelos sonhos individuais e se transformam com a maternidade compartilhada. No

desenrolar da telenovela, Clara e Zeca passam a ter um romance, num típico triângulo amor de folhetim. Ao descobrir a traição, Ana tem um relacionamento com seu melhor amigo e treinador (Dudu). Os dramas amorosos da mulher moderna são delineados não apenas pelas protagonistas, mas em diversas personagens femininas da narrativa.

Quando a criança começa a se desenvolver na barriga de Clara esta percebe que será mãe e inicia-se o conflito que só terminará no último capítulo da trama, pois se recusará a entregar o bebê a Ana. A questão que divide a telenovela e o Brasil naquele momento é: quem é a mãe de José Carlos Jr.? A que gerou ou a doadora dos óvulos?

Durante toda a narrativa Perez trabalha para que o conflito de ambas as personagens apareça e divida a opinião pública, entretanto o embate é apenas um: o que é ser mãe na sociedade dos anos 90. A partir do mito da maternidade, da romantização, que se inicia a construção de um dos mercados mais lucrativos da contemporaneidade: o da reprodução assistida.

Algumas das características da sociedade contemporânea são a fluidez e a leveza, das quais fala Bauman (2001). Ao observarmos o sujeito, não podemos falar em uma identidade fixa, ou identidade nacional, mas em múltiplas identidades (HALL, 2002), em subjetividades que se configuram desde suas práticas sociais, de sua mobilidade e interações cotidianas. “As identidades são construídas dentro e fora do discurso [...] produzidas em locais históricos institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas,” (HALL, 2007, p. 109) são jogos de poder. A mulher possui várias identidades dentro da sociedade, dentre elas, ser mãe. Segundo Gilroy (1998), os estudos feministas têm utilizado o conceito de identidade para analisar como os sujeitos ‘são integrados em processos sociais de submissão ante a explicação histórica’” (GILROY, 1998, p. 68, tradução livre).

O que é ser mãe na contemporaneidade ou nos anos 90? Como essa identidade se comporta frente às demais identidades de uma mulher? Ana é uma jogadora de basquete, bem-sucedida, esposa, que queria ser mãe. Clara, jovem, sonha em ser atriz, de repente se torna mãe. Fundamentados nos estudos feministas, analisaremos a construção do mito da maternidade e da mulher/ esposa perfeita para adentrarmos nas questões voltadas à reprodução assistida.

As correntes feministas se divergem ao abordarem as questões das mulheres/ mães antes do século XVIII, algumas acreditam em sua autonomia neste período e de uma relação desprovida de afeto em relação aos filhos (BADINTER, 1985), outras afirmam que as relações de gênero são constitutivas das relações sociais, emanam assim relações de poder, e sempre estiveram presentes nas sociedades (DEL PRIORE, 2004) e embora

a relação de afeto entre mães e filhos fosse diferentes das que conhecemos hoje, elas sempre existiram.

A construção em torno da mulher perfeita, esposa generosa e mãe de filhos saudáveis começa a ser construída no século XVIII e esta narrativa é convergente em todas as correntes feministas (BADINTER, 1985; DAVIS, 2016; DEL PRIORE, 2004). Os casamentos arranjados de outrora são substituídos por relações de afeto, porém intermediados pela igreja, a mulher deve ser a boa esposa, procriadora, “ao casar-se e cumprir sua função reprodutiva, a mulher se via elevada ao papel de mãe, esvanecendo qualquer outro” (DEL PRIORE, 2013, p.61). A boa mãe é aquela que se dedica com exclusividade aos filhos, discurso que reforça o espaço privado como exclusivo das mulheres, bem como a criação dos filhos como uma atividade feminina. Entretanto, as mulheres da classe baixa sempre precisaram trabalhar para contribuir com o sustento da família, desta forma, lhe recaem a culpa por não conseguirem se dedicar a criação/educação de seus filhos.

Se a mulher perfeita é aquela capaz de gerar muitos filhos, sobre a estéril incidirá a penitência, o rechaço e a dor. “A esterilidade feminina era vivida como uma maldição” (DEL PRIORE, 2013, p. 20).

No início do século XX as representações da maternidade se fortalecem, “enraizadas como a conexão de mãe e natureza, traduzida na Biologia e em interpretações psicológicas pela expressão ‘instinto materno’” (LUNA, 2002, p. 235). Badinter (1985) fala do ‘mito da maternidade’ para abordar este instinto maternal como sendo socialmente construído em um período em que eram necessárias pessoas para lutarem nas guerras (BADINTER, 1985; DEL PRIORE, 2013). Para Davis, esse foi um período da supremacia machista e branca.

Se as pessoas de minorias étnicas – dentro e fora do país [EUA] – eram retratadas como bárbaras e incompetentes, as mulheres – quer dizer, as mulheres brancas – eram rigorosamente representadas como figuras maternas, cuja *raison d'être* [razão de ser] fundamental era nutrir os machos da espécie. Mulheres brancas estavam aprendendo que, como mães, elas carregavam uma responsabilidade muito especial na luta para salvaguardar a supremacia branca. Afinal, elas eram as “mães da raça”. Embora o termo raça supostamente se referisse à “raça humana”, na prática – especialmente quando o movimento eugenista cresceu em popularidade – fazia-se pouca distinção entre “a raça” e “a raça anglo-saxã” (DAVIS, 2016, p. 105).

Vemos no relato de Davis esse “ideal de mãe” refletido na mulher branca, que se dedica com exclusividade aos filhos. As mulheres de minorias étnicas eram retratadas como bárbaras, com menor capacidade de ser mães.

Novamente voltamos às questões de classe, apenas as mulheres das classes mais altas conseguem se dedicar exclusivamente aos filhos, as mulheres das classes baixas necessitam do trabalho (BRUSCHINI, 1994; DEL PRIORE, 2004, RONSINI, 2017) sendo tidas como mulheres de “menor valor”.

Embora não aborde diretamente o mito da maternidade, Ronsini (2017) fala da respeitabilidade como um capital simbólico que confere prestígio às mulheres das classes baixas, segunda a autora:

A respeitabilidade abrange um *habitus* feminino baseado na mulher dedicada ao lar, aos filhos e ao marido, no relacionamento amoroso de acordo com o ethos romântico (casal heterossexual, fidelidade conjugal, homem conquistador e mulher conquistada), na aparência e no comportamento sexual (RONSINI, 2017, p.10).

Para serem respeitadas essas mulheres se dedicam com afinco ao à maternidade, a vida em família, se sacrificando na dupla jornada trabalho e lar.

Em *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990), Ana deixa sua profissão como jogadora de vôlei para iniciar o projeto de ser mãe, mesmo a reprodução assistida ocorrendo na barriga de outra mulher. Como os custos eram elevados, o casal vende um lote onde construiriam uma casa, já que o dinheiro que Ana recebera de um *merchandising* comercial (*product placement*) estava na “*poupança e Colloriu*”, em uma referência que Perez faz ao Plano Collor. Durante toda a novela Ana entra em conflito por não estar gerando a criança. Imagina o que dirá a ela quando crescer e o medo da rejeição: “*Júnior, o bebê não tem só um jeito de nascer, antigamente era assim [...], hoje ele pode ficar guardadinho dentro da barriga de outra mulher até ficar pronto*”.

Ao perceber que queria permanecer com a criança e que já havia gasto o dinheiro que recebera para o procedimento, Clara decide procurar um emprego. Entretanto, grávida e com as leis trabalhistas que a Constituição de 88 passa a garantir a gestante, ela não consegue recolocação e cogita trabalhar como diarista. Assim como Ana, abre mão dos seus sonhos para se dedicar ao filho, o que importa é que a justiça lhe garanta a sua guarda, para ela: “*é muito triste mesmo uma mulher que não pode ser mãe*” e questiona “*como ela [Ana] pode ser mãe de um filho que saiu de dentro de mim?*”.

Através das personagens indentificamos como o mito da maternidade é forte nesse momento, como as mulheres eram capazes de abandonar tudo em busca de uma família perfeita, que incluía filhos para o homem amado. Nesse enfoque, a fertilização *in vitro* vai se nutrindo desta construção social para se tornar um dos produtos mais rentáveis do século

XXI. Os primeiros dois casos noticiados⁹⁴⁹⁵⁹⁶ de fertilização *in vitro* no Brasil foram de mulheres que estavam em seu segundo casamento e desejavam gerar filhos com os novos companheiros, embora já fossem mães.

O certo é que essa profusão exponencial de nascimentos não se fez sem danos ou riscos à saúde (das mulheres que se submeteram ao procedimento e de seus bebês), sem problemas éticos, políticos e sociais e sem o discurso legitimador sobre as benesses da ciência e da tecnologia (SCAVONE, 2007, p.15).

Na década de 90 a reprodução assistida era destinada exclusivamente às mulheres das classes altas, às boas mães, dedicadas, atenciosas, que vinham sendo delineadas pelo mito da maternidade. Embora não houvesse a barriga de aluguel, no Brasil, o acesso a reprodução assistida pelas classes baixas só se daria a partir desta posição, tal como a personagem Clara de *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990).

4. Altruísmo ou comércio?

A fertilização *in vitro* vem sendo pesquisada desde a década de 70 no país. Ela não se consolida a datar do primeiro bebê de proveta, mas pela construção social em torno da maternidade, do gerar, do ser mãe, da continuação da família. Deve ser vista e estudada enquanto consumo e como tal “é uma produção humana [...], uma realidade objetiva [...], por tanto, uma produção social” (ALONSO, p.105).

Para compreendermos o consumo enquanto cultura é importante entender as lógicas de produção/ circulação/ consumo, indo além ao sair da visão economicista e nos deslocarmos para os usos e apropriações que um grupo faz de determinado bem/ serviço para compreender sua a dinâmica social.

A fertilização *in vitro* prospera a partir do desejo das mulheres de terem filhos, de serem boas esposas, boas mães – assim como as personagens Ana e Clara - e dos novos arranjos familiares, fruto das relações homoafetivas, ou mulheres solteiras que anseiam ter filhos. Se o mito da maternidade confere às mulheres a virtude de serem boas esposas, mães benevolentes e o dom de gerar a vida, ao homem confere o direito a

⁹⁴ A primeira tentativa fracassou e Zenaide Sakai veio a óbito, em 1982.

⁹⁵ O Estado de São Paulo, 23 de outubro de 1986, p. 46: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19821023-33014-nac-0046-999-46-not>>. Acesso em 12 de junho de 2017

⁹⁶ Folha de S. Paulo, dia 12 de outubro de 1984: <<http://acervo.folha.uol.com.br>>. Acesso em 11 de junho de 2017

paternidade e a continuidade familiar, “cuja realização afirma a fecundidade e exalta a virilidade, especialmente em regiões onde o machismo é acentuado” (SCAVONE, 2007, p.16). A fertilização *in vitro* e a barriga de substituição chegam ao século XXI envoltos na promessa de oferecer às pessoas a sonhada gestação.

Embora não seja o objetivo deste artigo, vale levantar a questão: não seria o mito da maternidade o responsável por dificultar os processos de adoção? Apenas 25,63%⁹⁷ daqueles que buscam filhos adotivos aceitam crianças acima de quatro anos de idade, ou seja, querem bebês.

A reprodução assistida segue algumas normas éticas que se alteram de tempos em tempos segundo resoluções do Conselho Federal de Medicina. A primeira resolução foi em 1992, nela já constava a barriga solidária, ou seja, um casal poderia recorrer a uma barriga de substituição desde que a doadora do útero não cobrasse para gestar a criança e tivesse algum grau de parentesco. Dois anos após a transmissão da telenovela *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990) ir ao ar, a barriga de substituição foi legalizada no Brasil, embora houvesse a proibição comercial.

Atualmente, a resolução que rege a reprodução assistida é a CFM nº 2.121/2015,⁹⁸ que permite: que mulheres com mais de 50 anos realizem a fertilização *in vitro*, a gestação compartilhada, ou seja, que o embrião de uma mulher seja fecundado na barriga de sua companheira, um avanço para as mulheres lésbicas, emantém a proibição da prática comercial, porém, caso não encontre parente como doador da “barriga solidária”, cabe ao conselho regional de medicina avaliar os demais casos. Abre-se uma brecha para o mercado ilegal de barriga de aluguel, algo que se assemelha ao que foi vivido pela personagem de Clara na narrativa escrita por Perez, há quase 30 anos. Bastam algumas buscas no Google sobre o tema para encontrar grupos em redes sociais em que mulheres estão dispostas a passarem pelo processo de IA e serem BA.

“Se a experiência pós-moderna depende do acesso aos bens de consumo [...] então dinheiro e poder restringem muito diretamente o acesso à cultura pós-moderna” (SLATER, 2002, p.195). A inseminação artificial foi criada em cima de um mito extremamente caro a população de baixa renda. Embora o SUS⁹⁹ ofereça este serviço, apenas nove hospitais em todo

⁹⁷ Realidade Brasileira sobre adoção: <<https://www.senado.gov.br/noticias/Jornal/emdiscussao/adocao/realidade-brasileira-sobre-adocao.aspx>>. Acesso em 13 de junho de 2017

⁹⁸ CFM nº 2.121/2015: <http://www.portalmédico.org.br/resolucoes/CFM/2015/2121_2015.pdf>. Acesso em 13 de junho de 2017

⁹⁹ Lista de hospitais SUS: <<http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2014/10/primeiro-bebe-proveta-do-brasil-e-da-america-latina-completa-30-anos.html>>. Acesso em 13 de junho de 2017

o país estão capacitados para atender esta população, mas a burocracia e a espera fazem com que muitos desistam.

A barriga solidária vem sendo utilizada no Brasil tanto por casais homoafetivos como por mulheres que, assim como a personagem Ana, de *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990), não conseguem manter uma gestação até o final. Há casos de brasileiros que tem investido na barriga de substituição fora do país. Países em desenvolvimento como México e Índia,¹⁰⁰ durante muitos anos permitiram que estrangeiros pagassem pela barriga de aluguel. Só a Índia chegou a movimentar US\$ 1bilhão, com mais de 3 mil clínicas de fertilização, até que em 2015 proibiu a maternidade em sub-rogação para estrangeiros, o mesmo ocorreu com o México.

Neste caso, há uma exploração dos corpos das mulheres das classes baixas, em uma relação entre dominantes e dominados. O avanço tecnológico que deveria beneficiar a todos, parece privilegiar apenas uma pequena parcela da população. O consumo é um demarcador de distinção social (BOURDIEU, 2007) e a reprodução assistida se constrói e manifesta nas relações cotidianas da família contemporânea.

5. Considerações finais

Compreender a trajetória das mulheres dentro da sociedade brasileira, suas lutas, conquistas e dificuldades, foi fundamental para entender o contexto no qual a telenovela *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990) foi transmitida na década de 1990. Como a reprodução assistida por meio da maternidade em sub-rogação foi discutida através das personagens Ana e Clara em um amplo conflito sobre os laços maternos. Percebemos como o ser mãe está enraizado a um mito, a uma a romantização em torno da família perfeita, da procriação e do gerar.

A telenovela é um recurso comunicativo (LOPES, 2009) e como tal, torna-se um “um espaço público de debates” (LOPES, 2009, p.1) de temas importantes. Comunica “representações culturais que atuam, ou ao menos tendem a atuar, para a inclusão social, a responsabilidade ambiental, o respeito à diferença, a construção da cidadania” (LOPES, 2009, p.3).

A novela de Perez antecipa um dos assuntos que no século XXI se transforma em práticas de consumo, movimentando milhões de dólares em todo o mundo. A inseminação *in vitro* por maternidade em sub-rogação, seja por barriga solidária ou por aluguel, já é prática consolidada, embora as leis brasileiras permitam apenas a primeira.

A reprodução assistida se constrói em torno das representações e do mito da maternidade, da importância dentro da sociedade de a mulher

¹⁰⁰ Os diversos lados da prática da barriga de aluguel: <
<https://www.youtube.com/watch?v=wYha5RUYfNY>> Acesso em 07 de junho de 2017

ser mãe, gerar filhos, constituir uma família assim como o enredo de *Barriga de Aluquel* (Globo, 1990) demonstrou. Na sociedade contemporânea, com os novos arranjos familiares, e a dificuldade de algumas mulheres de manterem a gravidez, transforma-se o discurso em torno da gestação: é preciso ser mãe e/ou pai, dar a continuidade familiar, “ver um pedacinho de si no outro”, mas o gerar pode ser delegado - é o amor incondicional e os pais perfeitos que mantêm esse discurso atualizado.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, Luiz Enrique. **La era del consumo**. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BLAY, Eva Alterman. Como as mulheres se construíram como agentes políticas e democráticas. In: BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lúcia (org.). **50 anos de feminismo: Argentina, Brasil, Chile: a construção das mulheres como atores políticos e democráticos**. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2017.
- BRUSCHINI, Maria Cristina Aranha. O trabalho da mulher brasileira nas décadas recentes. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. esp., p. 179-199, 2. sem. 1994.
- BACCEGA, M. A. Inter-relações comunicação e consumo na trama cultural: o papel do sujeito ativo. In: CARRASCOZA, João Anzanello; ROCHA, Rose de Melo (org.). **Consumo midiático e culturas da convergência**. São Paulo: Miró, 2011.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias e conversas de mulher**. São Paulo: Planeta, 2013.
- GILROY, Paul. Los estudios británicos y la trampa de la identidad. CURRAN, James; MORLEY, David; WALKERDINE, Valerie (org.). **Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el pós-modernismo**. Barcelona: Paidós, 1998, p. 63-83.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- _____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- HARVEY, DAVID. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, v. 3, n.1, p. 21-47, dez./ago. 2009.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de *et al.* **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- LUNA, Naara. Maternidade desnaturada: uma análise da barriga de aluguel e da doação de óvulos. **Cadernos Pagu**, n. 19, p. 233-278, 2002.
- SOIHET, Rachel. A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância feminista de Bertha Lutz. **Revista Brasileira de Educação**, n.15, p. 97-117, 2000.
- SCAVONE, Lucila. Novas Tecnologias Conceptivas: teorias e políticas feministas. In: FERREIRA, Verônica; ÁVILA, Maria Betania; PORTELLA, Ana Paula (org.). **Feminismo e Novas Tecnologias Reprodutivas**. SOS CORPO, 2007.
- SLATER, Don. **Cultura do consumo & modernidade**. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Nobel, 2002.
- RONSI, Veneza Mayora. Telenovelas, classe e capital simbólico. **Anais XXVI Encontro Anual da Compós**. São Paulo: PPGCOM/Faculdade Cásper Líbero/Compós. p. 1-19, 2017. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_20B306Y93LKXKH9A917_26_5103_21_01_2017_06_39_50.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2018.
- RIFFI, Daniel; AUST, Charles F.; LACY, Stephen R. The Effectiveness of Random, consecutive day and Constructed week sampling in newspaper content analyses. **Journalism Quarterly**, v. 70, n. 1, p.133-139, 1993.
- VELOSO, Fernando A.; VILLELA, André; GIAMBIAGI, Fabio. Determinantes do “Milagre” Econômico Brasileiro (1968-1973): Uma Análise Empírica. **RBE**, n. 2, v. 62, p. 221–246, 2008.

Modos de ser mulher: possíveis sentidos do feminino na minissérie Tereza Batista

Robéria Nádia Araújo Nascimento

1. Introdução

A transposição de temas socioculturais para a esfera da comunicação produz interseções visíveis entre mídia e cultura constituindo possibilidades de leitura para diferentes problemáticas que reverberam na coletividade, interessando-nos destacar, neste texto, as mediações do universo da ficção televisiva em suas articulações com a discussão de gênero. A ficção é entendida aqui à luz do pensamento de Martín-Barbero (2004), configurando nuances de tradução e mediação cultural da realidade que sugerem preceitos, contextos e conceitos capazes de instigar reflexões na esfera da audiência.

Propondo conjunções entre o campo da teleficção e das representações de gênero, dirigimos um olhar para a minissérie *Tereza Batista*, produzida pela Rede Globo e inspirada na obra homônima de Jorge Amado, partindo das singularidades que circundam a personagem-título. Para tanto, articulamos fragmentos de uma pesquisa¹⁰¹ que verificou as implicações de gênero no produto audiovisual mencionado como caminho para compreender as relações ficcionais com os enfoques históricos e socioculturais acerca da mulher. A escolha por um produto ficcional que foi ao ar há 25 anos é justificável porque demonstra a perspectiva atemporal da abordagem amadiana, uma vez que a adaptação televisiva preserva a atualidade das questões sobre o empoderamento feminino colocadas em perspectiva na literatura do escritor baiano.

Do ponto de vista metodológico, apresentamos uma revisão de literatura que visa ressaltar os elos da narrativa e as vivências da heroína a fim de ilustrar singularidades que remetem à perspectiva do seu empoderamento. Por contarem algo sobre um determinado período social, as narrativas (MOTTA, 2013) são recortes temáticos que indicam as intencionalidades das mensagens e permitem o desvelamento dos significados oferecendo pistas sobre a historicidade retratada no produto ficcional.

¹⁰¹ Pesquisa intitulada “Os signos do feminino na ficção: arquétipos e mitologias de fé na minissérie *Tereza Batista*” (PIBIC/UEPB/CNPq 2016/2017) do departamento de Comunicação Social, que incluiu o aluno-bolsista Rafael Galdino Ribeiro. Os limites deste texto impedem a transcrição dos episódios e falas selecionados na análise de narrativas. Vale esclarecer ainda que não é nosso propósito tecer comparações entre a literatura amadiana e sua adaptação para o formato televisivo.

Em razão do exposto, a presente abordagem se alicerça nos seguintes eixos: a) contextualização da trama seguida das características da protagonista Tereza Batista e de alguns personagens; b) discussão das questões de gênero mostradas pela minissérie que apontam visões de mundo, analogias e representações de sentidos relativos ao feminino; c) citações do *contexto pragmático* das cenas (conjunturas nas quais se desenrolam os fatos) e do *contexto histórico-cultural* (referência às tradições da sociedade nordestina, *locus* retratado pela minissérie).

O deslocamento da literatura para a ambiência televisiva adquire maior liberdade de criação, embora preserve os indicadores discursivos. Por isso, Nagamini (2004) postula que a TV dá voz à literatura, mas a intertextualidade narrativa se mantém ainda que alguns pormenores sejam eliminados ou acrescidos no trabalho de adaptação, mas com mínima interferência no conteúdo. Essa dinâmica intertextual remete às conexões explícitas ou implícitas que uma adaptação¹⁰² estabelece com a obra que lhe embasa. Entretanto, vale salientar que há marcadores estéticos e linguísticos que se reportam às especificidades do trabalho autoral. Na teleficção *Tereza Batista*, a narrativa amadiana parece ter sido colocada em plano superior, pois o código do escritor é transposto, a partir da representação visual, com fins de traduzir um imaginário nordestino peculiar povoado por personagens emblemáticos e paisagens sertanejas afins à escritura lírica amadiana. Assim, a linguagem audiovisual de *Tereza* busca aludir à configuração das sociedades e tradições da espacialidade regional nordestina, (re) constituindo, através da trama, não apenas cenários áridos, mas, sobretudo, historiografias e circunstâncias que refletem, poeticamente, a subjetividade da mulher na luta por emancipação social. Com isso, a subalternidade se torna visível para romper o silenciamento da opressão na denúncia das injustiças, permitindo-nos inferir que a voz e as causas da protagonista ecoam e fazem sentido na contemporaneidade.

Nas palavras de Bulhões (2009), o processo de correspondência de uma obra com a original concerne aos intercâmbios e hibridismos das narrativas: “as linguagens, os gêneros, os formatos e os procedimentos se contaminam reciprocamente, em um irrefreável sincretismo e permanente permuta” (BULHÕES, 2009, p. 125). Contudo, as produções intertextuais¹⁰³, derivadas da literatura, acionam modos singulares de

¹⁰² A autora explica que a função das adaptações televisivas é promover reconhecimentos com o original a que se refere. Portanto, deve “recriar, documentar e transformar a trama narrada na perspectiva da *conjunção* entre texto e tela convidando o público a ‘assistir ao livro’” (NAGAMINI, 2004, p.14).

¹⁰³ Não é nosso interesse ampliar a discussão em torno da intertextualidade da versão televisiva de *Tereza Batista* nem dos seus parâmetros de fidelidade em relação à obra literária, uma vez que isso extrapola os objetivos da pesquisa da qual este texto deriva. Pela mesma razão, não aparecem aqui

enunciação com argumentos e roteiros cuja responsabilidade é dos adaptadores. *Tereza Batista*, ao levar para a tela o constructo literário torna-se autônoma no novo suporte produzindo elos com a temática de gênero talvez despercebida pelos leitores do romance.

Trata-se de se observar o papel das representações nas redes da sociabilidade contemporânea, especialmente nos desdobramentos de gênero, conforme propõe Hamburger (2007). No seu ponto de vista, a cultura de massa e o melodrama televisivo, em particular, contribuem para difundir questões públicas, políticas e masculinas no domínio privado, que é, por definição, “doméstico e feminino”. A autora assinala ainda que, no universo da ficção, a proatividade feminina deve ser estimulada, uma vez que personagens positivamente valorizadas pela audiência são as que pouco “choram” enfrentando as adversidades da vida com desenvoltura. Outras frequentemente se transformam durante as tramas, e talvez seja importante considerar que a cada episódio ou capítulo há uma ‘torcida’ do público em torno do movimento de suas metamorfoses.

Dessa forma, as intercessões entre a cultura, a sociedade e seus sujeitos, materializadas na teleficção, solicitam arranjos interpretativos que se mostram apropriados para a percepção das dualidades sociais e suas consequências. Sugerimos, assim, que a minissérie *Tereza Batista*, por abordar as estratégias de resiliência da mulher, seja um viés atemporal para se pensar as racionalidades e sensibilidades que marcam as questões do feminino. Com esse foco, num primeiro momento apontamos as características da ficção audiovisual e, posteriormente, examinamos as subjetividades das representações de gênero em *Tereza Batista* a fim de contextualizarmos o nosso propósito.

2. O espaço da teleficção: breve incursão conceitual

Da ficção para a realidade, do irreal para o ideal, a ficção parece conseguir aproximar diferentes expressões simbólicas que valem enquanto pretexto para pensar a coletividade, as problemáticas socioculturais e os vínculos de pertencimento que se tecem no âmbito do público receptor, à medida que interage com suas identidades e expectativas. França (2009), ao discutir o conceito de popular na TV, evidencia a concepção de dialogicidade no que concerne ao papel dos enunciados da ficção e suas apropriações. Para ela, o espaço da ficção instaura diálogos com o outro, ou seja, favorece reconhecimentos coletivos. Nessa perspectiva, gêneros de ficção são unidades discursivas relacionais que oferecem unidades históricas de continuidade por atravessarem e antecederem as vivências dos sujeitos

comentários sobre elementos de teor técnico a exemplo do plano da expressão (filmagem, montagem, eixos sonoros) da referida produção audiovisual.

narrando suas histórias. Fazem isso “não no sentido de neutralizar diferenças ou alcançar um gosto público homogêneo, mas no sentido de prestar-se a múltiplos usos” (FRANÇA, 2009, p. 226).

Em razão da plasticidade do trabalho de apropriação, Lopes (2003) também acredita que a TV promove reconhecimentos. Por meio das narrativas ficcionais, o veículo retrata a sociedade com suas questões devido à capacidade de alimentar um repertório cultural comum por meio do qual as pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se identificam. Nesse sentido, o poder da narrativa ficcional consiste em traduzir as tematizações sociais através de relações afetivas, ao nível do vivido, misturando-se na experiência cotidiana e revelando-se em múltiplas facetas: subjetiva, emotiva, política, cultural, estética.

Num outro estudo, Lopes (2009) define a ficção como um produto estético e cultural capaz de expressar a identidade do país, por combinar, em seus hibridismos e suas clivagens temáticas, o arcaico e o moderno, fundindo dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários. “Com uma história fortemente marcada pela dialética nacionalidade-mediatização, trata-se de uma narrativa e de um recurso comunicativo que conseguem atuar nas representações culturais” (LOPES, 2009, p. 22). Logo, o gênero ficcional pode ser pensado enquanto matriz cultural de significação, traduzindo a realidade social e os próprios indivíduos, num permanente estado de fluxo e redefinição, conformando novas sínteses sociais, restituindo e atualizando velhas histórias. Já Martín-Barbero (2004) postula que o gênero ficcional torna-se relevante por possibilitar o entendimento das tradições específicas de um povo com suas culturas mestiças, “numa das mediações mais expressivas das matrizes narrativas do mundo cultural popular” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 24). Nesse sentido, a ficção notabiliza “um modo comprometido” de ver, escutar ou ler uma dada historicidade.

Seguindo essas trilhas teóricas, percebemos que a teleficção *Tereza Batista* se compromete com as questões de gênero discutindo a superação da racionalidade vigente no período retratado, essencialmente patriarcal. Portanto, a metáfora do movimento, da qual nos fala Martín-Barbero (2004), é aplicável a essa teleficção por tecer um diálogo entre o processo narrativo e as mediações da cultura nordestina permitindo um fluxo de novos significados para os fatos contemporâneos.

Ao observar os aspectos que permeiam os produtos ficcionais, Andrade (2003) pondera que a ficção não deve ser percebida como uma “socialização massificada”, mas enquanto instância de socialização à *la carte*, adaptada aos tempos de individualismo que prevalecem na vida cultural. A autora entende que a teleficção, apesar de ser direcionada para uma heterogeneidade de espectadores, uma grande coletividade, ainda assim

permite a negociação de valores e experiências morais que podem fazer sentido no nível individual. Ou seja, que respondam a expectativas particulares e inspirem identificações positivas, compondo um mosaico de significações, pois a maneira como cada um “constrói uma imagem de si mesmo, vive suas relações, exprime desejos, experimenta frustrações é permanentemente reapropriada pela confrontação silenciosa das personagens” (ANDRADE, 2003, p. 231). Logo, os valores de aceitação ou negação das tramas são variáveis que guardam sentidos compatíveis aos repertórios e às subjetividades da ampla audiência.

Considerando ainda a ressonância dos produtos audiovisuais, a autora supracitada defende que as problemáticas mostradas na tela afetam o universo interior do público, pois “os dilemas da ficção são percebidos como uma espécie de descoberta... As audiências se veem ligadas a valores que nem sabiam que acreditavam” (ANDRADE, 2003, p. 230). Acontece, entre o público receptor, uma reapropriação de elementos da experiência pessoal que situam a ficção como vetor da percepção de si mesmo. No seu ponto de vista, a aproximação das narrativas com o real possibilita o contato com fontes inexploradas de valores sociais conduzindo a reflexão para seus impactos e consequências, além de permitir a identificação de vivências cotidianas. Desse modo, pensar o papel da teleficção enquanto instrumento de mediação sociocultural para temáticas relevantes requer a percepção dos seus desdobramentos multiculturais, podendo engendrar espaços oportunos que auxiliem a compreensão da sociedade.

3. O universo de *Tereza Batista*: nuances da ficção amadiana na TV

Adaptada¹⁰⁴ por Vicente Sesso, sob a direção de Fernando Rodrigues de Sousa e Walter Campos, a minissérie possui 28 capítulos¹⁰⁵ e foi ao ar em 1992, inspirada no romance *Tereza Batista Cansada de Guerra*, escrito por Jorge Amado em 1972. Fundamentada no protagonismo feminino, sua heroína (vivida por Patrícia França, que estreava na TV) desconstrói estigmas e rompe preconceitos ao (re) escrever sua história no mundo.

A trama enfoca o empoderamento da mulher a partir da trajetória da personagem-título dos 13 aos 27 anos, agregando nuances de cordel e da linguagem hiperbólica de Jorge Amado, pontuada por personagens complexas em suas ambiguidades humanas. Tereza representa numa só mulher imagens que oscilam e desconstroem os paradigmas da perfeição alternando coragem e fragilidades que a colocam à margem da sociedade e

¹⁰⁴ Para Nagamini (2004), essa produção é marcada pela concisão, que consiste em reduzir um texto literário para o suporte televisivo sem suprimir da trama o seu eixo central, o enfoque significativo.

¹⁰⁵ Disponível no formato Box com três DVDs (www.loja.globo) e na plataforma do YouTube.

da cultura elitista/erudita. Contudo, suas qualidades humanas sobressaem e transcendem a pobreza material através dos signos da beleza e da sedução, no intuito de inscrever os personagens da cultura popular nordestina como ícones de esperança, superação e resistência.

Narrada em *flashback*, a minissérie reproduz o tom superlativo comum às outras protagonistas do escritor, expondo Tereza como uma “mulata sensual” e “cor de cobre”, semelhante à Gabriela ou Tieta (também transpostas para a TV), mas com uma intensidade de caráter capaz de desafiar os estereótipos sociais na luta por sobrevivência. No primeiro episódio o tom dramático da narrativa ecoa pela voz de um repentista em uma feira livre do nordeste brasileiro que anuncia: “Peste, fome, guerra, morte e amor. A vida de Tereza é uma história de cordel”. Com essa sonoridade, a audiência é convidada a compartilhar as aventuras e desventuras da protagonista.

A referência ao nomadismo, aliás, já indica que sua trajetória é simbolicamente marcada por despedidas e regressos, versos mais tristes que alegres, caminhos e descaminhos comuns ao povo sertanejo nos deslocamentos em busca de uma vida melhor. Na verdade, a menina Tereza Batista da Anunciação desde cedo aprendeu a chorar convivendo com a tristeza e o abandono. Perde os pais num acidente e, ao se tornar órfã, vai morar com a irmã da sua mãe, Felipa (Maria Gladys) e o marido, o alcoólatra Rosalvo (Chico Expedito), no Sertão de Sergipe, próximo à Bahia. Antes de completar treze anos, torna-se objeto de assédio do tio.

