

COLEÇÃO  
FICÇÃO SERIADA

Ligia Prezia Lemos [org.]

Alexandre Tadeu dos Santos  
Ana Carolina Maoski  
Andrei Maurey  
Andreza Almeida dos Santos  
Aurora Almeida de Miranda Leão  
Betânia Maria Vilas Bôas Barreto  
Clarice Greco  
Daiana Sigiliano  
Gabriela Borges  
Gêsa Cavalcanti  
Graciela Ramos Barbosa Bechara  
Guilherme Moreira Fernandes  
João Paulo Hergesel  
Ligia Prezia Lemos  
Lucas Teixeira Simões Mathias  
Luísa Chaves de Melo  
Márcio de Oliveira Guerra  
Mariana Castro Dias  
Natalia dos Santos Machado  
Paulo José de Sousa  
Raquel Lobão Evangelista  
Rogério Ferraraz  
Sandra Trabucco Valenzuela  
Sarah Emanuelle Marques Pereira  
Tarcyane Cajueiro Santos  
Tatiana Helich Lopes  
Tcharly Magalhães Briglia  
Valmir Moratelli

# FICÇÃO SERIADA

ESTUDOS E PESQUISAS

VOLUME 2

PROVOCARE



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”.

**Ligia Prezia Lemos**  
(organizadora)

**FICÇÃO**  
**SERIADA:**  
estudos e pesquisas

volume 2

1.<sup>a</sup> edição

**Editora Jogo de Palavras**  
Alumínio, SP

**Provocare Editora**  
Votorantim, SP

2019

© Lígia Prezia Lemos, 2019

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

**Editoração (Jogo de Palavras):** João Paulo Hergesel

**Editoração (Provocare):** Míriam Cristina Carlos Silva

**Colaboração:** Érica de Oliveira e Isabella Pichiguelli Reis

### **CONSELHO EDITORIAL:**

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

Arquimedes Personi (Universidade Municipal de São Cactano 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 / organizado por Lígia Prezia Lemos. - Alumínio, SP : Jogo de Palavras, 2019. 324 p. : il. ; 4 MB. - (Ficção Seriada ; v.2)

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-80097-15-9 (Ebook)

1. Comunicação. 2. Cultura. 3. Mídia. 4. Audiovisual. 5. Ficção Seriada. I. Título. II. Série.

2019-581

CDD 302.2

CDU 316.77

**Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410**

### **Índice para catálogo sistemático:**

1. Comunicação 302.2
2. Comunicação 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

O Grupo de Pesquisa de Ficção Seriada da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Intercom, é considerado um marco do apoio à pesquisa, informação e memória da ficção televisiva seriada e ao reconhecimento da telenovela como objeto de estudo científico. Neste segundo volume da *Coleção Ficção Seriada* – que traz resultados das pesquisas apresentadas no 41.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, na Universidade da Região de Joinville, em Joinville-SC, ocorrido de 2 a 8 de setembro de 2018 – gostaríamos de prestar nossas homenagens aos primeiros pesquisadores e suas obras sobre este tema tão caro a nós.

José Marques de Melo dizia que suas pesquisas que pior repercutiram foram aquelas sobre telenovelas. Apesar disso, nunca se deixou abater e era um defensor incansável do estudo deste que é o principal produto de exportação de nossa indústria cultural. Como ele, muitos pesquisadores fizeram trabalhos importantes e registramos a seguir algumas de suas obras para enfatizar as memórias daquelas pesquisas: *Telenovela e Sociedade no Brasil*, de Anamaria Fadul; *Memória da Telenovela Brasileira*, de Ismail Fernandes; *A Negação do Brasil: o negro na história da telenovela brasileira*, de Joel Zito de Araújo; *Ficção e política: o Brasil nas minisséries*, de Narciso Lobo; *A Memória da Telenovela: legitimação e gerenciamento*, de Maria Athaide Malcher; *O autor na televisão*, de Lisandro Magalhães Nogueira; e *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*, de Maria Immacolata Vassallo de Lopes.

A seguir vieram ainda outros estudos, como *O Campo da Comunicação: os valores dos receptores de telenovelas*, de Maria Aparecida Baccega, que gerou pesquisas como: *Dramaturgia da telenovela*, de Renata Pallottini; *A linguagem do cinema na telenovela*, de Mary Enice Ramalho de Mendonça; *Representação do imaginário infantil na recepção de textos ficcionais: a influência das telenovelas*, de Alice Vieira; *A identidade da personagem negra na telenovela brasileira*, de Solange Martins Couceiro de Lima; *Ficção e realidade. A construção do cotidiano na telenovela*, de Maria Lourdes Motter; *A milésima segunda noite. Da narrativa mítica à telenovela*, de Maria Cristina Castilho Costa; e o clássico *Vivendo com a telenovela. Mediações, recepção, teleficcionalidade*, um trabalho conjunto de Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Sílvia Borelli e Vera da Rocha Resende.

Entre os primeiros a plantar as sementes dos estudos sobre ficção televisiva no Brasil, muitos seguem caminhando a nosso lado, mas muitos já nos deixaram. O importante é que suas iniciativas floresceram e seguem frutificando. Ouvi certa vez uma história que dizia que quem planta tâmaras não colhe tâmaras, devido ao tempo gigantesco que a planta demora a se

desenvolver. Por isso, é preciso plantar com os olhos no futuro. Lembramo-nos desses desbravadores e lutadores de nosso campo, e agradecemos suas iniciativas no sentido de reiterar a importância da ficção seriada como objeto científico. Afinal, estudar ficção seriada televisiva é pesquisar o ser humano. É pesquisar o que ele fala de si. É pesquisar sua linguagem.

Assim, neste segundo volume da coleção *Ficção Seriada*, temos o prazer de apresentar 20 artigos, distribuídos em quatro eixos de pesquisa: (1) Construções narrativas; (2) Transmídia e modos de ver; (3) Representações, consumos e identidades; e (4) Ficção seriada em abordagem transdisciplinar. Trazemos temas que nos inquietam na atualidade, pensando em um amanhã frutífero, de intercâmbio e difusão do conhecimento sobre a produção, a circulação e o consumo da ficção seriada televisiva em um ambiente mutável e cheio de novas e criativas possibilidades.

Junho de 2019,  
**Ligia Prezia Lemos.**

# SUMÁRIO

## CONSTRUÇÕES NARRATIVAS

<b>A morte na ficção seriada infantojuvenil: nuances poéticas em <i>As Aventuras de Poliana</i> (SBT)</b> João Paulo Hergesel.....	11
<b>Entre o samba e o jogo do bicho: os elementos que caracterizam a Baixada como o Brasil em <i>Senhora do Destino</i></b> Andreza Almeida dos Santos .....	30
<b><i>Making a Murderer</i>: da narrativa aos afetos</b> Natalia dos Santos Machado   Tatiana Helich Lopes.....	44
<b>O uso do spin-off e do <i>crossover</i> como recurso narrativo na ficção seriada televisiva</b> Alexandre Tadeu dos Santos   Sarah Emanuelle Marques Pereira .....	59
<b>Uma discussão sobre a materialidade a partir da série <i>O mecanismo</i>: corrupção política como objeto em narrativa ficcional</b> Valmir Moratelli.....	72

## TRANSMÍDIA E MODOS DE VER

<b>A construção de subjetividades contemporâneas na série <i>Desnorteadas</i></b> Mariana Castro Dias.....	87
<b>A ficção seriada na TV pública norueguesa: o diálogo entre a <i>transmedia literacy</i> e a websérie <i>Skam</i></b> Daiana Sigiliano   Gêsa Cavalcanti   Gabriela Borges.....	102
<b>A resiliência da telenovela no universo da hipertelevisão: uma análise de <i>A Força do Querer e Malhação: Viva a Diferença</i></b> Tcharly Magalhães Briglia   Betânia Maria Vilas Bôas Barreto.....	118
<b>Delimitação de universo e amostra de pesquisa: autor-roteirista transmídia na ficção televisiva brasileira</b> Ligia Prezia Lemos .....	133
<b>O senso de ao vivo em ficções seriadas televisivas</b> Lucas Teixeira Simões Mathias .....	147

## REPRESENTAÇÕES, CONSUMOS E IDENTIDADES

<b>As novas heroínas: MMA e gênero feminino na telenovela A Força do Querer</b> Tarcyanie Cajueiro Santos .....	165
<b>Censura à telenovela modernizada: os primeiros atritos com a obra de Janete Clair</b> Guilherme Moreira Fernandes .....	180
<b>O beijo, este polêmico que incomoda tanto: burburinho nas redes evidencia força da telenovela</b> Graciela Ramos Barbosa Bechara   Aurora Almeida de Miranda Leão   Márcio de Oliveira Guerra .....	195
<b>O uso da eletroconvulsoterapia nas narrativas de Walcyr Carrasco: um estudo de <i>Amor à Vida</i> (2013) e <i>O Outro Lado do Paraíso</i> (2017)</b> Ana Carolina Maoski .....	211
<b>Televisão e ideologia: a violência subjetiva e objetiva na ficção seriada</b> Andrei Maurey .....	226

## FICÇÃO SERIADA EM ABORDAGEM TRANSDISCIPLINAR

<b>A série <i>Dark</i>: aspectos literários e filosóficos na leitura do espaço-tempo</b> Sandra Trabucco Valenzuela .....	243
<b><i>Mindhunter</i> e efeito enciclopédia: um estudo da ficção seriada como campo de aprendizado significativo</b> Luísa Chaves de Melo .....	262
<b>Narrativa e estilo em <i>Rabbits</i> (David Lynch, 2002): por uma análise interpretativa</b> João Paulo Hergesel   Rogério Ferraraz .....	278
<b>Pesquisa em Ficção Seriada: uma proposta de revisão epistemológica baseada nas publicações da Intercom</b> Raquel Lobão Evangelista .....	290
<b>Risos e provocações no programa <i>Sai de Baixo</i> da TV Globo</b> Clarice Greco   Paulo José de Sousa .....	308

<b>SOBRE OS AUTORES .....</b>	<b>323</b>
-------------------------------	------------

# Construções narrativas



## A morte na ficção seriada infantojuvenil: nuances poéticas em *As Aventuras de Poliana* (SBT)

João Paulo Hergesel

### Considerações iniciais

Precisamos falar sobre poesia na televisão. Não nos referimos, aqui, ao conteúdo com complexidade visual e sonora a ponto de ser considerado obra de arte, mas sim às nuances poéticas que são salpicadas nas narrativas audiovisuais cotidianas. Com base nisso, procuramos entender como os fenômenos da comunicação poética se integram na ficção seriada para crianças e adolescentes – em especial, nas telenovelas infantojuvenis brasileiras. Para tanto, elegemos como recorte *As Aventuras de Poliana* (SBT, 2018-), sobretudo o primeiro capítulo, quando a morte se manifesta de forma velada e sensível.

Este artigo simboliza um primeiro movimento para os estudos sobre as nuances poéticas nas narrativas infantis e juvenis brasileiras contemporâneas<sup>1</sup>, pesquisa que começou a ser pensada a partir da escrita sobre a narrativa e o estilo nas produções do SBT, em análises realizadas junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi<sup>2</sup>, e, a partir de 2019, vem sendo desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba<sup>3</sup>.

Quando, durante os anos de doutorado (HERGESEL, 2019), dedicamos o olhar às telenovelas exibidas desde 2012 pelo SBT – a saber: *Carrossel* (2012-2013), *Chiquititas* (2013-2015), *Cúmplices de um Resgate* (2015-2016) e *Carinha de Anjo* (2016-2018) –, vimos uma urgência em aprofundar o conhecimento acerca desse tipo de conteúdo. A partir dessa nova inquietação, nasceu o grupo de estudos em Narrativas Midiáticas Infantis e Juvenis<sup>4</sup>, que vem construindo seus alicerces básicos<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Pesquisa de pós-doutorado intitulada *Nuances poéticas em narrativas midiáticas infantojuvenis: comunicação e cultura nas produções televisivas brasileiras contemporâneas para crianças e adolescentes*, sob supervisão da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam Cristina Carlos Silva.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://portal.anhembi.br/pos-graduacao/cursos/ppgcomunicacao/>. Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://comunicacaoecultura.uniso.br/>. Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>4</sup> Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0039053833161235>. Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>5</sup> O projeto surgiu no final de 2017, mas somente em 2018 começou a ganhar estrutura, com o início da pesquisa *Narrativas midiáticas infantis e juvenis: dimensões comunicativas e culturais das produções brasileiras contemporâneas para crianças e adolescentes*, apresentada na

Também foram pertinentes para o nascimento desse projeto as reuniões em grupos de pesquisa – como o Narrativas Midiáticas (PPGCC/Uniso/CNPq)<sup>6</sup> e Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira (PPGCom/UAM/CNPq)<sup>7</sup>, além do vínculo com a Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva (OBITEL Brasil)<sup>8</sup> e com a Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red Inav)<sup>9</sup>.

Neste momento inicial, somos amparados por registros da pesquisa *Representações poéticas da morte nas narrativas midiáticas*<sup>10</sup>, da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Míriam Cristina Carlos Silva (2017; 2018), pois acreditamos ser uma fonte que rejuvenesce nossos raciocínios quanto à inserção do poético na mídia. Muito embora a mencionada pesquisa tenha se voltado ao cinema – em especial o ibero-americano – com a finalidade de investigar as raízes culturais comuns entre as nações, este artigo propõe uma transição para a televisão brasileira, por cremos na hipótese de que nela existem elementos capazes de enaltecer um produto cotidiano.

Com o intuito de direcionar melhor o foco das análises, limitamos nosso *corpus* à telenovela *As Aventuras de Poliana*. Em exibição desde 16 de maio de 2018 no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), a história é uma adaptação do romance estadunidense *Pollyanna*, de Eleanor H. Porter (1913), que acompanha a vida de uma menina cujos pais morrem e, por isso, precisa morar com a tia severa – e, mesmo assim, segue vendo o lado positivo das coisas. A versão televisiva tem autoria de Íris Abravanel e direção geral de Reynaldo Boury.

Por meio de uma pesquisa exploratória, investigamos a existência de estudos científicos (ensaios, artigos, dissertações ou teses) que apresentassem relação com a poética da morte, com a ficção seriada infantojuvenil e com o *corpus* eleito. Para isso, fez-se uma busca em

---

Jornada Internacional GEMInIS (UFSCar). Disponível em: <https://narrativasmidiaticasij.wordpress.com/2018-2/>. Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4738713050049243>. Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>7</sup> Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/7639142772718105>. Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>8</sup> Disponível em: <http://obitelbrasil.blogspot.com/>. Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://redinavblog.wordpress.com/>. Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>10</sup> Trata-se de um projeto financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), desde 01/05/2017. Disponível em: <http://bv.fapesp.br/pt/auxilios/96392/representacoes-poeticas-da-morte-nas-narrativas-midiaticas/>. Acesso em: 18 abr. 2019.

ferramentas eletrônicas, como o Periódicos Capes<sup>11</sup> e Google Acadêmico<sup>12</sup>, entre os dias 06 e 07 de julho de 2018.

Quanto à poética da morte, destacaram-se: uma análise sobre o lirismo com que a depressão foi tratada em um romance português (SÁ, 2013); uma leitura sobre a presença da morte em livros de contos portugueses (SANTOS, 2008); uma pesquisa etnográfica sobre como os marubos, enquanto grupos indígenas, encaram a morte (CESARINO, 2008); uma discussão sobre escritores que cometem suicídios (LOMAN, 2017); e uma abordagem sobre o ritual religioso da Encomendação de Almas, existente no noroeste do Pará (SOARES, 2007).

Quanto à ficção seriada infantojuvenil, sobressaíram-se: um estudo sobre a relação entre ética e estética em *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (PAIVA, 2001); uma análise sobre *Buuu – Um Chamado Para a Aventura* como manifestação do projeto de marca (CANESSO, 2015); um debate sobre os *remakes* infantojuvenis do SBT (SILVA, 2014); e aproximações entre a sintaxe do melodrama latino-americano e *Carrossel* (HERGESEL, 2017; HERGESEL & FERRARAZ, 2017).

Quanto a *As Aventuras de Poliana*, nenhum resultado foi encontrado, possivelmente devido à sua atualidade. Por outro lado, ao se procurar pelo livro *Pollyanna*, que originou a telenovela, surgem algumas pesquisas sobre discussões de gênero (GIOPO, 2013), sobre a utilização da adaptação cinematográfica em sala de aula (DINIZ, 2015) e estudos sobre a tradução feita por Monteiro Lobato (SANTOS, 2010; ABREU, 2010; MELLO & CORDEIRO, 2015; CONSTANTINO & CASAGRANDE, 2018).

Constatamos, portanto, uma fragilidade a respeito de discussões sobre a poética e/ou poetização da morte em narrativas audiovisuais, encontrando-se somente pesquisas relacionadas a fenômenos da cultura popular, que tangenciam o tema aqui tratado. Notamos também que, embora existam registros sobre ficção seriada infantojuvenil, esse material é bastante escasso se comparado com a quantidade de produções existentes no País e as distintas formas de analisá-los. Por fim, averiguamos que este é o primeiro trabalho científico envolvendo o *corpus*, visivelmente recente, o que denota forte contribuição aos estudos televisivos contemporâneos e a campos de pesquisa correlatos.

O objetivo geral deste trabalho, por sua vez, é compreender como ocorre a comunicação sobre a morte em uma telenovela infantojuvenil, por meio de análise das dimensões comunicativas e culturais de narrativas audiovisuais contemporâneas em mídia nacional. Dentre os objetivos

---

<sup>11</sup> Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br/>. Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://scholar.google.com.br/>. Acesso em: 18 abr. 2019.

específicos, estão: fomentar as pesquisas sobre a comunicação poética em mídia televisiva; ampliar o escopo sobre ficção seriada brasileira para crianças e adolescentes; verificar a relevância da Narratologia e da Estilística aplicadas a produtos comunicacionais.

Mantemos o pensamento trazido em pesquisas anteriores quanto à relevância de pesquisas sobre esse assunto: em divergência às tramas desenvolvidas tendo o adulto como foco, as narrativas midiáticas infantojuvenis contêm temáticas que dialogam diretamente com o contexto linguístico, histórico, social e cultural desse público. A necessidade de se verificar o que ocorre no conteúdo e na forma dessas obras, para que ela movimente o lado cognitivo, psicológico, criativo e intelectual dos jovens, justifica a criação de análises para esse tipo de produto.

Além da pesquisa bibliográfica, que permeia o processo de escrita das considerações iniciais aos apontamentos finais, fazemos uso: (1) da pesquisa exploratória, para conhecermos trabalhos antecedentes com temas similares; (2) da análise narrativa, com base em Tzvetan Todorov (1971; 2006), para compreendermos melhor as noções de enredo, personagens, tempo e espaço; e (3) da análise estilística, com base em David Bordwell (2008) e Nilce Sant'Anna Martins (2008), para averiguar as nuances poéticas, propriamente ditas, em nível visual-sonoro e verbal, respectivamente.

Nesse sentido, Todorov (1971; 2006) ensina que a estrutura narrativa é dividida em pelo menos cinco categorias: (i) enredo, que consiste nas ações responsáveis por compor a história; (ii) personagens, isto é, os seres que realizam essas ações; (iii) tempo, segmento cronológico ou psicológico que determina quando as ações ocorrem; (iv) espaço, noção física ou social que dita onde as ações ocorrem; e (v) foco narrativo, ou seja, o ponto de vista adotado para contar a história.

Direcionando para o audiovisual, Bordwell (2008) instrui que a narrativa é formada por fábula (o que é contado) e trama (ordem como é contado). Para além disso, concretiza a ideia de estilo, que coincide com uma descrição analítica e crítica de aspectos como: (i) posicionamento de câmera, incluindo sua movimentação e a angulação apresentada; (ii) *mise-en-scène*, englobando iluminação, figurino, cor, maquiagem e encenação; e (iii) trilha sonora, abrangendo as músicas, ruídos e demais aspectos do som.

Considerando as falas e diálogos, Martins (2008) faz um levantamento sobre as contribuições que as palavras e frases, em sua harmonia, construção e sentido, podem trazer para a linguagem verbal, tanto do discurso cotidiano como do literário, mais bem trabalhado. Aqui, ponderamos que os discursos presentes na ficção seriada televisiva apresentam uma mescla dessas duas vertentes, preocupando-se com certa

polidez em alguns momentos, mas sempre tentando atingir a verossimilhança da conversação cotidiana.

Por fim, para que fossem escolhidas as cenas que guiam as análises, adotamos o método de seleção proposto pelo Grupo de Pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira (PPGCom/UAM/CNPq):

Para efetivar a análise narrativa e estilística, não é necessário nem desejável realizá-la em toda a telenovela, trabalho que seria apenas estafante e inútil. Para entender esse ponto, basta lembrar que análises filmicas proveitosas não são realizadas sobre longas-metragens inteiros, apesar de a duração de cada um destes ser acentuadamente menor que a de qualquer telenovela. Basta que se analisem os pontos nodais da trama, isto é, aqueles que podem conter os elementos necessários para que se atinja o objetivo da investigação (PUCCI JR. *et al*, 2013, p. 97).

Ficam, portanto, selecionadas para análise oito cenas do primeiro capítulo de *As Aventuras de Poliana* que apresentam relação direta com a morte dos pais da protagonista. Em primeiro momento, demonstram-se os elementos poéticos na morte programada da mãe, que se inicia no estágio de negação (dos 08m05s aos 08m33s), passa para o de depressão (dos 12m13s aos 12m33s), avança para o de aceitação (15m04s aos 15m24s), até chegar à concretização alegórica (dos 16m48s aos 17m22s), refletindo nos sentimentos de luto (dos 21m53s aos 24m17s). Num segundo momento, foca-se na morte repentina do pai, que abriga os planos para o futuro (dos 18m13s aos 19m06s), metaforiza-se na viagem de ônibus (dos 24m18s aos 26m34s) e expõe-se com o anúncio oficial (dos 24m04s aos 29m17s).

## O poético na telenovela

Falar em poesia, poético, poética ou, ainda, comunicação poética pode causar certa confusão se inicialmente não forem esclarecidos os pontos de vista acerca desses conceitos. Seguimos, inicialmente, as confabulações de Isabella Pichiguelli e Míriam Cristina Carlos Silva (2017), que definem o poético como “uma qualidade da linguagem, a qual extrapola a estrutura do poema”, mas que “pode se manifestar em imagens, sons, no corpo, no cinema, em distintos modos de codificação da linguagem e em diferentes suportes midiáticos” (p. 4).

Ainda para as autoras, o poético não é um fenômeno exclusivo do texto artístico, embora este dependa de elementos da poesia para se configurar (PICHIGUELLI; SILVA, 2017, p. 5). Resgatando um estudo antecedente de Silva, vemos que o poético proporciona um “constante intercâmbio entre os diversos textos da cultura, entre os quais estão os media” (SILVA, 2010, p. 280), o que nos permite perceber a possibilidade

de vínculos entre poesia e comunicação e, conseqüentemente, nuances poéticas em produtos midiáticos.

Por “nuances poéticas”, entendemos algo próximo do que Silva considera “comunicação erótica”, isto é: fagulhas expressivas que “desperdiçam significâncias”, “aguçam os sentidos do receptor”, são “signos gerando signos que geram outros signos”, são “referentes gerando referentes e visando ao prazer textual” (SILVA, 2009, p. 51). Em outras palavras, são passagens cuidadosamente elaboradas que demonstram zelar pela expressividade, destacando-se das demais partes que compõem determinada narrativa.

Isso não significa, porém, que descartamos totalmente duas das mais tradicionais abordagens para o termo “poesia” (e adjacentes): nem a de que poética está relacionada ao modo de criação, de produção, de feitura, contrapondo-se à estética, que está ligada à forma de recepcionar, de usufruir, de consumir; nem a de que poética é fator determinante para decidir se um objeto está capacitado para assumir o posto de complexo e, conseqüentemente, instigar diferentes interpretações de seu público.

A ideia com que trabalhamos está relacionada à de que poesia é uma instituição mais potente do que mera disposição de versos, técnicas, estratégias e/ou marcas artísticas; poesia é praticamente uma aura comunicacional que desperta e acompanha outras abstrações, como a paixão, a sensibilidade, o encantamento. As nuances poéticas, portanto, são fogos de artifício midiáticos que eclodem sem precisar de aviso prévio, bailam sua fumaça colorida no céu escuro da narrativa linear e depois desaparecem, permitindo que a cena da noite cotidiana prossiga até que uma nova explosão possa retumbar cargas significativas de estilo.

### **Análise narrativa do objeto**

Poliana é uma pré-adolescente que viaja o Brasil na companhia dos pais, Alice D’Ávila e Lorenzo Andrade, que formam a Trupe Vaga-Lume. Mesmo sendo de família abastada, Alice abdicou o dinheiro para viver da arte circense, ao lado do marido, recebendo doações de mantimentos, roupas e brinquedos, pelos lugares por onde passam. Em uma dessas remessas, Poliana ganha uma boneca perneta e fica desiludida; seu pai, porém, aproveita para lhe ensinar o “jogo do contente”: em vez de ficar triste por a boneca não ter uma das pernas, a menina deveria ficar feliz porque ela é especial e diferente de todas as outras bonecas.

Depois desse aprendizado, Poliana passa a ver o lado positivo de todas as coisas que lhe cercam. A garota, no entanto, é desafiada constantemente, uma vez que perde a mãe para uma doença grave – não especificada pela narrativa – e, posteriormente, perde o pai, de modo

repentino – também sem maiores detalhamentos. A complicação do enredo ocorre quando ela se vê obrigada a morar em São Paulo, onde nunca esteve, com sua tia Luísa, que nunca conheceu pessoalmente, e começar sua jovem vida praticamente do zero.

Vemos, dentre os personagens mencionados: Poliana, com 11 anos, bastante sonhadora e tagarela, criada de forma nômade com a arte do circo em seu cotidiano; Alice, na casa dos 30 anos, com autoestima elevada e bastante maternal, dedicando-se ao canto e ao teatro; Lorenzo, também na casa dos 30 anos, esperto e vivaz, sempre observando a positividade dos momentos e dedicando-se à música; e Luísa, na faixa dos 30 anos, séria e rígida, focada nos investimentos e sem tempo para diversão ou envolvimento afetivos.

Por meio de um narrador observador – isto é, que apresenta a história conforme ela acontece, sem participar do processo, nem antecipar revelações ou adentrar o pensamento dos personagens, caracterizado apenas pela instância (sem voz ou locução) – a narrativa ganha espaço inicialmente entre Fortaleza e Quixadá, com presença constante de praias e paisagens típicas do interior cearense, respectivamente; no entanto, ainda no primeiro capítulo, migra para São Paulo, a capital, com direito a trânsito congestionado, edifícios gigantescos e a marcante Avenida Paulista. Os dias contemporâneos assumem a temporalidade da narrativa, que é contada de modo cronológico, com direito a um *flashback* em que Poliana, ainda criança, aprende o “jogo do contente”.

Tomando por base as ações que ocorrem nesse primeiro capítulo, recortamos alguns trechos da parte inicial, compreendidos entre os 8 e os 30 minutos, em que são anunciadas as mortes de Alice e de Lorenzo, respectivamente. Por meio de uma análise estilística concentrada nessas cenas, seguimos com a finalidade de verificar como ocorre a comunicação sobre o óbito em um produto de disseminação nacional destinado a crianças e pré-adolescentes.

### **A morte programada da mãe**

Com Alice ainda em vida, temos o primeiro comunicado de sua morte próxima, por meio da negação (dos 08m05s aos 08m33s). Em um momento familiar, em que mãe e filha estão conversando, Alice decide fazer cosquinhas em Poliana, mas para com a brincadeira repentinamente e leva a mão à testa. Lorenzo a ampara e pergunta se está tudo bem, ao que Alice responde que foi somente um mal-estar. Ambos se beijam e Poliana mostra-se positiva: “*Pelo menos, toda vez que você sente tontura o papai vem e te dá um abraço bem apertado*”.

O figurino colorido e com flores, acompanhado da maquiagem exagerada e cheia de tons – algo comum em se tratando de pós-apresentação circense –, simboliza uma alegria que se contrasta com a enfermidade de Alice. Os planos mais fechados<sup>13</sup> – primeiríssimo plano e plano próximo – combinados com a iluminação mais forte parecem denotar uma afetividade familiar, algo mais quente; enquanto isso, o plano de conjunto, mais aberto, mostra-se mais escuro e revela uma catedral ao fundo (Fig. 01).

**Fig. 01:** Alice nega que está doente, sendo amparada pelo marido e pela filha.



Fonte: As Aventuras de Poliana – capítulo 1 (16/05/2018). Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., color., son.

Se tomarmos como diretriz os aspectos de simbologia, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012, p. 500) colocam a igreja como indicativo de cegueira; nesse contexto, temos, então, a negação de Alice, que insiste não se tratar de nada sério, somente uma insatisfação passageira. A cena ainda tem como acompanhamento uma trilha sonora instrumental que denota suspense, apreensão, semelhante a que marca presença em filmes do gênero – é outro sinal de que uma notícia ruim está à espreita.

Posteriormente somos levados ao segundo prenúncio da morte de Alice, ocorrido por intermédio da depressão da personagem (dos 12m13s aos 12m33s). Enquanto Lorenzo e Poliana dançam no calçadão da

---

<sup>13</sup> Para esse trabalho, usa-se a nomenclatura de escala de planos adotada por Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (1994), em seu *Ensaio sobre a análise fílmica*.

praia, ao som de *Anunciação*<sup>14</sup>, Alice encontra-se no píer, com expressão chorosa, registrada em angulação reta, que a coloca entre o céu e o mar. Quando o plano se torna primeiríssimo, nota-se a ausência de maquiagem, uma possível indicação de que não há mais como mascarar o fim da vida, que se aproxima (**Fig. 02**); no entanto, ao ver a família vindo buscá-la, Alice reúne forças para se juntar ao marido e à filha.

**Fig. 02:** Alice mostra-se depressiva pela doença e chora sozinha no píer.



Fonte: *As Aventuras de Poliana* – capítulo 1 (16/05/2018). Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., color., son.

A antítese criada na relação entre som e imagem – a melancolia de Alice é permeada pela animação do forró – é justificada se formos considerar a letra da canção. Vemos que os versos de Valença – “*A voz do anjo sussurrou no meu ouvido / Eu não duvido, já escuto os teus sinais / Que tu virias numa manhã de domingo / Eu te anuncio nos sinos das catedrais*” – podem aludir à aproximação da morte<sup>15</sup>.

É um momento de mistura de sentimentos: a tristeza pela certeza da morte e o conforto pela harmonia familiar. Além disso, o pipilo das gaiótas, somado às turbinas eólicas ao fundo, compõem o cenário e

---

<sup>14</sup> *Anunciação*, de Alceu Valença. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/alceu-valenca/anunciacao.html>. Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>15</sup> Na internet, existem variadas interpretações plausíveis acerca da letra: de que se trata de uma crítica à ditadura de 1964; de que discorre sobre a mulher amada do autor; de que é uma homenagem ao filho que estava prestes a nascer; etc. É inegável, entretanto, que ela sugere um diálogo – ainda que inconsciente – com a morte sendo anunciada na cena.

demarcam a ambientação da narrativa – o litoral cearense – no imaginário do espectador.

Mais adiante, temos o terceiro informe da morte próxima de Alice, configurado por meio da aceitação da personagem sobre seu estado de saúde (15m04s aos 15m24s). Alice, com o rosto perfilado e de cabelos ao vento (**Fig. 03**), mostra-se pensativa: “*E se eu não puder ver nossa filha crescer*”. Lorenzo, contudo, demonstra otimismo, segurando o rosto da esposa e dizendo que eles estão juntos e assim será sempre. A melancolia e a compaixão são interrompidas com o chamado de Poliana, para os pais se juntarem a ela no mar.

**Fig. 03:** Alice começa a aceitar que vai morrer.



Fonte: As Aventuras de Poliana – capítulo 1 (16/05/2018). Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., color., son.

O silêncio é quebrado pelo barulho do vento, até que a introdução instrumental de *Bate Coração*<sup>16</sup> toma conta da trilha sonora. A respeito da simbologia do vento, ele pode ser tanto um símbolo de instabilidade e inconstância quanto o anúncio de um evento capaz de resultar em uma mudança (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 935-936) – ou seja: a morte que vem se aproximando. Ao considerarmos os versos da música utilizada como acompanhamento – “Porque o que se leva dessa vida, coração / É o amor que a gente tem pra dar” – verificamos que eles auxiliam na condução narrativa sobre o fim da vida.

---

<sup>16</sup> *Bate Coração*, de Elba Ramalho. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/elba-ramalho/bate-coracao.html>. Acesso em: 18 abr. 2019.

A morte de Alice é concretizada de maneira velada, fazendo uso do onirismo para efetivá-la (dos 16m48s aos 17m22s). Alice e Lorenzo estão no palco, sendo aplaudidos pela plateia. Eles anunciam que iniciarão o espetáculo com uma música já conhecida, mas que haverá a participação especial da nova integrante da Trupe Vaga-Lume. Poliana, então, sai de trás das cortinas e é reverenciada também. A garota curva-se para agradecer aos aplausos, mas, quando retorna à posição normal, em *zoom out* revela que todo mundo sumiu e ela se encontra sozinha (**Fig. 04**). No desespero, Poliana é acordada pelo pai – e revela-se que tudo foi um sonho. A garota conta que teve um sonho estranho, mas que a parte boa é que pôde ver sua mãe de novo.

**Fig. 04:** Poliana se encontra sozinha no palco, em alegoria à morte de Alice.



Fonte: As Aventuras de Poliana – capítulo 1 (16/05/2018). Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., color., son.

Embora tenha ocorrido uma *elipse* – isto é, a omissão de elementos que deveriam estar visíveis (SUHAMY, 1994, p. 129) – da cena de falecimento, o sonho serviu como uma alegoria para o anúncio da morte da mãe e o prenúncio da morte do pai. Enquanto figura de estilo, a alegoria “é uma composição simbólica, feita de vários elementos que formam um conjunto coerente e devolvem termo a termo o seu conteúdo significativo” (SUHAMY, 1994, p. 45). Em outras palavras, é uma “sequência logicamente ordenada de metáforas que exprimem ideias diferentes das enunciadas” (HENRIQUES, 2011, p. 135). Na cena estudada, a alegria da vida, expressa pela arte, é substituída pelo vazio, pela solidão de estar sem ninguém por perto.

O reflexo da morte de Alice é demonstrado pelo sentimento de luto do marido e, principalmente, da filha (dos 21m53s aos 24m17s). A cena se inicia com o pai, de dentro do carro, vendo a filha chorando no píer (Fig. 05), envolvida pelos pipilos de gaivotas. O pai desce do veículo e caminha até ela, comentando da “*dor doída*” que não quer passar, e a filha diz não estar conseguindo jogar o “*jogo do contente*” nessa situação. Nasce, então, um diálogo que mistura afago e consolo, afagado por uma música instrumental que remete ao drama.

Fig. 05: Poliana chora pela morte da mãe, demonstrando os sentimentos de luto.



Fonte: As Aventuras de Poliana – capítulo 1 (16/05/2018). Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., color., son.

Poliana afirma: “*A mamãe faz muita falta e eu não consigo pensar num bom motivo pra Deus ter levado ela da gente*”. Lorenzo ameniza: “*Não se culpe, não. É difícil mesmo. Mas tu não podes desistir do jogo; tem que levantar e continuar*”. E prossegue: “*Lembra do que a mamãe sempre dizia? O espetáculo não pode parar*”. Poliana questiona: “*Mas por que é que tinha que ser assim? Por que é que ela tinha que ir embora assim?*”. Lorenzo tenta explicar: “*É porque Deus dá a vida pra todo mundo e... Algumas são longas, outras curtas; mas todas com começo, meio e fim. E que vida bonita Deus escreveu pra ela!*”. E continua: “*As mais curtas sempre são as mais intensas. Muita coisa tem que acontecer num curto prazo de tempo*”. E busca consolar: “*A tua mãe... A tua mãe mudou a vida de um monte de gente, minha filha. Arrancou risos de muita gente que já não sabia o que era sorrir. E me trouxe ao mundo a menina mais especial que eu conheço*”.

Carregada pela conglobação – isto é, uma acumulação de ideias com o intuito de persuadir (SUHAMY, 1994, p. 110) – por parte do pai, a

cena segue com Poliana indagando: “*Você acha que a gente vai se encontrar com ela lá no céu?*”. Lorenzo responde: “*Tenho certeza que sim. Mas enquanto essa hora não chega, nós vamos continuar aqui, vivendo uma vida da qual ela se orgulhe, lá de cima. Combinado?*”. Poliana conclui: “*Combinado*”. Ambos se abraçam e Lorenzo assume: “*Eu te amo tanto, minha filha*”, sendo replicado por Poliana: “*Eu também te amo muito, papai*” – fala que é ecoada, em *fade out*, enquanto o enquadramento se afasta para registrar a paisagem em câmera alta.

### A morte repentina do pai

Dada a morte de Alice, Lorenzo convida Poliana a irem juntos para São Paulo, para que ela conheça seus tios, numa espécie de replanejamento da vida (dos 18m13s aos 19m06s). Isso ocorre durante o café da manhã, em um dos lamentos de Poliana por a mãe, que tanto admirava aquele lugar e aquela paisagem (**Fig. 06**), não estar mais junto deles. Lorenzo pede para a filha prometer que nunca deixará de jogar o “*jogo do contente*”, mesmo quando se sentir sozinha, ao que a filha rebate: “*Eu nunca vou me sentir sozinha do seu lado*” e faz o juramento, numa chamada “*promessa de vaga-lume*”.

**Fig. 06:** Lorenzo e Poliana fazem planos para o futuro.



Fonte: As Aventuras de Poliana – capítulo 1 (16/05/2018). Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., color., son.

Acompanhamos a chegada de Poliana a São Paulo (dos 24m18s aos 26m34s), numa câmera alta que apresenta o ônibus do lado externo. Quando a câmera mostra o interior do ônibus, vemos a garota solitária, observando a metrópole pela janela (**Fig. 07**), até cair no sono. Em um videoclipe intradiagético, representando um sonho de Poliana, vemos a

garota sozinha sendo recebida por diversas pessoas desconhecidas, mas contente por estar na cidade em que sua mãe nasceu. Ao retornar para o ônibus, a *mise-en-scène* nos revela que a menina continua desacompanhada do pai e sustenta um olhar choroso – novamente, vemos a alegoria e a elipse trabalhando juntas para comunicar a morte do pai.

**Fig. 07:** A morte de Lorenzo metaforiza-se na viagem de ônibus.



Fonte: As Aventuras de Poliana – capítulo 1 (16/05/2018). Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., color., son.

O anúncio oficial da morte do pai, no entanto, é feito somente quando os empregados de Luísa – a tia com quem Poliana passará a morar – vão buscar a menina na rodoviária (dos 24m04s aos 29m17s). Num corte-chicote, Nancy e Antônio são apresentados contra o sol, com a cozinheira reclamando com o jardineiro das atitudes da patroa: *“Mulherzinha mais azeda! Ai, eu juro a você que ela não me desce a garganta”*. Antônio tenta amenizar: *“Fique feliz que ela deixou você vir comigo. Já foi é muito”*. Nancy, então, conta sobre a morte de Lorenzo: *“A sobrinha acabou de perder o pai e não tem mais ninguém, só a tia. E nem pra receber a coitadinha a dona Luísa sai de casa. Isso não é normal, Tonho”*.