Ao notar o interesse do marido pela menina, a tia decide negociar a sobrinha com Justiniano Duarte da Rosa, o Capitão Justo (Herson Capri). O valor da “transação comercial” foi um conto e quinhentos, uma carga de mantimentos e um anel de pedra falsa. Monteiro (2014) argumenta que essa passagem inicial da minissérie inclui a problemática de gênero, mas também pode ser analisada à luz do direito, pois contradiz conquistas fundamentais reconhecidas na recente legislação protetiva das mulheres, crianças e adolescentes, relacionada ao Estatuto da Criança e do Adolescente Brasileiro (Lei nº 8069 de 13 de julho de 1990) e Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340 de 7 de agosto de 2006). Essa nuance torna a teleficção um âmbito de referência *da e para* a juridicidade, além de tratar da problemática do abandono material e intelectual de incapazes: “A vida de Tereza, como a de muitas outras mulheres brasileiras, é marcada por muita violência, não como natureza e destino, mas pela ausência de proteção tanto da família quanto do Estado” (MONTEIRO, 2014, p. 98).

O “capitão” Justo era conhecido em todo o Nordeste pela crueldade dos seus atos. Todavia, sua patente não era oficial; foi-lhe concedida em razão da posse de terras e gado. Tinha por hábito perverso

coleccionar meninas “cheirando a leite”. Cada virgindade conquistada por ele era representada por uma argola fixada num colar que carregava no pescoço como se fosse uma medalha valiosa. Tereza, ao ser trancafiada pelo capitão, se revolta e não cede às suas investidas, ainda que oprimida pelo medo. Como castigo, é violentada pelo algoz todos os dias. Após ter os pés queimados com um ferro em brasa, a menina perde sua inocência e sua dignidade, passando a viver sob o teto do capitão trabalhando com as contas no armazém, já que matemática era um dos talentos do pouco tempo em que frequentara a escola. Tanto sofrimento não a faz desistir de lutar para reverter sua história, que só começa a mudar após matar o capitão em legítima defesa. Libertada da prisão pelo doutor Aureliano Guedes (Jorge Dória), um usineiro influente e gentil, Tereza passa a viver sob a sua proteção. Esta relação de gratidão mostrada na minissérie era muito comum no passado nordestino, fortalecendo as bases do sistema patriarcal e da dominação social masculina. O fato de possuir uma mulher fora do casamento era desejável à imagem dos coronéis, que passavam a ser bem vistos pela sociedade e tratados como “benfeitores”.

Embora a saga de Tereza se inicie em terras sergipanas, é no território de Salvador que sua ascensão e liberdade passam a ser delineadas. Isso ocorre porque os personagens amadianos expõem configurações estéticas identitárias: ao longo da minissérie, a Bahia é mencionada como sinônimo de esperança, através de cenários coloridos nos quais sentimentos se entrecruzam e oferecem projeções de futuros diferentes, ainda mais para uma jovem sonhadora que enxerga na oportunidade de migração rumos felizes para o seu destino.

A aparência e personalidade da protagonista são alvos de analogias: “Tereza Cor de Cobre”, Tereza “Favo de Mel”, Tereza “Boa de Briga”, Tereza “Corpo Fechado”, Tereza “Medo Acabou”, Tereza “de *Omulu*”¹⁰⁶ até se transformar em “*Cansada de Guerra*”, quando vence a opressão e o preconceito. Nesse sentido, valores regionais, populares e afetivos se mesclam para constituir os pilares de uma trama que enaltece a determinação dessa mulher nas lutas pela igualdade. Não à toa ela ganhou fama de “boa de briga”, alternada por uma personalidade dócil através da alcunha de ‘favo de mel’, ‘doce e destemida’: “pois se a violência é o lastro de sua força, o reconhecimento de que a vida é dura e difícil leva-a a perceber o valor da justiça, da bondade e de toda sensibilidade feminina” (MONTEIRO, 2014, p. 100).

¹⁰⁶ Também conhecido por *Obaluaiê* o orixá inspira medo por ser emissário das doenças, mas igualmente senhor das curas. Seu corpo é coberto por palha para esconder as enfermidades da sua pele. A lenda afro-brasileira afirma que suas feridas são transformadas em pipocas para revelar um lindo rosto sob as palhas e chagas, tornando esses alimentos símbolos de sua regeneração.

Após sobreviver aos infortúnios da adolescência, Tereza torna-se prostituta, professora, cantora, enfermeira e, entre encontros e desencontros, servidão e liberdade, tragédias e expectativas, seu destino se cruza com o de Janu, Januário Gereba (Humberto Martins), mestre da barcaça Ventania, que lhe despertou amor verdadeiro. Dentre os ofícios que exerceu, o que mais gerou preconceitos na sociedade foi o de prostituta, embora Tereza Batista, na verdade, retrate não apenas um símbolo da ficção, mas a condição de muitas mulheres sertanejas que ao longo de suas trajetórias conviveram com a exploração sexual e os trabalhos forçados sem perderem a dignidade e o senso de solidariedade coletiva.

Nas entrelinhas, subjaz a esse processo, segundo Rago (1991), uma naturalização da prostituição das mulheres como se fosse uma mazela recorrente em todas as épocas e sociedades para todas as etnias. Faz-se oportuno salientar que a história registra um tratamento repressivo [policial] muito mais violento sobre a meretriz preta ou mulata do que sobre a branca: “as afrodescendentes, além do descontrole natural da mulher prostituída, traziam na pele a erotização da cor do pecado. Assim, a prostituta negra simbolizava a figura da perversão total do corpo” (RAGO, 1991, p. 243-244). Em relação às representações do “baixo meretrício” e as mulheres “destituídas de posses” da minissérie, notamos que as razões econômicas aparecem associadas à problemática da raça, cor e etnia, numa tentativa de justificar que a busca pela prostituição implica a passividade feminina pela inexistência de outros meios de sobrevivência.

No entanto, foi através do papel de prostituta que Tereza passou a compreender a exploração do feminino como um mecanismo de opressão social que teria de ser questionado e combatido. Apesar de meretriz, ela desafia o conformismo exercendo a bondade e a liderança, ao não permitir, em suas palavras, “homem bater em mulher na sua frente”. Hoje, esse sentimento se denomina sororidade, representando a empatia e a união femininas. Além de lutar contra as adversidades impostas, Tereza também ajuda a coletividade, ao enfrentar uma epidemia de varíola¹⁰⁷ quando o único médico e a enfermeira fogem da cidade de Buquim, sertão sergipano, temendo a contaminação. Após articular o apoio das prostitutas, a protagonista cuida dos doentes e consegue salvar a população sem contrair o vírus, graças à intercessão do Orixá das Pestes e Curas (*Omulu*), seu protetor espiritual.

Já estabelecida em Salvador, à espera do retorno de Januário Gereba, Tereza continua trabalhando como prostituta e cantora da noite, recusando propostas de sustento por homens ricos. Por esse traço de

¹⁰⁷ Na linguagem popular é associada ao mal da “bexiga negra”.

caráter, Belline (2008) a vê como uma valiosa heroína que, a despeito das adversidades, decide seu próprio destino desenhando os contornos de sua subjetividade para superar os estigmas sociais. Desse modo, as analogias do enredo oferecem alegorias e modos de “ser mulher” que nos parecem pertinentes para pensar o papel da ficção no trato das questões sexistas.

Antes que o feminismo da década de 1960 permitisse visibilidade às mulheres na vida social, política e cultural do Brasil, as personagens de Jorge Amado já apresentavam um teor vanguardista porque transgrediam e superavam códigos sociais injustos, notabilizando a passagem do estereótipo da mulher/objeto, manipulada pelo homem, à mulher proativa (BELLINE, 2008). À frente do seu tempo, Tereza forjou seu empoderamento inspirando novos embates para as mulheres do tempo presente.

4. A polissemia de gênero na teleficção

Como é possível observar, esse produto ficcional é rico em simbolismos e representações, daí a necessidade de um olhar criterioso sobre as balizas conceituais que incidem na narrativa. O debate de gênero engloba a violência contra as mulheres, estendendo-se à violência psicológica, sexual, física, agressões verbais, assédio sexual, discriminação, prostituição forçada, incluindo tráfico de pessoas, mutilação, tortura e feminicídio (LOURO, 2010b).

Entendemos que tais abordagens na TV são pretextos para a discussão da espacialidade nordestina, ajudando-nos a perceber os estereótipos, sensibilidades e silenciamentos que afetam personagens femininas de sociedades patriarcais inspiradas pelas tradições europeias. As análises de gênero buscam notabilizar as estratégias da emancipação feminina na medida em que colocam sob suspeita a legitimidade dessa lógica patriarcal. Nesse sentido, a violência simbólica que perpassa os protagonismos das histórias reflete os dramas de muitas mulheres que habitam as periferias nordestinas marcadas pelos signos da invisibilidade.

A categoria representação implica uma construção simbólica partilhada pela sociedade, intrínseca às suas relações cotidianas. Trata-se de um saber ordinário, elaborado a partir de crenças e valores próprios de uma coletividade “capazes de criar uma visão comum acerca de objetos, pessoas ou eventos, que se atualiza cotidianamente nas interações sociais” (GOLDSTEIN, 2003, p. 33). Nesse prisma, as representações resultam de acordos simbólicos que servem a determinadas imagens contextuais da cultura vigente.

Multifacetada, Tereza consegue transformar os ambientes hostis da sociedade em espaços de resiliência em prol da coletividade feminina, e

não apenas em favor de sua transformação pessoal. Portanto, no enredo da minissérie, as assimetrias entre homens e mulheres, as polaridades entre pobres e ricos, bem como os estigmas (GOFFMAN, 1988) tornam-se sobrepostos e sinônimos de “identidades deterioradas”, visto que geram “expectativas normativas e enquadramentos sociais acentuando a inferioridade dos indivíduos cuja aceitação social é negada” (GOFFMAN, 1988, p. 6).

Ao problematizar as razões que remetem à discriminação da protagonista, a minissérie *Tereza Batista* interroga o lugar da mulher na sociedade brasileira nos dias de hoje. Por isso, as questões de gênero emergem com ênfase no desenrolar da história. Bourdieu (2009) explica de onde surgiram as hierarquias sexistas do regime patriarcal. O autor lembra que, no passado, a mulher foi colocada socialmente em posição inferior. A reprodução dessa hierarquia, que pode ser vista na minissérie, é sustentada por três instâncias principais: a *Família*, a *Igreja* e a *Escola*. À Família cabia a função de (re) produzir a visão androcêntrica para manter viva a dominação masculina. Nessa lógica, coronéis e poderosos em geral tinham posturas machistas opressoras que eram alimentadas e valorizadas pela sociedade. A Igreja legitimava essa autoridade masculina no seio das famílias, algo que traduz o dogma da inferioridade das mulheres na mística simbólica dos textos sagrados. Por último, a Escola ajudou a propagar a divisão dos papéis para cada gênero, disciplinando homens e mulheres para fortalecer o sistema patriarcal (BORDIEU, 2009).

A configuração do feminino, em sua origem, se vincula historicamente ao trabalho forçado, à consequente poligamia dos brancos e à posição indefesa das escravas frente ao assédio dos patriarcas, de seus filhos e agregados. Como decorrência, a sociedade promoveu a inculcação e incorporação das relações de dominação, banalizando-as, ao ponto de que não pudessem ser percebidas ou questionadas. Tais representações estereotipadas disseminam a subordinação na trama de *Tereza Batista*, até que a personagem transgrida a lógica da subalternidade.

Outro estereótipo presente na trama é o erotismo que permeia o termo “mulata”. Como aponta Duarte (2009), a imagem da mulher de origem afrodescendente há muito integra a ficção brasileira: “A doxa patriarcal herdada dos tempos coloniais inscreve a figura da mulher presente no imaginário masculino brasileiro e a repassa à ficção, traduzida em discurso” (DUARTE, 2009, p. 6). Portanto, de Gregório de Matos a Jorge Amado e Guimarães Rosa, a personagem feminina oriunda da diáspora africana foi naturalizada no Brasil, em especial, no que toca à representação que une sensualidade e servidão, amor e prazer. Contudo, diz o autor que,

em Amado, as personagens mulatas são valorizadas mais como sujeitos desejanos do que como objetos do desejo masculino.

Entretanto, Ferreira (2014) elucidada que a acepção “mulata”, apesar de ser largamente utilizada para designar filhos/as de relações inter-raciais, tem conotações pejorativas, primeiramente por fazer alusão a mula/jumento (animal considerado um ser estéril); e principalmente, em sua versão feminina, ao reiterar a construção da mulher negra pela ótica do exotismo, como um ser sexualmente disponível. A autora assinala que, por incidirem também nos processos de subjetivação dos indivíduos, as narrativas audiovisuais atuam como elementos representativos da ordem do mundo e são preponderantes na construção e naturalização do imaginário social. Desse modo, é possível entender que as imagens femininas difundidas na trama de *Tereza Batista* possuem tanto reverberações positivas, quanto contraditórias e polissêmicas, devido às relações de poder que visibilizam ou obscurecem.

Nesses termos, as relações de gênero não se configuram apenas enquanto hierárquicas, mas, também, no prisma das relações contraditórias. Torna-se válido entender que a parte dominada e explorada na sociedade, que exerce sua porção de poder, mesmo que diminuta, também internaliza as concepções dominantes. Por outro lado, os agentes dominadores, no exercício de seus poderes, não impedem as lutas e os enfrentamentos sociais, visto que também criam espaços de confronto e superação das suas concepções tradicionais de gênero.

Por isso, Louro (2010a) adverte que o debate da questão é um dos modos de produção cultural relacionado às implicações de poder. Dessa forma, os paradigmas de gênero não envolvem apenas o *feminino*, mas também os significados que o *masculino* constrói a respeito dessa categoria. O compartilhamento de sentidos é que produz os variados signos e representações do sistema social, que existe por meio de classificações e códigos comuns. Tais códigos comunicam posições, hierarquias, diferenças e identidades. Com isso, as identidades moldadas de acordo com determinados padrões não são estáveis, mas sempre transitórias, alternando-se conforme a participação das pessoas, sujeitos sociais de suas histórias. O conceito de gênero, nesse raciocínio, envolve um processo e tem forte apelo relacional, pois é no campo das relações sociais que os papéis desiguais são forjados e instituídos (LOURO, 2010b).

Entretanto, a autora sublinha que a perspectiva relacional e social não deve conduzir à constituição de papéis pré-definidos, pois estes envolvem modelos arbitrários que uma sociedade estabelece como regra para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de agir ou falar, sendo obrigado às pessoas responder ou obedecer

a essas expectativas. Por essa razão, para Louro (2010b), a oposição binária entre masculino-feminino fomenta um pensamento dicotômico que transfere para o masculino uma prioridade nas relações sociais, colocando a mulher à margem das conquistas da identidade de gênero. Todavia, contrariando essa lógica, a condição feminina não é determinada pela natureza, pela biologia ou pelo sexo, mas resultante das invenções sociais que instituem sentidos às diferenças propagando estereótipos de invisibilidades e silenciamentos que travam os protagonismos femininos. Na contramão desse roteiro, Tereza Batista questionou os padrões e desafiou os estereótipos escrevendo uma história que precisa ser debatida dada a sua atualidade.

5. Considerações Finais

A minissérie traz a perspectiva da valorização de sujeitos socialmente discriminados formatando uma intertextualidade permeada pelos desdobramentos históricos das questões de gênero. Esse aspecto, entre outros, sinaliza a importância dos dispositivos da comunicação, em seu viés ficcional, na representação dos dilemas sociais. Graças ao processo de emancipação de Tereza Batista, uma nova existência se esboçou para a protagonista após a conquista da liberdade, permitindo até um final feliz ao lado de Januário Gereba, após anos de invisibilidade/negação de seus desejos. Sua trajetória de vida ainda é comum a muitas mulheres do sertão nordestino, “negociadas” como objetos, “vítimas” de uma sociedade preconceituosa. A saga de Tereza, portanto, ensaia uma ressignificação da igualdade social, inspirando discussões sobre o empoderamento feminino e notabilizando a resiliência como um traço característico das conquistas das mulheres. Nesse sentido, esperamos ter conseguido indicar, ainda que de modo sucinto, interlocuções possíveis entre o perfil da heroína, o enredo da minissérie e as instâncias conceituais do debate de gênero que hoje se mostra oportuno e necessário.

Por fim, o universo lírico-poético de Jorge Amado transposto para a TV operacionaliza uma revisão histórica dos dogmatismos e dos pensamentos decorrentes da colonização eurocêntrica permitindo-nos enxergar a exploração e a dependência femininas como valores patriarcais que precisam ser superados. Nesse sentido, entendemos que a minissérie lança luzes sobre essa conjuntura e pode ser estudada enquanto veículo de fruição sociohistórica constituindo uma ambiência relevante para se pensar os paradigmas culturais do feminino.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Roberta Manuela Barros. **O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela.** São Paulo: Annablume, 2003.

- BELLINE, Ana Helena Cizotto. Representações do feminino. In: **Caderno de Leituras**: a literatura de Jorge Amado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias**: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. Terra Roxa e outras terras. **Revista de Estudos Literários**, 2009.
- FERREIRA, Ceíça. Matriarcas negras em *Tenda dos Milagres*: uma análise da interseção entre gênero e raça no cinema brasileiro. **E-Compós**, Brasília, v. 17, n. 2, maio/ago. 2014.
- FRANÇA, Vera Veiga. O “popular” na TV e a chave de leitura dos gêneros. In: GOMES, Itania Maria Mota (org.). **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **O Brasil best seller de Jorge Amado**. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- HAMBURGER, Esther Império. A expansão do feminino no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. **Estudos Feministas**, Florianópolis, jan./abr. 2007.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação e Educação**, São Paulo, v. 26, 2003.
- _____. **Ficção televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 2010a.
- _____. **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2010b.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MONTEIRO, Lucira Freire. Direito e literatura: *Tereza Batista Cansada de Guerra* e a atual legislação brasileira protetiva da mulher. In: SWARNAKAR, Sudha; FIGUEIREDO, Ediliane Lopes Leite de; GERMANO, Patrícia Gomes (org.). **Nova leitura crítica de Jorge Amado**. Campina Grande: EDUEPB, 2014.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora UNB, 2013.
- NAGAMINI, Eliana. **Literatura, televisão, escola**: estratégias para leitura de adaptações. São Paulo: Cortez Editora, 2004.
- RAGO, Margareth. **Os Prazeres da Noite**: Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

Primeiros Desenhos Animados nos Estados Unidos e no Brasil: Empoderamento Espectatorial e Feminino

Laryssa Moreira Prado

1. Introdução

Quando se pensa em animação, várias imagens estão relacionadas a um senso comum, grande parte destas, principalmente no ocidente, estão ligadas a produtos de um único país: os Estados Unidos. “A Pequena Sereia” (*The Little Mermaid*, Estados Unidos, 1989, direção de John Musker e Ron Clements), “O Rei Leão” (*The Lion King*, Estados Unidos, 1994, direção de Roger Allers e Rob Mikoff), “Procurando Nemo” (*Finding Nemo*, Estados Unidos, 2003, direção de Andrew Stanton, Lee Unkrich e Alan Barillaro), “Meu Malvado Favorito” (*Despicable Me*, Estados Unidos, 2010, direção de Pierre Coffin e Chris Renaud), “Frozen” (Estados Unidos, 2014, direção de Chris Buck e Jennifer Lee), entre outras memoráveis produções da aclamada Hollywood, são marcos consolidados na indústria cultural e criativa, de entretenimento e da cultura pop mundial. De acordo com site Box Office Mojo, especializado em cinema e bilheteria, dentre os 100 maiores sucessos cinematográficos de toda a história, 17¹⁰⁸ são animações, e todas estas norte-americanas.

Essa posição de liderança dos Estados Unidos na indústria de animações não é recente, mas resultado de um longo processo histórico, alavancado pela produção de animação em larga escala, que começou

[...] imediatamente antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial, fato que contribuiu para fortalecer a emergente indústria cinematográfica norte-americana como um todo, pois deixou de enfrentar a concorrência de produtores europeus. Mais que isso, acabou por ocupar o mercado consumidor europeu ainda antes do término do conflito, estabelecendo assim, desde cedo, uma hegemonia na produção audiovisual em todo o ocidente (LUCENA JR., 2001, p.61).

Inicialmente o lugar da animação na indústria cinematográfica era visto como secundário em relação à experiência com atores reais (*live-action*), ao invés de atores animados. O tempo demandado pelas produções era

¹⁰⁸ Sendo eles: 9º: Frozen (2013), 13º: Minions (2015), 20º: Toy Story 3 (2010), 25º: Procurando Dory (2016), 28º: Zootopia (2016), 32º: Meu Malvado Favorito 2 (2013), 33º: O Rei Leão (1994), 39º: Procurando Nemo (2003), 43º: Shrek 2 (2004), 46º: Era do Gelo: O Surgimento dos Dinossauros (2009), 49º: Era do Gelo: Deriva Continental (2012), 50º: PETS – A Vida Secreta dos Bichos (2016), 54º: Divertidamente (2015), 63º: Shrek Terceiro (2007), 77º: Shrek Para Sempre (2010), 79º: Madagascar 3: Os Procurados (2012), 82º: Universidade Monstros (2013) e 84º: Up (2009). Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>. Acesso em: 04 jul. 2017.

grande devido ao seu longo e árduo processo técnico, o que se configurava como o maior problema no processo de criação, que chegava a durar quatro anos, mesmo que as primeiras produções fossem realizadas de forma simples, em curtas-metragens.

De 1920 até 1940, a “Época de Ouro de Hollywood”, o cinema, principalmente o de *live-action*, representava a linha de frente da cultura americana pelo mundo (ROCHA, BUENO, 2014). Tamanho espraio e sucesso verificados nas primeiras décadas do século XXI, foram resultado de um modo de produção fixado: uma linha de montagem industrial, bem como ocorria na fabricação de automóveis e eletrodomésticos (GONÇALVES, 2011). Os estúdios também tinham o controle total sobre o filme, desde a produção à exibição, tendo suas próprias salas de cinema. Na animação, iniciativa similar é creditada a John Randolph Bray, que, à moda de Henry Ford e Frederick W. Taylor, implementou na produção princípios científicos de gerenciamento sobre produtividade do trabalho (LUCENA JR, 2001).

A técnica criada por Bray consistia na impressão dos cenários em largas folhas onde seriam sobrepostos os personagens desenhados. Em outros estúdios, como o de Raoul Barré, outras técnicas eram realizadas. Barré implantou o sistema de recorte do cenário ou do personagem, facilitando o processo de ambientação. Por sua vez, Bill Nolan criou a ilusão do movimento horizontal do personagem, movimentando o cenário por trás da ação¹⁰⁹.

Mais tarde os americanos ainda seriam pioneiros nas descobertas tecnológicas que agilizariam e modernizariam o trabalho – como os computadores e softwares de computação gráfica.

No Brasil, as animações começaram a se desenvolver também no início do século XX, entretanto, os avanços tecnológicos e o financiamento das produções tardaram a se acontecer “do lado de cá”. O descompasso das produções brasileiras em comparação com as americanas também era reflexo de problemas estruturais, como o precário fornecimento de energia e a inexistência de salas fixas de cinema. Apesar disso, em 1917, a animação nacional dava seu primeiro grande passo com “O Kaiser” (Brasil, 1917, direção de Álvaro Marins), curta-metragem do qual resta apenas um fotograma encontrado em uma revista da época.

Apesar de começar a se modificar na década de 1950, o cenário desfavorável para a animação não se alterou até o início da década de 1960. Em 1953, quando foi produzido “Sinfonia Amazônica” (Brasil, 1953, direção de Anélio Latini), primeiro longa-metragem animado no Brasil, a

¹⁰⁹ Disponível em: <<http://animacaosa.blogspot.com/2015/05/historia-do-cinema-de-animacao-o.html>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

Disney lançava Peter Pan, seu 14º longa em cores (DESENHANDO, 2013).

A realidade é que, ainda em 2017, o relativamente recente setor de animação no Brasil não constitui efetivamente uma indústria com as características de produção em série, como acontece nos Estados Unidos, onde os estúdios conseguem coordenar um trabalho após o outro (GATTI JR; GONÇALVES, BARBOSA, 2014). Atualmente, além dos EUA, os maiores mercados de animação são Japão, Canadá, França, Reino Unido e Alemanha (RAUGUST, 2004; TSCHANG e GOLDSTEIN, 2004).

Embora existam tais contrapontos entre a história da animação dos dois países que serão analisados neste trabalho, atualmente ambos tem se aproximado em um sentido: a mudança na representação de seus personagens mediante debates de gênero e sexualidade. Nos Estados Unidos, longas-metragens como “Valente” (*Brave*, Estados Unidos, 2012, direção de Mark Andrews, Brenda Chapman e Steve Purcell) e “Frozen”, mostram protagonistas mulheres que rompem com o arquétipo da princesa tradicional, vendida há anos pelos estúdios de maior sucesso no país. Nas séries de animação tem ocorrido o mesmo. “Gravity Falls” (Estados Unidos, 2012, criação de Alex Hirsch) e “Star vs As Forças do Mal” (*Star vs. the Forces of Evil*, Estados Unidos, 2012, criação de Daron Nefcy) – primeira série norte-americana a mostrar um beijo gay –, ambos produzidos pela Disney, também tem tido mesmo viés. E no Brasil?

Nacionalmente não há uma análise aprofundada sobre os curtas/longas de animação e desenhos animados brasileiros a respeito dessa temática. Entretanto, é possível perceber a existência de conteúdos que propõem narrativas diferentes das tradicionais mediante a representação de gênero. As séries televisivas “O Show da Luna” (Brasil, 2014, criação de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo), bem como “Escola de Princesinhas” (Brasil, 2007, criação de Vídeio Brinquedo) e “Meu AmigãoZão” (Brasil, 2010, criação de Andrés Lieban) são possíveis exemplos. Em 1977, quando a famosa dentucinha que lidera a “Turma da Mônica” saiu da tirinha do Cebolinha – publicada na Folha da Manhã, atual Folha de S. Paulo –, e foi protagonista da primeira animação brasileira na televisão (Feliz Natal para Todos), a personagem já mostrava que

[...] as meninas podiam ter seu espaço e que não é preciso corresponder a padrões de beleza para ser dona da rua. Mônica tinha que lidar com os garotos do bairro que a insultavam por causa de seus atributos físicos, mas não media esforços para se mostrar mais forte que todos eles. Por gostar de comer muito, Magali, sua melhor amiga, também sofria com a implicância dos amigos, mas tampouco parecia se abalar (PRADO, 2017, p.11).

A proposta deste artigo, então, é analisar as primeiras séries de desenhos animados na televisão nos Estados Unidos e no Brasil, para saber de que tipo de empoderamento é possível falar quando se trata da entrada desses conteúdos na telinha. Partimos do pressuposto de que as produções americanas proporcionaram, à sua época, o empoderamento espectral do público infantil, e que as produções brasileiras teriam vantagem ao apresentar um conteúdo que, direta ou indiretamente, já abordava o empoderamento feminino e a igualdade de gêneros, o que estava relacionado ao momento histórico no qual a produção foi criada, sendo bastante tardia a sua estreia na televisão se comparada aos Estados Unidos.

Assim, o “Gato Félix” (*Felix, The Cat*, Estados Unidos, 1930, criação de Otto Messmer e Pat Sullivan), “Crusader Rabbit” (Estados Unidos, 1949, criação de Alex Anderson e Jay Wars) e “A Turma da Mônica” (Brasil, 1977, criação de Maurício de Sousa), primeiras produções televisivas nos Estados Unidos e no Brasil, respectivamente, serão os objetos de estudo da análise pretendida, que irá se estruturar sob uma Revisão Bibliográfica para traçar quais eram os contextos históricos da criação destas animações, bem como para usar teorias adequadas às análises dos produtos.

2. A vez dos animais: Felix e Crusader Rabbit

Em meio à década de ouro de Hollywood, de 1910 a 1960, o cinema de animação ganhou uma linguagem visual própria, universalmente assimilável, contribuindo para sua afirmação como entretenimento rentável e dando apoio seguro para ousadas e bem sucedidas experiências formais (LUCENA JR., 2001). Uma dessas experiências era a criação de séries de desenhos animados focadas em um personagem específico, pois em termos econômicos e de satisfação do espectador,

[...] havia uma demanda por produções de massa e uma consequente necessidade de uniformização da animação, que ajudasse o público na compreensão das histórias. E, da mesma forma que no cinema de imagem real – com personagens como Carlitos, Tarzan ou *cowboys* do faroeste – os produtores de animação satisfazem esse desejo de se ver o mesmo herói em vários filmes (LUCENA JR., 2001, p.74).

Essa nova forma de fazer animação tem duas consequências imediatas na construção do conteúdo: a primeira é a independência dos personagens, que não contam mais com a participação direta do animador – que antes aparecia como um mágico que fazia desenhos se moverem, mas agora encarna apenas o cronista que dá vida à história, e que atua somente nos bastidores – e a ascensão dos animais como protagonistas. “Era uma opção perfeita para a deflagração de fantasias sem limites, ainda mais tirando

proveito de um processo universal de identificação que existe entre nós humanos e o mundo animal” (LUCENA JR, 2001, p.75).

Vindo das tiras de jornais e lançado pelo americano Otto Messmer e pelo australiano Pat Sullivan, Félix, o risonho gato preto apareceu pela primeira vez no cinema na animação *Feline Follies* (Estados Unidos, 1919, direção de Otto Messmer). Em 1922, o personagem converte-se em protagonista de uma série de desenhos animados em preto e branco, de 154 episódios. Os curtas animados com duração média de cinco minutos eram exibidos no cinema, antecedendo o cinejornal, o documentário, os trailers e o próprio filme de ação ao vivo. Essas sessões eram assistidas principalmente por adultos. De acordo com Donald Crafton (1993), o sucesso do personagem era tamanho que, na época, só perdia para Chaplin no mundo do cinema, tendo herdado muitos de seus trejeitos. A grande diferença entre eles era que Felix conseguia ultrapassar as barreiras de classe social e idade, o que era um desafio para sua “versão humana”.

A trama cinematográfica girava em torno de um gato surrealista – carregado de todo o simbolismo que acompanha a espécie – que soluciona desafios diários com muita sabedoria, sagacidade e humor. Não demorou muito para que seu sucesso influenciasse novas produções, como o Gato Julius, personagem principal da primeira série animada da Disney, “*The Alice Comedies*” (Estados Unidos, 1923, criação de Walt Disney), e até mesmo o famoso Mickey Mouse, na segunda metade da década de 1920.

A criação do personagem obedeceu às possibilidades técnicas da época – corpo arredondado para facilitar os desenhos, pintura e repetição de movimentos, cenário com poucas linhas e branco, contrastando com o personagem preto –, mas não deixou de lado os traços expressivos do felino, que encarnava uma personalidade humana, sem maniqueísmo (o que o diferenciou de seus similares criados pela Disney).

Félix foi o maior astro dos desenhos da era muda, mas não conseguiu sobreviver ao cinema sonoro. O personagem entrou em declínio em 1928, particularmente com a chegada de Mickey Mouse, da Walt Disney. Em 1929, Sullivan decidiu finalmente fazer a transição e começou a distribuir desenhos animados sonoros do gato. A iniciativa fracassou, entretanto, o felino teve o privilégio de ser o primeiro a aparecer na televisão americana, mas ainda de forma estática. Em 1928, uma emissora local chamada W2XBS, que pertencia ao grupo NBC, fez testes de transmissão com um boneco de Félix, mas seus desenhos só começaram a ser exibidos na telinha em 1953, quando Joe Oriolo – criador do Gasparzinho –, que ilustrava as tiras de quadrinhos de Felix, redesenhou o gato, dando-lhe pernas mais compridas, novos amigos e uma bolsa mágica que podia assumir uma infinita variedade de formas.



Figura 1. Fotograma da primeira aparição de Felix na TV. Fonte: YouTube.

A TV, que chegou aos Estados Unidos no começo dos anos 1930, e estava disponível nos grandes centros desde o início dos anos 1940,

[...] atingiria todo território continental no final da década. A televisão se tornava uma realidade e se a guerra mascarava a influência dela na sociedade enquanto prática midiática audiovisual na primeira metade da década, o cinema não podia se esconder dela nos outros cinco anos (VENÂNCIO, 2011, p.6).

Entretanto, como ressalta Furquim (2016),

[...] entre 1940 e 1950 a televisão era experimental, sendo que a TV comercial somente foi estabelecida por volta de 1946. Ainda assim, a exibição de programas era irregular; não tendo horários certos nem uma legislação que definisse o tipo de programa que poderia ser exibido (FURQUIM, 2016, n.p.).

Focada no público adulto, a televisão que se estruturava nos anos 1950 tinha como objetivo preencher os horários na telinha à partir das 17h, faixa do dia em que seu público alvo poderia assistir TV depois de um dia exaustivo de trabalho. Assim, os desenhos animados apenas preenchiam o tempo disponível entre um programa e outro quando a emissora não conseguia completar a cota de comerciais para aquele determinado horário. Para as crianças era destinada a faixa um pouco antes das 17h. Foi assim que,

[...] em 1947 a televisão já tinha criado uma faixa de público infantil. A maioria dos canais atendiam esse público produzindo programas de fantoches, ou de aventura e comédia estrelados por atores. O número de programas aumentava proporcionalmente o interesse do público alvo. Com o tempo, foi criada uma faixa de horário própria, conhecida como Saturday Morning, na qual programas infantis eram exibidos aos sábados pela manhã (FURQUIM, 2016, n.p.).