Nancy e Antônio prosseguem falando da patroa, enquanto o ônibus de Poliana se aproxima da baía para estacionar. Antônio reconhece Poliana antes de a garota descer do ônibus, pelo sorriso e pelo jeito que herdou da mãe. Acreditando que Nancy é sua tia Luísa, Poliana abraça a empregada (**Fig. 08**), contente por finalmente conhecer alguém da família. Nancy, então, desfaz o mal-entendido e, depois, comenta de sua surpresa

com Antônio, pois a menina que foram buscar deveria estar triste, e não sorrindo para tudo.

**Fig. 08:** Poliana abraça Nancy, após anúncio oficial da morte de Lorenzo.



Fonte: *As Aventuras de Poliana* – capítulo 1 (16/05/2018). Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., color., son.

Essa cena, por um lado, deixa evidente que, mesmo após a morte do pai, Poliana segue com o “jogo do contente”; por outro lado, traduz a carência e fragilidade de uma garota de 11 anos que ficou órfã recentemente e deseja localizar um apoio emocional. Percebe-se, também, que a trilha sonora é composta, inicialmente, apenas pelo diálogo entre Nancy e Antônio e pelos ruídos advindos da rodoviária; quando Poliana desce do ônibus, porém, a versão instrumental de uma das músicas-tema da novela surge na cena, espantando quaisquer indícios de tristeza, melancolia ou revolta.

### **Apontamentos finais**

A existência de conteúdos poéticos na ficção televisiva brasileira vem se tornando cada vez mais presente. Ainda que, na maioria dos casos, ela não esteja representada por séries, minisséries, superséries, telenovelas e telefilmes que sustentem a complexidade artística do primeiro ao último frame, as narrativas cotidianas têm apresentado fragmentos que se destacam sonora e visualmente. Tais excertos, que abalam a linearidade e encantam pelo zelo linguístico, consistem no que chamamos de nuances poéticas.

Em *As Aventuras de Poliana*, produção destinada ao público infantojuvenil, houve a necessidade de se apelar às nuances poéticas para

atenuar situações trágicas, como a morte da mãe e do pai da protagonista. Neste capítulo, vimos que, entre as potências comunicativas utilizadas para comunicar o óbito, destacaram-se a alegoria e a eclipse – a primeira, sendo uma estratégia de contar, por meio do recurso intradiegético (como o sonho), o que a diegese em si não é capaz; a segunda, sendo uma opção para esconder fatalidades e deixá-las subentendidas na cognição do espectador.

Percebemos, por fim, que narrativa e estilo trabalham juntos para movimentar o grande engenho da poética. Por mais que a Narratologia se proponha a estudar estruturas, formas, conteúdos, interdisciplinaridades, conexões; por mais que a Estilística vise ao estudo de harmonia linguística, escolhas lexicais, construções sintáticas, reflexos semânticos; as nuances poéticas surgem quando ambas as disciplinas se encontram e trabalham imbrincadas para desenvolver chamarizes comunicacionais nos produtos midiáticos.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Ana Lúcia Segadas Vianna. *Polyanna*: domesticação e estrangeirização na tradução de Monteiro Lobato. In: CÍRCULO FLUMINENSE DE ESTUDOS FILOLÓGICOS E LINGUÍSTICOS, 14., Rio de Janeiro, 2010. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2010, v. 2. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_2/1543-1554.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1543-1554.pdf). Acesso em: 18 abr. 2019.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.
- CANESSO, Natacha Stefanini. Os fantasmas e a manifestação de uma marca: um chamado do seriado Buu para a aventura do Mundo Gloob. In: SIMPÓSIO COMUNICAÇÃO E PROCESSOS HISTÓRICOS, 1., Cachoeira (BA), 29 set. – 01 out. 2015. **Anais do I RECOM**. Cachoeira (BA): Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2015. Disponível em: [https://www3.ufrb.edu.br/comunicacaoeprocessoshistoricos/images/Canesso\\_N\\_S\\_GT\\_Comunicacao\\_cultura\\_tecnologia.pdf](https://www3.ufrb.edu.br/comunicacaoeprocessoshistoricos/images/Canesso_N_S_GT_Comunicacao_cultura_tecnologia.pdf). Acesso em: 18 abr. 2019.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oníska**: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia Ocidental. Rio de Janeiro: Tese, PPGAS-UFRJ, 2008. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=10951](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=10951). Acesso em: 18 abr. 2019.
- CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera Costa Silva et al. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CONSTANTINO, Ana Caroline Antunes; CASAGRANDE, Juliani. Pesquisa literária do discurso nas obras de Monteiro Lobato. In: SEMINÁRIO DE FILOSOFIA E SOCIEDADE: ESTÉTICA, LITERATURA E FILOSOFIA SOCIAL, 3., 2017. **Anais...** Criciúma (SC): Universidade do Extremo Sul Catarinense, 2018. Disponível em: <http://periodicos.unesc.net/filosofia/article/view/4021>. Acesso em: 18 abr. 2019.

- DINIZ, Josiano Saulo. A literatura e o cinema na formação de um público leitor. **Extensão em Debate**, Maceió, ed. 2 – Especial Cinema, p. 1-5, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/view/1708>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- GIOPPO, Christiane. Pollyana, tome a pílula vermelha! Mas, e depois?: revisitando o preconceito de gênero nas avaliações dos livros didáticos de ciências. **Revista Contexto & Educação**, Ijuí (RS), v. 27, n. 88, p. 103-125, mar. 2013. DOI: <https://doi.org/10.21527/2179-1309.2012.88.103-125>.
- HENRIQUES, Claudio Cezar. **Estilística e discurso**: estudos produtivos sobre texto e expressividade. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- HERGESEL, João Paulo. Carrossel de sentimentos: melodrama na telenovela do SBT. **Fronteiras: estudos midiáticos**, São Leopoldo (RS), v. 19, n. 1, p. 72-82, jan./abr. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.4013/fem.2017.191.07>.
- HERGESEL, João Paulo. **A televisão brasileira em ritmo de festa**: a telepoética nas produções do SBT. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Anhembí Morumbi, São Paulo, 2019.
- HERGESEL, João Paulo; FERRARAZ, Rogério. Melodrama infantojuvenil na televisão brasileira: análise estilística de Carrossel (SBT, 2012-2013). **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 16, n. 31, p. 201-222, jan./jun. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/21782687.v16.n31.09>.
- LARCHER, Lucas. A poética da morte: Formas Animadas..., imaginação, projeção(ões) e infâncias em cena. **Conceição | Concept.**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 128-144, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648049/14931>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- LOMAN, Lilia. Morrer é uma arte? Sylvia Plath e os suicídios do autor. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 10, n. 12, p. 121-132, 2017. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/183/186>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 4. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- MELLO, Giovana Cordeiro Campos de Mello; CORDEIRO, Priscilla Vieira de Biasi Cordeiro. Lobato e suas traduções de *Pollyanna* e *Pollyanna Grows Up*. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 128-147, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.25570>.
- PAIVA, Cláudio Cardoso de. Ética e estética da programação infantojuvenil. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 22, p. 37-45, 2001. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i22p37-45>.
- PICHIGUELLI, Isabella; SILVA, Míriam Cristina Carlos. Comunicação, poesia e o religare. **Comunicologia**, Brasília, v. 10, n. 2, p. 3-18, jul./dez. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.24860/comunicologia.v0i0.8776>.
- PUCCI JR. Renato Luiz; GOSCIOLA, Vicente; FERRARAZ, Rogério; MAGNO, Maria Ignês Carlos; SILVA, Gabriela Justine Augusto da; PERRI, Giulia; NASCIMENTO, Thais Carrapatoso. Avenida Brasil: o lugar da transmidiação entre as estratégias narrativas da telenovela brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.). **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 95-131. Disponível em:

- <https://ia800106.us.archive.org/33/items/OBITELBRASIL2013PDF/OBITEL%20BRASIL%202013%20PDF.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- SÁ, André Corrêa de. Hoje, com a troika, qual é ‘A ordem natural das coisas’?. **Abril: Revista do Estudos de Literatura Portuguesa e Africana**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 11, p. 275-289, 2013. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/58/>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- SANTOS, Katia Regiane Gonçalves dos. Pollyanna vista pelos olhos de Monteiro Lobato. **TradTerm**, n. 17, p. 187-193, 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2010.40289>.
- SANTOS, Josânia Silva. **A poética da morte na obra As Máscaras do Destino, de Florbela Espanca**. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14876>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- SILVA, Guiliano Jorge Magalhães da. Remakes em convergência: as narrativas das telenovelas infantojuvenis do SBT. In: CONGRESO ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL, 4., Rosario (Argentina), 13-15 mar. 2014. **Anais...** Rosario (Argentina): Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2014. Disponível em: <http://www.asaca.org/aactas/magalhaes.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- SILVA, Míriam Cristina Carlos. **A pele palpável da palavra: a comunicação erótica em Oswald de Andrade**. Sorocaba: Provocare, 2009.
- SILVA, Míriam Cristina Carlos Silva. Contribuições de Iuri Lotman para a Comunicação: sobre a complexidade do signo poético. In: FERREIRA, Giovandro Marcus; HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C; MORAIS, Osvando J. **Teorias da Comunicação: trajetórias investigativas**. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2010, p. 273-291. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/trajetoriasinvestigativas.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- SILVA, Míriam Cristina Carlos. Representações poéticas da morte nas narrativas midiáticas: Um Conto Chinês. In: SIMPOSIO INTERNACIONAL COMUNICACIÓN Y CULTURA: PROBLEMAS Y DESAFÍOS DE LA MEMORIA E HISTORIA ORAL, 2., Colima (México), 24-26 abr. 2017. **Anais...** Colima (México): Universidad de Colima, 2017. Disponível em: [http://docs.wixstatic.com/ugd/158b2c\\_c67c0cc6b91246e19bddf5b8cc71d028.pdf](http://docs.wixstatic.com/ugd/158b2c_c67c0cc6b91246e19bddf5b8cc71d028.pdf). Acesso em: 18 abr. 2019.
- SILVA, Míriam Cristina Carlos. Representações poéticas da morte nas narrativas midiáticas: Um Conto Chinês. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-17, maio/ago. 2018: ID27475. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.27475>.
- SOARES, Mariana Pettersen. **A poética da morte no ritual dos Encomendadores de Almas no município de Oriximiná**. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2007.
- SUHAMY, Henri. **As figuras de estilo**. Trad. Maria de Fátima Ferreira da Silva. Porto (Portugal): Rés, 1994.

- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude *et al.* **Análise estrutural da narrativa.** Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 209-254.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. reimpr. da 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

## Entre o samba e o jogo do bicho: os elementos que caracterizam a Baixada como o Brasil em *Senhora do Destino*

Andreza Almeida dos Santos

### Introdução

Metáfora da nação brasileira, as telenovelas se destacam por seu imaginário nacional. Mais do que isso, seja por razões históricas, simbólicas e sociais, o Rio de Janeiro, imaginado a partir da Zona Sul, é a imagem consagrada de modernidade e desenvolvimento do Brasil, uma verdadeira vitrine do país (STOCCO, 2009). Não sem causa, portanto, a Baixada Fluminense, bem como outros locais tidos como territórios à “margem<sup>17</sup>”, não são cenários típicos nas telenovelas. Mesmo dentro da cidade do Rio<sup>18</sup>, raras são as produções que trabalham com a imagem de subúrbio<sup>19</sup>, afinal, esses lugares – que muitas vezes acionam um imaginário já consolidado pela perspectiva da ausência, da pobreza ou mesmo do atraso – não necessariamente remetem à imagem que os produtores de telenovela querem construir de Brasil<sup>20</sup>.

Nesse sentido, compartilhando com Anderson (2009) a ideia de que – mais que inventadas – as comunidades nacionais são imaginadas<sup>21</sup>, na medida em que possuem uma legitimidade emocional capaz de fazer sentido para pessoas comuns, buscaremos pensar como essa imaginação da nação brasileira se dá quando temos como plano central a Baixada – tida quase como o “outro” da cidade do Rio de Janeiro, capital do estado. Para tanto,

---

<sup>17</sup> No caso da Baixada Fluminense, carregando – desde meados da década de 1950 – um forte estigma da ausência, do descaso social, da pobreza e da violência, podemos dizer que a região pode ser enquadrada nos termos que Das & Poole (2008) denominam de margens.

<sup>18</sup> Stocco (2009).

<sup>19</sup> Sabemos que subúrbio do Rio e Baixada Fluminense não são a mesma coisa, porém, como Das & Poole (2008) apontam, as margens não são homogêneas, e sim marcadas por seu caráter indeterminado. Nesse sentido, consideramos que, de alguma forma e, ainda que em suas diferenças e especificidades, Baixada Fluminense, subúrbios, periferias e até favelas são lugares que, ainda que apenas por uma perspectiva da imaginação, podem ser considerados margens do Estado.

<sup>20</sup> Esse Brasil onde a modernidade e a liberação dos costumes é o foco, principalmente se tomarmos em conta as novelas das nove, em que o apelo para um enfoque “realista” é levado mais a sério (STOCCO, 2009).

<sup>21</sup> No caso brasileiro, Lopes (2003) destaca que, ao ter se consolidado como um ritual compartilhado por pessoas de todo o território nacional que, diariamente e num mesmo horário, assistem o desenrolar de seus episódios, a telenovela torna adequado o uso da noção de comunidade nacional imaginada.

tomaremos como exemplo a novela *Senhora do Destino*, marco da representação de Baixada no horário nobre.

Veiculada em um momento em que a Baixada ganhava novos contornos nacionais, onde as relações do poder local eram reconfiguradas para além das fronteiras fluminenses (BARRETO, 2006) a partir da candidatura de Lindberg Farias para a prefeitura de Nova Iguaçu – a obra traz à cena uma Baixada que ultrapassa a esfera da violência e da pobreza, já cristalizada em uma representação hegemônica (ROCHA, 2016). Seu sucesso foi tão grande que, em 13 de março de 2017, ela passou a ser reprisada pela segunda vez no *Vale a pena ver de novo*<sup>22</sup>. Nas linhas que se seguem elucidaremos quatro elementos que, percebemos, foram essenciais para a construção de uma Baixada nacional: gênero, política, samba e jogo do bicho.

## Gênero

Ao fazermos uma breve varredura pela internet sobre mulheres e Baixada Fluminense, um dado impressiona: a invisibilidade das mulheres em relação à região só se desfaz nas estatísticas de violência. Em questões de segundo, inúmeras matérias e perfis denunciam crimes cometidos contra mulheres em municípios da Baixada. Segundo o Dossiê Mulher 2018<sup>23</sup>, Duque de Caxias, palco<sup>24</sup> da novela, é a cidade que apresentam a maior taxa de violência sexual contra mulheres<sup>25</sup> e também o maior índice de lesão corporal<sup>26</sup>. Na Baixada de Aguinaldo, contudo, a história é outra. Apesar de retratar o tema da violência doméstica, a partir da personagem Rita<sup>27</sup>, este, definitivamente, não é o foco da trama.

Tendo a figura de Maria do Carmo como símbolo do lugar onde vive, pensar a Baixada Fluminense em *Senhora do Destino* é, de certa forma, pensar em um recorte marcado de gênero. Assim, a já masculinizada Baixada Fluminense – muito estigmatizada em cima da figura de Tenório

---

<sup>22</sup> A obra estréia pela primeira vez em 28 de junho de 2004.

<sup>23</sup> Organizado pela Secretaria de Segurança Pública do estado do Rio de Janeiro, o Dossiê Mulher é um estudo anual que, desde 2005, produz dados sobre o tema da violência contra a mulher.

<sup>24</sup> Até boa parte da trama, a fictícia Vila São Miguel é distrito de Duque de Caxias.

<sup>25</sup> O município conta com 273 casos de estupro e 31 tentativas de estupro a cada 10.000 mulheres.

<sup>26</sup> São 2162 casos a cada 10.000 mulheres.

<sup>27</sup> No meio da novela em diante, Rita deixa de ser submissa e se transforma em uma mulher independente que consegue deixar de ser diarista e passa a ser uma requisitada cabeleireira do único salão da cidade.

Cavalcanti<sup>28</sup> (ENNE, 2004) e do *status* de violência dos coronéis, do cangaço, de jagunços, posseiros e grileiros que marcam a história local desde o século XIX (BARRETO, 2006) – abre espaço para as mulheres. E se é a Baixada a grande personagem da trama, Maria do Carmo é, sem dúvida, a personificação dessa Baixada: mulher, nordestina, retirante pobre que venceu na vida e agora acolhe todos os que precisam de sua ajuda. Tal como a Baixada é para os nordestinos, é Maria do Carmo para os pobres da Vila São Miguel.

Apesar de ser seu filho Reginaldo o aspirante a novo mito da Baixada, é Maria do Carmo<sup>29</sup> quem o consegue. Substituindo a figura de Tenório Cavalcanti, que era quem mandava em Caxias quando ela chegou ao local, é a vez de Maria do Carmo fazer sua história na região. É ela quem redime e dá cor a uma região antes estigmatizada pela violência e ausências. Dessa forma, se a Baixada de Tenório não passava de um fim de mundo onde corpos eram desovados, um ermo sem eira nem beira no meio do nada, Maria do Carmo catalisa o símbolo desenvolvimento econômico e da ordem ao local.

Forte e decidida, ajudou na construção de sua cidade e de cada cantinho de sua casa<sup>30</sup>. Seu individualismo religioso, fortemente marcado por uma exaltação da devoção como uma característica pessoal foi o que lhe deu forças para enfrentar a vida, criar seus filhos e continuar procurando Lindalva até a encontrar. Tendo colocado a imagem de Nossa Senhora do alicerce de sua casa, sua religiosidade torna-se fundamental para a construção de uma ética capitalista capaz de dar um sentido pessoal à vida, à luta e ao sofrimento das pessoas (WEBER, 2007) que, pela fé, constroem uma nova Baixada e uma nova vida.

Com o discurso de que ser mulher é uma coisa extraordinária, Maria do Carmo sustenta um ideal feminino tão ou mais capaz do que um homem. Um ideal de alguém que vai à luta e não fica esperando, como ela sempre destaca, “essas esmolos que o governo dá”, já que isso humilha a pessoa pobre. Nesse sentido, diferente de um ideal feminino da classe média

---

<sup>28</sup> Polêmico líder político que manteve um sistema clientelista apoiado na violência como estratégia de conquista e manutenção do poder econômico e político. Conferiu à Baixada o título de “faroeste fluminense”.

<sup>29</sup> Apesar de Giovanni também ter grande influência sobre a Baixada, sua relação com Vila São Miguel é outra. Ao contrário de Maria do Carmo que é uma figura com apelo popular e reconhecimento de fundadora do local, Giovanni – que chegou à área quando ela já estava estabelecida - é conhecido por todos em função de sua política de gestão da violência.

<sup>30</sup> O modelo da autoconstrução é algo comumente adotado por grande parte dos moradores da região, que contam com uma rede de solidariedade composta por laços de parentesco e também de vizinhança (BARRETO, 2006).

– já consolidado na televisão a partir dos anos 80 e 90 – onde o trabalho é visto como realização pessoal<sup>31</sup>; Maria do Carmo exalta um ideal feminino das classes mais populares, onde o trabalho<sup>32</sup> é a condição da mudança, e não escolha<sup>33</sup>.

Abandonada pelo marido quando já tinha quatro filhos e esperava uma menina, a personagem é, ainda, símbolo de autonomia e liberdade sexual: não dependeu de homem para criar seus filhos e construir uma nova vida, tão pouco acredita que é o casamento o sentido de uma vida feliz. Vivendo com Dirceu uma sexualidade não oficializada no civil ou no religioso, é ela quem toda vez recusa os pedidos de casamento do amado que, por mais de vinte anos tenta “oficializar” a relação.

Tal como uma típica heroína melodramática moderna (ALMEIDA, 2007), Maria do Carmo carrega um ideal de mulher urbana e independente: uma mulher batalhadora que trabalha fora, tem uma vida sexual associada ao amor, é uma mãe dedicada e, ainda por cima, linda, bem cuidada, maquiada, bem vestida e que consegue conjugar cuidados socialmente “femininos”, como o cuidado com o lar, com os filhos e consigo mesmo, juntamente com sua vida de empresária. Na trama, todos os conflitos pessoais da protagonista se diluem no trabalho, onde as oportunidades são iguais para todos<sup>34</sup>.

Ela, sem dúvida, é o verdadeiro símbolo de feminilidade exaltado na trama: forte, decidida, trabalhadora, bem-sucedida e amiga de todos, mesmo que dos mais humildes. O verdadeiro sustentáculo de sua casa e dos que a cercam, seja em sua loja ou na comunidade. Sendo o centro do núcleo que representa, não depende de homem para viver ou ser feliz, mas, ao contrário, faz com que os homens – seus filhos, Dirceu, Giovanni – dependam dela<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> Para mais detalhes sobre como gênero e sexualidade foram tratados na TV dos anos 1970 a 1990, ver Almeida (2012).

<sup>32</sup> Como observou Barreto (2006), o trabalho é um valor social muito acionado nos processos de identificação local. Aparecendo como solução para os problemas, ele ocupa um lugar de destaque na fala de muitos moradores da Baixada.

<sup>33</sup> Com forte ênfase em uma dimensão individualista e empreendedora – onde o sucesso é fruto do esforço individual, e não de políticas coletivistas do governo – a trama dialoga com um pensamento liberal que reforça valores como o direito natural da propriedade da herança, a família e a liberdade individual, e que encontra na questão moral e religiosa um forte alicerce. Sobre o tema, ver Locke (1978), Rousseau (1983) e Weber (2007).

<sup>34</sup> Argumento que é base do liberalismo, embora não seja uma concepção dominante em todas as correntes políticas que discutem a desigualdade social.

<sup>35</sup> Na trama, é Dirceu o ponto frágil da relação. É ele quem quer se casar com ela; é ele quem vive sua vida em função de sua amada; que se dispõe a fazer de tudo o possível para vê-la feliz, sem cobranças. É ele, inclusive, que desiste da melhor proposta de

Nesse sentido, representando os valores e ideais das classes mais populares – que, no vigor do lulismo<sup>36</sup>, acabam tendo acesso a bens de consumo antes restritos a outros grupos sociais – é Maria do Carmo o grande exemplo de vitória. Aquela que tira a invisibilidade das mulheres da Baixada com sua força e sua garra, e que não deixa de ser um elogio mais amplo a todos os moradores da Baixada, e de outros lugares menos favorecidos, que agora passam a se ver representados como símbolos de brasilidade em rede nacional.

Desta feita, compartilhando com Almeida (2012) o pressuposto de que mídia é uma poderosa ferramenta na construção de sentidos simbólicos, arrisco dizer que Aguinaldo se propõe a discutir um tipo de feminismo mais voltado para a realidade das mulheres da classe C, tendo em vista as modulações socioeconômicas em curso no país que ele visa captar e expressar na novela. Para tanto, o autor traz à pauta temas já iniciados na teledramaturgia em meados de 1970 – como autonomia feminina, violência contra mulher, gravidez na adolescência – juntamente com a conscientização do uso da camisinha, da importância da pílula.

Por fim, é válido termos em mente que, representada principalmente na figura de Do Carmo, mas não se resumindo a ela, a Baixada feminina de Aguinaldo é um lugar acolhedor e alegre, onde são as mulheres as figuras que mais se destacam: Crecilda, melhor funcionária da loja de Do Carmo, é puxadora de samba da Unidos de Vila São Miguel e, no final da trama, consegue gravar seu primeiro disco solo; Leide Daiane, jovem humilde da Comunidade da Pedra que engravidou aos 15 anos e, em seguida, sofreu um aborto espontâneo, acabará se tornando, dezoito anos mais tarde, a primeira brasileira a ganhar o Prêmio Nobel da Paz, depois de se engajar com a paternidade responsável; Bianca, filha de Reginaldo, engatará na carreira política e, sete anos depois, será eleita a prefeita mais jovem do país. Assim, pode-se dizer que, pelo gênero, a Baixada se transforma num lugar que é destaque para o Brasil, o que lhe acaba conferindo um legítimo *status* nacional.

## Política

Se, por um lado, a questão do gênero é usada para valorizar a Baixada; o tratamento dado à política é, por outro lado, uma maneira de situar a região dentro de um problema maior vivenciado em todo o país: a corrupção. Representada, por um lado, pelo vereador, e depois prefeito, Reginaldo e, por outro, pelo deputado federal da Zona Sul, Thomas

---

emprego de sua vida (dirigir a sucursal de um jornal grande em Brasília) para poder ficar perto da amada.

<sup>36</sup> Mais informações em GÓES, 2017. *Revista Outubro*, n.28, abril de 2017, pp. 215-223.

Jefferson, a Baixada apresentada na trama é um lugar que sofre com o mal da politicagem suja e irresponsável de políticos que não querem senão o benefício próprio. Nesse sentido, situados, os dois, em um período<sup>37</sup> em que a Baixada convivia com diferentes perfis políticos, ambos acabam sendo unidos pelo fato de encontrarem na Baixada Fluminense o *locus* privilegiado para seus projetos políticos (BARRETO, 2006).

Do lado da Baixada está Reginaldo Ferreira Silva, filho mais velho de Maria do Carmo. Aliado ao partido de direita POP – Partido da Organização Popular – Reginaldo usa da esperança que as pessoas depositam nele como um meio de para tirar vantagens pessoais. Apoiado no momento que conferia à Baixada o *status* de um importante território político-eleitoral, já que a década de 1990 é marcada pela emergência<sup>38</sup> de novos municípios na região, que passa a agregar a maior parte da população do estado do Rio de Janeiro (ROCHA, 2014), seu grande sonho é se tornar um político influente a nível nacional a partir de um forte apelo à Baixada Fluminense. Para isso, ele conta com o apoio de Giovanni Improtta, figura de peso na região, que apóia sua candidatura em troca de contratos sem licitação.

Candidato a posto de dono da Baixada em meados de 1993 – mesmo ano em que Zito<sup>39</sup> começa a se tornar um homem público com maiores contornos em Duque de Caxias, ocupando o cargo de Presidente da Câmara Municipal (BARRETO, 2006) – o personagem de Reginaldo parece se situar dentro de um contexto em que figuras populares, como Joca e Zito, estavam se estabelecendo como novos perfis políticos que marcam um novo período político na região, onde a oligarquia rural abre espaço para o *selfmademan* (BARRETO, 2006).

Com a ajuda de Vivianne Fontes<sup>40</sup> – sua ex-amante e assessora parlamentar, a quem ele promove como a “Evita Péron” da Baixada –

---

<sup>37</sup> Visto que a segunda parte da trama se passa em meados da década de 1990, época em que a Baixada é marcada pela construção de novos olhares (ENNE, 2004; BARRETO, 2006; ROCHA, 2014).

<sup>38</sup> Em 1992, por exemplo, Joca – ex-baleiro, carroceiro, pedreiro e com fama de “matador” – se elege primeiro prefeito de Belford Roxo, até então distrito de Nova Iguaçu, com mais de 80% dos votos válidos. Mais informações em Barreto (2006).

<sup>39</sup> Também migrante nordestino que faz política na Baixada Fluminense. Para mais informações sobre sua trajetória política também procurar por Barreto (2006).

<sup>40</sup> Aqui é válido termos como paralelo a figura de Zito, que também encontrou em sua esposa Narriman Felicidade – formada em engenharia e com pós-graduação pela Fundação Osvaldo Cruz – uma aliada política que lhe ajudou a ascender politicamente (BARRETO, 2006). Na obra, Vivianne é formada em Sociologia e tem doutorado em Ciência Política. Para Reginaldo, é ela a grande responsável pela guinada em sua carreira política.

Reginaldo torna-se um homem cada dia mais ambicioso e sem limites, chegando ao ponto de considerar sua própria mãe como sua pior inimiga, a quem ele deve liquidar. Ao final da trama, ele acaba sendo morto por Merival, seu cabo eleitoral mais assíduo, após vir à tona todas as suas falcatruas.

Termina, então, a prematura carreira de um político da Baixada Fluminense que – assim como Joca e tantos outros políticos locais – é morto no auge de sua atuação. Já com dois assassinatos<sup>41</sup> em seu histórico, e com denúncias de esquemas de corrupção, Reginaldo parece representar um tipo político local – um intermediário entre Joca e Zito<sup>42</sup> – que geralmente acaba entrando nas estatísticas de mortos políticos. Afinal, sempre envolto de histórias de crimes e violência política, a Baixada Fluminense é uma região fortemente marcada pela violência associada às práticas políticas e crimes encomendados (BARRETO, 2006).

Já no que se refere ao lado da Zona Sul, Thomas Jefferson é um jovem deputado federal, assumidamente populista, aliado ao POR – Partido da Ordem Radical, que usa de seu prestígio para conseguir benefícios ao seu favor. Ambicioso, encontra na Baixada o lugar perfeito para dar uma guinada em sua carreira política e, de quebra, destacar ainda mais seu apelo popular-radical. Para tanto, ele decide se candidatar a prefeito de algum município da Baixada, apenas mudando seu município eleitoral.

Na tentativa, então, de conhecer o território, para ele totalmente desconhecido, o deputado começa a frequentar a Baixada Fluminense e ser figura marcada na quadra da escola de samba Unidos de Vila São Miguel. Depois que engata um relacionamento com Nalva, contudo, Thomas desiste de seguir carreira na Baixada e – com ciúmes de dividir Nalva com a escola de samba – acaba se casando com ela e a levando para morar em Brasília, onde estabelece sua carreira política.

Dois políticos. Dois destinos muito diferentes. Do lado da Baixada, a figura de Reginaldo, um político local que acaba morto e parece remeter ao estigma da violência como elemento da vida política da Baixada (BARRETO, 2006). Do outro, a figura de Thomas Jefferson<sup>43</sup> – um lindo e

---

<sup>41</sup> Na trama, Reginaldo matou Cigano e Seboso, os dois responsáveis pelo falso sequestro que Reginaldo armou contra seu próprio filho.

<sup>42</sup> Tal como Zito, Reginaldo é um líder com forte apelo popular que, vindo do Nordeste, encontra em uma mulher mais estudada um meio de ascender politicamente. Ao final, contudo, tal como Joca, acaba morto precocemente quando estava no auge de sua carreira.

<sup>43</sup> Que, diga-se de passagem, lembra muito a figura de Lindberg Farias: Líder do movimento dos “cara-pintada”, que foi eleito o deputado federal mais votado de seu partido em 1994 (ano mais ou menos em que o enredo da novela se passa); que também tem fama de radical e mulherengo; e que, em 2004 (ano em que a trama foi exibida),

jovem deputado federal que faz parte de um partido de extrema esquerda e possui fama de radical e mulherengo. Um morador da Zona Sul que quer se tornar prefeito de Duque de Caxias mudando seu distrito eleitoral e que, por isso, passa a frequentar a Baixada e, mais especificamente, a escola de samba, como meio de se inserir no local – que termina a história feliz, casado e morando em Brasília.

Em última instância, trabalhando com a ideia de que a corrupção é um mal generalizado em todo o país – o que fica subentendido na fala de alguns personagens, inclusive na de Do Carmo – Aguinaldo traz para a cena a figura de dois tipos políticos que, igualmente, encontram na Baixada em ascensão um meio de se promoverem politicamente e viverem à custa do governo. Abordando o tema da política no vigor de 2004, quando Nova Iguaçu transforma-se no palco de uma das eleições mais noticiadas do ano<sup>44</sup> (BARRETO, 2006) Aguinaldo parece ter pego carona nesse momento em que todos os holofotes se voltavam para a Baixada para, mais uma vez, reafirmar sua Baixada nacional.

## Samba

O ronco da cuíca e a bateria sempre impecável de Mestre Guina não deixam mentir: em Vila São Miguel, carnaval é uma brincadeira muito séria. Ligado à figura de Giovanni Improtta e seu filho, João Emanuel, o samba aparece desde o início da novela muito bem representado pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Vila São Miguel, uma pequena escola que não perde as esperanças de alcançar o grupo de acesso do carnaval carioca. Uma vez, portanto, que é a preparação do carnaval e os ensaios na quadra um dos temas mais enfatizados na trama, pode-se dizer que o samba é um importante elemento<sup>45</sup> que inverte a relação centro-periferia e dá o tom de brasilidade à Baixada.

Ritmo musical originado no Rio de Janeiro – com influências da Bahia – que se tornou um verdadeiro ícone da cultura nacional ao ser apropriado pelo Estado Novo, com sua postura nacionalista e centralizadora (OLIVEN 1984, STOCCO, 2008), o samba foi o elemento da trama que ajudou a caracterizar a Baixada para além do estigma de

---

concorre e vence as eleições para a Prefeitura de Nova Iguaçu, onde passa a residir e frequentar escolas de samba, restaurantes e bares como meio de reforçar sua inserção no local. Mais informações em Barreto (2006).

<sup>44</sup> Representada, principalmente, pelos candidatos Mário Marques e Lindberg Farias (ROCHA, 2006).

<sup>45</sup> Juntamente com a ética do trabalho, o samba vai colocar a Baixada em relação ao Rio de Janeiro, cidade que, por razões históricas, aciona uma identidade nacional (STOCCO, 2008).

violência ou ausências. Sempre rodeada de pessoas alegres e com diferentes perfis, a quadra da escola de Unidos da Vila São Miguel é um mix de samba no pé, corpos sarados, mulatas faceiras, catolicismo popular e, claro, uma pitada de malandragem.

Dirigida e patrocinada pela figura de um ex-bicheiro<sup>46</sup> que salvou a escola da falência, e também por seu filho, um típico malandro<sup>47</sup> que exalta a malandragem como estilo de vida<sup>48</sup>, a escola de cor laranja e branco é uma mescla de vários dos elementos que compõem um imaginário tipicamente brasileiro e que a enquadram dentro de uma perspectiva nacional. Com um forte apelo popular, seus integrantes são pessoas simples e batalhadoras que passam o ano inteiro na labuta para conseguirem fazer bonito na Sapucaí e mostrarem o valor do povo brasileiro. Um povo sofrido e guerreiro que não descansa e dá todo o seu sangue para ser reconhecido em seus valores, mas que também conta com a ajudinha de Deus e a intercessão de São Jorge para alcançarem a vitória.

À frente da escola está o carnavalesco Ubiracy. Sempre na correria, é ele quem cria o enredo, desenha fantasias, coloca em ordem alas, alegorias, adereços, além de gerir passistas, mestre-sala, porta-bandeira, baianas, bateria, ritmistas, puxador do samba e diretor de harmonia. Com a atenção voltada aos mínimos detalhes, aparece sempre dando bronca nas pessoas e exigindo delas o melhor: nada de bordado mal feito ou cola aparecendo nos adereços, afinal, os detalhes é que fazem a diferença. Seu jeito espalhafatado de “bicha esrachadinha” (FRANÇA, 2012) lhe confere um tom popular que parece remeter à diversidade e à alegria do povo brasileiro. Não por acaso ele – loiro, *gay* e dos olhos azuis – tem um nome tupi-guarani e o discurso de que todo brasileiro deveria ter nome típico<sup>49</sup>.

Tomando, pois, o samba como símbolo da unidade nacional – um verdadeiro agregador das diferenças – Aguinaldo faz o uso do imaginário que ele aciona para situar a Baixada Fluminense dentro desse contexto nacional já fortemente marcado pela cidade do Rio de Janeiro (STOCCO, 2008). Assim sendo, ao substituir a feijoada – já consolidada como um símbolo da nossa nacionalidade (OLIVEN, 1982) – pela buchada de bode, o autor alarga a referência de país ao trazer um prato tipicamente nordestino – que, em última instância, representaria a marca da migração nordestina para a Baixada – para dentro de uma prática já consolidada no mundo do samba: o tradicional almoço na quadra das escolas.

---

<sup>46</sup> Que acaba representando a íntima relação estabelecida entre a “cúpula do jogo do bicho” com a Liga das Escolas de Samba a partir do início dos anos 1980 (MISSE, 2007).

<sup>47</sup> João Manoel é um cara que sempre usa calça branca, blusa aberta e colar de ouro.

<sup>48</sup> Para o rapaz, a vida se resume a mulher e escola de samba.

<sup>49</sup> Só em sua família são ele e mais três: Ubiratã, Ubirajara e Jaçanã.

Nesse caminho, o discurso que Giovanni faz para os integrantes da comunidade na noite de Ano Novo demonstra como é forte na trama esse paralelo Nordeste-Baixada-Brasil. Destacando que o enredo *Senhora do Destino: a saga de uma migrante nordestina* não tem nada a ver com o sonho do Imperador da França ou a grande viagem maravilhosa ao reino de Salomão de Sabá, porque isso é coisa de gringo, Giovanni enfatiza a brasilidade do tema que, segundo ele, vai contar no gogó, no pé e na raça o valor da Baixada Fluminense, do povo nordestino e do povo brasileiro.

Símbolo desse poder integrador do samba foi o dia do desfile das escolas de samba, único e grande momento em que todos os núcleos da trama pararam para desfilarem ou assistir ao evento que interseccionou as diferentes camadas sociais da novela dentro de um único sentimento nacional. Seja de camarote VIP, assistindo sozinho em casa, com o marido, com a família e amigos, ou até saindo nos blocos de rua, o carnaval tomou conta de todos os personagens e desafiou as fronteiras entre realidade e ficção.

A partir de uma mescla de imagens reais da Grande Rio<sup>50</sup> na Avenida – onde os atores caracterizados de seus personagens compunham uma ala própria – com cenas montadas para a novela, o momento do desfile apresentado na obra contou com efeitos especiais anunciando a Unidos de Vila São Miguel entrando na Sapucaí e a participação de Luciano Huck como repórter responsável por situar cada escola na Avenida.

Com uma comissão de frente composta por Isabel (Lindalva) segurando um neném de colo e cercada de quatro crianças, representando a jovem retirante Maria do Carmo com seus cinco filhos no dia em que chegou ao Rio de Janeiro, a cena do esperado desfile da Unidos de Vila São Miguel na Marquês de Sapucaí coroou a lógica da inversão onde a Baixada vira centro, ao ressaltar a imagem da Baixada Fluminense como símbolo de uma identidade nacional, o que é reforçado no samba-enredo criado para a trama.

Exaltada como o lugar onde os nordestinos – representados pela figura da protagonista – são acolhidos e onde, pelo trabalho, constroem sua vida e sua história, a Baixada é, enfim, colocada em sintonia com um imaginário de povo brasileiro que não se deixa abater pelos infortúnios, não desiste nunca e está sempre correndo atrás dos seus sonhos. Dessa forma,

---

<sup>50</sup> Em parceria com a Globo – e sob o patrocínio da Nestlé – a Acadêmicos da Grande Rio trouxe, em 2005, o enredo “Alimentar o corpo e a alma faz bem”, do carnavalesco Roberto Szanieck. Com o samba enredo dos compositores Barberinho, Competência, Marcelo, Bitar, Levi Dutra, Licinho, Mingal, Deré, Ciro e Lecoleco, a escola ficou em terceiro lugar; o que foi também adaptado por Aguinaldo na trama, onde a Unidos de Vila São Miguel também ocupou o terceiro lugar.

unindo centro e periferia, ricos e pobres, asfalto e favela, Baixada e Brasil, realidade e ficção, pode-se dizer que o samba foi, sem dúvida, um importante elemento trabalhado por Aguinaldo para construção de sua Baixada nacional.

### **Jogo do bicho e ilegalismos**

Por fim, o jogo do bicho é aquele elemento que dá o tom à Baixada e a coroa como que uma cereja no bolo. Marcado principalmente pelo personagem Giovanni Improta (José Wilker), ex-bicheiro que se torna empresário legalizado e bem-sucedido da Baixada Fluminense, o tema do jogo do bicho percorre, ainda que de uma forma bem sutil, todos os capítulos da novela. A partir de um personagem atrapalhado – com um português recheado de neologismos, vícios de linguagem, marcadamente exuberante em seu jeito de vestir<sup>51</sup> – a novela joga com a figura de um homem aparentemente inofensivo, mas que, por outro lado, seja talvez o mais sóbrio da trama.