De acordo com Lucena Júnior (2001), a televisão foi responsável por profundas alterações na trajetória da animação. Seria correto dizer ainda, que ela também alterou o cotidiano tanto de adultos, como principalmente das crianças, sendo por vezes encarada como apenas uma forma de distrair o público infantil e dar sossego temporário aos pais: uma “babá eletrônica” (LUCENA JR, 2001, p. 135).

Dez anos depois da aparição de Félix, em 1939, Chad Grothkopf – funcionário da Disney – cria o personagem “Willie the Worm”, considerado pelos historiadores americanos como o primeiro desenho encomendado para a televisão (NESTEURIK, 2011). A produção também seria exibida pela W2XBS. Porém, devido aos altos custos de produção e à precariedade da transmissão, sua estreia foi adiada. Durante a década de 1940 os canais preferiram exibir as animações que já eram usadas no cinema, em especial as do cinema mudo – como o Gato Felix. A falta de legislação sobre o conteúdo facilitava o uso sem a concessão dos direitos de imagem.

Mas, em 1949, com 195 episódios em preto e branco, estreava a primeira série de desenhos animados na TV americana, “Crusader Rabbit”, de Alex Anderson e Jay Wars, produzida pela Vallee Video. No fim dos anos 1950 a empresa The Shul Bonsall comprou os direitos do desenho e o relançou com novos 260 episódios em cores. A série tinha como personagens principais Crusader Rabbit, seu colega Ragland T. “Rags” Tiger, e seus inimigos Dudley Nightshade e Bilious Green.

Em seguida, em 1953, a rede americana CBS estreou outra série exclusiva para a TV, “Winky Dink and You”, desenvolvida por Jay Ward e Alex Anderson e produzida por Jerry Fairbank. A novidade de Winky Dink era que em certos momentos era pedido às crianças que ajudassem o protagonista a resolver um problema, colocando sobre o visor da TV uma folha de plástico especial para conectar uma série de pontos. O resultado era um desenho ou uma mensagem secreta, que permitia a continuidade da história – sendo o primeiro exemplo de programa interativo (LUCENA JR, 2001, p. 135).

Sobre essas iniciativas, Cristiane Fariah (2015) afirma que com a televisão iniciava-se uma nova relação com o público.

Enquanto exibida nos cinemas, não havia um direcionamento quanto ao público-alvo, mesmo havendo grande identificação do público infantil com a produção animada. Até que, na década de 1950 se inicia um processo de segmentação da produção em que as animações ganharam o status de produto infantil (...) (FARIAH, 2015, p.62).

De acordo com a autora, esse empoderamento espectral do público infantil vai fazer com que a partir da década de 1950, com a popularização da TV, o volume de produções aumente consideravelmente.

Filmes que antes eram produzidos para o cinema são aprimorados e levados à TV, chegando a serem exibidos com força comercial ainda nos dias hoje, como é o caso de Pernalonga (Bugs Bunny), clássico da Warner Bros, criado por Tex Avery, em 1940.

Atualmente na TV americana, três grandes canais (Disney, Time Warner's Cartoon Network e Viacom's Nickelodeon) possuem em sua estrutura o estúdio, a distribuição e o licenciamento (RAUGUST, 2004; YOON e MALECKI, 2009). Quando surgem séries feitas pelas produtoras independentes, estas são praticamente incorporadas pelas grandes redes. Além disso, alto orçamento e massiva divulgação tornam imbatíveis a quantidade de produções, a qualidade do que é exibido e os elevados retornos de bilheteria, o que soma-se ao fato de que os grandes produtores conseguem licenciamento no mundo inteiro, sem pagar intermediários, pois são donos dos canais e assim podem distribuir e ganhar muito na produção (GATTI JR; GONÇALVES; BARBOSA, 2014).

3. Dos quadrinhos para a telinha: Porque “Turma da Mônica”, e não do Cebolinha?

Em 1917 a animação brasileira começa a dar seus primeiros passos com o curta- metragem “O Kaiser” (Brasil, 1917, direção de Álvaro Marins). Na década de 1950, a chegada da TV ao país absorve a animação, mas apenas para fins de propaganda. Isso acontecia devido à falta de incentivo em produções que não fossem comerciais. O alto custo de realização dificultava a chegada das séries de desenhos animados nacionais às telinhas, assim, era natural que o primeiro desenho animado a ser exibido não fosse brasileiro. Pica-Pau, originalmente *Woody Woodpecker*, teve sua primeira transmissão realizada em 19 de setembro de 1950, em inglês, na extinta TV Tupi, um dia após a inauguração da emissora. O personagem foi criado em 1940, nos Estados Unidos, por Walter Lantz.

Foi só em 1977 – 60 anos depois de seu nascimento no país e 17 anos depois da entrada das séries de animações estrangeiras na TV – que as produções nacionais, ainda de forma tímida, ganharam sua fatia no mercado televisivo brasileiro. A “Turma da Mônica” é considerada a primeira série de animação nacional feita para a TV brasileira (ROSA, 2016). Durante a década de 1960, criada pelo repórter policial Maurício de Sousa, a turminha começou a fazer sucesso com as tirinhas do Cebolinha, na Folha da Manhã, atual Folha de S. Paulo. Em 1970, Mônica rouba a cena e ganha sua própria revista, que levava o nome de “A Turma da Mônica”. Não demorou muito para que fosse produzida uma animação – ainda com viés comercial – baseada em seus personagens, que eram garotos propaganda da empresa

Cica. A “Turma da Mônica” caiu então no gosto popular se tornando uma das principais personagens da ficção nacional.



Figura 2. Primeira tirinha da Mônica, em 1971. Fonte: Site Oficial da Turma da Mônica.

No dia 24 de dezembro de 1977, estreava na extinta TV Tupi o especial “Natal para Todos”, que tinha Mônica como protagonista. O episódio de cinco minutos, não sendo mais conteúdo promocional, narra o momento em que a turminha percebe que: se a casa deles não tinha chaminé, como o Papai Noel poderia descer para deixar os presentes? Algo precisava ser feito, já que o Natal estava chegando. Mônica, como uma líder nata, chama Cebolinha, Cascão e o Bidu para ajudar a construir uma chaminé em sua própria casa. Entretanto, para carregar os tijolos para cima do telhado, a turminha precisa da ajuda de um outro amigo: o Anjinho.

A expressão da menina sempre zangada do início foi, ao longo dos 54 anos, ganhando mais suavidade, mas sempre com as características que rendem coelhadas a quem lhe chamar de gordinha, baixinha e dentuça. O cartunista e criador da personagem, conta que Mônica veio para atender uma demanda específica.

(Eu) tinha criado o Bidu, quando ainda era repórter policial do jornal Folha da Manhã (hoje, Folha de S. Paulo). Das tiras do Bidu (e Franjinha) pincei o Cebolinha para uma série em separado, e ainda produzi as tiras do Piteco, o homenzinho pré-histórico. Nas tiras do Bidu apareciam outros personagens secundários: o Titi, o Manezinho, o Jeremias... No Cebolinha aparecia o Cascão. No Piteco vinham seus amigos trogloditas...Daí alguém da redação da Folha me lembrou de um detalhe que eu estava deixando passar despercebido: Cadê os personagens femininos nos seus quadrinhos? Cadê as mulheres? Você é misógino? Perguntavam-me. Primeiro corri ao dicionário para ver o que significava a palavra. Misógino, diz o dicionário, é quem tem aversão ou desprezo pelas mulheres. Como não era o meu caso, parei para pensar sobre o por que de não haver mulheres nas minhas primeiras histórias (SOUSA, 1996, n.p.).

A explicação de Maurício de Sousa para a ausência de personagens mulheres vinha do fato de que ele reproduzia nas tirinhas parte da sua infância, das suas memórias, opiniões e brincadeiras, que eram vivências de um menino. “Não sabia exatamente como eu (quando autor) deveria me comportar ou relacionar quando incorporado por uma mulher. Mas a situação tinha que ser enfrentada. E resolvida (SOUSA, 1996)”. Foi então que ele encontrou inspiração dentro da própria casa, nas filhas.

E com isso vieram a Mônica, com toda a sua força de comunicação – tanta que roubou a cena de todos os outros personagens – a Maria Cebolinha (baseada na Mariângela), a Magali, logo depois, Marina, mais recentemente, Vanda e Valéria, já criadas e em fase de lançamento. E muitas mais (...). Com a participação forte tanto de homens quanto de mulheres nas minhas histórias, pude criar um universo ficcional tão humano e real quanto o que vivemos. E que talvez seja um dos motivos para explicar o sucesso da Turma da Mônica (SOUSA, 1996).

Este sucesso é um exemplo de que as animações fabulares, que eram clássicas no universo da animação, principalmente devido à inspiração americana, que sempre foi muito forte no desenvolvimento do gênero no Brasil, cediam lugar então às narrativas com um viés mais voltado para o humor e, junto com escolhas linguísticas, gestos, expressões, cenários, entre outros fatores, acrescentam na atmosfera das animações particularidades que espelham ícones do contexto sócio-político e cultural nacional, explorando uma multiplicidade de vozes, inclusive de contradições (CRUZ, 2015).

A década de 1970, momento em que Mônica chega à televisão brasileira, é considerada por autores como Cynthia Andersen Sarti (2004), como o início do movimento feminista no Brasil. De acordo com Ana Alice Alcantara Costa (2005), seria mais viável dizer que é nessa década que o movimento se fortalece no país. Sem pretender, evidentemente, esgotar o sentido de uma experiência tão plural quanto polissêmica, segundo a autora, o feminismo

[...] surge no contexto das idéias iluministas e das idéias transformadoras da Revolução Francesa e da Americana e se espalha, em um primeiro momento, em torno da demanda por direitos sociais e políticos. Nesse seu alvorecer, mobilizou mulheres de muitos países da Europa, dos Estados Unidos e, posteriormente, de alguns países da América Latina, tendo seu auge na luta sufragista. Após um pequeno período de relativa desmobilização, o feminismo ressurgiu no contexto dos movimentos contestatórios dos anos 1960, a exemplo do movimento estudantil na França, das lutas pacifistas contra a guerra do Vietnã nos Estados Unidos e do movimento hippie internacional que causou uma

verdadeira revolução nos costumes. Ressurge em torno da afirmação de que o “pessoal é político”, pensado não apenas como uma bandeira de luta mobilizadora, mas como um questionamento profundo dos parâmetros conceituais do político (COSTA, 2005, p.1).

Carole Pateman (1996) explica que as feministas trouxeram à tona como as circunstâncias pessoais estão estruturadas por fatores públicos, por leis sobre a violação e o aborto, pelo status de “esposa”, por políticas relativas ao cuidado das crianças, pela definição de subsídios próprios do estado de bem-estar e pela divisão sexual do trabalho no lar e fora dele (PATEMAN, 1996, p. 47). E ao trazer essas questões para o âmbito público, o feminismo trouxe, e ainda traz, a necessidade de criar novas condutas, novas práticas, conceitos e novas dinâmicas (COSTA, 2005).

De acordo com Costa (2005), no Brasil, e em outros países latino-americanos, as primeiras manifestações feministas aconteceram por meio da imprensa feita por mulheres, na primeira metade do século XIX. No fim deste mesmo século, já inclusas no mercado de trabalho e influenciadas por ideais anarquistas e socialistas que chegavam com os trabalhadores imigrantes, as mulheres se envolveram na luta sindical por melhorias nas condições de emprego, bem como contra a submissão. Esse engajamento se fortaleceu no início do século XX, sendo articulado à organização das classes populares. Nesta primeira fase do feminismo no Brasil, destacam-se a criação do Partido Republicano Feminista, pela baiana Leolinda Daltro, e a Associação Feminista, de cunho anarquista, com forte influência nas greves operárias de 1918, em São Paulo.

Mas o golpe militar, em 1964, e o avanço das ditaduras em outros países latinos, silenciaram movimentos sociais, entre eles o feminismo. É nesse contexto que a partir da década de 1970, nasce a segunda onda feminista no Brasil, ampliando o movimento a um alcance de massa, unindo a resistência das mulheres frente a ditadura à sua maior participação no mercado de trabalho – mesmo ainda com um intenso processo de exclusão – e acesso à educação, além da efervescência cultural – movimento hippie, uso de anticoncepcionais e liberdade sexual. Articulava-se as lutas contra as formas de opressão das mulheres na sociedade com as lutas pela redemocratização¹¹⁰.

Mas foi por meio de uma iniciativa da ONU, com a nomeação do Ano Internacional da Mulher (1975), que o cenário nacional passou a propiciar maior visibilidade ao feminismo. Nessa época duas revistas feministas de caráter militante foram criadas, “Brasil Mulher” e “Nós

¹¹⁰ Mesmo que não houvesse muito espaço para pautas eminentemente “femininas”, o engajamento político das mulheres já representava uma contravenção na ordem de gênero, que dava a elas, anteriormente, um papel secundário.

Mulheres”. Com o fim da década de 1970, iniciou-se o processo de abertura política e a repressão passou a ser reduzida. O processo de anistia, em 1979, e a volta de mulheres exiladas no exterior (as “retornadas”) permitiu que suas experiências com os feminismos norte-americanos e europeus pudessem se somar ao desenvolvimento de uma consciência feminista que já encontrava espaço no Brasil (COSTA, 2005).

De acordo com uma linha do tempo divulgada pela Universidade Livre Feminista¹¹¹, ainda na década de 1970, outros acontecimentos marcaram o fortalecimento do movimento no país. Como exemplo tem-se a Reunião de Feministas em comemoração ao Ano Internacional da Mulher¹¹², na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro e o Seminário sobre o Papel e o Comportamento da Mulher na Sociedade Brasileira¹¹³, ambos em 1975, além da promulgação da Lei nº 6.515, em 1977, conhecida como Lei do Divórcio, primeira a abordar a dissolução dos casamentos.

Não é possível dizer que nesta década os ideais feministas conscientizaram a todas as mulheres – como atualmente ainda não. Na época, Rose Marie Muraro (1967) acusava a existência do padrão de dupla moral, pois o posto de “rainha do lar” – que não é algo errado, mas não deve ser a única possibilidade da mulher, segundo os preceitos feministas – ainda era priorizado, a educação dos filhos diferenciada entre meninos e meninas, e as puladas de cerca do marido naturalizadas. Como conta Mary del Priore (2011), “vida doméstica, passividade? Sim. Pois essa revolução tinha a sua face oculta: o discurso normativo, a pressão do grupo, a culpa, a diferença entre mulheres certas – as que ‘não davam’ – e as erradas – ‘as que davam’”.

E foi em meio a essa década de fortalecimento e contrariedades que “A Turma da Mônica” chegou às telinhas, tendo como líder uma personagem feminina durona que desde 2007 é embaixadora do Unicef (Fundo das Nações Unidas pela Infância), defendendo os direitos das crianças e adolescentes, e representante dos Princípios de Empoderamento das Mulheres da ONU — uma iniciativa da ONU Mulheres e do Pacto

¹¹¹ Disponível em: <http://feminismo.org.br/historia/>. Acesso em: 13 jul. 2017.

¹¹² Organizada para comemorar o Ano Internacional da Mulher, esta reunião se tornou um marco na história da incidência das mulheres negras no movimento feminista, pois foi nesse período que algumas delas passaram a se reunir separadamente, para discutir questões próprias e só depois debatê-las nos movimentos negros e de mulheres. Nesta reunião foi divulgado um documento sobre a herança cruel da escravidão de objetificação das mulheres negras.

¹¹³ Considerado um marco do feminismo brasileiro contemporâneo, foi realizado no Rio de Janeiro. Nele se discutiu a condição da mulher no Brasil, problematizando questões como o trabalho, a saúde física e mental, a discriminação racial e a homossexualidade feminina, além do posicionamento a favor da democracia.

Global que orienta o setor privado na promoção da Igualdade de Gênero no ambiente de trabalho, mercado e comunidade (PRADO, 2017).

4. Conclusões

A produção em escala industrial, ampla distribuição e domínio sobre todas as etapas – da criação à exibição –, alavancadas pela Primeira Guerra Mundial, fizeram dos Estados Unidos o país líder na produção de cinema de animação já nas primeiras décadas do século XX. No início, ainda não podendo competir com o *live-action*, os curtas animados, assistidos principalmente pelo público adulto, tinham em média cinco minutos de duração e apresentavam personagens mudos antes da exibição do cinejornal, do documentário, dos trailers e do próprio filme de ação ao vivo nas sessões de cinema.

Com o surgimento da TV, em 1930, e sua popularização em 1950, esses curtas animados passaram a ser exibidos como forma de preenchimento da grade de programação – mesmo que ela ainda não fosse fixa e fechada como atualmente –, reprisando o sucesso de grandes personagens animados do cinema, preferencialmente os mudos – ou silenciosos –, como é o caso do Gato Felix.

A aparição dos personagens animados na televisão empoderou um grupo específico de espectadores – e de consumidores –: as crianças. Seu sucesso com o público infantil levou à criação de um horário exclusivo na programação das redes televisas para os espectadores mirins, criando um espaço para as séries de animação. A partir desse momento se percebe uma grande mudança de foco nas produções animadas e também no número de produtos disponibilizados. A animação se fortalece de tal forma que até hoje faz parte da infância de grande parte das crianças ao redor do mundo.

A exibição do Gato Felix na primeira experimentação da TV americana é simbólica, visto que se tratava apenas de um teste de transmissão que usou como imagem um boneco do felino. Crusader Rabbit, série em preto e branco, com 160 episódios, foi o primeiro desenho animado produzido exclusivamente para a TV. O que essas produções traziam, ainda em um momento onde as transmissões eram precárias e nem todos tinham acesso ao eletrodoméstico, é um empoderamento esportivo infantil, visto que, inicia-se uma produção voltada especificamente para esse público. Em seus primeiros anos, a televisão – bem como o cinema –, que era um item de luxo, tinha como público alvo os adultos com poder aquisitivo para tê-la em casa. Mas a partir do sucesso das animações, as demandas infantis também passam a ser pensadas e atendidas.

Em contrapartida, ao comparar as primeiras produções americanas à primeira produção¹¹⁴ brasileira, é possível perceber que, além de possibilitar também um empoderamento espectral infantil, no Brasil, a estreia dos desenhos animados na TV traziam uma outra questão: o empoderamento feminino. O Gato Felix, inicialmente, era o único personagem de sua série nos cinemas. Mesmo quando, em 1950, o felino se adapta à telinha, ganhando novos companheiros de cena – como o garoto gênio Poindexter, sobrinho do professor, gênio do crime e inimigo de Felix, e seu ajudante criminoso Rock Bottom – nenhum deles é uma personagem feminina. O mesmo pode ser verificado em “Crusader Rabbit”, no qual essas personagens aparecem raramente e apenas como secundárias, representando papéis estereotipados – secretárias, dançarinas de circo.

No final da década de 1950 e início de 1960, começam a surgir mais personagens femininas, entretanto, ainda no mesmo viés secundário e estereotipado – como em “Os Flintstones” (*The Flintstones*, Estados Unidos, 1960, criação de Hanna-Barbera), primeira série animada a ocupar horário nobre na TV americana, tornando-se um ritual nos Estados Unidos (LUCENA JÚNIOR, 2001), e “Os Jetsons” (*The Jetsons*, Estados Unidos, 1962, criação de Hanna-Barbera). Mais tarde, em 1969, esse panorama parece se alterar em “Scooby Doo” (Estados Unidos, 1969, criação de Hanna-Barbera), com Velma e Daphne, que desvendavam mistérios junto aos companheiros homens, mas que já não são tão suscetíveis aos seus cuidados.

A chegada de Mônica à TV trouxe uma representação feminina diferenciada, o que possivelmente é resultado do contexto histórico, político e social que o Brasil vivia em meados da década de 1960 e 1970. Em meio à segunda onda feminista, e ao fortalecimento dos debates sobre igualdade de gênero no país, talvez o público não fosse mais receptivo à uma personagem (nacional) feminina submissa, como foi o caso da equipe de redação de Folha da Manhã, onde Maurício de Sousa trabalhava, que o questionou sobre misoginia ao perceber a falta de mulheres em suas tirinhas.

Não é possível afirmar que Mônica seja um exemplo completo de todos os ideais do feminismo, em sua grande diversidade de pautas, mas é inegável que ela rompe um padrão clássico de representação do feminino, ou seja, atua diretamente na desconstrução de gênero. Mônica ainda peca em alguns quesitos, como por exemplo quando responde ao bullying por meio da violência, mas não é mais submissa aos personagens masculinos e

¹¹⁴ Primeira, no singular, porque depois de Turma da Mônica, em 1977, o próximo desenho animado nacional de relevância seria Peixonauta (Brasil, 2009, criação de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo).

nem tem neles a figura do príncipe salvador, como acontecia nos clássicos infantis anteriores.

Quando as primeiras animações apareceram na TV americana, o feminismo nos Estados Unidos estava em sua primeira onda. Isso significava que as mulheres ainda estavam lutando por direitos básicos, como à propriedade, bens e posses, educação, tendo como auge a luta sufragista pelo direito ao voto feminino, que aconteceu em diversos países no mundo. O escopo da luta ainda estava distante da reflexão sobre a mídia.

No Brasil, a estreia dos desenhos acontece durante a segunda onda, sob o slogan “O pessoal é político”, criado pela feminista Carol Hanisch. Nesse momento as feministas estavam preocupadas especialmente com o fim da discriminação e a completa igualdade entre os sexos, ainda que tivessem que aliar às suas causas a luta pela redemocratização do país. A forma como as mulheres eram representadas já passa a ser objeto de crítica.

Essa associação é importante para entender que ambos os conteúdos possibilitaram empoderamentos diferentes de acordo com o contexto histórico dos respectivos países no momento de sua estreia. A primeira experiência começava a valorizar as crianças enquanto espectadoras em uma época onde os programas eram voltados ao público adulto. A segunda, representava as mulheres livres de estereótipo em um contexto de fortalecimento do feminismo.

REFERÊNCIAS

- CRUZ, Carla Lima Massolla Aragão. Rio: The Movie – um novo estilo de animação. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, 2015. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3636-2.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- COSTA, Ana Alice Alcântara. O movimento Feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. **Revista Gênero**, v. 5, n. 2 p. 9-35, 2005. Disponível em: <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/01112009-115122costa.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- DESENHANDO o Brasil: Uma história Animada. Direção: André Costa Mendes. São Paulo, SP: Trabalho de conclusão de curso da Universidade Metodista de São Paulo, 2013. (27 min), son., color, e p&b, som original. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q1W7IZ6ACoA>>. Acesso em: 01 abr. 2017.
- GATTI JR, Wilian; GONÇALVES, Marilson Alves; BARBOSA, Ana Paula Franco Paes Leme. Um Estudo Exploratório sobre a Indústria Brasileira de Animação para a TV. **REAd. Revista Eletrônica de Administração**, Porto Alegre, v. 20, p. 461-495, 2014.
- GONÇALVES, Maurício R. **Cinema e identidade nacional no Brasil 1898 – 1969**. São Paulo: LCTE Editora, 2011.
- FARIAH, Cristiane. **O Design de Animação no Brasil**. 2015, 193f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola de Design, Universidade do Estado de Minas

- Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2015. Disponível em: <http://anapaulanasta.com/wp-content/uploads/2015/10/FARIA_Cristiane_odesigndaanimacaoonobrasil.pdf>. Acesso em: 9 jul. 2017.
- FURQUIM, Fernanda. **Uma Breve História da Animação na TV**. Disponível em: <<http://pre.veja.abril.com.br/blog/temporadas/uma-breve-historia-da-animacao-na-tv>>. Acesso em: 13 jul. 2017.
- LUCENA JR, Alberto. **A arte da Animação: Técnicas e Estética através da história**. São Paulo: Senac, 2001.
- MURARO, Rose Marie. **A mulher na construção do mundo futuro**. Petrópolis: Vozes, 1967.
- NESTERIUK, Sergio. **Dramaturgia de série de animação**. São Paulo: Sergio Nesteriuk, 2011.
- PATEMAN, Carole. Críticas feministas a la dicotomia publico/privado. In: CASTELLES, Carme (org.). **Perspectivas feministas en teoria política**. Barcelona: Paidós, 1996.
- PRADO, Laryssa Moreira. **Desenhos Animados e Representação Feminina: trajetória em produções brasileiras**. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, São Paulo. **Anais....** Porto Alegre: UFRGS, 2017. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/11o-encontro-2017/gt-historia-das-midias-audiovisuais/desenhos-animados-e-representacao-feminina-trajetoria-em-producoes-brasileiras/at_download/file>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- PRIORE, M. D. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.
- RAUGUST, K. **The animation business handbook**. New York: St. Martins Press, 2004.
- ROCHA, Anderson Alves da; BUENO, Zuleika de Paula. A Invenção e Reinvenção das Animações no Cinema. XXXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Foz do Iguaçu, 2014. **Anais....** São Paulo: Intercom, 2014. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2120-1.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 12, v. 2, maio-agosto, p. 35-50, 2004. Disponível em: <http://ftp-acd.puc-campinas.edu.br/pub/professores/cchsa/anpires/Grupo_bolsa_familia/Artigos/sarti_2004_2_kaz.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2017.
- SOUSA, Maurício. **A Turma da Mônica não tinha Mulheres**. Disponível em: <<http://turmadamonica.uol.com.br/cronicas/a-turma-da-monica-nao-tinha-mulheres/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- TSCHANG, T.; GOLDSTEIN, A. Production and political economy in the animation industry: why insourcing and outsourcing occur. In: DRUID Summer Conference, 2004, Elsinore, Dinamarca. **Proceedings....** Elsinore, 2004.
- VENÂNCIO, Rafael. **Fábrica de Personagens: A Escritura dos Desenhos Animados de Hanna-Barbera**. XVI CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE. São Paulo, 2011. **Anais....** São Paulo: Intercom, 2011. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0107-1.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

YOON, H.; MALECKI, E. J. Cartoon planet: worlds of production and global production network in the animation industry. **Industrial and Corporate Change**, v. 19, n. 1, p. 239-271, 2009.

**Ficção
televisiva e
memória**

Lei, telenovela e seus processos comunicacionais em um caso de injúria racial da ficção

Camila Mendonça

1. Introdução

O estudo em questão busca realizar uma análise do cruzamento de duas linguagens textuais distintas, propostas para a discussão de uma mesma ideia: o racismo, problemática fortemente arraigada na cultura brasileira. Para esta tarefa, utilizamos como base a Teoria da Informação de Muniz Sodré (1972), na qual este processo de interpenetração teria como finalidade atingir de maneira mais adequada e direta o telespectador médio. Sobre os textos analisados, trazemos o parágrafo terceiro do artigo 140 do Código Penal, onde encontramos o crime de injúria racial, e o caso da mesma infração abordado na telenovela *I Love Paraisópolis*. Veremos como a temática em questão é manifestada nas linguagens dos textos legislativo e letramatúrgico e como se interligam.

Produzida e exibida pela Rede Globo entre maio e novembro de 2015, no horário das 19 horas, *I Love Paraisópolis*¹¹⁵ tratou o tema do racismo por meio da especificidade jurídica da injúria racial em uma de suas histórias paralelas. A produção trouxe como mote principal as dificuldades de um jovem casal para manter o relacionamento. Mari (Bruna Marquezine), moradora da comunidade paulistana de Paraisópolis, e Benjamin (Maurício Destri), arquiteto de uma família abastada do bairro do Morumbi, vivem a conhecida história de amor folhetinesca que tem como primeiro obstáculo o abismo socioeconômico. Entre as várias pessoas que tentam sabotar o romance está a mãe do rapaz, Soraya (Leticia Spiller). A socialite e dona de uma grande construtora é cliente de Patrícia (Lucy Ramos), sua terapeuta até meados da novela. Após um jantar, a psicóloga é agredida verbalmente com base em seu fenótipo¹¹⁶ pela então ex-paciente, a qual é denunciada e presa por injúria racial.

¹¹⁵ *I Love Paraisópolis* foi escrita por Alcides Nogueira e Mario Teixeira e dirigida por Wolf Maia e Carlos Araújo. Fontes disponíveis em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/i-paraisopolis.htm>>. Acesso: 21 jul. 2018.

¹¹⁶ O fenótipo é o conjunto das características físicas de uma pessoa (pigmentação da pele, estrutura dos cabelos e pelos, traços faciais), isto é, aquilo que vemos nela, sua “casca”. Para Oracy Nogueira (2006), a forma como o racismo se dá no Brasil é justamente pelo fenótipo, ou seja, cada indivíduo é avaliado e tratado socialmente de acordo com seus aspectos exteriores, da maneira como é “lido” pelos outros. O autor denomina isto como “preconceito racial de marca”, em contraste ao “preconceito racial de origem”, no qual o racismo é baseado em fatores genéticos dos antepassados, como é o caso dos Estados Unidos.

Após o episódio, o desenrolar da situação, que acaba envolvendo também outros personagens, apresenta ao público detalhes sobre este tipo de processo criminal. Podemos ver aqui o discurso de *informar* e *educar* proferido por quem faz e vende a telenovela. Esta ação tem efeitos poderosos sobre os processos culturais em andamento em uma sociedade, pois afeta subjetivamente o espectador, dando-lhe a possibilidade de tomar conhecimento sobre o assunto e construir suas opiniões a respeito, a partir, no entanto, do ponto de vista daqueles responsáveis pela criação (autores, produtores, diretores, anunciantes, etc.) do produto televisivo em questão. Esta interferência na cultura é possível por meio da existência de uma tecnologia geradora de comunicação e discursos. Veremos mais a seguir.

2. A telenovela e a presença do negro em suas tramas

A telenovela é um dos produtos televisivos mais consumidos pela população brasileira e o mais exportado para outros países. Ela também ocupa um considerável número de horas nas grades das principais emissoras de televisão do país há décadas. Por sua popularidade, atinge a maior parte dos lares, ditando modas e comportamentos, pondo uma série de temas da vida social, em especial dos ambientes urbanos, na pauta das discussões cotidianas. Além disso, a telenovela rende um alto retorno financeiro, fator que justifica todo o grande investimento das empresas de comunicação nas produções, cada vez mais sofisticadas em termos técnicos.

Samira Campedelli (1987) traz um pouco da história do termo “novela”. O mesmo vem da literatura e remete à “história fictícia curta”, algo entre o romance e o conto. A estrutura da atual telenovela, a qual possui duração de seis meses a um ano (dependendo de uma série de fatores, como a aceitação do público e questões financeiras) difere-se muito de uma história curta. Ela vem dos folhetins do século XIX, cujas tramas eram publicadas em capítulos nos jornais e despertavam, assim, a expectativa nos leitores pelas partes seguintes. Posteriormente, já no século XX, a rádiionovela apropriou-se deste formato e, equivocadamente, do nome “novela”. Tal estrutura estendeu-se à televisão em meados do mesmo século. A autora (Ibid., p. 20) define “telenovela” (ou “telenovelo” – um novelo que vai se desenrolando) como um tipo especial de ficção, com diversos trancamentos dramáticos, que vão se apresentando em parcelas. Com uma pluriformidade de tramas, ao contrário do romance e próxima ao folhetim, é realizada por justaposições. Para tal, exige-se dos autores o perfeito domínio do diálogo – base de seu discurso –, pois cada pedaço tem seu próprio conflito a ser trabalhado.

Outra pesquisadora a se debruçar sobre o tema deste tipo de ficção seriada é Renata Pallottini. A autora (1998, p. 58) faz uma interessante

equiparação entre a estrutura da telenovela e a de uma árvore. A raiz, parte com a qual o vegetal retira da terra o que necessita para viver, equivale às ideologias e filosofias seguidas pelos autores, suas formas de pensar, como compreendem o mundo e se posicionam. Tal fator se mostra importantíssimo, pois isto transparecerá na história e passará ao público diversos tipos de mensagens. O tronco, por ser o sustentáculo da árvore, é a trama central, aquela que carrega a história do início ao fim e “justifica todo o projeto”. Já os galhos e ramos equivalem às tramas secundárias e também às consequências da história principal. Por fim, para o trabalho dar certo, é necessário que todas as partes desta estrutura estejam bem amarradas a fim de se tornarem uma unidade. Além disso, Pallotini (Ibid.) segue a ideia de que a telenovela é uma obra aberta. Isto se dá por ser criada e escrita enquanto é produzida, fator que possibilita mudanças repentinas, quando necessárias. Este formato permite também uma participação indireta do público, cuja interferência por meio de opiniões acaba sendo levada em conta, podendo mudar os rumos da história. Nota-se, assim, a tamanha importância dos espectadores para as emissoras de televisão e o poder que eles detêm sobre as telenovelas.

Estudar a história, a estrutura e a parte técnica do produto telenovela sempre se mostrou fundamental para compreendê-lo. Não apenas em questão de qualidade audiovisual, mas também em relação aos efeitos criados no imaginário de quem assiste. Todo programa televisivo auxilia na criação, construção, fixação e reforço de sentidos sobre o mundo. Para Muniz Sodré (1990, p. 27), a esfera da cultura passou a ser utilizada pela estrutura da economia capitalista como forma eficaz de transmitir modelos universais de comportamento à sociedade, no intuito de organizá-la a seu favor. No caso do Brasil, os valores passados referem-se ao modelo burguês-cristão, implementado pelas classes dominantes como o padrão ideal a ser seguido. A telenovela encaixa-se perfeitamente nesta função de agente propagador de princípios morais e sociais. Além disso, ao “entrar” em milhões de lares diariamente nos mesmos horários, o folhetim eletrônico cria uma proximidade e fidelidade com a audiência, facilitando a identificação do espectador com o programa e a introjeção dos valores e significações. O efeito de *simulacro* contribui com tais funções da telenovela por poder causar uma confusão na percepção do espectador a respeito da não diferenciação entre o *verdadeiro* e o *falso*. Sobre o conceito de simulacro, Sodré faz a seguinte síntese:

Sem a necessidade de uma realidade externa para validar a si mesmo enquanto imagem, o simulacro é ao mesmo tempo imaginário e real, ou melhor, é o apagamento da diferença entre real e imaginário (...). De fato, um certo imaginário, tecnologicamente produzido, impõe o seu

próprio real (o da sociedade industrial), que implica um projeto de escamoteação de outras formas de experiência do real (SODRÉ, 1990, p. 29).