Com um passado que inclui assassinatos e desovas de corpos de inimigos no Rio da Guarda, seu personagem camufla a realidade de uma Baixada que – na ausência de um poder público atuante – centraliza seu poder na mão de poderosos locais, entre os quais estão os empresários (BARRETO, 2006), que passam a cumprir a gestão da violência (TELLES, 2012). Nesse sentido, mesclando elementos que – ora revelam uma Baixada da alegria e do samba, da ética do trabalho e da solidariedade, e ora apontam para a imaginação de um estigma voltado à violência velada e sem nome (BARRETO, 2006) – Aguinaldo parece situar a Baixada dentro de uma imagem híbrida da legalidade e da ilegalidade.

Assim, a partir do personagem Giovanni, ex-chefe do jogo do bicho ligado ao carnaval, que também é empresário financiador da política local e responsável pela gestão da violência e da ordem, Aguinaldo nos apresenta uma Baixada Fluminense que se perde nas porosas dobras do legal e do ilegal (TELLES, 2009). Seu novo modo de vida, agora ligado ao samba, revela a faceta de uma Baixada onde a associação entre política local, jogo do bicho e escolas de samba é prática já estabelecida, que encontra no município de Nilópolis e na família Abraão David<sup>52</sup> um dos exemplos mais

---

<sup>51</sup> Sempre de terno colorido e ornamentado com gravata borboleta, que é sua marca. Vira e mexe ele faz mix de estampas.

<sup>52</sup> Segundo Cavalcanti (1993 *apud* BARRETO, 2006), as famílias David e Abraão David entraram para a política no período da ditadura, e logo estabeleceram relações com interventores federais. Inicia-se, assim, segundo a autora, a união entre contravenção e política que acaba por marcar a imagem de Nilópolis, nessa época já emancipada de Nova Iguaçu. Mais informações em Cavalcanti (1993).

significativos (CAVALCANTI, 1993 *apud* BARRETO, 2006; ALVES, 2003).

Nesse sentido, apresentada de modo positivo como a forma mais eficiente de gestão, pode-se dizer que os ilegalismos são os elementos que coroam a Baixada como o local onde realmente as coisas funcionam.

### Considerações finais

Diferente de suas novelas anteriores, em *Senhora do Destino*, Aguinaldo troca o realismo fantástico por uma trama realista (SOUSA JUNIOR, 2006). Dizendo-se cansado de escrever fantasia, e ver mulher voando, o autor se propõe a renovar seu estilo e desafiar a si mesmo ao trazer à tona uma obra que refletisse a realidade. Desse modo, sob a promessa de apresentar um trabalho que fosse uma antítese de *Celebridade*<sup>53</sup> – cuja temática girava em torno das páginas de revista de badalação e do mundo da mídia, sendo o enfoque o sucesso a qualquer custo, ainda que fugaz – o autor se propõe a escrever uma novela que representasse o povo brasileiro (SOUSA JUNIOR, 2006).

Especialista em temas de figuras populares, localidades no Nordeste e Baixada Fluminense, Aguinaldo Silva nos apresenta uma Baixada dos brasileiros. Nesse sentido, revelando certa intencionalidade autoral e um investimento simbólico midiático (DRUMOND, 2014) que, agora, se volta para a ascensão de uma nova classe social, *Senhora do Destino* abre “espaço” para uma “nova classe”, que também passa a se ver “representada” na televisão.

Atento às modulações socioeconômicas vivenciadas no Brasil, Aguinaldo traz à cena uma Baixada híbrida, que mescla elementos que ora a qualificam como o lugar do samba e do trabalho, e ora a encaminham para as porosas dobras do legal e do ilegal – onde a política, o carnaval e o jogo do bicho acabam se encontrando. Assim, agregando elementos que vão da legalidade à ilegalidade, da violência à paz e da representação hegemônica ao imaginário ideal (ROCHA, 2014), a Baixada – redimida pela figura de uma mulher – é, no fim, exaltada como símbolo legítimo de brasilidade.

### REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela.

*Estudos Feministas*, v. 15, n. 1, p. 177-192, jan./abr. 2007.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Trocando em miúdos: Gênero e sexualidade na TV a partir de *Malu Mulher*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 27, n. 79, p. 125-137, jun. 2012.

---

<sup>53</sup> Novela que antecedeu *Senhora do Destino*.

- ALVES, José Cláudio Souza. **Dos Barões ao extermínio**: Uma história da violência na Baixada Fluminense. Duque de Caxias, RJ: APPH, CLIO, 2003.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: Reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Schwarcz Ltda, 2009 [1983].
- BARRETO, Alessandra Siqueiro. **Cartografia política**: As faces e fases da política na Baixada Fluminense. 392f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.
- DAS, Veena; POOLE, Deborah. El Estado y sus márgenes. Etnografías comparadas. **Cuadernos de Antropología Social**, n. 27, p. 19-52, 2008.
- DRUMOND, Rafael. A divina paródia da “nova classe média”: notas sobre a teleconstrução do subúrbio na novela Avenida Brasil. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 16, n. 19, jul./dez. 2014, p.159-174.
- ENNE, Ana Lúcia. Imprensa e Baixada Fluminense: múltiplas representações, **Ciberlegenda**, n. 14, p. 1-26, 2004. Disponível em: [www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/download/222/118](http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/download/222/118). Acesso em: 16 mar. 2016.
- FRANÇA, Isadora. **Consumindo lugares, consumindo nos lugares**: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.
- GÓES, Camila. Resenha “As contradições do lulismo: a que ponto chegamos?”, **Revista Outubro**, n. 28, p. 215-223, abr. 2017. Disponível em: [http://outbrorevista.com.br/wp-content/uploads/2017/04/14\\_Singer-e-Loureiro\\_res\\_2017.pdf](http://outbrorevista.com.br/wp-content/uploads/2017/04/14_Singer-e-Loureiro_res_2017.pdf). Acesso em: 15 maio 2017.
- LOCKE, J. **Segundo Tratado sobre o Governo**. São Paulo: Abril, 1978. (Coleção “Os Pensadores”).
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Revista Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 25, jan./abr. 2003. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/view/4195/3934>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- MISSE, Michel. Mercados ilegais, redes de proteção e organização local do crime no Rio de Janeiro. **Estudos Avançados**, v. 21, n. 61, p.139-157, 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n61/en\\_a10v2161.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n61/en_a10v2161.pdf). Acesso em: 22 mar. 2017.
- OLIVEN, Ruben George. A malandragem na música popular brasileira. **Latin American Music Review**, v. 5, n. 1, p. 66-96, 1984.
- OLIVEN, Ruben George. As metamorfoses da cultura brasileira. *In*: \_\_\_\_\_. **Violência e Cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1982, Cap. IV, p. 64-79.
- ROCHA, André Santos da. **As representações ideais de um território**: dinâmica econômica e política, agentes e a produção de sentidos na apropriação territorial da Baixada Fluminense pós 1990. 242f. Tese (Doutorado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRJ. Rio de Janeiro, 2014.
- ROUSSEAU, J. J. **Do Contrato Social**. São Paulo: Abril, 1983.
- SOUSA JUNIOR, Walter de. Apropriações melodramáticas: O caso Pedrinho no Jornal Nacional e em Senhora do Destino. **Comunicação & Educação**, v. 11, n. 2, p. 197-206, maio/ago. 2006.

- STOCCO, Daniela. “Paraíso Tropical”: interpretações de um país por meio de uma novela e uma cidade. **Cenários da Comunicação**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 185-193, 2008.
- STOCCO, Daniela. A presença do Rio de Janeiro nas “novelas das oito” de 1982 a 2008. **Baleia na Rede**, v. 1, n. 6, p. 204-220, dez/2009. Disponível em: <http://www.bjis.unesp.br/ojs-2.4.5/index.php/baleianarede/article/view/1451/1276>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- TELLES, Vera da Silva. Ilegalismos urbanos e cidade. **Novos Estudos**, v. 84, p. 153-173, jul. 2009.
- TELLES, Vera da Silva. Jogos de poder nas dobras do legal e do ilegal: anotações de um percurso de pesquisa. In: \_\_\_\_\_. **Ilegalismos, cidade e política**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012, p. 27-56.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Schwarcz, 2007.

## ***Making a Murderer*: da narrativa aos afetos**

Natalia dos Santos Machado  
Tatiana Helich Lopes

### **Introdução**

Presente em 95% dos lares no Brasil e consumida por mais de três horas diárias por 43% dos brasileiros (FINGER e SOUZA, 2012, p. 375), a televisão adquire importância no cotidiano brasileiro ao longo de várias décadas. Percebe-se, assim, o dispositivo como uma tecnologia ubíqua em todas as camadas da sociedade nacional (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2014). Neste contexto, as séries televisivas nascem e se estabelecem como gêneros contemporâneos constituídos e bem estabelecidos no interior do universo da narrativa popular, apoiadas muitas vezes em convenções genéricas e adaptadas ao contexto industrial e cultural, no qual apresentam como característica o gosto pelo íntimo, isso é, as particularidades do indivíduo no ambiente social.

Segundo Jean Pierre Esquinazi,

A conversa fio condutor de muitas séries, surge como um transformador das imagens que formamos de nós próprios. É uma expressão imediata das diferenças criadoras de consciência. Daí a nossa definição: a intimidade é o trabalho contínuo de coordenação entre imagem pública e presença de uma continuidade pessoal. A possibilidade de oferecer o espetáculo da intimidade de outrem é uma das mais extraordinárias da ficção: está na origem de numerosos processos, como a voz interior ou a narração subjetiva (ESQUINAZI, 2011, p. 139).

O modelo ficcional serial adapta-se a diversas tentativas de aprofundamento: o seu filtro traveste as nossas realidades para poder vê-las de outra maneira, talvez de mais longe. O sucesso narrativo da série está ligado a uma ritualidade serial em que é absolutamente necessária a exploração dos enredos de cada episódio.

Dentro deste contexto, analisaremos a série *Making a Murderer* cuja abordagem perpassa uma questão universal: a corrupção em setores da justiça e o sentimento causado no público. Para analisar a série, é preciso entender também sua estrutura, sua relação com outros elementos que configuram o sistema (gênero, plataforma). Este artigo investiga como a representação das emoções é vista empiricamente em *Making a Murderer*, a partir da construção de um quadro explicativo, em que analisaremos 28 trechos dos 10 episódios da série.

## **Sobre o enredo e a repercussão da série**

A ideia de que um homem inocente pode estar na prisão, novamente injustiçado, gerou indignação e comoção do telespectador, que assumiu o papel de detetive amador na internet para investigar o caso com o objetivo de descobrir a verdade. Mais que isso, mais de 300 mil assinaturas foram coletadas em um abaixo-assinado enviado à Casa Branca pedindo que Avery seja perdoado. Além da defesa, a repercussão levou a promotoria a manifestar-se para defender o tratamento dado ao caso.

A reverberação de *Making a Murderer*, tanto midiática, quanto em torno dos fãs, foi destaque no panorama audiovisual internacional e nacional por tratar de um assunto polêmico e verídico. No final de 2015, a primeira temporada de *Making a Murderer* rendeu seis indicações ao Prêmio Emmy, incluindo a de melhor documentário e de série de não ficção. O Netflix já anunciou que está filmando a segunda temporada.

Em uma temporada com 10 episódios, a série – dirigida por Moira Demos e Laura Ricciardi - traz a história verídica de Steven Avery, um norte-americano da pequena cidade de Manitowoc, no estado de Wisconsin, que passou 18 anos preso por um crime que não cometeu. Após esses anos, ele consegue a liberdade, já que um exame de DNA prova sua inocência no estupro e tentativa de homicídio de Penny Beerntsen. Na cidade, o caso vira notícia e, quando Avery está prestes a ganhar uma indenização do Estado por ter sido preso injustamente, ele volta a ser o principal suspeito de outro crime: o assassinato da fotógrafa Teresa Halbach.

Indignação, incômodo, insatisfação. Essas são algumas das emoções despertadas em grande parte do público da série *Making a Murderer*. Desde seu lançamento na Netflix, a série se tornou um fenômeno de repercussão e inspirou debates, que foram além das telas, sobre a investigação e o julgamento que são o enredo e pontos chave da trama.

## **O modelo seriado e a lógica documental**

De acordo com Anna Maria Balogh (2002), a ficção literária e a fílmica não têm, em princípio, nenhum compromisso maior com a verdade e nem com a realidade, têm apenas um compromisso de verossimilhança no relato de manutenção do contrato estabelecido com o leitor desde as primeiras linhas. Nos docudramas, o mundo da ficção tem regras e recortes próprios que o distanciam da realidade. O primeiro elemento francamente distanciador é o recorte temporal, que na ficção tem que ser drasticamente reduzido, posto que a história de uma vida inteira, ou muitos anos da mesma será contada em duas horas no cinema ou em alguns episódios de uma minissérie na TV.

Em *Making a Murderer*, há uma ligação harmônica com o conceito de verossimilhança. A partir do encadeamento da narrativa jornalística com os enfoques dados a respeito da dimensão política do ato do protagonista e a repercussão do caso, percebemos as aproximações e enquadramentos estéticos dados pela direção e produção.

Definir o que é o gênero documentário não é tarefa fácil. Inicialmente, podemos dizer que seriam relatos da realidade, um ajuntamento de fatos e depoimentos ou informações ilustradas e roteirizadas. Fernão Pessoa Ramos aponta uma definição bastante elucidativa:

Documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados (RAMOS, 2008, p. 22).

Documentário e ficção utilizam aspectos formais um do outro e tal fato pode gerar, portanto, alguma confusão entre os gêneros. Deve-se destacar, nessa citação, a intenção do autor, no caso da série, como um projeto de demonstrar a justiça através dos entremeios jurídicos legais. Ramos (2008) faz alguns questionamentos para entender o que é, efetivamente, o documentário: Seria o documentário um gênero como outros, ou teria o documentário características imagéticas (e sonoras) estruturais que o singularizariam deste outro vasto continente da representação com imagens-câmera que é a ficção narrativa (em seus formatos de “filme” - longa ou curta -, “minissérie”, “novela”)?

Outra referência é Bill Nichols, que descarta o documentário como mera reprodução da realidade (2016, p. 47):

Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos a reprodução por sua fidelidade ao original - sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos.

Entretanto, a proposta documental de *Making a Murderer* possui um modelo específico que abarca não só este gênero, mas também a complexidade narrativa. Segundo Jason Mittell (2012), para a compreensão das práticas de *storytelling* da televisão americana contemporânea, é

necessário considerar a complexidade narrativa como um modelo de narração diferenciado, como nos indica a análise que David Bordwell (1985) faz da narrativa fílmica, em que ele atravessa gêneros, autores específicos e movimentos artísticos para forjar uma categoria coerente de práticas.

A estrutura seriada possui uma base ficcional estabelecida na serialização por ganchos, enquanto produto estético televisivo. Em contrapartida a este formato bem delineado, a proposta narrativa pode não representar apenas um gênero, como por exemplo o documental. Por isso, a complexidade tem sua relevância, principalmente quando se trata de um personagem de caráter duvidoso indo na direção contrária dos mocinhos tradicionais, duvidando da ambivalência maniqueísta muito frequente em muitas propostas narrativas de roteiro. Para dar conta de uma visão analítica do processo narrativo seriado em questão, a narrativa complexa complementa este olhar pouco convencional dos seriados comerciais veiculados pela Netflix.

Na visão de François Jost (2011, p. 62), o sucesso das séries norte-americanas se explica menos por sua capacidade de espelhar de maneira realista nosso mundo do que por sua disposição de fornecer uma compreensão simbólica. Assim, é preciso vê-las como sintomas de nossas aspirações e por aquilo que elas dizem de nós.

Segundo Silva e Fontenele (2017), o pressuposto ainda se aproxima do que Jost (2012) discute sobre realismo nas séries de ficção norte-americanas. De acordo com o autor, o realismo é um discurso que não se orienta pela precisão com o mundo histórico, mas sim pela impressão que causa no espectador ao seguir as regras estabelecidas por essa prática. Com isso, enxergamos as fronteiras existentes entre realidade e ficção, a partir do recorte dado pela série e o desencadeamento da narrativa. Diante da proposta documental de um personagem de caráter no mínimo duvidoso, vimos longos anos de provas e entrevistas que atravessam o sistema jurídico americano, com juízes, advogados, promotores, a fim de atingirmos um sentimento que perpassa a série: justiça.

### **A representação das emoções em *Making a Murderer***

“Você pode nunca ter cometido um crime, mas isso não significa que não será condenado por um”. Esta fala do advogado de Steven Avery, no terceiro episódio da série, mostra como qualquer cidadão pode passar anos na cadeia, mesmo declarando sua inocência, se o Estado desejar. É esse sentimento de impotência perante aos detentores do poder/lei, que predomina na maior parte dos episódios do documentário e conduz uma mobilização social inesperada.

A série mostra como a família Avery era malvista na cidade de Manitowoc por ser isolada da comunidade, dedicando-se apenas à administração de um ferro velho situado junto a residência da família. É neste contexto que aparece a representação das emoções, sancionada por instituições (escola, família, mídia) em movimentos de aproximação e afastamento social, em que determinados indivíduos, experiências e ambientes são tidos como intrinsecamente amáveis, temíveis ou, como no caso da família Avery em relação à comunidade em que vive, como repulsivos, desprezados. Na série, dá-se a entender que esses sentimentos já enraizados nos conterrâneos de Manitowoc ajudaram na incriminação de Steven, principalmente por parte da polícia local - que mostrou a comodidade em acusar rapidamente o suposto culpado em detrimento de investigar outros possíveis assassinos, além da chance de vingança - já que os jovens da família Avery constantemente estavam envolvidos em pequenos delitos.

Durante os anos que ficou preso pela primeira acusação, Steven recebia a visita da mãe e se comunicava com a família por telefone e cartas. Os registros desses contatos, mostrados no documentário, revelam a saudade da família, a agonia por não acompanhar o crescimento dos filhos e o desespero em não poder ajudar a esposa nas tarefas diárias. O aumento dessas emoções fica fortemente nítido nas últimas cartas que o protagonista escreve para a primeira esposa, pedindo que ela se divorcie dele e implorando para que ela cuide bem dos filhos. Na cena, ele chora ao lembrar do momento da separação.

Após ser considerado inocente pela justiça, Steven declara ser um homem feliz ao retornar para a família, para o trailer que vive e por, finalmente, ver a justiça ao seu lado ao determinar que o estado de Wisconsin pague uma indenização pela acusação sem provas. As cenas dele inocentado contam com imagens de Steven com a filha, os pais e alguns familiares, além de fotos de momentos felizes durante o tempo que esteve solto. As primeiras cenas do primeiro episódio mostram a chegada do protagonista a sua casa e o encontro com a família após 18 anos preso. A emoção dos pais já idosos e a esperança da mãe em não desistir do filho, sua persistência em inocentá-lo, além do depoimento emocionado do pai lembrando da tristeza de ver o filho preso tendo certeza de sua inocência já que estava com ele no momento do crime, são cenas que aproximam o telespectador do lado humano e sensível da família, que por tanto tempo foi motivo de desprezo na sociedade.

Ainda no primeiro episódio, Steven declara: “Quando saí da prisão, minha raiva passou. Ficou lá”. Ao mesmo tempo, o protagonista também deixa claro que não conseguirá perdoar aqueles que o colocaram na prisão.

Segundo Rezende e Coelho (2010), os indivíduos constroem tanto sua segurança, quanto seus temores, em funções de laços sociais significativos, sendo que um grupo dominante que recusa a relação com os dominados injeta neles o medo e o ódio. Assim, a raiva é uma emoção que põe em questão as relações sociais em jogo.

Após dois anos desfrutando sua liberdade, Steven sofre uma nova acusação, tornando-se o principal suspeito da morte da fotógrafa Teresa Halbach. A polícia diz que ele foi a última pessoa a vê-la com vida. Apesar de ser tomado novamente por sentimentos como raiva e incredulidade, Steven (segundo episódio) se mostra mais uma vez com esperanças: “Eu vou provar minha inocência assim como no primeiro caso. Esta é minha vida, minha liberdade”.

Nos episódios que se seguem, o público acompanha o caso sem saber se Avery é culpado ou inocente e é tomado por emoções, que são relatadas em redes sociais, como: fúria e insatisfação com a atuação policial da cidade e a do promotor; indignação com a acusação do sobrinho em uma confissão aparentemente manipulada; espanto, com a possibilidade de condenação, mesmo com provas questionáveis.

Os sentimentos dos telespectadores são demonstrados em suas variadas postagens em redes sociais, como nas páginas criadas no Facebook para discutir a série.

Transcrição de algumas postagens na página americana de *Making a Murderer* no Facebook (tradução nossa):

**Jade Shea'Rin:** Me espanta como as autoridades naquela cidade têm permissão para incriminar tio e sobrinho. É tão óbvio nas entrevistas de Brandon que ele está sendo coagido. Por que ele foi interrogado sem a presença do advogado? Aquele advogado que ele tinha é um completo idiota!

**Sherry Rose:** Este documentário é um soco no estômago. Não posso acreditar que tais coisas aconteçam nos EUA! Eu não consegui dormir por duas noites seguidas.

**Joy Murray:** Existe alguma coisa que possamos fazer para que ele possa ser solto? Eu gostaria de poder fazer alguma coisa. Esse homem merece justiça.<sup>54</sup>

No artigo “A expressão obrigatória dos sentimentos”, Marcel Mauss defende que a expressão dos sentimentos é uma linguagem, em que o indivíduo comunica aos outros aquilo que sente em um código comum nesse movimento, comunicando também a si mesmo suas emoções.

Em *Love and knowledge* (1989), Alison Jaggar examina de que maneira os valores dominantes estão implícitos em reações conceituadas

---

<sup>54</sup> Essas postagens podem ser lidas em inglês no link <https://www.facebook.com/makingamurderer/>. Acessado em: abr./2018.

como pré-culturais, espontâneas, em “nossas assim chamadas respostas viscerais”. Para a autora, as pessoas nem sempre experimentam as emoções convencionalmente aceitáveis. No terceiro episódio, na primeira vez que Avery é preso, ele conversa com a mãe pelo telefone, mostrando que o contato dos dois era frequente. Apesar de sofrer pelo que aconteceu com o filho, a mãe, já uma senhora de cabelos brancos, mostra a personalidade considerada agressiva da família ao falar com o filho, que está pessimista com o resultado do julgamento: “Não seja tão burro! (...) Vou te dar um soco pelo telefone”. A reação da mãe de Steven surpreende, pois, espera-se palavras de conforto em momentos de desânimo e dificuldade.

Percebe-se a ideia de Jaggar (1989, p. 166) de que a hegemonia que a sociedade exerce sobre a constituição emocional das pessoas não é total. A família Avery fogia do que era tido como convencional. No oitavo episódio, Steven vive - além da indignação - o dilema: se acusar culpado de um crime que não cometeu em benefício de ter sua pena reduzida ou manter sua posição de inocente, perder, e ser condenado à prisão perpétua. “Eu não sei se vão acreditar em mim dessa vez. Da outra vez, não demorou tanto tempo para me declararem culpado. Eu penso nisso provavelmente o tempo inteiro”, contou Steven. No mesmo episódio, aparece a satisfação do promotor com o resultado do julgamento: “Agora, o povo de Manitowoc pode ficar sossegado com a prisão de Steven, ele não estará solto pela cidade”.

Em uma cena de tristeza e impotência, o pai de Steven - com a cabeça baixa e olhos marejados - desabafa: “O condado de Manitowoc venceu de novo”. No 10º episódio, a Sra. Avery mostra sua decepção ao ver que conseguiram destruir sua família: “Eles arruinaram nossa família. Não existe mais família”. Contudo, uma personagem aparece com mensagem de esperança: é a nova namorada de Steven, que escreve cartas para ele não perder a fé e mostra o amor que sente por ele. “Ela acredita em mim”, diz Steven em entrevista na cadeia para o documentário.

Ao contar com imagens reais, não ficcionais, a série traz à tona os sentimentos que afloraram a família Avery, assim como, os envolvidos no julgamento. Com o quadro a seguir, buscamos identificar as principais emoções percebidas em *Making a Murderer*.

**Quadro 1 - Descrição dos trechos utilizados para análise (unidades narrativas x emoções transmitidas):**

E/T	Síntese do trecho analisado	Emoções transmitidas
1/1	Pai do Steven dá o seu testemunho de indignação pela quantidade de testemunhas ao longo do caso, 22, que o chamaram de caloteiro e mentiroso.	Indignação

2/1	Steven chora no tribunal ao falar sobre sua família durante a detenção.	Tristeza e desolação
3/1	No depoimento do adolescente de 16 anos, Brendan, seu comportamento foi introspectivo ao abaixar a cabeça durante sua fala.	Timidez
4/1	O defensor Len (advogado de Brendan) ficou desapontado com a confissão do juiz Fox.	Decepção
4/1	O pai do Steven foi agressivo em relação ao advogado. “Por que um advogado aceitaría um acordo? Para fazer sua confissão? Isso não é um advogado”, disse ele.	Agressividade
6/1	Atrapalhado, pai de Steven chega atrasado ao tribunal para acompanhar mais uma audiência. Ele quase entra na porta errada e é conduzido pelos policiais para o local certo.	Angústia e lealdade, pois corre para estar ao lado do filho
6/1	Advogados de defesa conversam com os pais de Steven sobre as provas de sangue encontradas teoricamente no trailer do acusado. O pai fala de sua experiência em matar corvos e como o local fica cheio de sangue e o advogado o acalma falando que é isso que vão fazer: questionar a acusação sobre a falta de sangue no local que dizem ter ocorrido o crime. Durante a conversa, o pai de Steven brinca que se Jerry atirasse nele naquele momento, o local ficaria cheio de sangue. Todos riem da maneira como a família encara a situação: com “humor negro” e de forma irônica.	Deboche, ironia, humor
7/1	Mãe de Steven saindo de mais uma visita ao filho é seguida por jornalistas querendo saber a opinião dela. Ela sai de cabeça baixa em passos rápidos, fugindo da imprensa e, de forma séria, ela diz que não tem nada para falar. Ela chega a ser ríspida ao não responder as perguntas dos jornalistas e apenas perguntar: “como vou passar? Não tô vendo nada”, referindo-se ao fato de estar sendo cercada pela imprensa. Ao entrar no carro, fecha a porta bem rápido, não dando importância para a presença dos jornalistas.	Impaciência, incômodo
7/1	Durante uma das audiências, o microfone é passado para Steven que diz ser inocente e afirma que todos sabem de sua inocência, então, não teria motivos para ele depor.	Tranquilidade em sua decisão
7/1	A mãe de Steven fica com olhos marejados ao saber que seu filho tem grandes chances de ser condenado à prisão perpétua.	Tristeza
8/1	Cena inicia com pai de Steven no ferro velho da família, local de trabalho e único sustento deles, e também lugar onde dizem que aconteceu o crime. O pai entra no galpão que construiu durante a primeira prisão do filho e diz que construiu para os dois criarem peixes. Ele mostra os tanques que construiu.	Esperança na liberdade ao mesmo tempo que tristeza e medo pela possibilidade

		de o filho ser condenado
8/1	O promotor é irônico e debocha dos fatos levantados pelos advogados de defesa, chega a chamar de bobagem a suspeita levantada pela defesa.	Deboche
8/1	A mãe fala com Steven pelo telefone, os dois riem da frase sem sentido que a mãe fala sobre o canal da TV e, depois, eles torcem para a decisão sair na próxima semana, assim, segundo a mãe, o júri tem mais tempo para analisar tudo. Os dois se conformam com essa esperança.	Esperança
8/1	A mãe de Steven está em casa assistindo aos noticiários que falam sobre a segunda deliberação do caso. Ela tem esperança que o júri decida que o filho é inocente.	Esperança e lealdade
8/1	“Se me declararem culpado, vai ser difícil. É duro pegar prisão perpétua por algo que eu não fiz. Por que fazer minha família passar por isso novamente? É mais fácil tomar outro rumo, eu tomar outra saída para acabar logo com isso”, diz Steven ao telefone com a mãe.	Derrota
8/1	Foco na expressão de tristeza e olhos marejados de Steven ao ouvir a sentença do júri. A mãe não consegue esboçar uma reação e permanece séria, sendo a primeira a levantar da audiência.	Tristeza e indignação
8/1	“Estamos obviamente felizes com esse resultado, julgamos que o resultado justo foi alcançado nesse julgamento”, diz o promotor durante a coletiva de imprensa.	Satisfação
8/1	Advogados de defesa participam da coletiva de imprensa e falam da incoerência do júri e se emocionam com o fato de a “redenção ter de esperar”. Dean pede aos jornalistas que acabem com os julgamentos nesse dia de julgamento.	Insatisfação, súplica
8/1	“Eles conseguiram o que queriam, ponto final. O condado de Manitowoc venceu de novo”, diz furioso o pai de Steven na gravação da série-documentário.	Fúria
8/1	A mãe de Steven se emociona ao dizer que está recebendo cartas de pessoas dizendo que acreditam na inocência do filho dela.	Esperança
9/1	Barb, mãe de Brendan, grita “eu te amo” para o filho após uma audiência.	Companheirismo, amor, lealdade
9/1	Brendan confessa que inventou a história anterior e que Tereza não estava no trailer de Steven no tempo em que ele esteve.	Honestidade
10/1	“Não há mais família aqui. Eles conseguiram o que queriam, eu praticamente não falo com mais ninguém aqui. Acho que não vamos superar isso”, depoimento da mãe de Steven dois anos após a condenação do filho.	Desilusão e tristeza
10/1	“Depois que provar minha inocência, vou limpar meu nome, o de Brendan e de toda a família”, depoimento de Steven. Na cena, o som é coberto por imagens da cadeia.	Esperança

10/1	“A gente sempre se decepciona com o sistema de justiça”, fala Steven ao ser deixado sem advogado e receber a notícia de que o Supremo Tribunal de Wisconsin recusou a revisar o caso.	Decepção e mágoa
10/1	Os antigos advogados de defesa, mesmo afastados, se reúnem para pensar em novas estratégias para o caso de Steven.	Esperança e lealdade
10/1	Steven pede todos os documentos do caso para as últimas advogadas dele e aprofunda os estudos, pois quer insistir em um novo julgamento.	Persistência
10/1	Steven fala sobre o futuro ao lado da namorada com quem ele pretende se casar e ao lado dos pais. “Vou cuidar deles”.	Proteção

### *Análise dos dados do quadro*

Dos 28 trechos analisados ao longo da série, em 10 episódios diferentes, percebemos a presença de sentimentos positivos e negativos. Os 12 sentimentos negativos são vistos com maior assiduidade do que os oito positivos. As emoções positivas mais vigentes no quadro são a esperança (6) e a lealdade (4). Já as negativas mais assíduas são tristeza (5), decepção (2), indignação (2) e deboche (2).

Isso nos leva a perceber que o vínculo emocional gerado entre o telespectador e a série é motivado mais pelos sentimentos negativos causados no público, diante do teor dramático da história e através de como a narrativa documental é conduzida, do que os pontos positivos vistos de forma mais branda ao longo dos trechos analisados.

### **Internet como a rede de consenso e dissenso**

“A ideia é fazer com que os espectadores se deparem com questões desconfortáveis sobre como a culpa é decidida neste país [EUA]”, disseram as autoras em suas páginas no Twitter<sup>55</sup>. Se o objetivo era despertar os americanos para a questão judiciária, Moira Demos e Laura Ricciardi cumpriram seu papel. Manifestações diversas nas redes sociais e até um abaixo-assinado (imagem 1) com mais de 300 mil assinaturas enviado ao presidente da época, Barack Obama<sup>56</sup>, mostraram como a série mexeu com

<sup>55</sup> Link da página da Moira Demos no twitter: <https://twitter.com/filmgreek>. Acesso em: abr. 2018.

<sup>56</sup> "A Casa Branca respondeu que os dois acusados não foram condenados em um processo federal, e sim pelo sistema judiciário de Wisconsin. Por esse motivo, o presidente não poderia lhes conceder o indulto." Texto extraído da notícia "Juiz manda soltar Brendan Dassey, retratado na série 'Making a Murderer'", da Folha de São Paulo, em 15 nov. 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2016/11/1832369-juiz-manda-soltar-dassey-personagem-da-serie-making-a-murderer.shtml>. Acesso em: jun. 2018.

os telespectadores, despertando um protagonismo ao transformar o papel passivo do público em ativo, participando não só da narrativa do documentário como se posicionando a favor ou contra o personagem principal. No Facebook, há três páginas criadas para discutir o caso, uma delas é oficial da Netflix e conta com 465 mil usuários. Já no Twitter, a página oficial da série conta com 138 milhões de seguidores e 1.042 curtidas; mas há pelo menos mais três páginas criadas por usuários, cada uma para falar de um aspecto do caso. Nas situações a favor de Steven Avery, o espectador pode vir a ser agente transformador, caso consiga convencer a justiça da inocência do protagonista.

Na internet, há aqueles que já assumiram o papel de detetives amadores e se empenham em investigar, comentar e trocar opiniões sobre as provas do caso, com o objetivo de alcançar a verdade. Podemos pensar, por exemplo, que as apreciações dos telespectadores serão geralmente mais afetivas do que o são relativamente a outros produtos culturais ficcionais (ESQUINAZI, 2011, p.31). Nos exemplos a seguir, os telespectadores compartilham suas suspeitas na página da série no Facebook<sup>57</sup> (transcrição e tradução nossa):

**Jamie Johnson:** Acho que o ex-namorado de Teresa e seu irmão deveriam ter sido mais investigados. Quanto a Kratz, acho que o homem é puramente mau. A partir do momento em que comecei a assistir a série, soube que havia algo de muito duvidoso naquele homem.

**Brennen Pogge:** Os policiais nunca questionaram "o companheiro de quarto". Eles nunca têm outros suspeitos, além de Steve Avery. Isso é absolutamente absurdo.

**Kevin Meadows:** Especialmente com Ryan nos ajudando e adivinhando a senha de Tereza, para que pudessem imprimir os registros do celular dela, ficou fácil desconfiar dele. Ele até fez questão de não incluir algumas chamadas que não eram "importantes" para a investigação. Além disso, ele sabia exatamente onde a caixa com o celular estava localizada e quais caixas de roupa eram apenas roupas. Sem mencionar que ele se mudou para "vigiar" o lugar que ela estava.

---

<sup>57</sup> Os comentários podem ser vistos na página Making a Murderer no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/makingamurderer/>. Acesso em: jun. 2018.

Motivos pessoais, razões sociais e, principalmente, políticas, são levantados com a meta de garantir a inteligibilidade e até mesmo provocar a correção dos atos praticados de forma injusta ou errônea. A internet sobressai como o mais prodigioso tribunal de experiências e de manifestações emocionais – controversas, proscritas ou legitimadas socialmente. De acordo com Freire Filho (2015), Facebook, Twitter, YouTube, blogs e comunidades online abarcam narrativas, performances, flagrantes e testemunhos emotivos de diferentes atores e grupos sociais que vão de cidadãos indignados até militantes revoltados.

Conhecimentos científicos, psicologia popular, textos sagrados, crenças morais, estereótipos culturais e experiências biográficas são acionados para embasar o julgamento das expressões e das condutas emocionais alheias. Ao mesmo tempo, no caso da série-documental, a repercussão do público e suas manifestações e demonstrações de indignação e insatisfação com a injustiça, que pode ocorrer no sistema judiciário, têm provocado entre os internautas debates e reflexões sociais, políticas e éticas e até fizeram jornais de fora do condado noticiarem o caso (conforme as imagens 2, 3 e 4). Quem sabe, esses movimentos não ajudam no esclarecimento, comprovação dos fatos e até na conclusão ao descobrir a veracidade: afinal, seria Steven culpado ou inocente?

**Imagem 1:** Página change.org conseguiu mais de 500 mil assinaturas para o abaixo-assinado pedindo a liberdade de Steven:



The image shows a screenshot of a Change.org petition page. At the top, the title "Free Steven Avery" is displayed in a bold, black font. Below the title is a portrait of Steven Avery. To the right of the portrait, the text reads "Abaixo-assinado encerrado" (Petition closed) and "Este abaixo-assinado conseguiu 536.712 apoiadores!" (This petition has 536,712 supporters!). Below this, there are several social media sharing options: "Compartilhar no Facebook", "Enviar uma mensagem de Facebook", "Enviar um email para seus amigos", "Compartilhar no Twitter", "Copiar link", and "Embed". At the bottom of the page, there is a small text snippet: "Michael Sevedian criou este abaixo-assinado para pressionar President of the United States a..." and "There is a documentary series on Netflix called 'Making a...'".

Fonte: SEYEDIAN, Michael. Free Steven Avery. *Change*. Disponível em: <https://www.change.org/p/president-of-the-united-states-free-steven-avery>. Acesso em: jun. 2018.

**Imagem 2:** Notícia do jornal americano The Guardian fala sobre o caso:

ind a job Sign in Search

on Sport Culture Lifestyle More

cas Asia Australia Middle East Africa Inequality Cities Global development

## Man at centre of Netflix's Making a Murderer case fails to get new trial

Judge says Steven Avery, whose conviction for death of Teresa Halbach was focus of documentary series, failed to establish grounds to warrant new trial

▲ Steven Avery was sentenced to life in prison after being convicted of first-degree intentional homicide in the 2005 death of Teresa Halbach. Photograph: Mory Gashi/AP

Advertisement

Bradesco  
Para frente.  
Conheça

Fonte: Man at Centre of Netflix's Making a Murderer Case Fails to Get New Trial. *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2017/oct/04/steven-avery-man-at-centre-of-netflixs-making-a-murderer-case-fails-to-get-new-trial>. Acesso em: jun. 2018.

**Imagem 3:** Notícia publicada no site de notícias brasileiro Diário de Pernambuco:

TV

## Justiça mandar soltar personagem de Making A Murderer, da Netflix, após dez anos

Produção do canal sobre Steven Avery e Brendan Dassey, acusados pelo assassinato de uma fotógrafa, foi comentada até pela Casa Branca

Por: Viver/Diario - Diario de Pernambuco

Fonte: Justiça mandar soltar personagem de Making a Murderer, da Netflix, após dez anos. *Diário de Pernambuco*. Disponível em: [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/divirtase/46,51,46,61/2016/11/14/internas\\_viver.675076/justica-mandar-soltar-personagem-de-making-a-murderer-da-netflix-apo.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/divirtase/46,51,46,61/2016/11/14/internas_viver.675076/justica-mandar-soltar-personagem-de-making-a-murderer-da-netflix-apo.shtml). Acesso em: jun. 2018.

**Imagem 4:** Site do jornal brasileiro Folha de São Paulo também noticia o andamento do caso mostrado na série americana:

**mun**do

## **Juiz manda soltar Brendan Dassey, retratado na série 'Making a Murderer'**

DAS AGÊNCIAS DE NOTÍCIAS

Fonte: AGÊNCIA DE NOTÍCIA. Juiz manda soltar Brendan Dassey, retratado na série 'Making a Murderer'. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2016/11/1832369-juiz-manda-soltar-dassey-personagem-da-serie-making-a-murderer.shtml>. Acesso em: jun. 2018.