Por meio do efeito de simulacro, o *real* estabelecido por um imaginário tecnologicamente produzido viabiliza o contato daqueles que se encontram longe (tanto em termos de território, quanto simbólicos) do real compreendido como material, “verdadeiro”, apresentado nos enredos. Tal contato acaba por ganhar legitimidade, tornando-se a referência. Em relação à presença do agente negro e das temáticas étnico-raciais na telenovela, podemos trazer como exemplo as tramas de enredo escravocrata. Entendendo que o período da escravidão terminou oficialmente no Brasil em 1888 e as novelas a respeito começaram a ser produzidas a partir da década de 1970 (ARAÚJO, 2004, p. 187), no geral, os espectadores não tiveram como confirmar os acontecimentos do real histórico daquele período no país, por não o terem vivido. Logo, o que a TV mostrou se tornou *O real*, o que realmente acontecera, reforçando e enfatizando traços da nossa história oficial. Se determinados fatos foram omitidos, distorcidos ou criados, não importa. Nem mesmo os autores, apesar de todo o trabalho de pesquisa das produções, poderiam ou não fazer afirmações e negações.

Se, na história da estrutura socioeconômica do Brasil, o negro foi posto, primeiramente, na posição de escravizado e, posteriormente, em outras posições de subalternidade, foi tendência da nossa TV dar continuidade a essa estrutura, de acordo com Solange Couceiro (1983, p. 82). Desde o princípio da telenovela no país, são dados aos atores negros personagens de menor participação e de posições consideradas socialmente inferiores e desviantes (empregadas domésticas, trabalhadores braçais, motoristas, criminosos, prostitutas, alcoólatras, etc.). Sobre isso, a autora diz que

as telenovelas permitiram a fixação de uma imagem do negro que refletem a realidade: o negro representa os mesmos papéis que na sociedade brasileira lhe têm sido atribuídos pelo processo histórico. Assim, a ficção, com todos os recursos que a vida real não apresenta, pelo menos de maneira tão convincente, ajuda a fixar a imagem do negro serviçal, subalterno inexpressivo do ponto de vista social. A *tevé*, portanto, confirma a opinião popular formada historicamente, de que o negro deve ocupar apenas os *status* inferiores de nossa sociedade. Essas (...) imagens do negro são formadas com o auxílio de estereótipos tradicionais (COUCEIRO, 1983, p. 86 – grifos da autora).

Percebendo este cenário à época da elaboração de seu trabalho, Couceiro conclui que novelas cujas histórias tentaram levar ao público uma outra imagem do agente negro, na qual este se iguala ao branco e luta por seu espaço, possibilitando uma discussão mais aprofundada sobre as temáticas étnico-raciais, não obtiveram o sucesso desejado e foram rejeitadas pela audiência. Para a autora (Ibid., p. 87), isso se dá porque o espectador médio brasileiro ainda pensa “tradicionalmente”, dizendo também que “as imagens tradicionais continuarão a ser por muito tempo as únicas a serem ‘comunicadas’ ao público de *tevé*”. Sobre tal previsão, é percebido sua atualidade, pois pouca coisa mudou. Determinados assuntos não agradam o público, o que leva os autores e produtores a darem outras direções aos personagens. A questão segue a lógica do mantimento da audiência de uma TV que é comercial, seguidora de um sistema empresarial e da ideologia da publicidade, exploradora do entretenimento. A autora diz que não há o interesse na veiculação de conteúdos voltados para temas ligados à educação e ao pensamento crítico e, quando há, é acidentalmente. Podemos confirmar esta noção ao perceber a falta de programas que abordem determinados assuntos e sob pontos de vista diversos, pois poderiam gerar “polêmicas” e posteriores problemas de queda de audiência e mesmo jurídicos. Os que são vistos não são produzidos pelas grandes emissoras, já que a proposta destas é, justamente, fazer entretenimento para gerar lucro. E nenhum fator pode interferir nesse objetivo.

Sodré (2015, p. 278) também aborda o ponto da organização empresarial da mídia contemporânea. O autor faz um contraponto desta, pautada “pelos ditames do comércio e da publicidade”, com a imprensa *tradicional*, a qual podia “bater-se por causas públicas ou políticas”. O mercado publicitário nunca demonstrou maiores interesses em tratar de questões ligadas às populações socialmente marginalizadas, levando as mídias em geral a desconsiderar tais temas pelo receio da perda de investimento. Esta lógica acaba por dessensibilizar e “educar” os profissionais das áreas da comunicação social para a não compreensão da relevância destes assuntos, desconsiderando-os por completo. A situação exposta liga-se a um outro fator do que o autor (Ibid., p. 280) denomina *racismo midiático*: a indiferença profissional. Aqui, é salientado a baixa quantidade de profissionais negros para além das artes cênicas nas empresas de radiodifusão e jornalismo. Além disso, quando estes profissionais conseguem um cargo, chegando até mesmo a importantes posições na hierarquia da contratante, lhes são designadas as “tarefas ditas ‘de cozinha’, isto é, aquelas que se desempenham nos bastidores do serviço longe da visibilidade pública”.

A partir do contexto descrito nos parágrafos anteriores, podemos fazer uma breve análise da personagem Patrícia de *I Love Paraisópolis*. Por um lado, é percebido um fator não muito comum em relação à presença de negras e negros em telenovelas: a psicóloga está fora de uma situação de pobreza e servidão, faz parte de uma classe média, possui ensino superior e o próprio negócio (seu consultório), além de terminar a história lecionando na Universidade de Harvard. Já por outro, Patrícia encontra-se em uma trama secundária de uma telenovela exibida fora do horário nobre da Rede Globo. Isso nos leva a refletir sobre o lugar dado a esta personagem. Devido às lutas negras por representatividade nos meios midiáticos de massa das últimas décadas, este grupo social foi percebido como potencial consumidor, levando algumas empresas (desde as especializadas em cosméticos às de comunicação) a investirem no “segmento” e em sua imagem para seus produtos. No entanto, tais ações ainda são bem tímidas na publicidade e no restante da mídia. O que nela acontece é um aproveitamento de profissionais negros e a proposta de discussão de temas relacionados às temáticas étnico-raciais de maneira contida e fora de locais de prestígio.

Outro ponto que podemos trazer é quanto ao comportamento de Patrícia no decorrer do processo de denúncia contra Soraya. Já a partir das cenas passadas na delegacia (próximo tópico), podemos reparar que os personagens envolvidos na situação são, em sua maioria, brancos. Todos, com exceção de Gabo, marido da criminosa, expõem grande indignação à atitude de Soraya e não se opõem à denúncia feita contra ela. Percebe-se, inclusive, que estes outros personagens se expressam muito mais que a vítima. A psicóloga fica em silêncio na maioria das cenas enquanto seus amigos brancos têm inúmeras falas enérgicas sobre o quão o Brasil é racista, a igualdade entre os seres humanos, a desigualdade social entre negros e brancos e até mesmo a violência policial baseada no fenótipo negro. Assim, percebe-se que os conflitos raciais de cunho social da trama são transferidos para conflitos de ordem pessoal. Isto é, o ataque da socialite à psicóloga não é atribuído ao racismo presente na estrutura da sociedade brasileira, mas a algo de sua “natureza” de vilã, de “gente má”, o que reforça a noção de que o problema é apenas uma questão individual de desvio de conduta. Os outros personagens brancos, por serem “do bem”, não entram na mesma categoria de Soraya. Logo, não há possibilidade alguma de serem racistas. O tipo de discurso pró-negros das falas apontadas acima pode ser interpretada como uma poderosa estratégia dos autores e produtores da trama para evitar que a discussão da temática do racismo seja levada mais a fundo e torne-se compreendida como o quê de fato é – um mal sociocultural que afeta a todos. Observamos ainda que o caso de injúria

racial apresentado aconteceu em uma trama secundária de uma telenovela produzida para o horário das 19 horas e não para o das 21 horas (faixa de maior audiência da televisão brasileira) cujos retornos em investimentos publicitários são também maiores para a emissora.

Diante do panorama exposto, nos perguntamos: esse tipo de discussão seria permitida em uma telenovela do horário nobre? Haveria a possibilidade da personagem Patrícia ganhar a posição de protagonista de uma novela das 21 horas? Se “sim”, seria uma mulher de ação ou de passividade perante ações racistas? Seria construída ou não baseada nos clichês negativos comumente dados a personagens femininas negras, mesmo de destaque¹¹⁷? Ficam as questões para a reflexão. A seguir, discutiremos o crime de injúria racial trabalhado em duas formas distintas e suas interpenetrações: o texto jurídico e o roteiro da telenovela analisada.

3. Injúria racial: do Código Penal à trama de *I Love Paraisópolis*

Cabe-nos, primeiramente, abordar aqui a temática do racismo na cultura de nosso país. Denominado comumente “racismo à brasileira” ou “racismo velado”, é considerado um tabu, uma polêmica na qual é preferível não adentrar. O “preconceito de cor” brasileiro possui um caráter não-oficial. Não hesitamos em afirmar que toda a população é racista, porém, por ser considerada uma conduta errada, expor esse ódio e desprezo ao indivíduo negro é algo condenável. Não é à toa que geralmente nega-se com veemência que se é racista: ninguém deseja ficar com uma imagem negativa perante a sociedade. Desde “piadas”, nas quais o negro é estereotipado e ridicularizado, à sensação de medo quando uma pessoa negra se aproxima, pelo medo de violências e também por nojo, a verdadeira justificativa raramente se mostra. Há uma espécie de “contrato social do racismo”, no qual o mesmo deve manter-se veladamente, como um grave segredo. Logo, a quebra desse “contrato” já se mostra um crime em si, como se o referido segredo fosse exposto.

Líliá Schwarcz (1998) faz uma análise do texto da Lei nº 7716/1989¹¹⁸, que regulamentou o texto da Constituição¹¹⁹ de 1988 (o qual

¹¹⁷ O exemplo mais relevante é Helena, protagonista de *Viver a Vida* (Globo, 2009/2010, 21h), interpretada por Taís Araújo. A personagem acabou secundarizada na história, tendo sua posição de mocinha transferida para a antagonista branca Luciana (Alinne Moraes). Helena fora explicitamente criminalizada por ter ascendido socialmente e ter alcançado o sucesso como modelo internacional, tendo apanhado da também branca Teresa (Líliá Cabral), de joelhos, por situações as quais não tinha responsabilidade, em pleno dia da Consciência Negra. A cena pode ser entendida como o ápice da desmoralização e apagamento de Helena como protagonista dentro da trama.

¹¹⁸ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7716.htm>. Acesso: 20 jul. 2018.

¹¹⁹ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso: 20 jul. 2018.

coloca o racismo como crime imprescritível e inafiançável) e estabeleceu a pena de prisão para “os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor”. A partir daí, a autora conclui que um dos aspectos culturais do racismo brasileiro é a sua prática no *privado*.

Analisando-se seu texto, depreende-se uma reiteração do “preconceito à la brasileira”, de maneira invertida, mas mais uma vez simétrica. Só são consideradas discriminatórias atitudes preconceituosas tomadas em público. Atos privados ou ofensas de caráter pessoal não são imputáveis, mesmo porque precisariam de testemunha para a sua confirmação (SCHWARCZ, 1998, p. 209 – grifo da autora).

Em *I Love Paraisópolis*, a situação da prática de racismo foge do privado, com direito a testemunhas, sendo, por isso, considerada crime. Algo a se salientar é a questão da classe social elevada da psicóloga Patrícia não blindá-la de ser mais uma vítima deste tipo de ofensa discriminatória, mesmo com toda a crença do senso comum na questão econômica (e não de fenótipo) como o real e único agravante das desigualdades no país. O caso trabalhado na trama é, segundo a lei brasileira, classificado por suas especificidades como crime de *Injúria Racial*, mesmo sendo na prática um ato de racismo. O crime de *Racismo* também existe no Código Penal, tendo outros pontos que o distinguem do primeiro ato ilícito. Vamos a eles.

O crime de *Injúria* está presente no artigo 140 do Código Penal Brasileiro, Título I – Dos crimes contra a pessoa, Capítulo V – Dos crimes contra a honra, encaixando-se a especificidade de *Injúria Racial* no parágrafo 3º. Esta caracteriza-se em ofender a honra, a dignidade e a autoestima de uma pessoa ou grupos *determinados*, baseando-se em elementos referentes a raça, cor, etnia, religião, origem ou à condição de pessoa idosa ou portadora de deficiência. Como pena, o Código prevê a reclusão de um a três anos e multa. Mesmo sendo uma prática racista, a injúria racial não se constitui legalmente como crime de *Racismo*. O distintivo entre os dois é o fato de o segundo se referir a grupos *indeterminados* de indivíduos, discriminando toda a sua integralidade (proibir a entrada de negros ou judeus em um local, ou impedir que deficientes físicos concorram a uma vaga de emprego, por exemplo). Além disso, o crime de racismo é inafiançável e imprescritível. Abaixo, o trecho¹²⁰ do Código Penal com o texto sobre o crime de *Injúria*:

Art. 140 - Injuriar alguém, ofendendo-lhe a dignidade ou o decoro:
Pena: detenção, de um a seis meses ou multa.

¹²⁰ Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del2848compilado.htm>. Acesso: 20 jul. 2018.

§ 1º - O juiz pode deixar de aplicar a pena:

I - quando o ofendido, de forma reprovável, provocou diretamente a injúria;

II - no caso de retorsão imediata, que consista em outra injúria;

§ 2º - Se a injúria consiste em violência ou vias de fato, que, por sua natureza ou pelo meio empregado, se considerem aviltantes.

Pena: detenção, de três meses a um ano e multa, além da pena correspondente à violência.

§ 3º - Se a injúria consiste na utilização de elementos referentes a raça, cor, etnia, religião, origem ou a condição de pessoa idosa ou portadora de deficiência.

Pena: reclusão de um a três anos e multa. (grifos nossos)

Como é possível perceber, o texto foi produzido em uma linguagem mais elaborada do que o alcance da maior parte da população. Isto se dá, obviamente, pelas exigências da área jurídica, a qual muitos não tem acesso ao código de comunicação. Para que a mensagem da informação em questão (o texto do artigo 140) seja compreendida, decodificada e aceita pelos receptores, é necessário que estes conheçam o código utilizado na produção daquela. Este código é estabelecido por um conjunto de regras explícitas ou implícitas que possibilitam a troca de informações (estímulos, imagens, símbolos e mensagens). Desta forma, ocorre o processo de comunicação. Assim, nos baseamos na Teoria da Informação de Sodré (1972), na qual

quanto menor é a taxa matemática de informação de uma mensagem (e maior, portanto, a redundância), maior a sua capacidade de comunicação. Comunicação aqui é empregada em seu sentido técnico: não se trata de um ideal de ordem humana ou social, mas da recepção e decodificação da mensagem por um indivíduo qualquer. Quanto mais os signos da mensagem (os elementos culturais de um programa de televisão, por exemplo) forem familiares ao público, por já constarem de seu repertório, maior será o grau de comunicação (SODRÉ, 1972, p. 63).

Ou seja, no caso da telenovela, a mensagem deve visar o telespectador médio, deve ser universal, no intuito de atingir qualquer pessoa, independente de classe social e nível de escolaridade. Referindo-se a um texto legislativo, é necessário haver uma adaptação para a linguagem folhetinesca, mais facilmente compreendida pelo senso comum. Podemos observar isso nas cenas¹²¹ de *I Love Paraisópolis* nas quais a injúria racial é

¹²¹ Todas as cenas citadas neste artigo estão disponíveis em: <<https://globoplay.globo.com/i-love-paraisopolis/p/8593/>>. Acesso: 21 jul. 2018.

abordada. A situação está contextualizada em um momento de ruptura na relação de Patrícia com a ex-paciente Soraya. O crime acontece em um restaurante. Nesta cena, a psicóloga está com o namorado, Lindomar (Gil Coelho). Ao pedirem a conta, o garçom informa que já foi paga por Soraya, sentada em uma mesa ao fundo do cenário. Lindomar, comemora e chama a socialite para junto do casal. Imediatamente, a terapeuta levanta-se, agradece o feito da outra e anuncia que já estão de saída.

Soraya: Não seja rude, Patrícia! Todos me abandonam, Lindomar! Até a Patrícia me abandonou também.

Patrícia: Não posso fazer mais nada por você, Soraya. A nossa relação era meramente profissional e agora acabou. Boa noite.

Soraya [esperando Patrícia virar as costas]: Tinha que ser *preta!*

Patrícia [voltando-se imediatamente]: O que foi que você disse?

Soraya [fazendo-se de desentendida]: Eu? Não falei nada!

Patrícia: Falou sim, mas não tem coragem de repetir na minha cara!

Lindomar [segurando a namorada]: Olha só, vamos deixar isso pra lá.

Patrícia: Para, Lindo! Me larga! [Voltando-se para Soraya] Repete! Repete o que você falou, sua covarde!

Soraya: Covarde? Não seja atrevida, mocinha!

Patrícia: Mulherzinha arrogante... Criatura triste...

Soraya: Você quer saber o que eu falei? Eu falei “Tinha que ser *pre-tá!*”!

Lindomar [revoltando-se]: Como essa mulher fala assim contigo, Patrícia?

Patrícia: Eu só precisava ouvir isso de novo! Vou chamar a polícia!

Soraya gargalha, debochando da terapeuta. Após um corte na cena, a socialite é levada presa em flagrante por injúria racial. Já na delegacia, Soraya depõe. Patrícia está a seu lado, acompanhada de Lindomar.

Soraya: Tudo não passou de um engano, delegado! Lamentável, mas um engano! Eu jamais fui racista!

Delegado: A senhora praticou um ato de injúria racial. A doutora Patrícia deu queixa da senhora lá no restaurante mesmo.

Soraya: O clima lá ficou muito pesado. Eu não tive a intenção de ofender a Patrícia! Eu falei sem pensar! O meu ídolo é Nelson Mandela!

Delegado: Segundo a doutora, a senhora ofendeu e ofendeu em alto e bom som. E muita gente ouviu.

Soraya: Eu já disse que não foi intencional! A doutora Patrícia foi minha terapeuta. Ela conhece os meus princípios, os meus pensamentos mais íntimos. Ela conhece a minha alma e sabe que eu não tenho qualquer tipo de preconceito, não sabe, Patrícia?

Delegado: Dona Soraya, eu não preciso lhe dizer que injúria racial é crime, preciso?

Soraya: O senhor acha que eu tenho cara de criminosa?

Delegado [com riso irônico]: O que a senhora fez foi crime, dona Soraya.

Soraya se faz de desentendida e levanta-se. Ao tentar sair da sala, é impedida por uma policial.

Delegado: Eu não acabei ainda, dona Soraya. A senhora pode se sentar, por favor? Infelizmente, a senhora terá que ficar detida aqui até que *paguem a fiança*.

Soraya: Ah, a fiança! Claro! O meu marido... Ele já vem. Ele está cuidando de tudo.

Delegado: Sim, só amanhã de manhã.

Soraya: O quê?

Delegado: Eu sou só o delegado auxiliar. O *delegado titular é quem tem autoridade e competência para estipular o valor da sua fiança* e ele só chega amanhã de manhã. Enquanto isso, infelizmente, a senhora *terá de ficar detida*.

Horrorizada, Soraya é levada para uma cela, onde é hostilizada pelas outras detentas.

Outros momentos da trama mostram-se ainda relevantes para este trabalho. São cenas nas quais a advogada de Soraya, Clarice (Angela Vieira), dá mais detalhes sobre as penas para o crime de injúria racial. Em uma delas, a jurista conversa com Gabo (Henri Castelli), marido de Soraya. Ao esclarecer pontos importantes do processo da esposa ao empresário, a personagem esclarece também ao público.

Gabo: Não vou nem tentar pedir pra essa moça retirar a queixa!

Clarice: Não vai adiantar mesmo, Gabo. Mesmo que a Patrícia retire a queixa, a situação da Soraya não vai mudar em nada. Como foi caso de injúria racial, o *Ministério Público vai entrar em ação* e ela *vai ser processada* de qualquer maneira.

Gabo: Quanta dor de cabeça, meu deus do céu!

Clarice: Pelo menos, ela *vai aguardar o processo em liberdade*, já que é *ré primária*.

Em outra cena, ao ouvir as preocupações de Gabo em relação à sua imagem e a de sua empresa, Clarice diz que ele deve preocupar-se de fato é com a esposa, pois ela *será processada de qualquer forma* (reiteração do que fora dito na cena anterior) e *deixará de ser ré primária se for condenada*.

Os trechos grifados referem-se às informações consideradas relevantes ao telespectador e cidadão brasileiro com o objetivo deste tomar conhecimento dos procedimentos relativos ao que a lei determina para os praticantes do tipo de crime trabalhado aqui. Sabemos que apenas a punição não resolve instantaneamente um problema de séculos. O olhar negativo

sobre o agente social negro é introjetado pela cultura, da qual é praticamente impossível escapar. As leis são na verdade tentativas para manter um mínimo de ordem social, dentro do padrão estabelecido como tal. E para que sejam cumpridas, devem ser compreendidas. Já foi assinalado que o destinatário da mensagem deve compartilhar do mesmo código do emissor para haver a decodificação daquela. Esse código comum é a base para os sistemas de circulação de informações, por sua vez responsáveis pelos sistemas de comunicação.

Na cultura de massa, por seu caráter industrial, de mercado, os conteúdos produzidos devem necessariamente visar o que Sodré (1972, p. 17) chama de *homem médio*. Este cidadão é o denominador comum nessa cultura, para o qual o código de comunicação deve ser elaborado. Na verdade, o homem médio é uma ideia relativa a uma audiência muito variada, cuja solução para que seja atingida é a sua homogeneização. Para isso, é necessário haver a simplificação das mensagens a fim de que todos os espectadores a entendam. No caso de mensagens com códigos considerados muito elaborados, as empresas de comunicação responsáveis por determinado produto midiático de massa têm de adaptar sua linguagem para algo menos complexo a fim de atingir a maior audiência possível para não apenas obter lucro, mas também para estabelecer suas ideologias e posicionamentos sociais, políticos e ideológicos.

Voltando à injúria racial, a questão é o fato de uma conduta social arraigada na cultura (sabemos que ofensas raciais não são novidade) ser considerada grave perante a lei, haver determinadas punições para tal desvio e estas estarem sob a forma de informação, a fim de que possam ser conhecidas pela população. O que deve ser sinalizado aqui é a necessidade da comunicação para que tal informação chegue aos devidos receptores e seja entendida pelos mesmos. No entanto, como dito anteriormente, aqueles a quem se destina a mensagem com a informação devem compartilhar do código do comunicador para decodificá-la. No caso das leis, nem todos compartilham de seu código, normatizado pela área do Direito. Ao ser transplantado para a telenovela, um produto firmado como hábito no cotidiano dos brasileiros, a situação é facilitada, pois o código da linguagem telenovelistica já é de conhecimento de um grande número de cidadãos.

Quanto ao final da história estudada, a terapeuta Patrícia não retira a queixa e sua ex-paciente é julgada e condenada. Como pena, tem de pagar uma multa de cinquenta salários mínimos e prestar serviços comunitários, varrendo ruas. Esta é a pior parte da punição para Soraya, a qual se sente humilhada e é caçada por outros personagens. Tais acontecimentos fazem-na mudar rapidamente, ganhando da autoria a chance de se tornar “uma

nova pessoa”, não mais racista, no caso. Como final, os autores preferiram dar para a socialite sintomas iniciais do Mal de Alzheimer. Situação que pode, inclusive, soar como negativa, reforçando um estigma sobre aqueles que sofrem com esta enfermidade, pois a doença aparece utilizada como “castigo” para “pessoas más”.

4. Considerações finais

De modo geral, *I Love Paraisópolis* parece conseguir passar a mensagem sobre a lei brasileira de injúria racial a que se propõe de forma básica, simplificada e didática – principalmente, através das falas da advogada Clarice e do delegado, que aparecem como autoridades no assunto. No caso do delegado (David Junior), mesmo estando como auxiliar, o fato de também ser uma pessoa negra dá ainda mais legitimidade à acusação devido ao lugar que ocupa em uma sociedade que hierarquiza cidadãos por fatores raciais, tornando a discriminação pelo fenótipo/ascendência uma experiência coletiva¹²² (COLLINS, 1997, apud RIBEIRO, 2017, pp. 60-1). No entanto, a novela deixa a desejar quanto ao destino de Soraya, o qual não nos parece satisfatório e não pode ser encarado como justo para um crime da gravidade do racismo. Como anteriormente citado no texto da lei, a pena para a injúria racial inclui a detenção, solução mais que razoável para a personagem, ao contrário de uma doença. Recurso, aliás, amplamente utilizado para vilões ao longo da história da telenovela brasileira.

Além disso, vimos que Soraya “deixou de ser racista” apenas com a punição recebida. Um grande mito se transposto para a vida real: ninguém fica livre de seus preconceitos de uma hora para outra, somente por realizar um serviço comunitário ou pagando a mais alta das multas. É necessário um processo de desconstrução de uma subjetividade racista, arraigada há séculos na cultura ocidental como um todo. No entanto, percebemos que a vida fora da ficção não se apresenta muito diferente. A começar pelo fato de muitos que sofrem ofensas raciais sequer têm o conhecimento da lei e, quando o têm, falta-lhes coragem e incentivo para acionar a justiça – a qual muitas vezes também dificulta as soluções por meio de seu agentes. Ou ainda, as provas do crime são pouco palpáveis. Somos educados a encarar

¹²² Isto significa dizer que Patrícia não passou por uma experiência negativa *individual*, como comumente pensa o senso comum nas situações que envolvem pessoas negras. Mesmo não sendo a psicóloga ou uma mulher, o delegado passa por experiências comuns à outra personagem por pertencerem ao mesmo grupo racial, onde as vivências individuais obviamente existem, mas não são maiores que as coletivas – pois falamos de um problema estrutural de nossa sociedade (o racismo), algo que ultrapassa o campo do indivíduo. Ou seja, o lugar que cada grupo ocupa nas relações sociais de poder restringe ou amplia oportunidades. Para um estudo mais aprofundado do lugar social, ver Ribeiro (2017).

as violências contra negros como “brincadeiras”, e a luta pela desnaturalização dessas ações acaba soando como “coisa de gente chata”, o que impede uma real transformação comportamental na sociedade brasileira no tocante aos problemas étnico-raciais.

A questão é que o racismo permanece na mentalidade dos cidadãos por estar enraizado em suas subjetividades por meio da cultura. Como produto midiático dependente da lógica publicitária para se manter, a telenovela tem trazido nos últimos anos negros de maior destaque, mas não adentrado nos importantes e urgentes dilemas que afetam esta população. Tanto a publicidade quanto as empresas de radiodifusão no Brasil não se mostram verdadeiramente sensíveis às causas da negritude em seus posicionamentos. O resultado disso é a forma branda como tais assuntos são tratados nos folhetins eletrônicos, com a finalidade de não chocar uma audiência já devidamente educada para se assustar com o que lhe é posto pela mídia que consome como “diferente”, equivalente a “negativo”. Mesmo sendo a maior parte desta audiência o diferente que aprendeu a rejeitar.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac, 2004.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- _____. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del2848compilado.htm>. Acesso: 20 jul. de 2018.
- _____. Lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989. **Define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor**. Brasília, DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7716.htm>. Acesso: 20 jul. 2018.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A Telenovela**. São Paulo: Ática, 1987.
- COUCEIRO, Solange Martins. **O negro na televisão de São Paulo: um estudo de relações raciais**. São Paulo: FFLCH/USP, 1983.
- GLOBO PLAY. **I Love Paraisópolis**. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/i-love-paraisopolis/p/8593/>>. Acesso: 21 jul. 2018.
- MEMÓRIA GLOBO. **I Love Paraisópolis**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/i-paraisopolis.htm>>. Acesso: 21 jul. 2018.
- NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. **Tempo Social**. São Paulo, 2006, v. 19, n. 1, pp. 287-308.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

- RIBEIRO, Djamila. **O que é:** lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento/ Justificando, 2017.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: _____ (org.). **História da vida privada no Brasil:** contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros:** identidade, povo, mídia e cotas no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2015.
- _____. **A Comunicação do Grotesco:** um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. **A Máquina de Narciso:** televisão, indivíduo e poder no Brasil. São Paulo: Cortez, 1990.

Na parede da memória, o quadro que dói mais. *Os dias eram assim*: ficção e jornalismo para falar de um tempo sombrio

Aurora Almeida de Miranda Leão

1. Introdução

O período sombrio que extirpou a liberdade do cotidiano nacional cheira a repressão, ditadura, violência, aviltamento dos direitos fundamentais, cerceamento da liberdade. Há uma dor funda e recente que cerca aquele momento crucial da vida brasileira. Esse tempo ainda não foi bem assimilado na memória nacional. É difícil falar daqueles dolorosos anos e, talvez por isso, ainda há quem duvide que eles existiram de fato.

Este artigo analisa o caminho escolhido pelos criadores de *Os dias eram assim* para o enfoque narrativo dado à teleficção, através do qual se percebe, com muita clareza, fatos e parâmetros emblemáticos da ditadura no Brasil, bem como uma forte dialogia do passado com o presente, sobretudo por conta do material de arquivo – e de como ele é inserido no enredo de forma eloquente, a partir do tratamento documental que perpassa toda a obra -, e das analogias possíveis, a partir do jornalismo, com fatos do presente e os desdobramentos da crise política.

Ambientada entre as décadas de 1970/1980, período que vai da repressão às *Diretas Já*, *Os dias* estreou em 17 de abril de 2017, no horário das 22:30h, assinada em coautoria por Ângela Chaves e Alessandra Poggi com direção de Walter Carvalho, Isabela Teixeira e Cadu França, e direção geral de Carlos Araújo.

A narrativa tem como alicerce uma história de amor interrompido, como assim acontece em qualquer obra teledramatúrgica. Sabemos: a telenovela tornou-se nosso maior produto cultural de exportação e ocupa lugar de destaque na programação televisiva, existindo desde 1951 mas somente a partir de 1963 como atração diária. De lá para cá, o gênero se consolidou como formato híbrido que une o romance do século XIX, o folhetim e o melodrama. Assim, a questão amorosa é o gancho principal, o que nada tem de demérito ou enfadonho, uma vez que “contar histórias é a arte de contá-las de novo”, como afirma Walter Benjamin.

Cabe ressaltar o quanto as intertextualidades estão presentes em *Os dias* de várias formas: na exposição de fatos que ganharam repercussão na imprensa – como os do assassinato do estudante Édson Luís e a passeata dos 100 mil; a vitória do Brasil na copa do mundo de 70; a luta armada; o cerceamento à liberdade de expressão e à censura aos artistas; o caso da invasão ao teatro nos anos 60; a decretação do AI -5; o programa *Abertura*, apresentado pelo cineasta Glauber Rocha em rede nacional, citando apenas

alguns. Esses e outros momentos emblemáticos são mostrados, quase sempre, mesclando-se imagens jornalísticas da época com imagens feitas pela realização audiovisual, trabalhadas com filtros especiais para dar à ficção uma similaridade peculiar aos acontecimentos do passado.

A narrativa tem o padrão próprio da teledramaturgia, a partir do que nos dizem Cândida Villares Gancho, David Bordwell e Todorov. A história segue uma estrutura sólida com duas linhas de ação que se desenvolvem em paralelo:

“A narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. A narrativa nunca obedece a uma ou a outra a força, mas se constitui na tensão das duas.” (TODOROV, 2004, p. 22)

Em *Os dias*, a combinação de tempo, história, personagens e ação evidencia-se em eloquente simetria com a narrativa histórica construída pelo jornalismo, tornando-a uma obra emblemática na construção da memória do país sobre a ditadura que imperou no Brasil por 20 anos. Isso é por demais relevante, como nos aclara Cristina Costa:

As narrativas são maneiras de realizar e de expressar nossa temporalidade, tornando-a tão objetiva quanto a certeza de nossa finitude e transitoriedade. São metáforas constitutivas de ordenação, de ritmos e de seqüências seriais e casuais... As estruturas narrativas são formas de estabelecer modulações e durações, arquitetando a temporalidade humana. São essenciais para a construção da identidade, tanto a individual como a coletiva, pois, a partir das considerações feitas, ser para o homem é ter uma história, é integrar durações e temporalidades. (COSTA. 2000, p.41).

Como gênero herdado do folhetim e do melodrama, a teledramaturgia também é produção textual, portanto, sua estrutura se encaixa nas considerações de Roland Barthes, para quem o texto é “um tecido de citações saídas dos mil focos da cultura”, e ao escritor cabe

imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar estruturas, [...] a ‘coisa interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras (BARTHES, 1984, p.69)

Na obra em análise, percebemos ademais uma sutil e interessante ligação com as narrativas do jornalismo televisivo. Isso não acontece pela primeira vez (e acreditamos que continuarão num crescendo de ilações por conta do interesse crescente nas analogias real x ficção, motivado pela intensificação dos registros narrativos via redes sociais), conforme aponta Maria Lourdes Motter e Daniela Jakubaszko:

A ficção constrói um mundo paralelo tomando como referente a própria realidade em que está inserida e da qual é representante. Aceitamos considerar, em primeiro lugar, que a ficção é uma dimensão constituinte do processo de construção da realidade social e que, ao mesmo tempo, toma desta última os elementos necessários para sua construção e composição: palavra, roteiro, ação dramática, direção, atuação, cenários, figurinos, iluminação, tomadas de câmera, iluminação, cortes de edição, sonorização, entre outros. Em certa medida, o real aparece sempre como referente, se não tanto da narrativa, pelo menos dos elementos que compõem as ações e tornam verossímeis os lugares, as personagens e ações; o onde, como, quem, o quê e quando. A ficção é construída de maneira a ganhar uma inteireza que lhe dota da aparente independência do contexto em que está inserida (MOTTER e JAKUBASZKO, 2007).