### **Conclusão**

O uso de imagens de arquivos, imagens reais da vida pessoal e dos julgamentos de Steven Avery, legitima o discurso de *Making a Murderer* e indica ao telespectador a veracidade da história. A série documental produz um senso de realismo e convida o público a acreditar no que é apresentado. Assim, ao compartilhar emoções (felicidade, angústia, decepção), juntamente com os personagens da vida real mostrados na série, há uma relação de afeto criada pelo percurso da narrativa, atrelada aos fatores impactantes vivenciados em cena.

O principal objetivo deste artigo foi apresentar como o estilo documental de *Making a Murderer* e a questão da justiça mobilizaram e impactaram o público, principalmente o americano, levando-o a expressar sua opinião a respeito dos sentimentos causados pela série nas redes sociais. Ao mostrar a impotência do indivíduo perante os detentores da lei, a série motivou os telespectadores a enviarem um abaixo-assinado ao ex-presidente americano Barack Obama, o que obrigou inclusive uma resposta oficial da Casa Branca.

A forma narrativa da serialização compõe uma estrutura favorável para a motivação emocional do telespectador, que produz uma catarse com as problemáticas levantadas. O documentário é baseado em uma história real, porém, os diretores têm o livre arbítrio de partilhar sua versão dos fatos na forma serializada. Pode-se dizer que este foi um modelo de sucesso, mexendo assim com o que o senso comum considera ou não justiça.

## REFERÊNCIAS

- BALOGH, A. M. Sobre o conceito de ficção na TV. **Intercom**. Salvador, 2002.  
Disponível em:  
<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/43965134282803526762829444267921494072.pdf>. Acesso em: jun. 2018.
- ESQUINAZI, J. P. **As séries televisivas**. Trad. Pedro Elói Duarte. Editora Texto & grafia, 2011.
- FREIRE FILHO, J. A comunicação passional dos fãs: expressões de amor e de ódio nas redes sociais. *In*: BARBOSA, M.; MORAIS, O. (ed.). **Comunicação em tempo de redes sociais**: afetos, emoções, subjetividades. São Paulo: Intercom, 2013.
- FREIRE FILHO, J. O circuito comunicacional das emoções: a Internet como arquivo e tribunal da cólera cotidiana. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 38., Caxambu, 2014. **Anais....** Caxambu: Anpocs, 2014.
- JAGGAR, A. M. **Love and knowledge**: emotion in feminist epistemology. Chicago, v. 32, n. 2, 1989.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- JOST, F. **Do que as séries americanas são sintomas?** Trad. Elisabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- MITTELL, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television. **The Velvet Light Trap**. University of Texas Press, n. 58, 2006.
- MITTELL, J. **Television and American Culture**. New York: Oxford, 2010.
- NABI, R. L. Emotion, media, and our social world. *In*: OLIVER, M. B.; RANEY, A. A. (ed.). **Media and social life**. Nova Iorque: Routledge, 2014.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2016.
- Ramos, F. P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (org.). **Os gêneros televisivos brasileiros numa perspectiva histórica**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- SILVA, M.; FONTENELE, M. Entre realidade e ficção: a voz over e as imagens de arquivo em Narcos. **Fronteiras estudos midiáticos**. São Leopoldo: Unisinos, jan./abr. 2017. Disponível em:  
<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2017.191.06/5216>. Acesso em: jun. 2018.

## O uso do *spin-off* e do *crossover* como recurso narrativo na ficção seriada televisiva

Alexandre Tadeu dos Santos  
Sarah Emanuelle Marques Pereira

### Introdução

Muito em razão da evolução da tecnologia da informática que possibilitou o surgimento da internet e todas as transformações sociais dela decorrentes, várias formas de comunicação, anteriormente analógicas, como o livro, o jornal, a fotografia foram impactadas a ponto de ser profetizado o fim de todos esses sistemas que, assim como rádio, não deixaram de existir. Na era da cultura da convergência, a televisão tem sido objeto de estudo de vários pesquisadores, sobretudo latino-americanos, que debatem sobre as transformações do veículo:

Nos últimos anos, discute-se muito a possibilidade de desaparecimento da televisão tal como conhecemos atualmente, assim como também se fala do fim do livro impresso, de fim do cinema de 35 mm e assim por diante. Naturalmente, em todos esses casos, não se trata de fim no sentido de morte absoluta, mas de uma profunda transformação dos conceitos de televisão, livro e cinema, dos seus modos de distribuição, dos modos de relacionamento do receptor com esses meios etc (MACHADO, 2014, p.54).

O pesquisador argentino Mario Carlón em conjunto com a professora Yvana Fachine organizaram, em 2014, o livro *O Fim da Televisão* que traz um amplo debate sobre o assunto reunindo artigos de renomados investigadores como Carlos Alberto Scolari, Arlindo Machado e Guillermo Orozco. Esses textos são centrais a este artigo, pois trazem discussões relevantes e fundamentais sobre as mudanças pelas quais a televisão enfrenta na era digital. Temas como *televisão em expansão* e Pós-TV são debatidos em profundidade pelos autores e provocam inquietações sobre o destino da televisão na era da Cultura digital.

Fato é que, inevitavelmente, a partir do maior uso da internet no mundo a partir dos anos noventa e consequente o crescimento das redes sociais, as formas e possibilidades de comunicação se ampliaram e os hábitos de consumo da televisão foram impactados:

A internet nos forneceu a infraestrutura tecnológica necessária para superar a diversidade de formas comunicativas, permitindo a transformação de quase todas estas para o formato digital. A rede

constitui um dos instrumentos privilegiados para poder representar configurações socioculturais baseadas na sinergia, como a “inteligência coletiva” definida por Pierre Lévy (1997). A internet é um meta-meio interativo e comunitário. Um meio de meios (LACALLE, 2010, p. 80).

Não resta dúvida que esse *meio dos meios* acabou por representar um novo desafio para os meios de comunicação tradicionais como o cinema e a televisão. Do mesmo modo que o rádio não deixou de existir com o advento da televisão na década de 1950, conforme preconizavam alguns, ao contrário, ganhou força a partir de suas novas configurações enquanto veículo, a televisão está sendo obrigada a ser repensada e isso, de certo modo, já está a ocorrer. No final dos anos 90, a telenovela, principal produto da televisão brasileira tanto em termos de produção, quanto em termos de audiência, ultrapassava os 60 pontos no Ibope, facilmente. Hoje quando uma trama marca 40 pontos é motivo de comemoração. A esse respeito, o Obitel nos esclarece que:

O que ficou claro em 2014 é que essa migração, em geral, está tendo um forte impacto nas medições de rating e share, já que a maioria dos países registra uma redução em seus níveis de audiência, pois a forma tradicional de ver televisão está sendo abandonada, principalmente pelos jovens, o que não significa que eles não continuam assistindo programas televisivos. Eles assistem TV, mas em outro tipo de dispositivos ou por meio de plataformas de Video on Demand (VoD), por exemplo, Netflix ou Claro Video. Isso está acontecendo não apenas nos países que fazem parte do Obitel, mas é um fenômeno mundial (LOPES; OROZCO, 2014 p. 29).

No Brasil, o principal produto de produção e exportação da indústria televisiva ainda é a telenovela. Em sintonia com as transformações econômicas, sociais, políticas e tecnológicas contextualizadas por um mundo globalizado, a telenovela brasileira representa um dos principais produtos da indústria da cultura antenados a essas mudanças. Na televisão mundial, mas especificamente a estadunidense, o principal programa televisivo, de maior audiência e repercussão no contexto da era digital transmídia é representado pelas séries de televisão americanas. Séries a exemplo de *Lost*, *Once Upon a Time*, *Breaking Bad* e *The Walking Dead*, entre tantas outras, podem ser consideradas um marco nesse intenso processo de transição que a televisão se encontra, na medida em que são exemplos de produtos que se estruturam a partir de construções narrativas pautadas num diálogo mais intenso entre a televisão e a internet. Em outras palavras, são histórias escritas, dirigidas e produzidas para uma nova modalidade de público, não mais acostumado a acompanhar diariamente a televisão e

aguardar os horários previamente estabelecidos numa grade de programação, ao contrário, é um público que parece estar em vários locais ao mesmo tempo acompanhando histórias, lendo notícias, trocando mensagens em redes sociais em diversas telas simultaneamente. Com efeito, essas séries de televisão são pensadas de maneira a expandir suas narrativas para outras plataformas. Antenadas a esse contexto de mudanças, as emissoras de televisão, cada vez mais, têm criado novas estratégias para dialogar com essa modalidade de público que já não consome os programas de televisão de maneira tradicional. Um dos recursos que têm sido recorrentes na telenovela brasileira e nas séries de televisão recebe o nome de *Spin-Off*.

O uso da palavra *spin-off* é visto em inúmeras esferas. Desde o audiovisual - a ser estudado neste trabalho - a administração, marketing, ciências, tecnologias entre outras áreas. No âmbito tecnológico, ocorre o chamado *spin-off* quando o resultado de uma tecnologia é a repercussão ou continuidade de outra tecnologia. Um exemplo claro são as tecnologias criadas para uso militar que geraram ideias para outras tecnologias muito úteis e reconhecidas (como exemplo o rádio, o computador e a internet). A internet surgiu para suprir demandas militares no auge da Guerra Fria e a sua função de transmissão de dados era muito semelhantes ao que temos hoje. Logo, foi a partir desta tecnologia que hoje temos acesso às redes de computadores do mundo inteiro ao passe de um clique.

### ***Spin-Off*: derivação e complementação de universos narrativos**

Segundo Carayannis et al (1998), o termo *spin-off*, quando usado na administração de empresas, pode ser compreendido como o processo de geração de novas empresas a partir de organizações existentes, sejam elas empresas ou centros de pesquisa como universidades, laboratórios e institutos. O recurso é muito utilizado nas chamadas *startups*,<sup>58</sup> que enxergam a possibilidade de, com poucos fundos e muitos propósitos, lograr êxito baseando-se no apoio e segurança que lhes é transmitido pela “empresa mãe”.

Na esfera do audiovisual, a ideia é de criação de um produto a partir da derivação de outro produto, na maioria das vezes, também audiovisual e de entretenimento como por exemplo rádio, TV, cinema, série, videogames, histórias em quadrinho entre outras possibilidades de narrativas. A ideia não é de continuidade, mas de complementação e desenvolvimento de outros

---

<sup>58</sup> “Um grupo de pessoas trabalhando com uma ideia diferente que, aparentemente, poderia fazer dinheiro. Além disso, “*startup*” sempre foi sinônimo de iniciar uma empresa e colocá-la em funcionamento.” Fonte: <<http://exame.abril.com.br/pme/o-que-e-uma-startup/>> Acesso em 12 de abril de 2017;

personagens, situações, histórias e temas que estão presentes de alguma forma na obra “base”, porém, com pouco detalhamento. Destacamos que o primeiro caso, e possivelmente o primeiro *spin-off* de entretenimento no mundo, é datado de 1941 e aconteceu no rádio. O show de comédia de rádio *Fibber McGee e Molly*<sup>59</sup> ganhou sua derivação quando o personagem coadjuvante Throckmorton P. Gildersleeve (interpretado por Harold Peary) obteve seu próprio programa, o *The Great Gildersleeve*.

Uma mudança substancial no ponto de vista narrativo e de enredo é que, geralmente um personagem com papel secundário se torna o centro da obra de derivação, ou seja, o protagonista. Um exemplo disso é a websérie *Torn Apart*, produzida entre a primeira e segunda temporadas da série *The Walking Dead*, (AMC, 2008-2018). O *Spin-off* conta a história paralela de Hannah (Melissa Cowan), uma personagem figurante, que apareceu no primeiro episódio da temporada como uma zumbi rastejando no chão. A série de TV não revelou qualquer informação sobre quem era esta zumbi e como se transformou. De outra parte, na websérie, a personagem figurante é transformada em protagonista e o foco da trama é esclarecer como a personagem fora contaminada, ao mesmo tempo, que é oferecido ao espectador a exploração narrativa de um outro tempo e espaço da narrativa revelando, a partir de outros ângulos, o que teria ocorrido na cidade momentos antes do choque de uma nova realidade epidêmica e apocalíptica.

Outro exemplo é a série *Better Call Saul* (2015) que narra a história de um advogado chamado James Morgan ou Jimmy McGill (Bob Odenkirk), mostrando sua trajetória e seus problemas antes de se transformar no indigno *Saul Goodman*. A história se passa seis anos antes da aparição de *Saul* em *Breaking Bad* (AMC – 2008 -2013). Após sua “reaparição” coadjuvante em *Breaking Bad*, Saul ganha um *spin-off* que já está na sua terceira temporada.

Na telenovela brasileira, apontamos duas telenovelas que recentemente produziram *spin-off* como recurso narrativo em suas tramas: *Haja Coração* (Globo, 2016), e *Totalmente Demais* (Globo, 2015). *Haja Coração* é uma novela inspirada na novela *Sassaricando* (Globo, 1987) escrita por Sílvio de Abreu. Na trama de *Haja Coração*, Aparício Varella (Alexandre Borges) deu um grande golpe do baú deixando Rebeca (Malu Mader), o

---

<sup>59</sup> *Fibber McGee e Molly* foi uma série americana de comédia de rádio transmitida pela NBC Red Network que atingiu o patamar de uma das mais populares e duradouras de seu tempo. Esteve no ar de 1935 a 1956, e continuou como uma série curta nos finais de semana de 1957 a 1959. (Tradução livre feita pelos autores. Disponível em: <<http://projects.latimes.com/hollywood/star-walk/fibber-molly-mc-gee/>>.

Consultado em 08 de maio de 2017;

grande amor da sua vida para se casar com Teodora (Grace Gianoukas), uma rica herdeira paulistana. Fedora (Tatá Werneck) é a filha dos dois. A história envolve ainda outros personagens e núcleos como Constância de apelido Tancinha (Mariana Ximenes) com seu gênio forte, sotaque e erros de português e sua tradicional família italiana. Em determinado momento da trama, personagem Teodora Abdala supostamente morre em um acidente de helicóptero. Em outubro de 2016, quando a exibição da trama já entrava em reta final, foi lançado o *spin-off* que conta como Teodora se salvou da explosão do helicóptero (capítulo exibido em 11/07/2016) e o grande mistério que envolve uma ilha deserta onde a mãe de Fedora ficou até o final da novela *Haja Coração*. Os oito episódios exclusivos foram exibidos todos os dias, a partir de 10 de outubro de 2016, no Globo Play, plataforma de vídeo *on demand* da Globo e contam com uma média de 8 minutos cada.

No ano de 2015 no dia 09 de novembro, entrou no ar a telenovela do horário das sete, *Totalmente Demais*. Escrita por Rosane Svartman e Paulo Halm,<sup>60</sup> A trama conta a história de Eliza (Marina Ruy Barbosa), uma jovem de 18 anos que foge da sua casa em uma cidade fictícia do interior fluminense após ser assediada por seu padrasto Dino (Paulo Rocha). Duas aspirações de vida perseguem Eliza: o sonho de tirar a mãe e os irmãos da situação ruim em que vivem e conhecer o pai. Ao chegar no Rio de Janeiro, Eliza conhece Jonatas (Felipe Simas), que vende balas nos semáforos para ajudar sua família. Eles se tornam amigos e posteriormente namorados. Eliza participa do concurso “Garota Totalmente Demais”, promovido pela revista homônima da trama (Totalmente D+) que tem como editora de moda Carolina (Juliana Paes) que também é amante de Arthur (Fábio Assunção), dono da agência de modelos Excalibur. Arthur que futuramente se tornaria empresário de Eliza se apaixona por ela e em companhia de Jonatas compõem um triângulo amoroso. Em outro núcleo da novela, o Bairro de Fátima, Cassandra (Juliana Paiva) tenta a qualquer custo sabotar a concorrente Eliza no concurso, pois sonha em ser modelo. Nesse mesmo núcleo além de Cassandra, seu pai Hugo (Orã Figueiredo) e sua irmã Débora (Olívia Torres), se destacam também os familiares de Carolina Castilho, sua irmã Dorinha (Samantha Schmutz), cunhado Zé Pedro (Hélio de La Peña) e sobrinhos João (Leonardo Lima Carvalho) e Maria (Juliana Louise).

O *spin-off* *Totalmente Sem Noção Demais* foi disponibilizado na plataforma Globo Play como uma extensão da trama de *Totalmente Demais*.

---

<sup>60</sup> Gshow (27 de novembro de 2015). Créditos de Totalmente Demais. TV - Gshow. Consultado em 08 de maio de 2017 - Disponível em <http://gshow.globo.com/tv/noticia/2015/11/creditos-de-totalmente-demais.html>

O primeiro capítulo lançado no dia 31 de maio de 2016 e o último no dia 21 de junho de 2016, trouxe conteúdos exclusivos e inéditos. A websérie conta com 10 episódios de no mínimo 14 e no máximo 20 minutos que foram exibidos toda terça, quinta e sábado durante pouco mais de três semanas no Globo Play<sup>61</sup> e no Gshow<sup>62</sup>. A história que se passa no Bairro de Fátima, no Rio de Janeiro, um ano antes do enredo da novela ir ao ar conta com todos os personagens que ambientam a trama na novela no mesmo bairro. São eles: Cassandra, seu pai Hugo, sua irmã Débora, a irmã de Carolina, Dorinha e seu esposo Zé Pedro além de outras participações especiais que compuseram ou não o elenco durante a novela.

A palavra-chave que melhor define o termo *spin-off* é derivação. Uma obra derivada de outra que se apropria de algumas características é considerada um *spin-off*. Dessa forma, os *spin-off* servem de apoio e estratégia de servir de derivação ao produto tido como “principal”. O termo é recorrente no audiovisual, porém possui pesquisas e definições limitadas por existirem poucos materiais com esse termo sendo estudado e analisado. A fala de Rosane Svartman<sup>63</sup> é clara no sentido de mostrar que a estratégia de comunicabilidade sempre existiu aliada à preocupação com o “final” da obra de fato.

Temos muitos aspectos aí. Durante muito tempo, existe um luto quando acaba uma novela. Isso é, tem toda uma estratégia para que isso não atrapalhe o início da outra. Então com o público cada vez mais multiplataforma, esse *spin-off* é um *spin-off* inédito porque, agora, enfim, existe um público com um outro entendimento em que a audiência de uma websérie não atrapalha o que tá acontecendo na televisão. Até porque são públicos que ainda tem muitas diferenças, então enquanto uma novela dá 30 milhões de audiência (tem que ver o número certo) em um excelente dia, o *spin-off* vai dar 2, 3 milhões então não é um público que a gente pode dizer que “fugiu da TV para a internet.”<sup>64</sup>

O roteiro do *spin-off* teve apenas supervisão dos autores Rosane Svartman e Paulo Halm, o que reforça a ideia de continuidade da trajetória sem influência dos criadores da novela. A aposta da TV Globo nesta montagem está embasada em uma expressão: conteúdo multiplataforma.

---

<sup>61</sup> Plataforma de vídeo on demand da TV Globo disponível via aplicativo para smartphone e tablet e pelo site <https://globoplay.globo.com/>

<sup>62</sup> Portal de entretenimento da globo.com com conteúdo da Rede Globo como bastidores da TV, Estúdios Globo, webséries entre outros assuntos.

<sup>63</sup> Rosane Svartman é cineasta, roteirista e diretora da TV Globo e autora da novela Totalmente Demais.

<sup>64</sup> Rosane Svartman em entrevista concedida aos autores em 9 de junho de 2016.

Claudia Sardinha, responsável principal pelos roteiros da derivação, faz parte da equipe de colaboradores de *Totalmente Demais* e já havia trabalhado com Rosane Svartman e Paulo Halm em *Malhação Sonhos*, novela que também buscou a interação transmidiática. Rosane cita em entrevista<sup>65</sup> que:

desde 2012 quando eu fiz *Malhação Intensa* e depois *Malhação Sonhos* e agora *Totalmente Demais*, eu venho trabalhando com a mesma equipe tanto na área de transmídia quanto na área de internet, mesmo diretor, os autores, a nossa equipe é uma equipe que mudou poucas pessoas.