Sabemos da inadequação de qualquer análise de programa televisivo que não leve em conta o contrato de promessa e todos os paratextos presentes no entorno da produção, como nos adverte François Jost. Assim, achamos oportuno ressaltar que as construções simbólicas em *Os dias* se observam já a partir do nome da personagem principal, Alice. Afinal, quem de nós, ao ouvir este nome, não completa mentalmente com o *País das Maravilhas*? E em que país se situa a Alice da série? Justamente num país em que, àquele tempo, nada podia ser considerado maravilha. Portanto, batizar a personagem principal de Alice configura uma clara definição política da obra. O mesmo dizemos do título – *Os dias eram assim* –, pinçado de letra emblemática da canção *Aos nossos filhos*, assinada pela dupla Ivan Lins e Victor Martins, de intensa execução nas rádios nos tristes anos das décadas de 1970 e 1980.

Nesta análise, parece-nos primordial ressaltar as interfaces notórias entre a encenação da política na narrativa da teleficção e as implicações sociopolíticas extratela. Seguindo ainda com Motter e Jakubaszko, deve-se analisar a telenovela levando em conta duas dimensões que a narrativa seriada requer: a melodramática e a social, sendo a dimensão social o aspecto que mais singulariza a produção teledramatúrgica brasileira dos demais países. Assim,

(...) se a telenovela é mais um dentre os diversos discursos que povoam a realidade e se ela, enquanto gênero, apóia-se no cotidiano, deve-se lembrar que, como este, ela desdobra-se em múltiplos discursos. (Ibid, p. 4)

Basta ver, ainda que de relance: o país anda vivendo dias de verdadeira novela policialesca no âmbito político desde antes do início da exibição da obra em análise. Outrossim, nesse cenário insólito e conturbado de corruptos descobertos, políticos influentes presos, delações envolvendo nomes de tradicionais figuras da cena política e um crime novo a cada dia - às vezes mais de um em questão de horas -, todas essas frações de um mesmo desenho cênico-político ganham ainda mais sentido quando acompanhamos o desenrolar de *Os dias*, para tanto sendo necessário despir-se dos preconceitos que costumam vir à tona quando está em pauta o fenômeno telenovela.

Colocar no ar uma obra que defende, explicitamente, os direitos humanos, que prega a liberdade e o direito à discordância, que celebra a tolerância e convida a repensar que país estamos construindo desde o fim da ditadura, nos parece uma luz que revisita o passado para melhor entender o presente e assinalar que é possível um futuro menos impregnado de situações torpes, indignas com a condição humana e nefastas para a construção de uma sociedade justa. Permitir uma leitura que dialogue com essas possíveis interpretações nos parece uma ousadia e uma sinalização inequívoca de que a teledramaturgia está querendo nos dizer bem mais além do que possa supor nossa vã filosofia, aqui tomando carona nas palavras de Shakespeare.

Nesse contexto, entendemos que as autoras de *Os dias* optaram por um tema de relevante importância social, conforme a categorização de Motter e Jakubaszko:

É importante esclarecer que temas de importância social são aqueles que, em determinado momento histórico, refletem inquietações, geram questionamentos e propõem problemas a serem pensados, definidos, resolvidos pelo ambiente social em que circulam. Somos sujeitos históricos e o nosso olhar sobre o mundo foi, na verdade, por ele orientado. [...] Cada época apresenta seus conflitos. Muitos deles ainda estão no horizonte social e não foram ainda bem trabalhados nas camadas inferiores da ideologia do cotidiano. Quando o autor/roteirista recolhe temas que ainda estão germinando como inquietações no ambiente social, oferece uma experiência viva, através da narrativa, às mudanças não afirmadas, mas em movimento, fazendo de um esboço uma pintura (Ibid, p. 59, 60).

E assim como a história registra os casos das novelas *Vale tudo*, *O salvador da pátria*, *Que rei sou eu?*, *O rei do gado* e *Deus nos acuda*, entre outras, nas quais política e dramaturgia deram as mãos, acreditamos que também *Os dias* será analisada nessa contextualização em futuros trabalhos de pesquisa:

Afinal, por tudo que dissemos anteriormente, nos parece mais do que óbvio que a narrativa de *Os dias* tem evidente posicionamento político por parte de seus criadores e da emissora que realiza a obra.

A intensidade do diálogo com o ambiente social alcançada pelas telenovelas está em estreita relação de dependência com o grau de enfrentamento das questões, mas também para tanto não se pode esquecer ou descuidar da qualidade artística do produto. Enfatizamos que apenas a dimensão social, pedagógica, bem evidenciada, problematizada pelo roteirista através de um tratamento ficcional (poético/melodramático) adequado é que impulsiona o potencial apresentado pelo gênero de encarnação de um logos pedagógico o qual incita à reflexão, mobilizando interesse e atenção, interagindo com a sociedade como um influente interlocutor social nos processos que desenham os consensos geradores de mudanças (Ibid, p. 64).

2. Na corda bamba de sombrinha

Sendo a política determinante como estrutura e tema de sumo interesse para a comunicação midiática, claro está que os hábeis criadores da ficção televisiva não deixariam essa temática alheia aos roteiros de telenovelas:

A telenovela estabelece padrões com os quais os telespectadores não necessariamente concordam, mas que servem como referência legítima para que eles se posicionem. A novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada. (...) Esse potencial de conectar espaços usualmente tratados de maneira separada é indício da força da novela. Quando a conversa ao pé do ouvido, a fofoca da alcoviteira, coincide com o assunto da primeira página dos veículos nobres de notícia, está mobilizada uma rede de comunicação e polêmica de alcance raro. (HAMBURGER, 1998, p.443 e 481)

A telenovela seria então uma fórmula, a qual Muniz Sodré descreve assim:

Uma mistura folhetinesca temperada pelo imaginário da família patriarcal em mutação – é tipicamente brasileira. A abertura do folhetim para o real-histórico (para a ideologia) permite a incorporação de

informações sobre a dinâmica modernizadora da sociedade urbana nacional e relança continuamente ao nível das famílias (grupos receptores naturais da telenovela) doutrinas e ideias correntes (liberação sexual, novas formas de relacionamento amoroso, novos regimes de casamento), assim como “ensina” a consumir. (SODRÉ, 1985, p. 66)

Essas regras são flexíveis segundo a moral da época, mas podemos observar que, em essência, elas não mudam. Esses aspectos, guardando as diferenças dos meios de expressão, podem ser vistos não só nos romances folhetinescos, mas em veículos como o rádio, o cinema, a televisão, a história em quadrinhos, a fotonovela. A passagem do folhetim jornalístico para outros meios de comunicação implica na elaboração de outros códigos, mas não muda a sua estrutura básica enquanto literatura folhetinesca.

Vamos então rememorar o enredo de *Os dias*: a seleção brasileira fazia o jogo final da Copa de 1970. Nas ruas, um clima de arrebatamento. Submerso na euforia de quem está prestes a sagrar-se campeão mundial, pulsava uma tensão aflitiva, como uma sensação de que algo ruim estava por acontecer: o aviltamento da dignidade humana, alicerce do período sombrio da ditadura brasileira. No contexto cruel, frio e repulsivo dos piores anos da vida política do Brasil estão Renato (Renato Goes) e Alice (Sophie Charlotte), personagens principais.

Primogênito de uma família de classe média, moradora de Copacabana, Renato é médico e tem dois irmãos, os estudantes Gustavo (Gabriel Leone) e Maria (Carla Salle). O pai era professor universitário e a mãe, Vera (Cássia Kiss), é dona de uma livraria. Cada um a seu modo, estão todos engajados na luta pela liberdade: enquanto Gustavo sai às ruas, Maria expressa-se pela arte. Já no universo de Alice a batalha é contra o pensamento conservador da família. Questionadora, a estudante sempre bateu de frente com os pais. Dono de uma construtora, Arnaldo é um empresário rico e de padrões fascistas: não se conforma com o fato de a mulher, Kiki (Natália do Valle), nunca ter conseguido reprimir a inquietude da filha. Para ele, ela é culpada por tudo de ruim que acontece no lar e na família. O empresário é um distintivo vilão, representante típico do machista, homem deplorável que causa nojo e revolta, feito com maestria pelo ator Antônio Calloni.

Alice apaixonou-se por Renato e destrói o sonho dos pais para sua vida ao romper o namoro de anos com o preconceituoso Vítor (Daniel de Oliveira), idealizado para genro. O casamento seria a concretização do sonho de Vítor e de sua carreirista mãe, Cora (Susana Vieira), de herdar a fortuna do milionário empresário. Os mundos de Renato e Alice se cruzam por amor e sofrem uma separação abrupta por conta das divergências

ideológicas entre as duas famílias, potencializadas pelo ambiente político reinante no país.

A narrativa tem evidente simetria com a narrativa histórica construída pelo jornalismo, configurando-se como obra de forte inserção na construção da memória da vida nacional. Aquele foi um tempo cheio de radicalismos e eivado de dicotomias, como afirma o jornalista Luiz Zanin Oricchio:

A direção é sóbria e enérgica e a fotografia, a cargo do mestre Walter Carvalho, aposta na simplicidade e no realismo. Convence e emociona. Ajuda muito nesse processo a inserção de imagens documentais ao longo da trama. São imagens em preto-e-branco, em sua maioria. Fortes, com aquela textura de cinema-verdade que conferem credibilidade ao que se vê. Logo no início é apresentado uma espécie clipe-resumo de como se chegou àquela data. Imagens rápidas de Jango, o presidente deposto, comícios febris, passeatas, o golpe, generais fardados, soldados e tanques na rua espancando civis. É a ditadura se impondo. E ditadura é sinônimo de violência (ORICCHIO, 2017).

É oportuno observar como a narrativa hibridiza detalhes sociopolíticos importantes daquela época com pequenos arranjos ficcionais aptos a enriquecer e criar poderosos laços afetivos com o real. Recorremos à afirmação de Muniz Sodré para perceber o quanto o telespectador é partícipe no ato de interpretar:

a ficção literária produz-se no plano dos símbolos, os quais se abrem para a pluralidade das significações, inventando acontecimento e linguagem, desafiando o leitor à parceria na produção interpretativa do sentido (SODRÉ, p. 160)

Depreendemos daí que o mesmo acontece diante de uma obra da ficção seriada televisiva. Nesta, é o telespectador o convidado para interpretar a narrativa segundo sua própria cartografia de significados e emoções. E vale a pena lembrar Bret Easton Ellis (2006, apud SODRÉ, p. 161): “A vida faz mais sentido na ficção. Na prática, todas as vidas têm narrativas. Mas tem algo a mais numa história contada, com um ritmo certo. É como congelar o caos”.

No caso de *Os dias*, o apelo ao conjunto de construções de sentido promovido pela ficção teleaudiovisual é muito forte. Afinal, os anos da ditadura situam-se num passado muito recente e as músicas, modas, gírias e estilos de vida daquela época ainda podem ser vistos com frequência na vida social do país, o que pode ser auferido pela afirmação de Muniz Sodré: “O efeito de dramatização das imagens televisivas, adequado a mobilizar

diretamente emoções coletivas, presta-se por excelência ao desenvolvimento das técnicas narrativas” (SODRÉ, 2006, p. 171).

Para evidenciarmos a questão dialógica da narrativa ficcional com a jornalística, mais uma vez recorreremos a Sodré. É ele quem nos mostra o quanto a notícia é uma maneira específica de estruturação do tempo a partir de sua relação particular com esse movimento regular que caracteriza o ritmo:

Todo e qualquer fato tornado acontecimento pelo jornalismo implica uma pontuação rítmica, pouco importando se o acontecimento se deu no passado ou no presente contínuo (SODRÉ, 2005, p. 8).

Podemos então inferir: a narrativa da informação é um modo de expressão do real, mas também uma maneira de fazer circular o acontecimento, pois, ao colocá-lo em movimento, promove sua reinterpretação, provocando, estimulando e permitindo ressignificações do acontecido. É isso vale tanto para o jornalismo como para a produção ficcional, que se ampara em analogias com o real documentado para enriquecer sua narrativa. E talvez o faça até com mais força, uma vez que, o argumento ficcional já traz em seu bojo a mediação e suas faculdades de projeção e identificação:

O jornalismo é visto assim como um dispositivo que arquiteta o acontecimento com e no discurso, assegurando sua identificação. Tal discurso, feito de sentido compartilhado – algo que se mostra e que se vê – e poroso à experiência coletiva social, organiza esta “refletindo e integrando num todo, os fragmentos dispersos com que é tecida a trama do presente” (RODRIGUES, 1994, p.107).

Talvez seja válido pensar: assim como a composição textual da notícia engendra o tempo dos acontecimentos e produz o sentido de atualidade – “ela faz atualidade articulando as dimensões de passado, presente e futuro, condensando um triplo presente”¹²³, a construção da narrativa de ficção televisual, no caso de *Os dias*, também atualiza, e com impressionante acuidade, as dimensões de passado/presente/futuro, igualmente evidenciando um triplo presente. E aqui achamos oportuno lembrar Walter Benjamin: “Entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias reais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIM, p. 198).

¹²³ Ver Temporalidade e produção do acontecimento jornalístico, de Elton Antunes. <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/1997/1325>. Acesso em: 30 jun. 2017.

Seguindo essa linha de raciocínio, o enredo de *Os dias* nos coloca diante de uma dimensão articuladora de passado/presente/futuro, costurando a narrativa com exímia perspicácia, embasado num viés documental que instaura e define um tempo. Este tem um ritmo cronológico capaz de propiciar um novo olhar sobre o passado num presente que dialoga com o contexto político atual e convoca a uma perspectiva de futuro, indissociada do desenrolar sequencial através do tempo – aqui podemos evocar o ‘caso do homem da mala’ (deputado Rodrigo Rocha Loures), repetido à exaustão pela TV Globo (a emissora que assina a realização de *Os dias*), o qual permite, ao espectador mais atento, fazer imediata analogia com acontecimentos que a teledramaturgia destaca e potencializa. Casos semelhantes aconteceram, por exemplo, com *Vale Tudo* e *Anos Rebeldes*.

Ao narrar, o jornalista, como condição de compreensão, implica o acontecimento numa referência à sua própria história, o “presente das coisas passadas”. Já o “fato mesmo”, aquele posto como diferido dessa história, se constitui no “presente das coisas presentes”. O “presente das coisas futuras” é a própria expectativa do desenrolar-se, de seqüência, posta pelo acontecimento. Afinal, Muniz Sodré já nos disse:

todo e qualquer fato tornado acontecimento pelo jornalismo implica uma pontuação rítmica, pouco importando se o acontecimento se deu no passado ou no presente contínuo (SODRÉ, 2005, p.8).

3. Enquanto os homens exercem seus podres poderes

Sabemos da força que a música exerce no imaginário coletivo. E a seleção musical da trilha de *Os dias* foi pensada com incontestado sentido de pertença, ajudando a construir – com potencial emotivo e tom de denúncia – a poderosa narrativa teledramatúrgica para aqueles tempos sombrios que a ditadura instalou no Brasil.

Naqueles deploráveis anos de chumbo, a música funcionou como principal recurso de diálogo do povo frente ao massacre repressivo estabelecido. Em edição histórica, a Folha de São Paulo registra o impacto causado pela popularidade dos festivais de música. Foram eles o estopim que levou o então General Costa e Silva a decretar o Ato Inconstitucional 5. E foi esse ato que fez eclodir toda sorte de malefícios, violências e desconstruções humanas contra brasileiros e sua produção cultural. Em meio à ostensiva e indômita repressão, a música significava catarse e possibilitava a denúncia, o que a telenovela evidencia com notável potência.

As músicas em *Os dias* colaboram intensamente para construir um mosaico emocional cheio de simbologias, que arrefecem o poder da trama e potencializam as significações possíveis. No período que *Os dias* aborda,

anos 1970-1980, músicas viraram autênticos hinos em favor da liberdade. A canção de Geraldo Vandré – *Pra não dizer que não falei de flores* –, classificada em segundo lugar no Festival Internacional da Canção, em 1968, destaca-se por versos que anunciam a possibilidade de o povo tomar as rédeas de sua história: “... esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. Aquela voz ganhou uma força exponencial no país, expressando um convite claro ao engajamento, à luta. Nessa mesma época, Chico Buarque de Hollanda, compositor simbólico na defesa da democracia, valia-se da riqueza de metáforas para burlar a censura e externar um grito de alerta ao mundo, em parceria notável com Gilberto Gil:

Como beber dessa bebida amarga / Tragar a dor, engolir a labuta. /
Mesmo calada a boca, resta o peito. / Silêncio na cidade não se escuta
/ De que me vale ser filho da santa / Melhor seria ser filho da outra /
Outra realidade menos morta / Tanta mentira, tanta força bruta.
(BUARQUE e GIL, 1978)

A inclusão dessas e de outras músicas de intenso simbolismo para a história política brasileira – *Deus lhe pague*, *Sociedade alternativa*, *O bêbado e a equilibrista*, *Como nossos pais*, *Feito Gente*, *Flores Astrais*, *Sangue Latino*, entre outras mais românticas, de Roberto Carlos, Fábio Júnior e Cazuza - na trilha de *Os dias* reveste-se de mais um trunfo de relevante significação operado pela narrativa, indicando a clara intenção de seus criadores (autores e diretores) de denunciar um período da vida nacional que é melhor ficar bem claro na parede da nossa memória para que nunca mais se repita, para que jamais se olvide. Essas músicas são símbolos de um tempo sombrio da vida brasileira, e expressam a cultura e a consciência histórica daquele tempo de horror para a liberdade.

4. No olho do furacão: DIRETAS JÁ!

Sendo a televisão uma espécie de prima-irmã do cinema, tudo que se pode pensar sobre este, serve para aquela. Recorremos então a Miriam Tavares para dimensionar também a acuidade da construção imagética de *Os dias*:

A imagem do cinema é um constructo artístico, contingente, social ou ideológico. Vemos no ecrã o que o autor da imagem quer mostrar. Mas sempre é possível ver mais: os sobejos do visível, recortados pelo enquadramento, dizem-nos muito das imagens que se mostram, sobretudo naquilo que elas querem ocultar [...] O cinema ocupa, muitas vezes, o lugar de “discurso da verdade” – porque é sustentado por imagens que são consideradas um espelho do real. O cinema, que nunca foi um mero reproduzidor da realidade, sempre usou a realidade como

discurso, um discurso que se apresenta como um espelho aperfeiçoado que, não só reflete, mas reelabora as imagens do mundo, tornando-o mais compreensível e ordenado segundo padrões ideais. A única forma de combater este discurso do mundo visível é produzir novos discursos que irrompam de dentro da lógica do dispositivo e que provoquem, mais que reflexos, autênticas reflexões (TAVARES, 2017).

Portanto, tomando a narrativa de *Os dias* como “espelho aperfeiçoado que reelabora as imagens” da ditadura no país, o que a obra é capaz de produzir “são novos discursos que irrompem de dentro da lógica do dispositivo, capazes de provocar mais que reflexos, autênticas reflexões”.

Por tudo isso que percebemos na construção narrativa de *Os dias*, achamos oportuno recorrer a Jesús Martín-Barbero:

A telenovela, como texto, é um diálogo no qual atores, audiências e personagens trocam constantemente suas posições. Esta troca refere-se à confusão entre o quê um personagem está experimentando e o quê o telespectador sente, uma experiência estética da identidade que é aberta e conta com as expectativas e reações do público (MARTÍN-BARBERO, 1993, p. 23).

Vejamos então o quanto é potencialmente significativo o início de um dos capítulos:

Panorâmica sobre a orla carioca. Meados dos anos 70. Vê-se IMPRENSA LIVRE em letras garrafais na vidraça de um prédio, logo em seguida estourada... Um militar aparece dizendo: “Ato público está proibido: não aceitamos passeata nem comício”. A violência invade as ruas do centro do Rio; foco no cineasta Glauber Rocha que diz: “A loucura, meus amigos, a loucura da violência”. Na sequência, mais cenas de violência: policiais montados em cavalos irrompem contra as pessoas na rua, estudantes são vítimas de agressões e bombas estouram; o general Médico passa a faixa para o general Geisel. Era 1974. Na Nigéria, estavam Renato e Rimena em missão solidária. Em Miami, Victor e Alice formam uma família feliz (?) com os filhos num belo apartamento de classe alta. Corte para uma menina negra: olhar carente, com um buquê de flores, ela olha o médico como quem agradece com ternura, e uma tristeza funda assoma naquele rosto tão puro e ainda imune às maldades do mundo.

Essas primeiras imagens do capítulo da quinta-feira, 25 de maio, constroem uma espécie de *matelassé* imagético riquíssimo em detalhes, os quais vão se unindo num crescendo a formar um conjunto impactante de significação, captados por uma câmera operada com intensidade latente, reforçada por uma edição primorosa. Imagens históricas, nunca antes exibidas na teleficção, tomam conta da tela em linha simétrica com imagens

ficcionais: um general declara que estão proibidas manifestações e protestos populares nas ruas. Glauber Rocha aparece bradando contra a ditadura, imagens da repressão passam em ritmo veloz e o *Cálice* de Chico e Milton emoldura uma narrativa teledramatúrgica de forte acento político, que tem o período mais duro da vida brasileira como ambiente.

Aqui achamos oportuno recorrer à teorização de Charaudeau a respeito das estratégias de encenação da informação, ou seja, a maneira como o acontecimento é relatado, comentado ou provocado:

Para que um acontecimento possa ser percebido, é necessário que se produza uma modificação no estado de mundo fenomenal, geradora de um estado de desequilíbrio, que essa modificação seja percebida por sujeitos (ou que estes julguem que houve modificação) num efeito de ‘saliência’, e que essa percepção se inscreva numa rede coerente de *significações sociais* por um efeito de ‘pregnância’ (CHARAUDEAU, 2006, p. 99)

Restauramos a continuidade através da ligação do acontecimento a um contexto no qual ele se integra de maneira coerente e acaba por surgir como previsível.

Em suma, é preciso que o acontecimento tenha lugar, que ele se manifeste na sua descontinuidade e que tenha sido identificado de acordo com uma certa descrição e em função de um contexto de sentido, para que se lhe possa associar um passado e um futuro assim como uma explicação causal. Que emergem graças ao acontecimento. E que são da ordem da representação, ou melhor, da imaginação (QUÉRÉ, 2005, p. 05)

5. Considerações finais

A realização de *Os dias eram assim* oportuniza a recolocação da política como cerne da teledramaturgia. Com a força simbólica da supersérie, evidenciada ao longo desta análise, parece-nos haver por parte de seus autores (roteiristas e diretores) uma sugestão óbvia quanto à imanência de uma situação-limite no Brasil no tocante à configuração ética e social: a de que aqui as coisas dão voltas e voltas, porém, não mudam. Ou por outra, travestem-se de mudanças, mas no fundo continuam as mesmas, com atores veteranos usando “velhas roupas coloridas”.

Ontem como hoje, parece haver na esfera da classe dominante (política e/ou econômica) uma determinação em alçar posições de maior prestígio social a qualquer custo, sem levar em conta os meios para se atingir os almejados patamares, munidos de objetivos espúrios e por meios ilícitos,

gerando um movimento de idas e vindas no qual a corrupção subjaz num *ad infinitum* que assola o país há décadas.

Nessa ambiência tão corrente no país, as indagações via teleficção são várias: teria a telenovela, com sua capacidade de prospectar sentidos e fomentar analogias, o poder de instigar o público a fazer ilações e criar simetrias com o real engendrado diariamente pela narrativa jornalística? Quais seriam as interpretações possíveis ao se defrontar ficção e realidade quando essa comparação é capaz de evidenciar estreitas similaridades entre a narrativa teledramatúrgica e a narrativa jornalística? É possível que o público construa uma narrativa que mescle ficção e realidade para tentar entender as convergências que assomam diante de uma obra com o forte cunho político, embasado no real, que *Os dias* testemunha? A forte similaridade entre o passado que a série reaviva e o contexto político atual, com fatos que insistem em destruir a esperança de ética nos esquadrões do poder, poderia servir de farol a iluminar cenários sociopolítico-culturais futuros? A narrativa de *Os dias* traz o que de novo na abordagem teledramatúrgica da pauta política brasileira? Por que podemos definir a narrativa de *Os dias* como importante marco divisor da teledramaturgia na abordagem da ditadura no Brasil?

Deixemos que o tempo e a capacidade interpretativa de cada um respondam a essas questões que tanto nos mobilizam ao assistir à supersérie *Os dias eram assim*.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- ANTUNES, Elton. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/1997/1325>>. Acesso em: 23 jun 2017.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo: Edusp, 2002.
- BARBERO, Jesús-Martin.
- BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: ed. Brasiliense, 2000.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2006
- COMPARATO, Doc. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.
- COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite**. São Paulo: Annablume, 2000.
- FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira**. São Paulo: editora Brasiliense, 1987.
- FOLHA de São Paulo. **História do Brasil – Os 500 anos do país em obra completa, ilustrada e atualizada**. São Paulo. Folha de São Paulo, 1997
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

- GOMES, Itania Maria Mota. **Televisão e Realidade**. Bahia: EDUFBA, 2009.
- HAMBURGER, E. **Telenovelas e interpretação do Brasil**. São Paulo: Lua Nova, 2011.
- HAMBURGER, E. Novela, política e intimidade: a construção da realidade. In: _____, **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. São Paulo, Sulina, 2004.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, v. 9, n. 26, p. 17- 34, jan./abr. 2003.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, v. 3, n. 1, p. 21-4, 2009.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Cia das Letras, 1996
- MOTTER, Maria de Lourdes; JAKUBASZKO, Daniela. **Telenovela e realidade social: algumas possibilidades dialógicas**. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/viewFile/37619/40333>>. Acesso em: 10 out 2017
- MUNIZ, Lauro César. Nos bastidores da telenovela. **Comunicação & Educação**, v. 2, n. 4, set/dez 1995.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/desafio-de-os-dias-eram-assim-e-manter-pique-do-capitulo-inicial/>>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo, Moderna, 1998.
- QUÉRÉ, Louis. Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento. **Trajectos**, Lisboa, n. 6, p. 59-76, 2005.
- RODRIGUES, Adriano. **O acontecimento**. In: TRAQUINA, Nelson (org.). SODRÉ, Muniz. **A Máquina de Narciso**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. **A narração do fato**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2009.
- TAVARES, Mirian Nogueira. Cinema digital: novos suportes, mesmas histórias. São Paulo, **ARS**, v. 6, n. 12, dec. 2008.
- TÁVOLA, Artur da. **A liberdade do ver**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **A Telenovela Brasileira – história, análise e conteúdo**. Rio de Janeiro: Globo, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- VERÓN, Eliseo. **A Produção de Sentido**. São Paulo: Cultrix, 1980.

O capital nostálgico e o fenômeno *Stranger Things*

Tadeu Ribeiro

1. Introdução

As séries de televisão norte-americanas se popularizaram no mundo inteiro e especialmente no mercado brasileiro nos últimos anos¹²⁴. Nas décadas de 80 e 90, o acesso a elas, especificamente no Brasil, ainda encontrava-se restrito à: venda ou locação de *boxes*; num número limitado de títulos na programação da TV aberta (veiculados em horários específicos de baixa audiência); em determinados canais de TV por assinatura ou pelo compartilhamento de arquivos “piratas” e disponibilizados na *web*. Hoje, inúmeros títulos podem ser acessados em diferentes canais de transmissão, uma vez que passaram a ser digitalizados, catalogados e distribuídos (no formato *video-on-demand*¹²⁵) em diferentes aparatos tecnológicos (*smartphones*, *tablets*, *notebooks* e *Smart TVs*). Cannito (2009) explica que a tecnologia digital é a maior revolução que já ocorreu na história da mídia e complementa que:

(...) quando a *WebTV* der mais audiência que a televisão, a televisão irá englobá-la. Isso não significa que a televisão é melhor ou pior que a Internet. Significa apenas como nós ressaltamos aqui, que a televisão trabalha com audiências genéricas e a Internet tende a interesses segmentados. (p.278)

Este é o caso dos serviços *on demand* oferecido pelas indústrias televisivas, em que o usuário da plataforma escolhe um conteúdo televisivo para assisti-lo, sem necessariamente atender um expediente na grade de programação. Esse modelo de consumo televisivo tornou-se parte da cultura comunicacional contemporânea, favorecido pelo processo de “convergência midiática¹²⁶”. Para se ter uma ideia, a emissora televisiva *BBC*

¹²⁴ Fonte: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/15810/14556>. Acessado em 16/02/17.

¹²⁵ A tecnologia de *Video on Demand* (VOD) oferece ao usuário a experiência de controlar os vídeos que serão assistidos e definir a programação de acordo com sua conveniência. É possível assistir a vídeos através de uma conexão com a internet de banda larga (por exemplo, o Netflix) e também através de sistemas de cabo ou via satélite, oferecido pelas operadoras de TV paga (por exemplo, o Telecine On Demand). (BENAZZI, NACHAMKE, 2014, p. 1)

¹²⁶ A convergência representa uma mudança de paradigma – um deslocamento de conteúdo de mídia específico em direção a um conteúdo que flui por vários canais, em direção a uma elevada interdependência de sistemas de comunicação, em direção a múltiplos modos de acesso a conteúdos de mídia. (JENKIS, 2009, p. 325)

digitalizou grande parte do seu acervo na *web*, via *streaming*¹²⁷ em 2005 (JENKINS, 2009:325). No Brasil, ainda neste processo de digitalização, a emissora de televisão Rede Globo disponibiliza seus conteúdos no aplicativo tecnológico “Globo Play” desde 2005. A rede de TV por assinatura NET disponibilizou o sistema NOW¹²⁸, que permite assistir o conteúdo televisivo em qualquer horário ou plataforma disponível (móvel ou não).

Diante de tal perspectiva “democrática” da televisão, a audiência vem se disseminando em públicos mais específicos, de acordo com os interesses de grupos em comum (um primeiro indício de que os modos de recepção televisiva estão sendo remodelados diante de múltiplos acessos em diferentes plataformas conectadas à Internet), como o caso das séries norte-americanas.

Nesse contexto, o presente estudo é inspirado na ascensão das séries norte-americanas, especialmente, em produções audiovisuais com enfoque no gênero “nostálgico” no cenário contemporâneo. Tal ascensão pode ser identificada pelos elevados índices de audiência das produções disponibilizadas pelo canal de TV por assinatura VIVA¹²⁹, as quais instigam reviver: programas de auditório, novelas, filmes e documentários sobre a história da televisão. Além de outras emissoras que distribuem séries norte-americanas, as quais resgatam lembranças de outras épocas, tais como: *Mad Men*, ao investigar o cotidiano da carreira publicitária nos anos 60. *The 70’s Show*, ao analisar o comportamento de um grupo de adolescentes em 1973. E, em especial, o fenômeno *Stranger Things*, que retrata os anos 80 através da correlação com produções cinematográficas da época.

Stranger Things é a mais recente série norte-americana distribuída pela Netflix, lançado no dia 15 de julho de 2016, que se tornou um sucesso entre os usuários da plataforma no Brasil e no mundo. Criada pelos irmãos norte-americanos Matt e Ross Duffer (mais conhecido como irmãos Duffer), a narrativa fictícia tem apenas uma temporada com oito episódios. A segunda temporada da série, segundo site oficial da Netflix, está prevista para outubro de 2017.

A temática do *Stranger Things* se passa no final do ano de 1983 (especificamente em novembro) e conta a história de três amigos, até que um deles, Will Byers, interpretado pelo ator mirim Noah Schnapp, desaparece misteriosamente na cidade (fictícia) de Hawkins, e é levado para

¹²⁷ A tecnologia *streaming* é uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo através de redes. Por meio do serviço, é possível assistir a filmes ou escutar música sem a necessidade de fazer download, o que torna mais rápido o acesso aos conteúdos online. (COUTINHO: 2013)

¹²⁸ Existem diversos modelos de TV via *streaming*. No caso do NOW somente os assinantes da NET que adquirirem o pacote de serviços podem acessar as interfaces disponíveis.

¹²⁹ Fonte: <http://globosatcomercial.globo.com/canal/viva>. Acessado em 14/02/17.

um “universo paralelo” por um extraterrestre chamado Demogorgon. Esse desaparecimento é o ponto de partida para revelar que “não estão sozinhos” e que outros personagens também poderão desaparecer misteriosamente por tais forças alienígenas.

Os protagonistas da temporada, além de Will Byers, como já citado, são as crianças: Mike Wheeler, interpretado pelo ator mirim Finn Wolfhard; Dustin, interpretado pelo ator mirim Gaten Matarazzo; e uma menina com personalidade distinta chamada Eleven, interpretada pela atriz mirim Millie Brown, que surge misteriosamente com super poderes e rapidamente se alia aos meninos para ajudá-los na busca de Will. Outros personagens, em destaque, também participam da busca: a mãe de Will, Joyce Byers, interpretado por Winona Ridder; e o delegado da cidade fictícia, Jim Hopper, interpretado pelo ator David Harbour. Joyce Byers consegue a primeira conexão com Will, já no universo paralelo, através da associação de lâmpadas e letras do alfabeto. O suspense é mantido durante a busca de respostas envolvendo também um experimento científico do governo, ainda indefinido nesta temporada.

O referencial nostálgico da década de 80 na temática de *Stranger Things* incita o debate nas trocas de experiências em redes de sociabilidade relacionadas à série. Pode-se dizer que o aspecto nostálgico explorado na série é um ponto de partida para muitas discussões em fóruns e redes de sociabilidade, e desse modo, alimenta a participação da audiência nesses espaços. Nesse sentido, o presente estudo propõe compreender melhor o comportamento de fãs vinculados ao consumo de conteúdos audiovisuais. Especificamente, identificar o papel de fãs como agentes culturais, sobretudo, pela hipótese de um “capital nostálgico” embutido durante as trocas sociais, aqui no caso, condicionadas pelas lembranças de referências da década de 80 relacionadas à série.

Maria Immacolata Lopes (2014, p.312) explica que “os estudos acadêmicos de recepção da televisão estão migrando para a investigação com enfoque na participação, isto é, nas práticas e processos de envolvimento interativo com as novas mídias”. Portanto, tal análise que envolve a possível presença de um “capital nostálgico” nas dinâmicas de fãs de *Stranger Things* será realizada através de uma pesquisa exploratória, a partir de uma observação nas dinâmicas entre os fãs da série na *web*, a qual envolve a “nostalgia” como elemento particular de estudo de recepção. Segundo Fechine (2013, p.11), a relação entre espectador e o consumo televisivo se apresenta em diferentes ordens. Segundo ela, torna-se necessário entender que essa “nova” audiência compreende-se de um público heterogêneo e com interesses diversos traduzida em personalização de conteúdos postados. Tais práticas revelam ainda uma abrangência sobre

os conceitos de produção, distribuição e consumo de conteúdos televisivos, os quais ainda são compreendidos sob forma abrangente neste processo transmediático. Dessa maneira, investigar-se-ão os aspectos nostálgicos e possíveis repercussões sobre a narrativa dos anos 80 nas principais páginas de redes de sociabilidade de *Stranger Things*. Para isso, estabelecem-se como procedimentos metodológicos: pesquisa de observação on-line não intrusiva¹³⁰ (HINE, 2011, p.2) na comunidade oficial de fãs da série na rede social Facebook e coleta de dados através da *hashtag* (#strangerthings) nas principais redes de sociais brasileiras: Twitter, Instagram e Pinterest. Tais inquietações que envolvem a participação embasada em aspectos nostálgicos neste estudo podem elucidar quanto aos possíveis fluxos das audiências (estudos de recepção midiática), além de cooperar na compreensão de uma “nova” audiência, a serviço da recepção televisiva.

2. O potencial nostálgico nas narrativas de *Stranger Things*

Segundo o *Symphony Advanced Media*¹³¹ (2016), instituto de pesquisas midiáticas com base em São Francisco, *Stranger Things* está entre as mais assistidas séries ofertadas pela plataforma Netflix. Os protagonistas desse fenômeno já estimularam a circulação de diversas interpretações sobre a temática em diversos formatos (imagens, vídeos, *memes* e *gifs* etc.) em mídias sociais. A temática de *Stranger Things* instiga a memória dos espectadores ao trazer de volta aspectos da vida cotidiana, especialmente, dos anos 80. Não somente pelo cotidiano retratado nas cenas da série, mas principalmente pelo viés nostálgico de produções cinematográficas clássicas da época. Essa correlação com tais referências, em especial com os filmes clássicos potencializa a experiência de espectadores da série pelas lembranças obtidas através de imagens produzidas na série. Acredita-se que, um dos objetivos dos criadores da *Stranger Things* seja, de fato, produzir tal sentido (nostalgia).

Durante o processo de observação foram identificados os seguintes potenciais nostálgicos: em primeira instância, pela marca e trilha de abertura da série. A trilha de abertura faz alusão ao álbum “Vortex” de John Carpenter. A fonte tipográfica (ITC Benguiat) utilizada na marca é a mesma usada pelas obras impressas de Stephen King, que também assina outras referências, no campo audiovisual, em relação à *Stranger Things*, como a produção cinematográfica “Conta Comigo” (*Stand by me* - 1986).

¹³⁰ Muitas vezes, realizamos entrevistas porque a observação direta era difícil e demorada, a Internet tornou dados observacionais menos trabalhosos que as entrevistas (...) métodos não-intrusivos também podem ser dados para uma análise qualitativa. (HINE, 2011, p.2)

¹³¹ Disponível em: <http://variety.com/2016/tv/news/stranger-things-tv-ratings-netflix-most-watched-1201844081/>. Acessado em 14/02/2017

Pode-se perceber a similaridade do material de divulgação de *Stranger Things* com os pôsters dos filmes clássicos dos anos 80. A Netflix contratou a designer Kyle Lambert e sugeriu que ela remetesse ao estilo gráfico dos materiais publicitários dos anos 80, época que os pôsteres eram pintados à mão. Para exemplificar as inspirações nas técnicas de Drew Struzan, segue uma comparação com *Star Wars* representado na imagem a seguir:



Figura 1. Relação gráfica com pôster *Star Wars*¹³²

Além da direção de arte trabalhada na divulgação de *Stranger Things*, outros elementos remetem a década de 80. Trata-se de objetos de decoração dos anos 80, como por exemplo, cartazes de filmes da época: “Enigma de Outro Mundo” e “Uma Noite Alucinante” instalados nas paredes dos cômodos das casas dos protagonistas, por exemplo. Além do figurino dos personagens, que reforçam o período em que se passa a trama, e cortes de cabelos (topetes) fiel ao estilo anos 80, retratado na imagem abaixo:



Figura 2. Figurino dos personagens de *Stranger Things*¹³³

¹³² Disponível em: <http://mundotentacular.blogspot.com.br/2016/08/stranger-things-referencias-homenagens.html>. Acessado em 15/02/17.

¹³³ Disponível em: <http://ffv.uol.com.br/lifestyle/cultura/stranger-things-o-casting-o-estilo-as-referencias-a-trilha-e-mais-sobre-a-serie-que-vem-conquistando-fas>. Acessado em: 15/02/17

Não somente o estilo e a produção de personagens são inspirados na época da trama, *Stranger Things* ainda conta com intérpretes que foram estrelas de filmes da década de 80: Winona Rider e Matthew Modine. Ainda no universo dos personagens, identificou-se também que a personagem Eleven, possivelmente foi criada, a partir de animações como “Akira”, filme *anime* clássico da década de 80.

A trilha sonora de abertura embasada na produção cinematográfica “Halloween”, de John Carpenter. *Stranger Things* conta ainda com *playlists* na plataforma Spotify com músicas da década de 80 de artistas, tais como: Joy Division, The Clash, New Order, dentre outros artistas que mantiveram *hits* nesta mesma época que participam também da trilha sonora, tais como: The Bangles, Toto e Reagan Youth.

A associação com filmes da década de 80 é expressiva na trama. São cenas que remetem lembranças de clássicos, tais como: *Goonies* (1985) e *E.T.- O Extraterreste* (1982), “Poltergeist” (1982), “A Hora do Pesadelo” (1984), “Jogos Fatais” (1986), “Eles Vivem” (1988), “O Enigma do Outro Mundo” (1982), “Videodrome - A Síndrome do Vídeo” (1983) e *Scanners* (1981). Seguem imagens de algumas associações:



Figura 3. Similaridades de produções cinematográficas dos anos 80 com cenas de *Stranger Things*¹³⁴

Tais aspectos nostálgicos identificados na série suscitam discussões e o engajamento de fãs na *web*. O debate sobre os aspectos nostálgicos da série se acentua, no momento em que fãs reconhecem tais referências pela experiência vivida na época, porém nem todos participaram desse processo.

¹³⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/175929311>. Acessado em 13/05/17.

As novas gerações, por exemplo, baseiam seus discursos pelas referências de comentários de outros usuários.

3. Engajamento de fãs e o capital nostálgico

O presente estudo sugere o termo “capital nostálgico” embasado no conceito de “capital” do sociólogo francês Bourdieu. A expressão nasceu da relação entre o conceito de “capital” do autor e a potencialidade nostálgica apresentada não somente pela série, mas também pelos reflexos em comunidades de fãs. Trata-se de um diferencial identificado durante o processo de observação, que possivelmente hierarquiza compartilhamentos pelos conhecimentos e/ou experiências vividas, aqui no caso, nos anos 80.

Os estudos de Pierre Bourdieu decorrem de articulações entre cultura e as estruturas socioeconômicas, de recursos e formas de poder (“capital”) que regem possíveis estilos de vida e subculturas dentro de um determinado espaço social (“campo”). Trata-se de examinar como os agentes assumem determinados papéis e disputam internamente posicionamentos em espaços sociais. Bordieu (1987) entende o termo “capital” como qualquer recurso ou poder manifestado numa atividade social. Este “capital” não necessariamente deve ser compreendido somente pelas fontes de renda, salários, patrimônios (“capital econômico”). Formas não-econômicas também assumem o papel de reproduzir estruturas de poder e hierarquias reconhecidas em recursos intelectuais (“capital cultural”), sociais (“capital social”) e, por conseguinte, simbólicas (“capital simbólico”). De acordo com o autor, o volume total de capital é constituído pelos seguintes poderes sociais: capital econômico, cultural, social e, por conseguinte, simbólico. Bordieu (1987) defende que:

O mundo social pode ser concebido como um espaço multidimensional construído empiricamente pela identificação dos principais fatores de diferenciação que são responsáveis por diferenças observadas num dado universo social ou, em outras palavras, pela descoberta dos poderes ou formas de capital que podem vir atuar, como azes de um jogo de cartas neste universo específico que é a luta (ou competição) pela apropriação de bens escassos...os poderes sociais fundamentais são: em primeiro lugar o capital econômico, em suas diversas formas; em segundo lugar o capital cultural, ou melhor, o capital informacional, também em suas diversas formas; em terceiro lugar, duas formas de capital que estão altamente correlacionadas: o capital social, que consiste de recursos baseados em contatos e participação em grupos e o capital simbólico que é a forma que os diferentes tipos de capital toma uma vez percebidos e reconhecidos como legítimos. (p. 4)

O “capital econômico” refere-se ao conjunto de patrimônios, de condições financeiras e de renda de cada agente ou família que podem contribuir na formação intelectual e no processo de socialização. O capital cultural (ou capital informacional) é representado pelas qualificações intelectuais de cada agente (que de certo modo, caracteriza setores de classe e subculturas - por exemplo, distinguir a classe burguesa tradicional da classe trabalhadora) proposto em três aspectos: “incorporado”, “objetivo” e “institucionalizado”.

O primeiro deles, o “aspecto incorporado”, corresponde na relação entre o agente, aprendizado e tempo. Ou seja, exige-se um investimento no tempo para assimilação no processo de aprendizagem a ser incorporado pessoalmente pelo agente em questão. Tal incorporação perpassa pela herança familiar, de referências culturais adquiridas dentro de casa e na escola e, portanto, não há instância de transferência imediata, como de títulos ou de bens. Isto é, a incorporação depende somente do trabalho e tempo investido na assimilação de conteúdos pelo agente

O “aspecto objetivado” refere-se ao suporte de materiais, tais como livros, pinturas, esculturas, etc.. Portanto, podem ser apropriados tanto materialmente - são bens de econômicos materiais (que pressupõem um capital econômico) - tanto simbolicamente transmissíveis na relação com o capital cultural incorporado. Para decifrar tais códigos desses materiais simbolicamente torna-se necessário o investimento de tempo e trabalho do agente.

O “aspecto institucionalizado” é compreendido pelo autor através da aquisição de títulos, nomeações, e outras instâncias do conhecimento. Trata-se de uma certificação cultural reconhecida por uma “magia coletiva” nos reflexos obtidos pelos títulos no mercado de trabalho. Magia, no sentido de crença e reconhecimento como um instrumento de poder coletivamente.

Na proposta bourdiana, o capital cultural é um instrumento de poder pelos agentes detentores de conhecimentos e experiência atuantes no “campo”. O “campo” torna-se uma arena de relações de forças, lutas e conflitos sociais, de acordo com suas regras, princípios e hierarquia. Nesse contexto, que o sociólogo francês enfatiza o “capital social” como um instrumento aliado ao agente pelas relações construídas socialmente e os benefícios (materiais e simbólicos) obtidos nelas. Tais relações dão sentido de pertencimento ao agente um determinado grupo (família, escola, clube, etc.) e determinam classificações de grupos (associados ao volume de capital econômico e cultural). Trata-se de um reconhecimento institucionalizado dado a cada agente integrante e de um grupo medido pelas relações afetivas que podem resultar em lucros, sejam eles materiais ou simbólicos. Tal

apropriação simbólica é adquirida pela reputação (de carisma, prestígio, crédito) reconhecida num determinado grupo. Isto é, na teoria bourdiana refere-se ao “capital simbólico”, o agente que se destaca pela percepção, de acordo com volume de capitais (econômico, cultural e social), de um determinado campo.

Os capitais de Bourdieu (1987) são teorias-chave para compreender a potencialidade nostálgica durante a participação de fãs, aqui no caso de *Stranger Things*. É nesse sentido - estratégico - referenciado pela proposta bourdiana, que nasceu a expressão “capital nostálgico”. Estabelece-se aqui um capital mediado pelo conhecimento (e também experiência vivenciada), aqui no caso, na década de 80. O termo sugerido “capital nostálgico” é identificado pelo conhecimento e, especialmente, pela abordagem com base em alguma experiência vivenciada na época em questão. Trata-se de indivíduos que discursam momentos vividos associados às narrativas sobre a série. Essa transferência de conhecimento pode ser traduzida também em diferentes produções compartilhadas na *web*: *fanarts*¹³⁵ (ilustrações, imagens, *memes*, *gifs*, etc.) e *fanfilms*¹³⁶ e, desse modo, promovem releituras da época para temáticas abordadas na trama de uma série dentro de um determinado *fandom*¹³⁷.

O “capital nostálgico” pode ser melhor compreendido em exemplos coletados (publicações) durante o processo de observação⁸ da página oficial de *Stranger Things* (da Netflix). Nela, os organizadores da página acentuam o aspecto nostálgico, a partir de criações de vídeos e imagens na página ao remeterem cenas com objetos dos anos 80. O “capital nostálgico” se apresenta na participação dos fãs pelos comentários associadas às referências dos anos 80. Trata-se de resgatar na memória outros personagens de séries e filmes, em especial, norte-americanos de uma mesma época e correlacioná-los. Foram selecionadas duas publicações que exemplificam a presença do “capital nostálgico”. São denominadas aqui de casos: “Lucas” e “Xuxa”.

¹³⁵ As *fanarts* (fan + art) são produções artísticas criadas pelos próprios fãs de determinado grupo. Desenhos, quadrinhos e animações são as formas mais populares dessas artes. (AMARAL; SOUZA; MONTEIRO, 2015:147)

¹³⁶ Os *fanfilms* (fan + films) são produções artísticas criadas pelos próprios fãs de determinado grupo. Desenhos, quadrinhos e animações são as formas mais populares dessas artes. (AMARAL; SOUZA; MONTEIRO, 2015:147)

¹³⁷ O *fandom* é realizado de maneira diferente e pode significar diversas coisas em distintos microcontextos, em diferentes momentos de interação social, e até mesmo em plataformas distintas. Ser um fã no Tumblr pode significar uma coisa, ser um fã numa convenção pode significar outra. Pode haver muitos tipos diferentes de *fandom*, indo muito, muito além da noção de (*fandom*) afirmativo versus (*fandom*) transformativo como uma problemática binária. Podem existir todas as espécies de diferentes tipos, modos, níveis e hierarquias de *fandom*, que podem ser desempenhados de formas variadas. (HILLS; GRECO, 2015, p. 149)

A primeira publicação “Lucas” apresenta objetos utilizados pelo personagem Lucas Sinclair na série. A presença do "capital nostálgico" é reconhecida na associação dos objetos com protagonistas de filmes da década de 80 pelos fãs. Um fã menciona: “Lucas foi Magaiver antes do próprio Magaiver”. Outro comenta: “lucas é tipo o Rambo de ST (Stranger Things)”. Outro responde: "falta a faca". A relação do “kit” utilizado pelo personagem é referenciada pelos seguintes personagens: o agente secreto MacGyver, da série MacGyver (1985) e pelo soldado Rambo do filme “Rambo - Preparado para Matar” (1982), como mostra a imagem abaixo extraída da referida página:

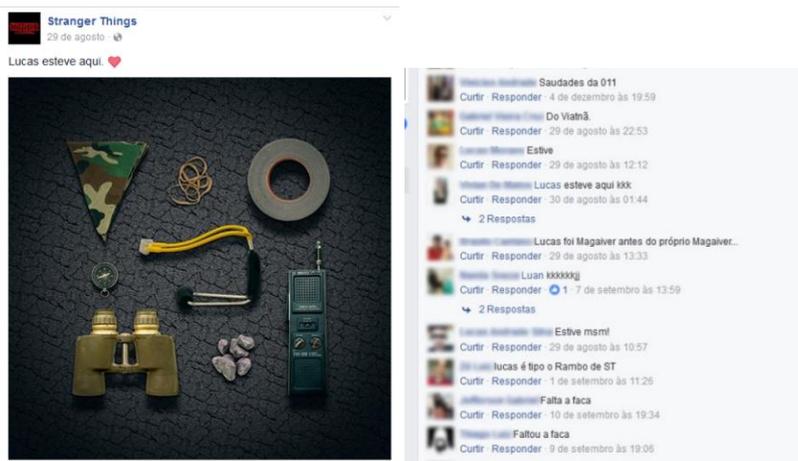


Figura 5. Publicação na página oficial “Stranger Things”¹³⁸

Ainda nesta mesma página, a montagem de um vídeo entre a personagem Eleven assistindo o “Xou da Xuxa” (programa infantil dos anos 80), relembra fãs da época e reforça o papel cultural através do viés nostálgico. Tal vídeo apresenta uma cena em que a Xuxa sorteia uma carta enviada pela mãe do Will (Joyce Byers) e pede ajuda à apresentadora para achar o filho. Diz na carta que desde quando o filho desapareceu, coisas estranhas acontecem na casa dela, conforme a trama de Stranger Things.

Durante a participação dos fãs, o “capital nostálgico” está associado aos personagens da Turma da Xuxa nos seguintes comentários: “Será que o cãozinho Xuxo está no mundo invertido (lugar onde ficam as pessoas raptadas pelo monstro)?”, comenta um fã. Outro responde: “Será? Seria tão baixo astral?”. Outro fã comenta: “O Demagorgon (monstro da

¹³⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/strangerthingsbr/>. Acessado em 29/04/2017

série) é a evolução do Dengue?”, indaga outro fã. Trata-se de resgatar um passado e trazê-lo para o presente. Provavelmente, o conhecimento (e lembrança) desses personagens do programa infantil da década de 80 reforça a presença do “capital nostálgico” traduzido nos comentários. Trata-se de uma performance de fãs, pois somente àqueles que vivenciaram ou que teriam algum conhecimento sobre o programa “Xou da Xuxa” da década de 80 podem participar da dinâmica em questão. Segue abaixo imagem referente à publicação.



Figura 6. Publicação Xuxa#StrangerThings na página oficial “Stranger Things”¹³⁹

Durante o processo de observação nesta mesma página, identificou-se a publicação de diversas imagens que priorizam os personagens e objetos relacionados à década manipulados por técnicas de *design* que traduzem o “capital nostálgico”. São fotos tratadas por filtros da época e simuladas como se estivessem sido tiradas, por exemplo, por máquinas polaróides; além de imagens de objetos, os quais referenciam os anos 80, tais como: binóculo, *walk talk*, entre outros, e recriações (*emojis*, pinturas, etc) que reforçam a importância de manter o papel saudosista evidenciado em *Stranger Things*.

Já durante o processo de observação⁹ nas seguintes redes sociais: Twitter, Instagram e Pinterest acessadas através da *hashtag* #strangerthings, dentre muitas produções artísticas que remetem os anos 80, algumas publicações reforçam a presença expressiva do “capital nostálgico”. São elas: pôster do filme E.T.- O Extraterrestre, sucesso nos anos 80, produzido com nomes da personagem Eleven (troca-se “E.T.” por “E.L.”). A ilustração de fita cassete com a publicação do *bit* da trilha sonora: “Should I Stay our Should I Go”. Além de um disco de vinil com aplicação da logomarca da série. Trata-se de signos de consumo traduzidos em: trilhas

¹³⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/strangerthingsbr/>. Acessado em 29/04/2017

sonoras, cartazes em cenários, celebridades, jogos, e momentos do cinema da época que são experimentados pelo público. Tal processo de associação entre a trama e o aspecto nostálgico da série com outras produções cinematográficas somente foi possível através da memória de espectadores (e dos produtores também) que perceberam a semelhança ao referenciar tais signos (sons, imagens, etc.) da década de 80, como verificado nas imagens a seguir:



Figura 7. *Fanarts* extraídas pela #strangerthings¹⁴⁰

4. Considerações Finais

Os aspectos nostálgicos encontrados nas publicações das comunidades de “Stranger Things” (brasileira) são expressivos e incitam possível hierarquização de fãs pela representatividade do “capital nostálgico” verificado em cada produção artística ou em comentários de publicações associadas às lembranças de uma época, aqui no caso: anos 80. Deve-se levar consideravelmente a performance dos fãs calcada, não somente nas suas produções artísticas, mas na sua participação, de um modo geral, uma vez que desempenham um papel participativo e se esforçam para atender pré-requisitos durante trocas sociais em redes, aqui no caso, com enfoque no “capital nostálgico”.

Um aspecto identificado e curioso é que as páginas dessas comunidades seguem políticas para publicação de produções artísticas de fãs, as quais, possivelmente, avaliam pela pertinência de temas e de técnicas utilizadas artisticamente, como foi o caso de alguns informantes. Pode-se dizer aqui que existe uma moeda de troca nas produções artísticas para que elas sejam publicadas, uma delas, provavelmente é o aspecto nostálgico. Podemos sugerir, então, que existem hoje: produções informacionais, elaboradas por parte dos organizadores, que visam, provavelmente, um relacionamento próximo com esses fãs e as produções escolhidas para entrarem na *timeline* dessas comunidades. É importante lembrar a utilização de linguagem informal por essas comunidades (em especial, “Stranger

¹⁴⁰ Fonte: *fanart* Fita Cassete: Twitter: #strangerthings. *fanart* E.L.: Pinterest: #strangerthings. *fanart*: Vinil: Instagram: #strangerthings. Acessado em 29/04/2017

Things” (brasileira)) como um modo de interação com seus respectivos públicos-alvo.

Foram constatados também alguns aspectos importantes quanto à atenção dada à nostalgia e a série *Stranger Things*: primeiro que as referências nostálgicas em *Stranger Things* tornaram-se um diferencial das principais discussões estabelecidas nas comunidades da série. Como observado, as publicações que retratam algum aspecto nostálgico ficaram entre as mais comentadas, curtidas ou marcadas pelos fãs. Outros temas que obtiveram destaque foram: o cotidiano dos atores mirins, personagens e simulações entre desenhos e programas infantis da época na versão de *Stranger Things*, como, por exemplo, cenas em que aparecem a apresentadora Xuxa, ícone dos anos 80.

Seja através de uma referência ou de uma experiência vivida, a memória dos anos 80 é muito presente para os fãs pesquisados de *Stranger Things*. Esse potencial nostálgico revela uma audiência diversificada formada por diferentes gerações, que ao mesmo tempo, compartilham experiências, sejam elas virtuais ou não.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Livia. *Sociedade de consumo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *What Makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups*. Berkeley Journal of Sociology, n.32, 1987.
- _____. O Capital Simbólico e Classes Sociais (L’Arc, 1978). Novos Estudos: CEBRAP.Edição 96. São Paulo, 2013.
- _____. Escritos de Educação. Organizadores: Maria Alice e Afrânio Catani. Petrópolis. Rio de Janeiro, Vozes,1999.
- GOMES, Laura Graziela. *Fansites ou o “consumo da experiência” na mídia contemporânea*. *Horiz. antropol.*, Dez 2007, vol.13, no.28, p.313-344.
- HINE, Christine. *Virtual Ethnography:Capítulo 3 - The Virtual Objects of Etnographic*. Sage Publication. 2000.
- _____. *Internet Research and Unobstrusive Methods*. University of Surrey. 2011
- JENKINS, Henry. *A Cultura da Convergência*. 2ª edição. São Paulo: Aleph, 2009.
- LACALLE, Charo. *As novas narrativas da ficção televisiva e a Internet*. Matrizes – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de São Paulo, Nº2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010
- MARINO, Paula Rodrigues. *As noções de texto e discurso nos Estudos Culturais: Stuart Hall, David Morley e John Fiske*. Novos Olhares - ISSN 2238-7714. Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos. Ano 4. Número 7. Página 25 e 26. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2016.
- PROULX, Mike & SHEPATIN, Stacey. *Social TV: how marketers can reach and engage audiences by connecting television to the WEB, social media and mobile*. Haboken, New Jersey: John Wiley& Sons, Inc, 2012.

Internet – Acessados entre os dias 01 de março de 2016 e 02 de Maio de 2017

- BERGSON. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. 1999. Disponível em: <<http://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/matec3a9ria-e-memc3b3ria.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2017.
- BRAGA, Adriana. Sociabilidades Digitais e a reconfiguração das relações sociais. **Desigualdade & Diversidade**, n. 9, ago./dez., 2011, p. 95-104. Disponível: <<http://desigualdadeediversidade.soc.puc-rio.br/media>>. Acesso em: 29 abr. 2017.
- CANNITO, Newton. **A TV 1.5.** A Televisão na Era Digital. Tese. Doutorado. Escola de Comunicação e Artes – USP – Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-21102010-103237/pt-br.php>>. Acesso em: 29 abr. 2017.
- CRUZ, Leonardo Ribeiro. **A “Guerra dos Warez” como dádiva:** uma aproximação entre o compartilhamento de arquivos e a antropologia de Marcel Mauss. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24324.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2017.
- FECHINE, Yvana. Transmediação e cultura participativa: pensando as práticas textuais de agenciamento dos fãs de telenovelas brasileiras. **Revista Contracampo**, Niterói (RJ), v. 31, n. 1, p. 5-22, dez./mar. 2014. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/694/430>>. Acesso em: 29 abr. 2017.
- GRECO, Clarice. O fandom como objeto e os objetos do fandom. Entrevista com Matt Hills. **Matrizes**, v. 9, n. 1, p. 147-163. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/100678/99411>>. Acesso em: 29 abr. 2017.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Uma agenda metodológica presente para a pesquisa de recepção na América Latina. In: JACKS, Nilda, et al. (org.). **Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro.** Quito (Equador): Editorial “Quípus”, CIESPAL, 2011. Disponível em: <<http://www.sacod.ufpr.br/portal/comunicacaomestrado/wp-content/uploads/sites/10/2011/10/IMMACOLATA1.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2017.
- SANDVOSS, Cornel. Quando a estrutura e a agência se encontram: os fãs e o poder. Tradução de Simone do Vale. **Ciberlegenda**, n. 28, 2013. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/issue/view/A%20Cultura%20%C3%A3%20na%20era%20das%20m%C3%ADdias%20digitais/showTo>>. Acesso em: 29 abr. 2017.
- SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital Cultural, Classe e Gênero em Bourdieu. **INFORMARE**, v. 1, p. 24-36, 1995. Disponível em: <<http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/215/1/OlintoSilvaINFORMAREv1n2.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

O processo de modernização da telenovela brasileira: o protagonismo das TVs Tupi e Excelsior

Guilherme Moreira Fernandes

1. Considerações iniciais

A história da telenovela brasileira já ganhou diversos exegetas. Entretanto há ainda alguns pontos controversos sobre o processo de modernização da telenovela que pretendemos discutir. Como recurso metodológico, recorreremos a biografias e depoimentos dos principais artífices desse processo. “Sua vida me pertence”, de Walter Forster, exibida de 21 de dezembro de 1951 a 2 de fevereiro de 1952, com apenas 15 capítulos, foi a primeira telenovela, veiculada pela TV Tupi de São Paulo. A polêmica aconteceu à época da exibição do último capítulo. Forster queria que a trama se encerrasse com um beijo. De acordo com Vida Alves (2008, p. 113-117), diretores da TV Tupi argumentaram que o beijo não era uma prática comum nas artes brasileiras, mas acabaram cedendo à argumentação de Forster. No dia seguinte, os comentários:

- Escândalo! Isso foi um escândalo!
- Mas escândalo por quê?
- Vocês não viram? A Vida Alves e o Walter Forster deram um beijo na boca. Nunca na vida eu tinha visto isso. É uma vergonha. Algumas pessoas ficaram alvoroçadas. Escandalizadas. Outras apenas caladas. Outras assustadas. Uma coisa importante tinha acontecido, disso todos sabiam. (ALVES, 2008, p. 114-115).

O beijo ficou apenas na memória das poucas pessoas que o assistiram. O fotógrafo Chico Vizzoni, dos Diários Associados, responsável por registrar os principais momentos do capítulo derradeiro de “Sua vida me pertence”, se recusou o fotografar o beijo, pois acreditava que ninguém publicaria “uma coisa dessas”.

No período de 1951 a 1963 as telenovelas não eram exibidas diariamente, mas sim duas ou três vezes por semana. Não existia o videotape e tudo era ao vivo. Não havia cenas de externa e os cenários utilizados eram bem simples e montados em um mesmo palco. De acordo com Renato Ortiz (1991, p. 51), neste período, em São Paulo, foram produzidas 164 telenovelas, cuja maior parte (102) ficou a cargo da TV Tupi SP. As outras produções ficaram assim divididas: TV Record (23), TV Paulista (25), TV Excelsior (11) e TV Cultura (3).

No Rio de Janeiro também houve produções de telenovela, a maioria delas assinadas por Ilza Silveira e Aparecida Menezes. Os registros

de Marta Klagsbrunn e Beatriz Rezende (1991, p. 24) apontam que “Drama de uma consciência”, de J. Silvestre, com direção de Bob Chust, foi a primeira telenovela carioca, iniciada na TV Tupi do Rio de Janeiro, em 1º de abril de 1953. Segundo levantamento de Klagsbrunn e Rezende (1991, p. 180-181) foram produzidas 91 telenovelas, a maior parte exibida pela TV Tupi RJ (83), seguida pela TV Rio¹⁴¹ (7) e pela TV Continental (1). Provavelmente outras emissoras também chegaram a produzir telenovelas nesse período, mas não foram encontrados registros. O período das telenovelas não diárias merecia um estudo mais atento.

2. A Telenovela Diária

“2-5499 ocupado” é sempre lembrada como a primeira telenovela diária (embora tenha iniciado sendo exibida três vezes por semana). Trata-se de um texto do argentino Alberto Migré, dirigida pelo também argentino Tito De Miglio, adaptada por Dulce Santucci, veiculada de julho a setembro de 1963. O início da telenovela diária está ligado diretamente a Edson Leite (apoiado pela Colgate-Palmolive), que pretendia que a TV Excelsior fosse mais popular e com uma grade horizontal, em que todos os dias, no mesmo horário, um mesmo tipo de programa fosse exibido. A trama não alcançou o sucesso esperado, mas isso não fez a TV Excelsior desistir de produzir telenovelas. A contratação de Ivani Ribeiro, ainda em 1963, foi fundamental para a consolidação do gênero. É com “Ambição”, uma novela de curta duração (apenas dois meses, março e abril de 1964), que a TV Excelsior começou a ver retorno da audiência. Todavia, o marco para a emissora foi “A moça que veio de longe” (maio e junho de 1964), estrelada por Rosamaria Murtinho e Hélio Souto, que conquistou a audiência e marcou o início de maior investimento publicitário no formato.

O grande sucesso, que definitivamente marca o hábito do brasileiro de acompanhar a telenovela, acontece com a produção, pela TV Tupi SP, de “O Direito de Nascer”, original do cubano Félix Cagnet, que já havia sido um grande sucesso na década anterior como radionovela¹⁴². Adaptada

¹⁴¹ Possivelmente esse número é maior. A telenovela “Pouco amor não é amor”, escrita por Nelson Rodrigues, sob o pseudônimo de Verônica Black, veiculada em novembro de 1963, pela TV Rio, não é listada pelas organizadoras. Há sites na internet que fazem menção a telenovelas como: “Eugênia, a grande”, “Helena”, “Palavra de rei”, “A mulher de branco”, “Mulher”, “Morte no mar”, “O retrato” e “O príncipe mexicano” veiculadas pela TV Rio no período de 1958 a 1963, mas não tivemos como confirmar essas informações. Tais tramas também não aparecem no livro de Klagsbrunn e Rezende (1991).

¹⁴² “O Direito de Nascer” também é uma grande marca da dramaturgia radiofônica. Foi apresentada em 1951, com diferente elenco, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro e pela Rádio Tupi de São Paulo. As radionovelas chegaram tardiamente ao Brasil, embora já fosse sucesso em outros países latino-americanos, como Cuba e Argentina. Cuba é tida como a criadora da radionovela genuinamente latino-americana, com características melodramáticas (ORTIZ, 1991). Lançada no

por Talma de Freitas e Teixeira Filho, o melodrama foi exibido de 7 de dezembro de 1964 a 13 de agosto de 1965. No Rio de Janeiro, o direito de transmissão coube à TV Rio¹⁴³. Durante meses, o público se emocionou com a história de Albertinho Limonta (Amilton Fernandes) e Mamã Dolores (Isaura Bruno). O sucesso foi tão arrebatador que a telenovela passou a ser o carro-chefe de várias emissoras. Se, em 1964, a TV brasileira exibiu 25 títulos, em 1965 esse número subiu para 48, com produções da Excelsior, Tupi SP, Record, Paulista, Globo e Cultura, conforme aponta a pesquisa de Ramos e Borelli (1991, p. 62), com base nos arquivos do Departamento de Informação e Documentação Artística (Idart). A produção de telenovelas nessa época seguia o estilo o melodramático¹⁴⁴ e maniqueísta¹⁴⁵, herdeira cultural dos folhetins franceses¹⁴⁶ e da dramaturgia

Brasil em 1941, os primeiros títulos foram “A predestinada” irradiada pela Rádio São Paulo e “Em busca da felicidade”, pela Rádio Nacional. Calabre (2006) apresenta uma grande defesa do papel da radionovela no cotidiano do ouvinte, o que proporciona um forte sentimento de projeção e identificação. A função desempenhada, a grosso modo, era apenas de entretenimento. Como atestou Calabre, a função ideológica do Estado Novo presente nos meios de comunicação, não figurou nos textos de radionovela. Também não encontramos (o que não indica que não houve) ações de censura a estes textos neste período.

¹⁴³ A proposta de adaptar “O Direito de Nascer” para a televisão partiu de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, que negociou pessoalmente os direitos com o autor, Félix Caignet. A TV Rio, no entanto, não tinha como produzi-la. Foi então oferecida à TV Tupi de São Paulo. Sobre o assunto consultar: OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 131-137.

¹⁴⁴ De acordo com Ivete Huppés (2000) o gênero teatral conhecido como “melodrama” tem sua origem ligada à ópera, sendo conhecido na Itália desde o século XVII. Foi na França, no século XVIII, que conquistou aceitação popular. Em termos estruturais, o melodrama possui uma composição simples e bipolar, estabelecendo contrastes em nível horizontal e vertical. “Horizontalmente, opõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude. No plano vertical, alterna momentos de extrema desolação e desespero, com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade” (HUPPÉS, 2000, p. 27). Ainda segundo Huppés, há dois núcleos centrais em relação à temática predominantes: a reparação da injustiça e a busca pela realização amorosa – e sempre com a presença de personagens mal-intencionados para romper com a ordem.

¹⁴⁵ Para Samira Campedelli (2001, p. 91) o maniqueísmo pode ser definido como: “princípio filosófico segundo o qual o universo foi criado e é dominado por dois princípios antagônicos – Deus, ou o Bem absoluto, e o Mal absoluto ou o Diabo. A partir desse princípio, aplica-se o termo à cosmovisão que enxerga o mundo à luz desta dualidade”.

¹⁴⁶ O folhetim surge em 1866, na França, por intermédio do jornalista Émile de Girardin, no recém-fundado jornal *La Presse*. Girardin lança o periódico em julho de 1836 e no dia 5 de agosto do mesmo ano começa a publicar em pates o romance espanhol *Lazarillo de Tormes*. A iniciativa logo é copiada pelo jornal *Le Siècle*, de seu antigo sócio Dutacq. Na sequência, Girardin encomenda de Honoré de Balzac uma novela para ser divulgada em capítulos, trata-se de *La vieille fille*. Meyer (2005) classifica o folhetim francês em três fases. A primeira, cujos maiores expoentes foram Alexandre Dumas e Eugène Sue, vai da origem, em 1836, até 1850. A segunda fase (1851-1871) corresponde ao governo de Luís Napoleão Bonaparte (do golpe de 18 Brumário até a guerra franco-prussiana) e apresenta a obra de Ponson du Terrail. A terceira fase vai de 1871 até 1914, conta com autores conservadores e conformistas, entre eles Émile Richebourg e Xavier de Montépin. No Brasil, a primeira publicação aconteceu no *Jornal do Commercio* em 31 de outubro de 1838, com “O Capitão

radiofônica¹⁴⁷. Já na TV Globo, prevalecia o estilo exótico da autora cubana Glória Madagan.

3. A Consolidação do gênero

A grande virada vai acontecer com “Beto Rockefeller” exibida pela TV Tupi de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969. É pela modernização narrativa introduzida por esta telenovela que demarcamos o ano de 1968 para iniciar a pesquisa documental. Antes de falar especificamente desta telenovela, é importante lembrar que outras narrativas foram importantes para o processo de modernização do gênero.

As telenovelas de Ivani Ribeiro¹⁴⁸ na TV Excelsior, embora não fizessem uso de cenários exóticos, como as produzidas por Glória Magadan, eram maniqueístas e com uso de linguagem teatral. A primeira modificação vai acontecer com “Ninguém crê em mim”, de Lauro César Muniz, exibida pela TV Excelsior de julho a outubro de 1966. A trama era uma livre adaptação da tragédia grega “Electra”, de Sófocles, com uma roupagem bem brasileira. Contava a história de Paula (Flora Geny) que retorna ao Brasil à procura dos responsáveis pela morte de seu pai. Em sua biografia, Lauro revela que

[...] a novela trazia uma contribuição reconhecida por todos: buscava uma temática nacional, trazia para a telenovela a linguagem coloquial do dia a dia. Os personagens eram empresários que se contrapunham a operários brasileiros, havia um sindicato, enfim, todo esse contexto era uma coisa estranha para os ouvidos de quem assistia a telenovela à época. (BASBAUM, 2010, p. 94).

Paulo”, de Alexandre Dumas, época em que ele ainda estava sendo publicado na França. Sobre folhetim consultar: MEYER, 2005.

¹⁴⁷ A maioria dos textos era de adaptações estrangeiras, com características melodramáticas – o que não significa dizer que não tivemos autores nacionais. Oduvaldo Vianna, Janete Clair, Amaral Gurgel, Raimundo Lopes, Ivani Ribeiro e muitos outros produziram tramas nacionais. Mesmo assim predominava o estilo melodramático latino-americano. É possível distinguir três distintos formatos da dramaturgia radiofônica. O radioteatro, que se caracteriza por ser unitário, ou seja, com todo conteúdo dramático emitido em uma única emissão, foi o formato dramático mais utilizado na década de 1930. Na sequência, temos o radioseriado, com emissão em episódios que apresentam início, meio e fim, mas mantém os mesmos personagens. Na Rádio Nacional atingiram grande sucesso os programas “As aventuras do Sombra”, “As aventuras do Anjo” e, especialmente, “Jerônimo: o herói do sertão”. Por fim, temos as radionovelas divididas em capítulos subdivididos em ganchos, o que desperta curiosidade para que o ouvinte sintonize na próxima emissão.

¹⁴⁸ Além de “Ambição” e “A moça que veio de longe”, Ivani escreveu para a TV Excelsior: “Corações em conflito” (1963), “Alma cigana” (1964), “A outra face de Anita” (1964), “Onde nasce a ilusão” (1965), “A Indomável” (1965), “Vidas Cruzadas” (1965), “A Deusa Vencida” (1965), “A grande viagem” (1965), “Almas de Pedra” (1966), “Anjo marcado” (1966), “As minas de prata” (1966), “Os fantoches” (1967), “O terceiro pecado” (1968), “A Muralha” (1968), “Os Estranhos” (1969), “A menina do veleiro azul” (1969) e “Dez Vidas” (1969). (FELICIANO, 2004).

Tudo tinha uma razão. Apesar de Lauro ter escrito alguns episódios de teleteatro¹⁴⁹ nos primórdios da TV Excelsior, ele estava distante dos romances seriados. A maioria dos autores da época era oriunda do rádio e o estilo melodramático das radionovelas cubanas era transposto para a TV, como fez muito bem Ivani, a dramaturga brasileira de maior sucesso na época. A peça “O Santo Milagroso”, transformada em filme homônimo dirigido por Carlos Coimbra e com grande sucesso de público e crítica, foi o passaporte de Lauro para as telenovelas. Dionísio Azevedo, que havia atuado no filme, foi o diretor e muito importante para que o estilo renovado de Lauro fosse respeitado.

Eu não tinha a menor noção do que era uma telenovela. Via esporadicamente um ou outro capítulo das novelas no ar, mas sem entusiasmo ou interesse. Como me adequar ao novo gênero? Dionísio me animou: “escreve como você quiser, use a mesma linguagem do seu teatro e do cinema, fuja de estereótipos”. Foi o que eu fiz. (MUNIZ, 2004, p. 90).

Foi a primeira tentativa de revolucionar o gênero, convertendo-se em um grande fracasso em termos de audiência e em um sucesso de crítica (Lauro recebeu o *Troféu Imprensa* de melhor novelista do ano, embora a melhor novela tenha sido “Redenção” de Raimundo Lopes). Algo diferente havia acontecido, disso todos tinham a certeza. Entre as inovações testadas estava a aproximação com o expressionismo alemão em cenas que se passavam num manicômio.

Ainda na TV Excelsior, a telenovela “Os Tigres”, de Marcos Rey, exibida em abril de 1968, pode ser considerada um marco. Rey queria promover uma verdadeira revolução. Estava cansado das tramas que exibiam cenas longas e queria algo mais próximo do cinema. Em vez de quatro ou cinco cenas por capítulo, Rey queria trinta. Cenas bem curtas, próximas à estética do cinema americano. O autor já havia escrito “O grande segredo” (1967) para a emissora, mas não havia gostado da experiência, pois queria fazer algo diferente, como revela e depoimento:

Depois dessa primeira experiência, tive a ideia de fazer uma novela com cenas bem pequenas, de dez ou quinze segundos cada uma, como se fazia no cinema e como se faz hoje na televisão. Todo mundo foi contra: “Não, isso não vai dar certo. Televisão não é cinema, tem outro ritmo, as ações têm de ser lentas; os personagens precisam completar as ações, atender ao telefone, ir ao banheiro, atender a quem bate na porta. O

¹⁴⁹ O teleteatro, nos anos 1950 e 1960, foi considerado o principal formato de dramaturgia. Foi a partir dessa experiência que começou a ser incorporada a técnica televisiva, misturando elementos do teatro e do cinema. Sobre o assunto consultar: PORTO E SILVA, 1981 e BRANDÃO, 2005.

ritmo não pode ser rápido, como no cinema”. Apesar de tudo, a novela acabou sendo aceita. Bolei, então, uma história menor, com apenas vinte capítulos. [...]. Agora, tem uma coisa: depois de *Os Tigres*, a novela seguinte da Excelsior já apresentou um outro ritmo, as cenas foram mais rápidas, tudo foi mais enxuto e moderno, de tal maneira que a minha novela teve, vamos dizer assim, uma grande influência na Excelsior, no sentido de inspirar a realização de novelas mais modernas, mais rápidas, com ritmo parecido ao das novelas atuais. Acho que tudo começou com *Os Tigres*. (MATTOS, 2004, p. 146)

Além da aproximação com o cinema, outro mérito da trama é o fato de usar mais cenas em externa do que em estúdio. De fato, isso é o que ocorre até hoje. A outra proposta era que a cada mês uma nova trama fosse contada, algo próximo ao formato de minissérie. A audiência não vingou e apenas uma das três histórias planejadas foi ao ar: O Rapto da Boneca. Embora a experiência de Rey não tenha tido sucesso, o que se pôde notar é que a partir desse momento, no âmbito não apenas da Excelsior, a narrativa passou a ser mais ágil.

Na TV Tupi SP, outro autor responsável pela renovação do gênero foi Geraldo Vietri. O escritor, que vinha do teatro amador, estreou na TV em 1957 e ficou responsável por dirigir o “TV de Comédia”, programa de exibição de teleteatros, que começou despretensioso e passou a ter grande sucesso (em especial por trazer a nacionalização dos textos), superando até mesmo os grandes clássicos como o “TV de Vanguarda” e o “Grande Teatro Tupi SP”. Na TV Tupi, Vietri chegou a dirigir telenovelas (inclusive na época não diária) e a adaptar textos estrangeiros. Sua primeira trama original¹⁵⁰ foi “Os rebeldes”, exibida de 25 de setembro de 1967 a 30 de março de 1968, com 102 capítulos. Nesta telenovela também encontramos características fundamentais para a modernização do gênero. A principal deles é temática. Vietri trouxe a juventude e seus conflitos. Em cena: Tony Ramos, Dennis Carvalho, Ademir Rocha, Annamaria Dias, Ana Rosa e Guy Loup¹⁵¹ como os jovens em sala de aula. A telenovela se pautou por conflitos familiares e escolares, não deixando de abordar os modismos: carros, jeans, rock, chicletes, entre outros. A saída de Cassiano Gabus Mendes e a entrada de J. Silvestre para a direção artística da TV Tupi SP fez com que esta telenovela, considerada um sucesso, fosse drasticamente reduzida (o último mês da telenovela foi transformado em três capítulos). Vietri aproveitou praticamente o mesmo elenco e lançou o semanal “A

¹⁵⁰Vietri já tinha a intenção em escrever uma história original, mas não havia apoio da emissora. Com a crise financeira que a TV Tupi SP passou em 1967/68, Cassiano Gabus Mendes, diretor artístico da emissora, deu o aval.

¹⁵¹ Nos créditos constava o nome “Izabel Cristina”, nome da personagem que a atriz interpretou em “O Direito de Nascer” e que passou a usar por vários anos.

turma do Iô-Iô-Iô”, paródia de “Os Reis do IêIêIê”, continuando a tratar da temática juventude.

Com o retorno de Gabus Mendes à TV Tupi o horário das 7 retornou e Vietri escreveu um de seus maiores sucessos: “Antônio Maria”, exibida de julho de 1968 a 30 de abril de 1969. A ideia principal do autor era trabalhar com a temática da imigração, mas não sabia exatamente qual colônia iria ser a homenageada. A escolha foi pelos portugueses. A novela começou com índices de audiência bem baixos, mas agradou a colônia portuguesa¹⁵². A trama apresentava diálogos informais. Também havia um núcleo jovem. Como inovação, foi apresentado um capítulo com a duração de 45 minutos, quando anteriormente era apenas meia hora. O elenco, que girava em torno de 20 atores, tinha o mesmo destaque. Enquanto a quase totalidade das telenovelas exibidas até o momento centrava sua ação em torno do protagonista e do antagonista, “Antônio Maria” tratava um universo além do personagem que dava o título à trama. Outra inovação foi o fim do maniqueísmo e a marcação explícita do bem e do mal. O recurso comunicativo (LOPES, 2009) da trama logo ganhou as ruas e muitos questionavam se o sotaque de Sérgio Cardoso era mesmo oriundo de Portugal.

A aceitação da novela pode ser medida por matérias de jornais. *Antônio Maria, a integração*, matéria assinada por Almir Fonseca e publicada em 22 de agosto no jornal paulistano *Folha da Tarde* usa o pretexto de falar sobre a identificação dos autores com seus papéis para apontar ousadias na trama: *De repente o texto de Geraldo Vietri explodiu, espalhou-se pelas paredes, pintou tudo de colorido e saiu pelas ruas como se fosse uma coisa viva: - Ditadura nunca deu certo em lugar nenhum! A história prova isso tím-tím por tím-tím! E um dia os humildes vão sentir uma vontade forte de se revoltar, de mudar tudo!* (LEDESMA, 2010, p. 91, grifos nossos).

A frase em destaque foi dita por Maria Clara (Jacyrá Silva), uma empregada doméstica. O contexto não era o avanço da repressão que se vivenciou em 1968, o que acabou culminando no Ato Institucional nº 5, o mais severo de todos os atos institucionais da ditadura. Contudo, naturalmente foi um pretexto do autor para atacar os militares. No âmbito da Censura às Diversões Públicas esse foi o momento de federalização. A intenção primeira do autor foi debater o racismo, especialmente o sofrido por empregadas domésticas. Vilmar Ledesma (2010, p. 93-94) reproduz um

¹⁵² Após a novela, Geraldo Vietri e Sérgio Cardoso receberam do governo português, por meio da embaixada, a comenda de oficial da Ordem do Infante Dom Henrique, datada de 12 de dezembro de 1969. O prêmio garantia também a visita a Portugal, sendo esta a primeira viagem de Vietri às terras lusitanas. Ver: LEDESMA, 2010.

longo discurso da personagem, apresentado no capítulo de número 62, em que ela argumenta com o protagonista¹⁵³ que gostava muito de trabalhar naquela casa, pois lá ela era respeitada, não era chamada de “negrinha” com o desdém da antiga patroa e tão pouco havia “entrada de serviço”, como comumente se via (e se vê). É claro que ao observamos com nossas lentes, podemos verificar uma série de estereótipos reunidos em torno da personagem: mito da democracia racial, relações paternalistas entre patrões brancos e empregados negros e preferência de negros pela miscigenação com brancos, entre outros¹⁵⁴. De fato, a personagem foi uma das preferidas do público e teve o seu *happy end* ao lado do bombeiro branco, Honório (Marcos Plonka).

A novela seguinte de Vietri, exibida na sequência, continuou a saga dos imigrantes. Veiculada de 1º de maio de 1969 a 5 de julho de 1970, “Nino, o italianinho” também trouxe traços de inovação. “Foi a primeira novela a criar tipos especiais para seus personagens: a fofqueira Dona Nena (Dirce), a solteirona Leonor (Lúcia), o turco (Marcos), a mulher desagradável (Marisa), o marido paciente (Graça)” (FERNANDES, 1997, p. 122).

4. A Revolução em Beto Rockfeller

Chegamos a “Beto Rockfeller”, telenovela sempre lembrada como divisor de águas e responsável pela modernização do gênero. “Beto Rockfeller” conseguiu unir todos os avanços que foram apresentados nas novelas que a antecederam: ritmo ágil e menos teatral, linguagem coloquial e uso de gírias, cenas gravadas em externas, núcleo jovem. A novela foi contemporânea dos principais movimentos que o Brasil vivia no fim dos anos 1960: o tropicalismo e o cinema novo, como bem aponta Daniela Jakubaszko (2002). Do movimento tropicalista, a trama incorporou um figurino bem próximo a de astros como Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil. Já as grandes cenas de externas comumente usadas por Glauber Rocha, também foram exibidas com muita frequência. A trilha sonora incorporava os grandes sucessos internacionais no momento, indo do rock de Bee Gees, com *I Started a Joke*, e The Beatles (*Here, There and Everywhere*) ao romantismo da italiana Gigliola Cinquetti (*Dio come te amo*) e do francês Adamo, com o clássico *F... Comme Femme*. Contudo, a música que encantou os brasileiros foi o tema do protagonista *Sentado à Beira do Caminho*, com Erasmo Carlos, ícone da Jovem Guarda.

¹⁵³ O personagem de Sérgio Cardoso no início da trama era o chofer da casa dos milionários Dr. Adalberto Dias Leme (Elísio de Albuquerque) e Benenice (Norah Fontes), mesma residência em que Maria Clara trabalhava.

¹⁵⁴ Sobre a presença do negro nas telenovelas, consultar Araújo (2014).

A nosso ver, a maior inovação da telenovela é a figura de um anti-herói como personagem principal. Aos moldes de Macunaíma¹⁵⁵, de Mário de Andrade, Beto (Luiz Gustavo) tinha uma vida dupla. Durante o dia, trabalhava em uma loja de sapatos localizada na Rua Teodoro Sampaio, em São Paulo, à época um lugar de comércio popular. À noite, frequentava a casa de grã-finos na Rua Augusta. Beto se fazia de rico, seu maior objetivo era dar um golpe do baú. Para isso, ninguém poderia saber da sua origem humilde. Temas polêmicos como adultério também marcaram presença na narrativa, desta vez sem punição trágica.

O enredo é longo. Não é o caso de trazer toda a sinopse, mas sim perguntar o porquê de “Beto Rockefeller” ser o divisor de águas da teledramaturgia brasileira e tentar entender as razões. A premissa gira em torno de duas principais questões, a primeira de caráter nacional, advindo das transformações culturais que o Brasil passou. A segunda, naturalmente oriunda da primeira, é a circunstancial.

O início da década de 1960 deixou claro que os “anos dourados” tinham chegado ao fim. Em 1964 os militares tomaram o poder e começou um período em que os contrários ao regime foram barbaramente perseguidos. Além do universo político, a perseguição também foi direcionada às artes. A censura às diversões públicas ficou mais severa. Na contramão, diversos movimentos culturais surgiram, revolucionando o teatro, a música e o cinema. A juventude havia transformado a arte nacional e já não se reconhecia em outros movimentos. A “Jovem Guarda” de Wanderléia, Roberto e Erasmo Carlos, associada à Tropicália, são os maiores exemplos no âmbito musical. O uso de guitarras elétricas (que “brigavam” com o piano e violão da Bossa Nova, o movimento anterior) gerou indignação. No dia 17 de julho de 1967, em São Paulo, aconteceu a “Passeata da MPB”, com o slogan “Defender o que é nosso”, que ficou conhecida como “Passeata contra a guitarra elétrica”, liderada por astros da música como Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Edu Lobo, entre outros músicos. Era uma luta contra a influência do rock na música brasileira. Algo que ficou bem claro, meses depois, durante III Festival da TV Record¹⁵⁶. Há quem afirme que a passeata era na verdade uma briga entre os programas “O Fino da Bossa” e “Jovem Guarda”. Enquanto o primeiro, liderado por Elis Regina, perdia prestígio, o segundo representava a nascente juventude rebelde. Esse foi o início da revolução musical. Desta forma, a dramaturgia de televisão logo tratou de incluir os anseios dessa

¹⁵⁵ Lembramos que o filme de Joaquim Pedro de Andrade estrelado por Grande Otelo é posterior à telenovela, visto que ele estreia somente em 1969.

¹⁵⁶ Para informações sobre o festival e o período, sugerimos o documentário “Uma noite em 67” dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil.

juventude em sua programação (RIDENTI, 2014; BUARQUE DE HOLLANDA, 2004).

A segunda premissa é circunstancial. Cassiano Gabus Mendes, após um curto período na TV Excelsior, retorna à TV Tupi. Uma de suas primeiras modificações à grade de programação criada por J. Silvestre foi retornar com mais uma faixa de horário para as telenovelas. Foi a vez de “Antônio Maria” de Geraldo Vietri, como já falamos. Mas Cassiano queria algo mais, diferente de tudo que já havia sido exibido até então. Foi então que concebeu “Beto Rockfeller”. Mas precisava de um autor para escrevê-la. Cassiano não queria nenhum novelista. Queria alguém sem qualquer passagem pelo rádio e pela TV. Nesse ínterim, a renomada atriz Cacilda Becker havia indicado Bráulio Pedroso para fazer parte da equipe de roteirista.

Bráulio era jornalista e gostava de escrever contos. Isso o levou a experimentar o teatro. Mas sua verdadeira paixão eram realmente os contos: “Acontece que a maioria dos meus contos antecede o meu teatro e eu me considero melhor contista do que teatrólogo” (SÉRGIO, 2010, p. 39), revela Pedroso em entrevista à *Folha Ilustrada*, à época do lançamento de seu primeiro livro, descrito em biografia assinada pelo jornalista e amigo Renato Sérgio (2010). Bráulio Pedroso havia estreado, em 1965, com a peça “A Conspiração” no Teatro Cacilda Becker. Na sequência, escreveu outra peça “O Fardão”, sendo consagrado com os prêmios Molière e Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), de melhor autor. Antes de estreiar na TV, ainda escreveu “Isso devia ser proibido”, “A lua muito pequena” e “O negócio”. O sucesso atingido com “O fardão” é pouco para considerarmos Pedroso como renomado autor de teatro e, como nos faz entender os textos de história da telenovela, foi esse o motivo do convite de Gabus Mendes. Sérgio (2010) nos revela o único motivo que levou Bráulio à TV foi o financeiro.

Quando às ideias brilhantes, as chamadas inspirações, quase sempre chegaram até Bráulio Pedroso quando o bolso dele andava meio murcho, sobrando mês no fim do dinheiro. Naquele Brasil de pouco mais de 80 milhões de habitantes, um livro tinha tiragem média de dois mil exemplares, o programa *Roda Viva* da TV Cultura era assistido por 60 mil pessoas e a história de *Beto Rockfeller* era acompanhada diariamente por 800 mil pessoas, em São Paulo [...] (SÉRGIO, 2010, p. 43-45).

O sucesso, segundo o autor, foi a total falta de conhecimento do veículo, como expresso também em sua biografia: “Tanto que o primeiro capítulo da minha primeira história para a televisão [...] fui assistir na emissora. Eu não tinha televisão em casa. E tudo talvez tenha dado certo

exatamente por isso, pela falta de responsabilidade com que encarei o desafio” (SÉRGIO, 2010, p. 48).

Observa-se então que há um “contista” precisando ganhar dinheiro, uma amiga com grande prestígio (Cacilda) e um diretor artístico em busca de um novo escritor. Embora toda a concepção de “Beto Rockefeller” tenha partido de Cassiano, Bráulio também deixou sua marca na história, ao acentuar a dupla personalidade de Beto a partir de marcas da cidade de São Paulo, no conflito entre as ruas Teodoro Sampaio e Augusta. Bráulio já havia anunciado que a cidade de São Paulo merecia um conflito ao comparar com a obra de Franz Kafka e o uso da condição urbana da cidade de Praga (capital da República Tcheca¹⁵⁷).

Ao contrário de outras tentativas de renovação do gênero, “Beto Rockefeller”, além de sucesso de crítica, também foi condecorada pelo público. Tanto é que a TV Tupi esticou muito a trama, que ficou mais de um ano no ar (de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969, com 230 capítulos). Bráulio Pedroso tinha a saúde frágil, uma artrite reumatoide trazia problemas para a sua coluna. Além do mais, às vésperas de iniciar a trama, ele sofreu um grave acidente de automóvel, o que o levou a ficar totalmente imobilizado. Nesta época, o autor ditava os capítulos para o jovem Paulo Ubiratan. A telenovela não tinha mais fim... Em estafa, Bráulio abandonou provisoriamente a obra e foi substituído por Eloy Araújo, Ilo Bandeira e Guido Junqueira. Lima Duarte também deixou a direção, entregando-a a Walter Avancini. Além do mais,

Os próprios atores ausentaram-se para tirar férias, e muitos capítulos eram preenchidos com qualquer “criação” de emergência: um grupo de jovens dançando numa festinha, um personagem caminhando indeciso ou então uma determinada ação – sem diálogos – era acompanhada por uma música de sucesso. Tudo o que foi válido serviu de base para as novelas do futuro. Até mesmo as improvisações dentro da falta de organização da época servem de modelo até hoje (FERNANDES, 1997, p. 117).

A telenovela também enfrentou alguns problemas com a censura devido à aparição de algumas prostitutas. Por isso, a censura reclassificou a trama para o horário das 23h. O autor então amenizou a temática e a trama pôde continuar em seu horário normal, às 8 da noite.

5. Considerações Finais

Essa é a história que conhecemos. Foi Ismael Fernandes (1997), no livro “Memória da Televisão Brasileira”, cuja primeira edição é de 1982,

¹⁵⁷ Cf. SÉRGIO, 2010, p. 43.

quem a contou. A partir daí, diversos foram os replicadores, muitos sem dar o devido crédito às observações. Nos anos 1950 e 1960 era raro algum jornalista dar reconhecimento cultural a esse produto, o mais importante da nossa indústria cultural. Fernandes foi o pioneiro. Depois dele, outros escreveram para legitimar o gênero: Artur da Távola, Maria Helena Dutra, Décio Pignatari, entre outros¹⁵⁸. No âmbito acadêmico, a telenovela também demorou a ter reconhecimento, embora haja estudos em nível de mestrado ainda na década de 1970. Dos livros que procuraram realizar a síntese dessa história, se destacam “O carnaval das imagens” de Michéle e Armand Mattelart, publicado na França em 1987 e no Brasil dois anos depois. Também em 1989, a editora Brasiliense publica a primeira edição de “Telenovela: história e produção” de Renato Ortiz, Sílvia Borelli e José Mário Ortiz Ramos. A síntese prossegue com “Telenovela: história, análise e conteúdo”, de Artur da Távola, publicado em 1996, e “A Hollywood brasileira”, de Mauro Alencar (2002).

Na contramão de tudo que já foi escrito sobre a importância de “Beto Rockefeller”, o autor Bráulio Pedroso afirma que a trama não traz novidades, além do fim do maniqueísmo melodramático:

Falando sinceramente, nem acho que Beto Rockefeller tenha sido uma grande novidade, até porque, de certa forma, estava vinculado ao folhetim realista e psicológico do século anterior, mal comparado, os mesmo de Balzac ou Dostoiévski. Inclusive pela falta de mobilidade da maquinaria técnica, ficava-se preso ao estúdio, a uma forma teatral dialogada e não a uma linguagem moderna. Mas isso só será possível quando o uso de cenas externas, de ambientações verdadeiras, se tornar comum. Do ponto de vista formal, tanto o folhetim como a novela são apresentados em capítulos, por isso exigindo um desenvolvimento vagaroso. (SÉRGIO, 2010, p. 53).

É interessante notar a negação que Bráulio Pedroso faz de sua própria obra. Os fatores alegados para a não novidade foram os mesmos que ressaltamos como as principais ações de modernização trazidas pela trama. De fato, o folhetim é uma importante matriz cultural da telenovela: além da divisão em capítulos, a estrutura narrativa de correlações, que pode ser qualificada como gancho, é de fundamental importância. Ainda hoje não houve qualquer rompimento dessa lógica. Caso haja algum dia, teremos um novo produto, e não uma telenovela.

¹⁵⁸ As diversas crônicas publicadas nos jornais e revistas não foram publicadas em livros, com exceção de Pignatari (1984), e mais recentemente os livros de Rose Esquenazi (1993) e Eugênio Bucci (2003).

Naturalmente, tudo era muito incipiente, mas todos sabem que um passo importante foi dado. Outra referência que comprova a importância da novela no período é a capa da revista “Veja” nº 35, de 7 de maio de 1969. A capa trouxe uma série de frames de telenovelas, em preto e branco, e uma foto central do ator Luiz Gustavo, como se estivesse rasgando a página. Abaixo, a chamada de capa “Beto Rockfeller, o herói sem caráter. Algo de novo no vídeo?”.

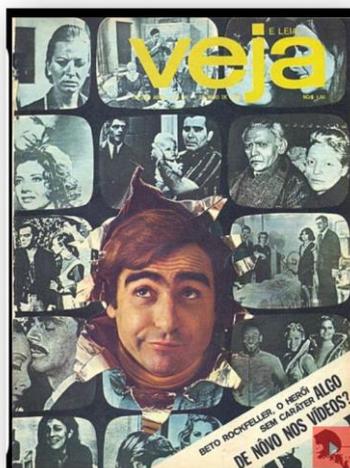


Figura 01: Capa da Revista *Veja* nº 35, destacando a novela Beto Rockfeller.
Reprodução acervo digital.

O título da reportagem, “Os filhos do Direito de Nascer”, faz um paralelo entre as duas tramas. De um lado, o grande sucesso de Félix Caignet, responsável pelo hábito do brasileiro de acompanhar histórias seriadas na televisão e, de outro, a trama que inovava em aspectos temáticos e estéticos, eliminando a exacerbação melodramática que transformava as exibições em verdadeiros “vales de lágrimas”. Outros importantes veículos jornalísticos, como *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*, também dedicaram grande espaço para falar sobre as inovações da trama e a forma como ela influenciou o futuro da televisão.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Senac, 2002.
- ALVES, Vida. **TV Tupi**: uma linda história de amor. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2004.
- BASBAUM, Hersch W. **Lauro César Muniz**: solta o verbo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- BRANDÃO, Cristina. **O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro**: o teleteatro e suas múltiplas faces. Juiz de Fora: UFJF; OP.COM, 2005.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde. 1960/70. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- BUCCI, Eugênio. **Do B**: Crônicas críticas para o Caderno B do *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- CALABRE, Lia. **O rádio na sintonia do tempo**: radionovelas e cotidiano (1940-1946). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.
- CAMPEDELLI, Samira Y. **A telenovela**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2001.
- ESQUENAZI, Rose. **No túnel do tempo**: uma memória afetiva da TV brasileira. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1993.
- FELICIANO, Fátima. Telenovela brasileira: a grande viagem de Ivani Ribeiro. In: MOYA, Álvaro de. **Gloria in Excelsior**: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. p. 139-145.
- FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência: Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- JAKUBASZKO, Daniela. Beto Rockfeller: marcas da contracultura na telenovela brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXV, 2002, Salvador-BA. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2002. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/144048416847929090280448483156795443960.pdf>. Acesso em 15/mar./2016.
- KLAGSBRUNN, Marta; RESENDE, Beatriz. **A telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963**. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação UFRJ; Fundação Museu da Imagem e do Som RJ, 1991. (Quase Catálogo, 4).
- LEDESMA, Vilmar. **Geraldo Vietri**: disciplina é liberdade. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009. São Paulo: ECA/USP/Paulus, 2009.
- MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. **O carnaval das imagens**: a ficção na TV. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MATOS, David José L. (org.). **Pioneiros do rádio e da TV no Brasil**: Depoimentos à Pró-TV. São Paulo: Códex, 2004.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MOYA, Álvaro de. **Gloria in Excelsior**: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- MUNIZ, Lauro César. Televisão Excelsior. In: MOYA, Álvaro de. **Gloria in Excelsior**: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. p. 87-91.

- OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio. **O livro do Boni**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- ORTIZ, Renato. Evolução histórica da telenovela. In: _____; BORELLI, Sílvia H. S.; RAMOS, José Mário O. **Telenovela: história e produção**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 11-54.
- _____; BORELLI, Sílvia H. S.; RAMOS, José Mário O. **Telenovela: história e produção**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- OS FILHOS do direito de nascer. **Veja**, n. 35, São Paulo, 07 maio 1969. Capa. p. 26-33
- PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PORTO E SILVA, Flávio Luiz. **O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60**. São Paulo: Idart, 1981. (Cadernos, 4).
- RAMOS, José Mário O.; BORELLI, Sílvia H. S. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. S.; RAMOS, José Mário O. **Telenovela: história e produção**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 55-108.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2014.
- SÉRGIO, Renato. **Bráulio Pedroso: audácia inovadora**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. Rio de Janeiro: Globo, 1996.
- UMA NOITE em 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Produtor Executivo: João Moreira Salles. São Paulo: VideoFilmes, c2010. 1 DVD (93 min.), color.

Panorama dos estudos brasileiros de ficção televisiva: quadro bibliográfico das teses e dissertações produzidas nos PPGCOMs do país

Tissiana Pereira
Daniela Ortega

1. Introdução

Com a abertura do mestrado em Comunicação, em 1972, a Universidade de São Paulo (USP) inaugurou os programas de pós-graduação em Comunicação do país¹⁵⁹. Na sequência, ainda na década de 70, outras quatro instituições fizeram o mesmo: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ - 1973); Universidade de Brasília (UnB - 1974); Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP - 1978); e Universidade Metodista de São Paulo (Umesp - 1978). O primeiro programa de doutorado em Comunicação também foi aberto pela USP, em 1980, sendo seguida por PUC-SP (1981) e UFRJ (1983). Neste ano, os programas credenciados pela Capes já são 50.

Foi na instituição do Rio de Janeiro, porém, que o primeiro trabalho sobre ficção televisiva foi publicado, em 1975. *O estereótipo visual da telenovela como instrumento de educação permanente* fazia uma análise das telenovelas *Escalada* (Globo, 1975) e *Meu Rico Português* (Tupi, 1975).

Apenas sete anos depois, em 1982, o estudo de ficção televisiva chegou à USP. Numa análise ligada aos estudos de gênero, Rosângela Vieira Rocha efetuou uma análise histórica da imagem feminina nos meios de comunicação e da diferenciação entre os sexos a partir da telenovela *Água Viva* (Globo, 1980). Hoje, a universidade é a maior produtora de pesquisas sobre ficção televisiva e coordenadora do Obitel. Desde a criação da rede de pesquisa, a produção sobre o tema cresce a cada ano. Em 2016 foram publicados 14 trabalhos, que giram em torno dos eixos de produção, recepção e discurso. Nos últimos 10 anos, o volume é de 210 publicações.

Este artigo é uma análise parcial de um estudo maior, que pretende abarcar toda a produção sobre ficção televisiva do país realizada nos programas de Pós-Graduação em Comunicação no período entre 2007 e 2016. Estes trabalhos foram identificados a partir de um inventário maior, já referenciado, e a análise se destina traçar um panorama das influências e referências dos estudos de ficção televisiva realizados no país.

¹⁵⁹ Todas as informações utilizadas nesse artigo foram produzidas a partir de um banco de dados do CETVN criado em 2007, através do *Projeto Levantamento, classificação e análise de dados referentes a teses e dissertações sobre ficção televisiva nos programas de Pós-Graduação em Comunicação*.

Faremos uma ampla avaliação, a partir dos parâmetros de estudos bibliométricos, como explica Hayashi (2012, p.11):

Na atualidade a Bibliometria inclui três tipos de estudos: descritivos, avaliativos e relacionais. Os estudos descritivos referem-se à produtividade (...) enquanto que os estudos avaliativos estão relacionados ao uso da literatura por meio da contagem de referências e citações em trabalhos de pesquisa. Os estudos relacionais buscam iluminar as relações no âmbito da investigação.

A telenovela tem lugar de destaque e se sobressai na ficção televisiva brasileira, sendo uma criação inteiramente nacional e principal produto da indústria cultural do país, é veemente a necessidade de se identificar a partir de que autores e linhas de pesquisa esses estudos se produzem. Alguns dos principais teóricos em ficção televisiva são brasileiros, tais como Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Maria de Lourdes Motter e Maria Aparecida Baccega. Outros pesquisadores de acentuada relevância saem de nossos vizinhos da América Latina, a exemplo de Jesús Martín-Barbero apontado como figura-chave na constituição da perspectiva dos estudos culturais na América Latina (ESCOSTEGUY, 2010, p. 47) e, principalmente, nos estudos de recepção, pois faz parte de uma reflexão crítica que começou a se desenvolver no continente, especialmente na década de 1980, em que o eixo central eram “as novas configurações da cultura popular a partir da emergência das indústrias culturais” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 19). E, em relação a isso, foram de Martín-Barbero as contribuições mais importantes e originais que abordavam essa problemática e revelavam “a existência de empréstimos e negociações entre a cultura considerada ‘legítima’ e aquelas formas culturais cotidianas tidas como ‘insignificantes’, dentro do âmbito latino-americano” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 19). Guillermo Orozco Gómez também é nome importante para essa perspectiva.

A outra face desse processo foi o progressivo reconhecimento acadêmico da importância da telenovela como objeto privilegiado de estudo sobre a cultura e a sociedade contemporânea brasileira. Esta situação peculiar alcançada pela telenovela brasileira é responsável pelo caráter, senão único, pelo menos muito peculiar, de uma narrativa nacional, popular e artística, além de se tornar tema de estudo consolidado. (LOPES: 2003, p. 17)

Dessa forma, procuraremos verificar a confluência de Epistemologias do Sul (BOAVENTURA DE SOUSA SANTOS, 2010), identificando até que ponto a produção do conhecimento se alimenta de

investigações produzidas regionalmente e como se dá a ecologia de saberes proposta de pensamento pluralista e propositivo, “que reconhece a existência de múltiplas visões que contribuem para o alargamento de horizontes da experiência humana no mundo” (GOMES, 2012, p.49).

No artigo final, pretendemos avaliar inclusive as intersecções entre os orientadores dos trabalhos e as referências utilizadas. Avaliar os diferentes títulos utilizados cada teórico citado, as linhas de pesquisa prevalentes e as autorreferências, entre outros aspectos que se destacarem nos resultados. Conseguiremos, assim, verificar a situação da comunicação acadêmica e a difusão do conhecimento científico na área. Esse levantamento é fundamental para a análise da produção de qualquer campo, uma vez que seus achados indicam o grau de desenvolvimento do saber científico.

Neste estudo inicial, apresentamos um quadro geral dos autores referenciados nas 38 pesquisas (9 teses e 29 dissertações) sobre ficção televisiva defendidas nos anos de 2015 e 2016 nos PPGCOMs do Brasil. Estes trabalhos foram produzidos em 12 universidades do país, nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Piauí, Sergipe e Rio Grande do Norte.

2. Metodologia

Para a realização deste estudo, que se dará nos âmbitos qualitativo e quantitativo, foi realizado a partir dos seguintes procedimentos metodológicos: (1) coleta de dados sobre as teses e dissertações defendidas nos programas de pós-graduação em Comunicação até o ano de 2016; (2) classificação dos dados coletados a partir do *Projeto Levantamento, classificação e análise de dados referentes a teses e dissertações sobre ficção televisiva nos programas de Pós-Graduação em Comunicação* em uma planilha que reúne apenas os trabalhos publicados entre os anos de 2007 e 2016, com os seguintes indicadores: ano / programa de origem / tipo de documento (tese ou dissertação) / título / autor / foco / palavras-chave / ficção analisada / formato / link de acesso; (3) visita a todos os trabalhos, em sua forma eletrônica, por meio dos links disponíveis nas planilhas, cópia de toda a bibliografia relacionada e construção de duas novas planilha (uma para as teses e outra para as dissertações), constituídas dos seguintes campos: autor citado / obra referenciada / título da pesquisa / autor da pesquisa / orientador / ano da defesa / foco (produção, recepção ou discurso) / faculdade / Estado / formato (do objeto da pesquisa).

A busca inicial, para a captação dos trabalhos para o inventário do CETVN, é realizada continuamente nos acervos das universidades públicas e particulares do país que possuem programas de pós-graduação em

Comunicação validados pelo MEC. A busca é realizada nos acervos *online* de teses e dissertações dessas instituições, além de bancos de dados específicos sobre produção acadêmica.

São pesquisadas palavras-chave relacionadas à produção de ficção televisiva, tais como *telenovela*, *novela*, *minissérie*, *série*, *teledramaturgia*, *soap opera*, *ficção* e *televisão*.

No período de 10 anos considerado para este estudo, trabalhamos com 210 teses e dissertações produzidas em todo o país. Nos dois anos que abrangem este trabalho, temos 38 pesquisas analisadas, o que corresponde a cerca de 18% do total.

Nesta investigação inicial, levantamos todos os autores citados e descartamos as citações de origem não acadêmica, tais como técnicos, jornalistas, roteiristas e biógrafos, já que o foco é verificar a circulação do saber científico.

Foi realizada então a contagem das citações. De maneira geral, os trabalhos foram classificados de acordo com os indicadores já descritos, dos quais, para a análise neste artigo, destacamos os recortes por nível acadêmico e por região do país, dando atenção especial à análise comparativa entre essas regiões e à área de conhecimento principal de cada um dos autores mais citados, indicando o que isso representa para as pesquisas de ficção televisiva no país.

3. Uma análise em andamento

Como já mencionado, ao longo da análise desses últimos dois anos, foram defendidos 38 trabalhos sobre ficção televisiva nos cursos de Pós-Graduação em Comunicação no Brasil. Destes, 29 são pesquisas de mestrado e 9, de doutorado, nas quais foram citados, no total, 1967 autores diferentes. Esse elevado número de menções indica que os pesquisadores brasileiros de ficção televisiva utilizam uma variada gama de referências em suas investigações.

Foi possível analisar também que, destes quase 2.000 autores, as origens predominantes são dos seguintes países: Brasil, México, Estados Unidos, Inglaterra, França e Itália. Porém, os teóricos brasileiros são os mais citados tanto nas teses quanto nas dissertações _dos 15 autores mais citados, 8 são brasileiros, como pode ser observado no gráfico 1, reproduzido abaixo.



Gráfico 1: Os 15 autores mais citados no total das pesquisas. Fonte: Autoras.

A partir do gráfico, é possível verificar que, em um universo de 3815 referências coletadas, sendo alguns dos autores citados mais de uma vez na mesma pesquisa, que os dois pesquisadores mais citados são mulheres e professoras da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Há, porém, uma grande vantagem da primeira mais citada, Maria Immacolata Vassallo de Lopes, em relação aos outros autores, o que pode ser explicado pelo fato de que a autora é a pioneira no país dos estudos que têm a ficção televisiva como objeto e referência principal, além de que continua com uma alta produtividade sobre as questões relacionadas a esse tópico.

Podemos inferir, a partir dos autores que aparecem nas cinco primeiras posições, que as produções acadêmicas sobre ficção televisiva no Brasil, nos últimos dois anos, se alicerçam fundamentalmente nos estudos de fãs, nos estudos culturais e nos estudos de telenovela brasileira como produto de representatividade social.

Observamos também os autores citados a partir do recorte quanto aos dois níveis acadêmicos diferentes existentes nos Programas de Pós-Graduação do Brasil, sendo o mestrado o primeiro deles.

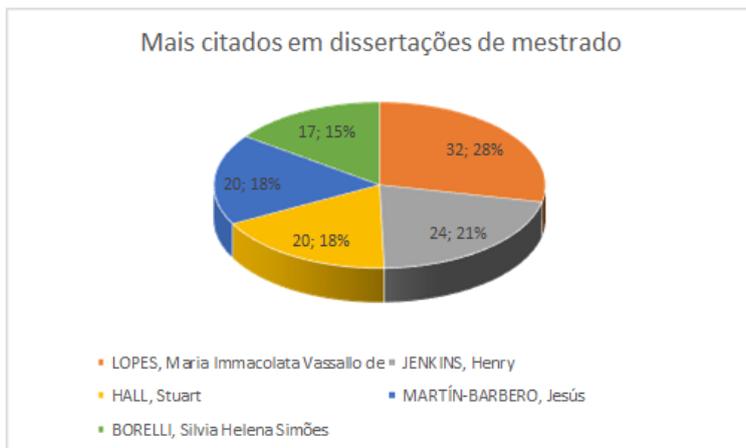


Gráfico 2: Autores mais citados no nível acadêmico de mestrado. Fonte: Autoras.

Assim, é possível observar que há certa proporcionalidade entre os principais autores citados. Lopes continua sendo a principal referência, porém os outros 4 autores mais referenciados também aparecem em um grande volume de citações e de forma semelhante. Podemos notar ainda que, nesse universo, 3 autores são latino-americanos, sendo 2 brasileiras. A minoria, ou seja, os outros dois autores, são nórdicos. Todos eles são do campo da Comunicação.

Interessante notar a ascensão de Stuart Hall entre as principais referências nas pesquisas de mestrado (com 20 citações, ou 18% do total entre os cinco mais referenciados). Considerado um dos fundadores dos estudos culturais britânicos, Hall aparece na sétima posição no levantamento geral de pesquisas, e sobe para a terceira posição nos estudos de mestrado, o que indica que, neste nível acadêmico, há a predominância também de trabalhos que adotam a linha dos estudos culturais.

O gráfico seguinte (3) mostra os autores mais citados em nível de doutorado.

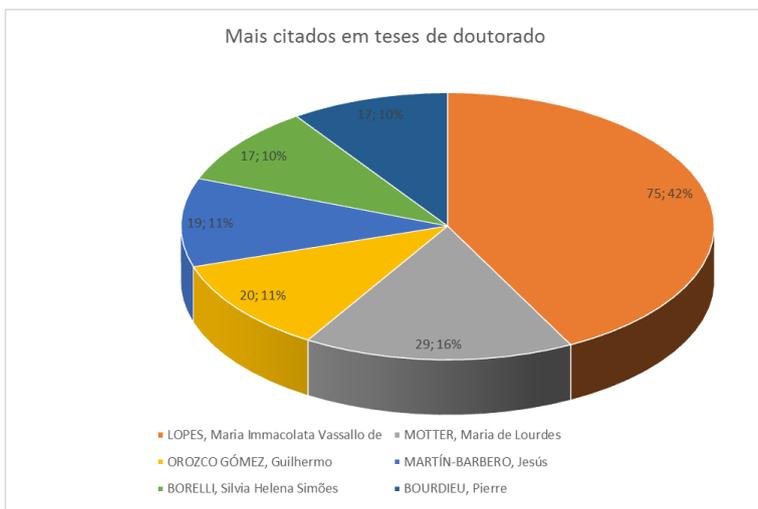


Gráfico 3: Autores mais citados no nível acadêmico de doutorado. Fonte: Autoras.

Diferente do primeiro gráfico, no doutorado já podemos observar uma grande disparidade de citações entre a autora mais referenciada e os demais. Entre os cinco mais citados, Lopes é detentora de 42% das menções (75 citações) nas teses de doutorado sobre ficção televisiva produzidas nos últimos dois anos no país. Mais uma vez, a segunda autora é Motter, tendo 16% das referências (29 citações) entre os autores mais citados.

Podemos observar ainda que, assim como nas dissertações, os principais autores utilizados nas teses são, na maioria, latino-americanos, sendo 3 brasileiras e apenas um nórdico, nesse caso, um francês que não é do campo de Comunicação: Pierre Bourdieu, um dos sociólogos mais citados no mundo.

Conforme já indicado neste texto, dividimos a análise também pelas regiões do país de onde saíram os trabalhos produzidos no período recortado. Sendo assim, temos como inferir quais autores foram mais utilizados em cada região.

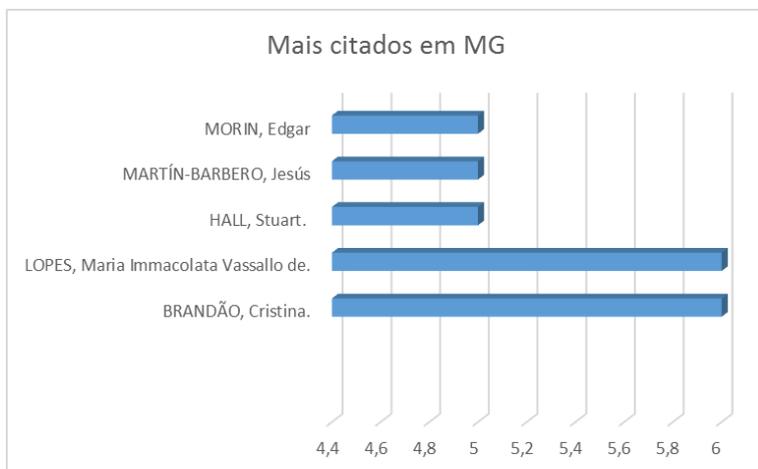


Gráfico 4: Autores mais citados nas teses e dissertações de Minas Gerais. Fonte: Autoras.

No Estado de Minas Gerais, dos 5 autores mais citados, 2 são pesquisadoras brasileiras, sendo que Lopes continua na liderança, mas aparece empatada com Cristina Brandão. O destaque desta última pode ser explicado pelo fato de que é professora de um dos Programas de Pós-Graduação de Minas Gerais.

Mais uma vez, percebemos a presença, em maioria, de autores latino-americanos, com apenas dois dos citados sendo nórdicos. Verificamos que os latino-americanos são do campo da Comunicação, já os nórdicos, não. Edgar Morin é antropólogo, filósofo e sociólogo, enquanto Stuart Hall foi teórico cultural e sociólogo.

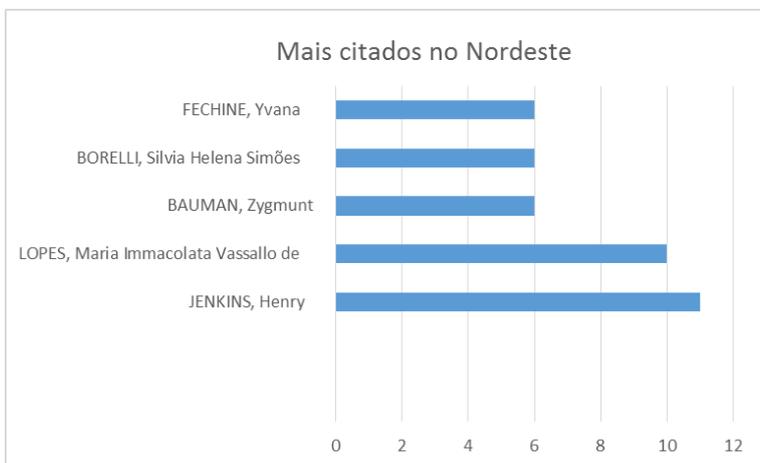


Gráfico 5: Autores mais citados nas teses e dissertações do Nordeste. Fonte: Autoras.

No Nordeste, notamos uma importante mudança entre as principais menções. Henry Jenkins aparece como o autor preferido nas pesquisas de pós-graduação, e Lopes aparece na segunda posição. Mais uma vez, há uma predominância de latino-americanos, e neste caso, específico, de brasileiras.

Uma das autoras citadas com frequência, assim como ocorreu em Minas Gerais, também é professora de um Programa de Pós-Graduação da região (Fechine). Apenas dois dos mais citados são nórdicos, e a maioria dos pesquisadores são do campo comunicativo, sendo o sociólogo polonês Zygmunt Bauman a única exceção.

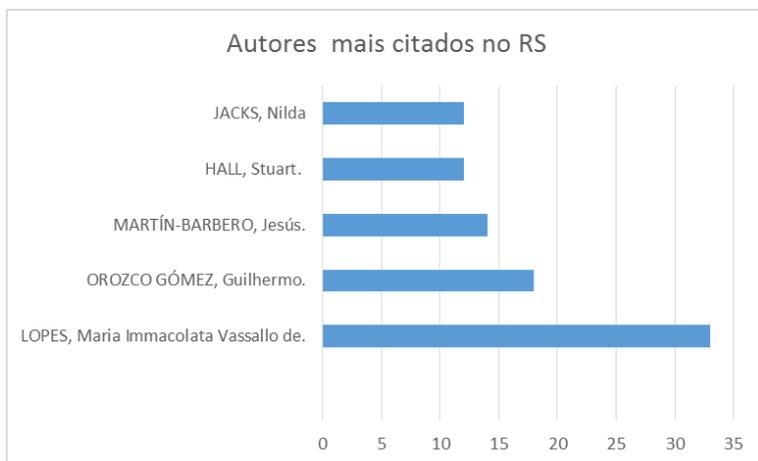


Gráfico 6: Autores mais citados nas teses e dissertações do Rio Grande do Sul. Fonte: Autoras.

Analisando os autores mais citados nos trabalhos defendidos na região do Rio Grande do Sul, foi possível constatar que, mais uma vez, a preferência por Lopes, que é seguida de outros autores latino-americanos, da mesma forma que acontece nas outras regiões do país. Há apenas 1 autor nórdico, e Nilda Jacks, que aparece pela primeira vez na lista dos 5 mais referenciados, também provém dessa região do país - Jacks é membro de um Programa de Pós-Graduação do Rio Grande do Sul.

Entre os pesquisadores mencionados, apenas Hall não é do campo da Comunicação, e, por aparecer ao lado de Orozco Gómez e Martín-Barbero, podemos também indicar a forte prevalência da linha de pesquisa dos estudos culturais.

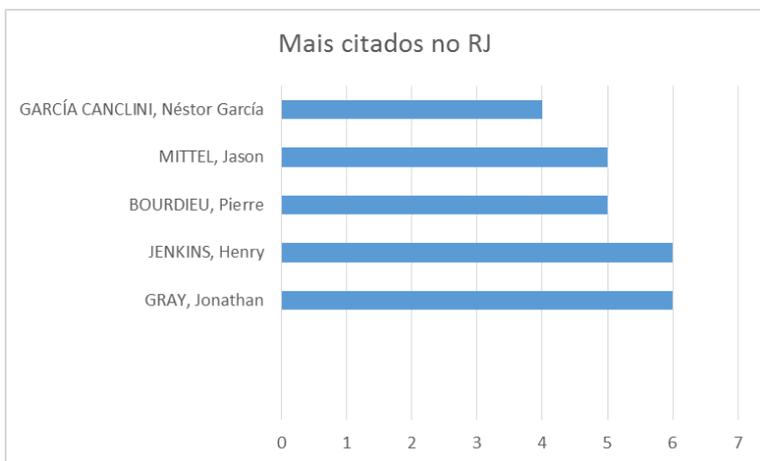


Gráfico 7: Autores mais citados nas teses e dissertações da região do Rio de Janeiro.
Fonte: Autoras.

A região do Rio de Janeiro é a que mais se diferencia das tendências observadas no restante do país em relação aos estudos de ficção televisiva nos últimos dois anos. Trata-se da que mais possui equiparação quanto ao número de citações dos autores mais utilizados, diferente das outras regiões até então investigadas. E é o único Estado do país em que Lopes não aparece nesta seleção.

Os dois mais citados são Gray e Jenkins e, diferentemente também das demais regiões do país, estes são nórdicos, bem como os dois que aparecem a seguir na listagem. Assim, a maioria dos autores referenciados não é latino-americana, e sim nórdica, sendo percebido apenas um autor proveniente da América Latina. Outra marca importante é que não há a presença de nenhum pesquisador brasileiro.

Ao contrário das demais regiões, também não encontramos entre os mais citados autores que pertencem a PPGCOMs da região. Mas ainda observamos a prevalência de teóricos do campo da Comunicação, sendo Bourdieu a única exceção.

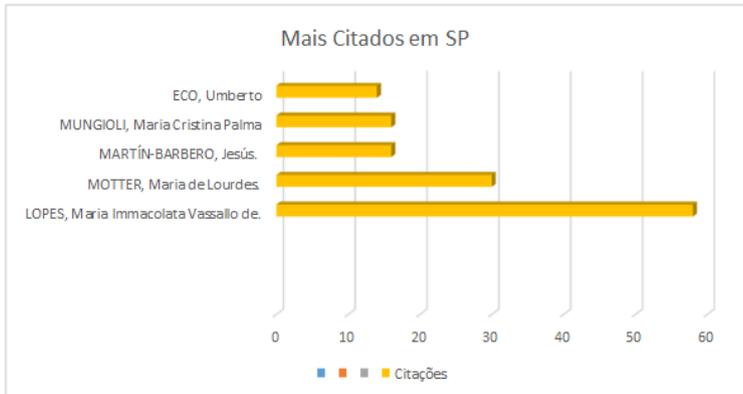


Gráfico 8: Autores mais citados nas teses e dissertações da região de São Paulo. Fonte: Autoras.

Em São Paulo, mais uma vez, Lopes é a autora mais citada, com grande margem em relação ao segundo lugar, que é Motter. Apenas o italiano Umberto Eco, na quinta posição, não é da América Latina, e é também o único que não pertence ao campo da comunicação, sendo filósofo, semiólogo e linguista.

Entre os latino americanos, três são pesquisadoras brasileiras e pertencentes a Programas de Pós-Graduação de São Paulo. O ineditismo aqui é de Maria Cristina Palma Mungioli, que trabalha com narrativas televisuais e é do PPGCOM da USP.

4. Considerações finais

Como apontamentos finais desse levantamento bibliométrico inicial e parcial, referente apenas às pesquisas realizadas nos últimos dois anos, podemos concluir que os autores mais citados nas teses e dissertações defendidas nos últimos dois anos são brasileiros ou de outros países da América Latina, contrariando a lógica de que sofreremos grande influência dos autores nórdicos, chamada de “*colonialidade do poder*” por Boaventura de Sousa Santos (2010).

Além disso, é importante salientar que as mulheres aparecem em maioria entre os mais referenciados. E, assim, destacamos Lopes como a mais utilizada nas pesquisas de pós-graduação do país, o que comprova a sua grande produção e penetração no campo, pois é uma autora pioneira e referência chave quando se trata, principalmente, de ficção televisiva.

É necessário ressaltar ainda que os autores com mais menções nas pesquisas são, em sua maioria, do campo da Comunicação, havendo, porém, a presença de sociólogos, antropólogos e filósofos, comprovando

cada vez a transdisciplinaridade e complexidade do nosso campo (MORIN, 2015).

É interessante notar que os autores regionais ocupam lugar de destaque entre as referências e apareceram como os mais citados nas suas respectivas regiões de origem. Divergindo, assim, mais uma vez, de uma persistência de colonização epistêmica cunhada pelo eurocentrismo. Podemos então afirmar que, pelo menos nas pesquisas sobre ficção televisiva, estamos nos voltando para uma “epistemologia do Sul”, como propunha Boaventura de Sousa Santos (2010).

Esses resultados encontrados são importantes para o crescimento e a afirmação do campo. Mas, considerando que a pesquisa em ficção televisiva é relativamente nova no país, cabe detectar, com o estudo maior que está em andamento, o caminho que ela vem percorrendo, identificando a partir de quando esses autores locais passaram a ser mais valorizados e utilizados na produção acadêmica.

REFERÊNCIAS

- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais**: Uma versão latinoamericana. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/35295718/Cartografias-dos-estudos-culturais-Uma-versao-latinoamericana>>. Acesso em: 11 jul. 2017.
- GOMES, Fulvio de Moraes. As epistemologias do sul de Boaventura de Sousa Santos: Por um resgate do Sul Global. In: **Revista Páginas de Filosofia**, v. 4, n. 2, pp. 39-54, São Paulo, jul/dez. 2012. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/PF/article/view/3749>>. Acesso em: 11 jul. 2017.
- HAYASHI, M. Cristina Piumbato Innocentini. Sociologia da ciência, bibliometria e cientometria: contribuições para a análise da produção científica. IV EPISTED – Seminário de Epistemologia e Teorias da Educação. Dezembro de 2012. Faculdade de Educação/Unicamp. **Anais Eletrônicos**. Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/Graduacao/PETBiblioteconomia/soc-da-ciencia-pet.pdf>>. Acessado em 10 jul. 2017.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. In: **Comunicação & Educação**, n. 26, pp. 17-34, São Paulo, abr. 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewfile/4195/3934>>. Acesso em: 11 jul. 2017.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução Eliane Lisboa. 5.ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

Sobre os autores

Alexandre Tadeu dos Santos: Professor da UFG no curso de Publicidade e Propaganda. Doutor em Ciências da Comunicação pela USP. Mestre em Comunicação e Linguagens pela UTP. Contato: *alexandresantos5@terra.com.br*.

Ana Carolina Maoski: Mestranda da Linha de Comunicação e Formações Socioculturais do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM/UFPR) e Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná. Integrante do NEFICS, Núcleo de Estudos de Ficção Seriada da UFPR. Contato: *anacarolinamaoski@gmail.com*.

Andrei Maurey Leite: Mestrando do Curso de Comunicação Social da PUC-RJ. Contato: *andreamaurey@gmail.com*.

Aurora Almeida de Miranda Leão: Mestranda do PPGCOM da UFJF. Contato: *auroralcao@hotmail.com*.

Camila Mendonça: Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM/UFRJ). Contato: *mendoncamila41@gmail.com*.

Carlos Vinícius Pereira Lacerda: Mestrando em Comunicação Social – Interações Midiáticas pela PUC Minas. Contato: *vinnielacerda@gmail.com*.

Daiana Sigiliano: Mestre em comunicação pela UFJF. Membro do grupo do Grupo de Pesquisa em Redes, Ambientes Imersivos e Linguagens da UFJF e pesquisadora da Rede Obitel Brasil/UFJF. Contato: *daianasigiliano@gmail.com*.

Daniela Ortega: Mestranda em Ciências da Comunicação da ECA-USP, bolsista CNPq. Contato: *daniela.ortega@usp.br*.

Gabriela Borges: Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. Pesquisadora da rede Obitel Brasil/UFJF. Contato: *gabriela.borges@ufjf.edu.br*.

Gêsa Cavalcanti: Publicitária, mestra em comunicação pela UFPE. Pesquisadora da rede Obitel Brasil/UFPE. Contato: *gesakarla@hotmail.com*.

Guilherme Libardi: Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. Contato: *gblibardi@gmail.com*.

Guilherme Moreira Fernandes: Professor adjunto da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Pós-doutorando em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM/UFRJ). Contato: *gui_facom@hotmail.com*.

Hertz Wendel de Camargo: Professor Doutor docente do PPGCOM e dos cursos de Publicidade e Propaganda e Jornalismo da Universidade Federal do Paraná. Contato: *hertzwendel@gmail.com*.

Isabela Norton: Mestranda do PPGCOM/UFJF. Contato: *nortonisabela@gmail.com*.

Janiclei Aparecida Mendonça: Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagem, na linha de Estudos de Cinema e Audiovisual da Universidade Tuiuti do Paraná. Docente do curso de Publicidade e Propaganda e Design de Animação do Centro Universitário de Curitiba (UNICURITIBA). Contato: *janiclei.mendonca@gmail.com*.

João Paulo Hergesel: Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PROSUP/Capes). Membro dos Grupos de Pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira (UAM/CNPq) e Narrativas Midiáticas (Uniso/CNPq). Contato: *jp_hergesel@hotmail.com*.

- José Carlos Fernandes:** Doutor e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Docente da graduação em Comunicação Social - Jornalismo da UFPR. Contato: *cucafernandes@terra.com.br*.
- Laryssa Moreira Prado:** Mestranda do PPGCOM/UFJF. Contato: *laryssaprado@live.com*.
- Lucas Martins Néia:** Roteirista, dramaturgo e diretor teatral. Doutorando Direto em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina Pesquisador do OBITEL Brasil (Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva) e do Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva (Obitel). Bolsista Capes. Contato: *lucas_martins_neia@hotmail.com*.
- Luiz Siqueira:** Mestrando em Comunicação no PPGCOM – FIC/UFMG. Contato: *siq.luiz@gmail.com*.
- Marcos Nicolau:** Professor pós-doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Processos e Linguagens Midiáticas – Gmid/PPGC. Contato: *marcosnicolau.ufpb@gmail.com*.
- Maria Amélia Paiva Abrão:** Doutoranda e mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM. Especialista em Marketing, com MBA Executivo pela ESPM. Pesquisadora do OBITEL Brasil (Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva). Membro do Grupo CNPq de Pesquisa Comunicação, educação e consumo: as interfaces da teleficção (ESPM-SP). Contato: *amelia.abrao@gmail.com*.
- Mariana Barbosa Gonçalves:** Mestranda do PPGCom da UFOP. Contato: *maribgoncalves@gmail.com*.
- Mariana Marques de Lima:** Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ECA-USP) e do Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva (Obitel). Bolsista Capes. Contato: *marit.mlima@gmail.com*.
- Mateus Vilela:** Doutor em Comunicação Social – PUCRS. Professor Unisul. Contato: *mateusdvilela@gmail.com*.
- Naiane Almeida:** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB. Integrante do Grupo de Pesquisa em Processos e Linguagens Midiáticas – Gmid/PPGC. Contato: *naianealmeida.nba@gmail.com*.
- Raphael Parreira e Silva:** Mestrando em Comunicação Social – Interações Midiáticas pela PUC Minas. Contato: *raphaelparreirasilva@hotmail.com*.
- Robéria Nádia Araújo Nascimento:** Professora Titular do Curso de Jornalismo da UEPB. Doutora em Educação pela UFPB. Contato: *rnadia@terra.com.br*.
- Soraya Ferreira:** Professora PPGCOM UFJF e Pós-Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Tecnologia da Inteligência e Design Digital- TIDD. Contato: *soyferreira@gmail.com*.
- Tadeu Ribeiro:** Mestre e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFF – Universidade Federal Fluminense. Professor Substituto na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Professor Titular na Universidade Católica de Petrópolis (UCP) e no Instituto Infnet. Áreas de pesquisa: mídia, marketing e consumo. Contato: *tadecarvalho@gmail.com*.
- Tissiana Pereira:** Doutoranda do Curso em Ciências da Comunicação da ECA-USP, bolsista Capes. Contato: *tissianap@usp.br*.
- Vanessa Guimarães do Nascimento:** Mestranda em Comunicação no PPGCOM – FIC/UFMG. Contato: *guimaraes899@gmail.com*.