O Spin-off poder ser estudado a partir da prática de estratégia transmídia ou de extensão de conteúdo como uma derivação de uma narrativa. Essa abordagem do processo é também feita pelo espectador e pode ser notada dia-a-dia nas produções audiovisuais. Percebe-se logo que:

Cada vez mais, líderes da indústria midiática estão retornando à convergência como uma forma de encontrar sentido, num momento de confusas transformações. A convergência é, nesse sentido, um conceito antigo assumindo novos significados.” (JENKINS, 2009, p. 33).

A novela *Totalmente Demais* trouxe elementos não comuns às narrativas de novelas presentes na TV Globo e no horário das sete. A primeira das inovações foi a disponibilização de um capítulo anterior ao primeiro, intitulado “capítulo zero” – que foi disponibilizado na plataforma *on demand* da TV Globo, o Globo Play de forma aberta ao público. O capítulo foi amplamente divulgado pela Rede Globo via canal de TV, site e redes sociais e com cerca de dez minutos de duração tratava dos personagens poucos dias antes da data de estreia da novela:

O começo da novela, que é o Capítulo 0, que é o *reality* que eu passei ontem bem rapidamente que aconteceu na internet, que é, enfim, várias pequenas ações que tinham a ver, desde levantar uma bola no programa e botar URL na internet onde estaria aquela matéria onde estaria o nosso ecossistema então uma relação muito profunda, às vezes no próprio roteiro a gente coloca que vai aparecer e URL durante o comercial sobre o que tá no ar, ou o Blog da Lu que sempre que ela postava na novela na mesma hora aparecia no site, assim, várias pequenas ações que a gente foi fazendo.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Rosane Svartman em entrevista concedida aos autores em 9 de junho de 2016.

<sup>66</sup> Rosane Svartman em entrevista concedida aos autores em 9 de junho de 2016.

Precedendo o *spin-off* foram disponibilizados pelo site GShow os links dos sites da revista “Totalmente D+”<sup>67</sup>, uma revista “feita para mulher moderna e que sabe o que quer” com informações sobre a revista e atualização dos acontecimentos, contratos fechados, capas e modelos entre outras informações do dia-a-dia de uma revista; O blog “Visu da Lu”<sup>68</sup> que era mantido pela personagem Lu (Julianne Trevisol) que é blogueira e *it girl*. Além disso, paralelamente à trama ocorreu o “Concurso Garota Totalmente D+ Web” que selecionou, entre mais de 5 mil candidatas no Brasil, uma garota que posteriormente participou da novela. Relacionando o ato do *spin-off* também à produção e desenvolvimento espacial da trama, A esse respeito, Rosane Svartman diz:

[...]o *spin off* do meu ponto de vista tem também esse dado novo: que foi envolver não só os recursos que já estão ali pra transmídia ou que já estão ali pra internet que a TV teme, quer dizer tem sempre algum recurso pra transmídia, internet, blog, web série mas envolver uma coisa maior que é a produção da casa.<sup>69</sup>

### **Crossover: cruzamento de universos ficcionais distintos**

Observamos que as experiências de *Spin-off* e outras estratégias de narrativas transmidiáticas têm sido realizadas pela TV Globo, sobretudo, nas novelas da faixa das 19 horas. Desde *Ti Ti Ti* (Globo, 2010), primeira novela das sete a ser produzida e transmitida em alta definição, é possível observar diversas estratégias narrativas que estabelecem diálogos com a internet, a exemplo da revista *Moda Brasil* da novela *Ti Ti Ti*, o clipe das empreguetes da novela *Cheias de Charme* (Globo, 2012) e os *spin-off* das novelas *Totalmente Demais* e *Haja Coração* conforme já abordamos anteriormente.

Além do *Spin-off*, outra estratégia narrativa que tem sido recorrente nas tramas das 19 horas é o *Crossover*, ferramenta narrativa que pode ser definida nos seguintes termos:

Según el Oxford English Dictionary, *crossover* significa literalmente “un punto o lugar desde el que se cruza de un lugar a otro”. En música, el término se utiliza para describir desde fusiones de estilos a artistas presentes en listas de éxitos de más de un género musical,

---

<sup>67</sup> Disponível em <<http://especiaiss3.gshow.globo.com/novelas/totalmente-demais/revista-totalmente-demais/>> Acesso em 10 de maio de 2017

<sup>68</sup> Disponível em <<http://especiaiss3.gshow.globo.com/novelas/totalmente-demais/blog-visu-da-lu/index.html>> Acesso em 10 de maio de 2017

<sup>69</sup> Rosane Svartman em entrevista concedida aos autores em 9 de junho de 2016.

mientras que en el ámbito de la ficción nombra a obras que muestran personajes procedentes de dos o más mundos narrativos en el contexto de una misma historia. (GUERRERO-PICO; SCOLARI, 2016, p.187)

Dito de outro modo, *Crossover* é a ação que permite a união de duas narrativas diferentes por meio de um ou mais personagens, que não possuem qualquer relação anterior ao momento em que se cruzam em um novo universo narrativo. No final da novela *Totalmente Demais*, por exemplo, a personagem Fedora Abdala (Tatá Werneck) da novela *Haja Coração* (Globo, 2016) se encontra com Carolina (Juliana Paes) de *Totalmente Demais*, enquanto visita a redação da revista “Totalmente D+”. Um outro *crossover* que aconteceu durante o decorrer da novela *Totalmente Demais* foi a presença de Bino (Stênio Garcia) do clássico seriado *Carga Pesada* (Globo, 1979 a 1981 e 2003 a 2007) da Rede Globo, que em determinado momento da novela ajuda a protagonista Eliza (Marina Ruy Barbosa) a fugir dos maltratos de seu padrasto Dino (Paulo Rocha).

Na novela *Rock Story* (Globo, 2016), no último capítulo, a personagem Luiza (Camila Queiroz) da novela *Pega Pega* (Globo, 2017) entra na trama para convidar a personagem Yasmin (Marina Moschen) para um evento no hotel Carioca Palace, principal cenário da trama de *Pega Pega*. Em *Pega Pega*, por sua vez, no último capítulo, no sonho do menino Gabriel (Antônio Fonseca), ele e Drica (Leandra Caetano) vão parar no Reino de Artena, ambientação da novela *Deus Salve o Rei* (Globo, 2018). Lá encontram a protagonista Amália (Marina Ruy Barbosa) que pergunta a eles: “O que aconteceu? Vocês estão perdidos?” Gabriel responde: “A gente estava brincando de pega-pega, mas acabamos correndo para longe de casa”. Nesses casos, a estratégia de *crossover* foi utilizada no último capítulo das tramas para fins de promoção da nova novela que estrearia na faixa das 19 horas. Com efeito,

el término *crossover* implica concretamente una transformación de la diégesis al facilitar un diálogo entre personajes que no comparten el mismo mundo narrativo, algo que tampoco tiene por qué suceder en un *mashup* o un *remix*. (GUERRERO-PICO; SCOLARI, 2016, p.187)

Para muito além do *crossover*, o remake da novela *Ti Ti Ti* (Globo, 2010), escrita por Maria Adelaide Amaral, baseada na obra original de Cassiano Gabus Mendes, combinou narrativas e personagens de outras obras : *Plumas e Paetês* (Globo, 1980, 1981) e *Elas por Elas* (Globo, 1982), constituindo-se um exemplo de *mashup* e *remix*:

La combinación de fuentes ya dadas, como si se tratara de un constante copiar-pegar (Adami, 2012), es *conditio sine qua non* en los distintos significados de *mashup*, um término afín a *remix*. La palabra designa, entre otras, desde el género musical que agrupa canciones compuestas por partes de otras canciones, pasando por aplicaciones web que usan datos y funciones de varias fuentes (Yu, Benatalla & Daniel, 2008), a vídeos formados por fragmentos de audio y vídeo ya existentes. Esta última acepción, como acabamos de ver, es sinónima de *remix* (GUERRERO-PICO; SCOLARI, 2016, p. 187).

A primeira versão de *Ti Ti Ti* foi ao ar em 1985 e apresenta como trama principal o ódio entre dois amigos de infância que se tornam rivais na disputa pelo mercado da alta costura: Jacques Lecrair e Victor Valetim. Na versão adaptada de 2010, Maria Adelaide Amaral manteve o mesmo *plot*<sup>70</sup> central da trama, porém, além de atualizar a trama para o período contemporâneo misturou outras tramas de sucesso escritas pelo mesmo autor. De *Plumas e Paetês*, Amaral reviveu a personagem Marcela, interpretada por Elizabeth Savalla na primeira versão e por Isis Valverde na segunda. Na sinopse original, Marcela troca de identidade para proteger sua filha e acaba por se envolver e ser disputada por dois homens: Edgard (Claudio Marzo) e Renato (José Wilker). Na versão atualizada, Marcela sofre um acidente de carro no qual morre Osmar Sampaio (Gustavo Leão), namorado de Julinho (André Arteché), seu melhor amigo. Marcela sobrevive e recebe proposta da família Sampaio para dizer que estava grávida de Osmar, escondendo de Bruna (Giulia Gam), mãe de Osmar, que seu filho era gay. Com essa trama, Amaral propõe discussão sobre a homossexualidade também no horário das 19 horas, antes a polêmica sobre esse tema só havia sido retratada com profundidade nas novelas das 21 horas. O triângulo amoroso entre Marcela, Edgard (Caio Castro) e Renato (Guilherme Winter) foi mantida na versão de 2010 e Marcela só decidiu com quem ficar no último capítulo.

De *Elas por Elas*, a autora trouxe de volta o antológico personagem Mario Fofoca, feito por Luiz Gustavo, um atrapalhado detetive de paletó xadrez. Igualmente desastrado e com sua moda de paletó xadrez, Mario Fofoca foi incluído na trama atualizada, sendo o detetive e melhor amigo da personagem Jaqueline (Cláudia Raia). Em determinado momento da trama, Mario passa a ser secretário de Victor Valentim (Murilo Benício), personagem que fora interpretado por ele na versão de 1985. Esse dialogismo intertextual entre as obras anteriores de Cassiano Gabus Mendes gerou novas possibilidades de dramatização à versão de 2010. Não se trata

---

<sup>70</sup> Termo técnico utilizado em roteiro audiovisual. É equivalente a enredo ou intriga principal da qual deriva todos os outros conflitos da trama.

de uma mera repetição, mas um *decalque*, uma nova combinação, a reescrita de um tema de sucesso: “o decalque consiste em reformular, normalmente sem informar ao consumidor, uma história de sucesso” (Eco, 1989, p. 123). As citações e referências feitas por *Ti Ti Ti* constituíram um show à parte na estrutura narrativa da obra, uma verdadeira auto-referência ao formato, uma evocação à memória da telenovela, um recurso metalinguístico do código televisual. Tornaram-se comuns as referências textuais a outras obras. Alguns exemplos: a personagem Jaqueline (Claudia Raia) se referia a Suzana (Malu Mader), como *Fera Radical*, título da novela protagonizada por Malu Mader na TV Globo em 1988. Em outro capítulo Jaqueline materializa o texto “faça como a Laurinha Figueiroa, se jogue”, uma evidente citação à personagem interpretada por Glória Menezes em *Rainha da Sucata* (Globo, 1990), na qual, nos capítulos finais, Laurinha Figueiroa se joga do alto de um edifício na Avenida Paulista.

A personagem conhecida como divina Magda, interpretada por Vera Zimmerman em *Meu Bem, Meu Mal* (Globo, 1990) reaparece em *Ti Ti Ti* como proprietária da empresa Venturini designers. Venturini era o sobrenome do núcleo familiar protagonista da novela *Meu Bem, Meu Mal*. No último capítulo de *Ti Ti Ti*, a rica e fútil Rafaela Alvaray (Marília Pera), protagonista de *Brega e Chique* (Globo, 1987) reaparece mais de vinte anos depois como jurada do desfile final da nova coleção de roupas de Victor Valentim e Jacques Lecrair.

O que torna possível reconhecimento dessas relações intertextuais é o registro dessas situações na “enciclopédia do espectador”, que evoca as lembranças por intermédio de um imaginário coletivo (Eco, 1989, p. 126). Vale lembrar que Silvio de Abreu já havia evocado a memória coletiva do espectador trazendo de volta dois personagens de grande sucesso na história da telenovela brasileira. Tratam-se de Jamanta de *Torre de Babel* (Globo, 1997) e de Dona Armênia (Aracy Balabanian) de *Rainha da Sucata* (Globo, 1990). O reaparecimento desses personagens em obras posteriores, ao contrário de *Ti Ti Ti*, é fruto de uma diferente tipologia de repetição: a *retomada*. Conforme nos ensina Umberto Eco (1989, p. 122):

Um primeiro tipo de repetição é a retomada de um tema de sucesso, ou seja a continuação. O exemplo mais famoso é o *vinte anos depois*, de Dumas, e no campo cinematográfico são as diversas retomadas de arquétipos como Guerra nas Estrelas e Super-Homem. A retomada nasce de uma decisão comercial, e é puramente ocasional o fato que o segundo episódio seja melhor ou pior que o primeiro.

Nos personagens criados por Silvio de Abreu, notamos uma continuação na trajetória da história. Em *Deus nos Acuda* (Globo, 1992), Dona Armênia,

após ter sido abandonada pelos três filhos Gérson (Gerson Brener), Gera (Marcello Novaes) e Gino (Jandir Ferrari), volta como dona de uma pensão e Jamanta retorna em *Belíssima* (Globo, 2006) como funcionário da oficina mecânica de Pascoal (Reynaldo Gianecchini). Quando Jamanta está prestes a se casar com Regina da Glória (Livia Falcão), a personagem Chaveirinho (Eliane Costa) com quem namorava em *Torre de Babel* aparece com cinco filhos e acaba por impedir o casamento. Enquanto que em *Ti Ti Ti* a reaparição de personagens é sustentada pela lógica de uma simples citação ou referência eventual ou de um *remake*, ou seja, fazer de novo um mesmo personagem que havia feito sucesso em outra obra, (exemplo da protagonista Marcela, criada pela primeira vez em *Plumas e Paetês* (Globo, 1980) e refeita com adaptações na última versão de *Ti Ti Ti*), nas obras de Silvio de Abreu, não se trata de um *remake* ou de um *decalque*, mas sim de uma *retomada*, possibilitando a continuação da história de personagens de sucesso (Dona Armênia e Jamanta). Ressalta-se que esta retomada de personagens configura-se ações de *crossover*.

### Considerações finais

A disponibilização de conteúdos *on demand* em plataformas digitais possibilitam a extensão das narrativas de conteúdo produzidos na TV tradicional, a exemplo da disponibilização dos *spin-offs* *Totalmente Sem Noção Demais* e também da novela *Haja Coração* disponibilizados pela plataforma Globo Play como uma derivação da novela das *Totalmente Demais* e *Haja Coração*, respectivamente. Buscamos compreender o termo *spin-off*, seus significados e sua possível origem e uso como forma de entretenimento. De outra parte, contemplamos a definição de *crossover* e de como a telenovela brasileira, sobretudo as novelas da faixa das 19 horas, tem feito uso deste recurso. Ressaltamos que a era da pós-televisão facilita a expansão de conteúdos pela web, entretanto, o uso do *crossover* como recurso narrativo ficcional é anterior às tecnologias digitais, o que equivale a dizer que para que uma ação de *crossover* ocorra basta cruzar universos narrativos, a exemplo dos personagens Dona Armênia (Rainha da Sucata) e Jamanta (Torre de Babel) que reaparecem anos depois nas novelas *Deus nos Acuda* e *Belíssima*. Por fim, acreditamos que a internet é a grande aliada da TV tradicional que tem se demonstrado disposta a experimentar novas formas de construções narrativas transmidiáticas. Compreender essas mudanças no perfil do usuário, propor novas formas de narrativas que extrapolam a exibição tradicional de mão única e repensar os formatos de programas são alguns dos desafios que ora se apresentam à indústria de entretenimento.

## REFERÊNCIAS

- CARAYANNIS, E. G. *et al.* (1998) **High technology spin-offs from government R&D laboratories and research institutes.** *Technovation*, Vol. 18 (n. 1), 1–10.
- CARLÓN, Mario. FECHINE, Yvana (org.). **O Fim da Televisão.** Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.
- ECO, Umberto. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios.** São Paulo: Nova Fronteira, 1989
- GUERRERO-PICO, M.; SCOLARI, C.A. (2016). **Narrativas transmedia y contenidos generados por los usuarios: el caso de los crossovers.** *Cuadernos.info*, (38), 183-200. doi: 10.7764/cdi.38.760
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.
- LACALLE, Charo. **As Novas Narrativas da Ficção televisiva e a Internet .** MATRIZES, São Paulo: ECA-USP/Paulus, ano 3, n° 2. janeiro/julho 2010. p. 79-102.
- LOPES, Maria Immacolata V. e OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coords). **Relações de Gênero na Ficção Televisiva.** Anuário OBITEL 2015. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- MACHADO, Arlindo. VÉLEZ, Marta Lúcia. **Fim da Televisão?** in: CARLÓN, Mario. FECHINE, Yvana (Orgs). **O Fim da Televisão.** Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 54-76.

## ENTREVISTA

- SVARTMAN, Rosane. **Entrevista.** [jun. 2016]. Entrevistadores: Sarah Emanuelle Marques Pereira e Alexandre Tadeu dos Santos. Goiânia, 2016. 1 arquivo .mp3 (40 min.).

## Uma discussão sobre a materialidade a partir da série *O mecanismo: corrupção política* como objeto em narrativa ficcional

Valmir Moratelli

### Introdução

Provedora global de filmes e séries de televisão via streaming, a Netflix<sup>71</sup> montou uma loja fictícia nos aeroportos Juscelino Kubitschek, de Brasília, e Congonhas, de São Paulo, para divulgar a série *O Mecanismo* (2018), inspirada na Operação Lava Jato<sup>72</sup>. Nos dois locais, chamados de “Lojas da Corrupção”, os produtos não são vendidos, mas usados como propaganda – tais como “gravata filmadora”, “cueca doleira”, exemplares de livros criados especialmente para a ocasião e capas decorativas de tornozeleira eletrônica<sup>73</sup>. O slogan da campanha, iniciada no final de março de 2018, é: “Você fica fora da lei, mas dentro da moda”. A empresa de streaming também apresentou um vídeo nas redes sociais. “Entre no esquema, mas não saia da moda com a Loja da Corrupção. (...) Para você que não anda na linha, mas anda na moda em qualquer ocasião, mantenha o bom gosto acima de tudo, até da lei”, dizia a divulgação, cujo projeto de marketing foi criado pela Lew’Lara \TBWA, que passou a integrar em 2017 o grupo de agências que atendem a Netflix.

A proposta deste artigo é discutir como objetos expostos nesta ocasião, em locais públicos e de grande circulação de pessoas, dialogam como figuras de linguagem com notícias envolvendo escândalos políticos de escala nacional – que são a temática da série. A partir da identificação dessa premissa, quer-se contribuir para a leitura de se compreender o processo de objetificação, visto que, na esfera do consumo, homens e objetos adquirem sentido, produzem significações e distinções sociais (ROCHA, 1995).

A produção de ficção televisiva se inclui no contexto do entretenimento com um papel específico: preencher o vazio ampliado pelo cotidiano da vida urbana (LOPES *et al.* 2002, p. 209). Para Martín-Barbero (2011), a mediação é o “lugar de onde” se outorga sentido ao processo de

---

<sup>71</sup> Atualmente com mais de 100 milhões de assinantes.

<sup>72</sup> Conjunto de investigações em andamento pela Polícia Federal do Brasil, que cumpriu mais de mil mandados de busca e apreensão, de prisão temporária, prisão preventiva e condução coercitiva, visando a apurar esquema de lavagem de dinheiro que movimentou bilhões de reais em propina entre políticos e empresários.

<sup>73</sup> É um dispositivo para prisão domiciliar, um pouco mais grosso do que um celular e com quase o mesmo peso, 128 gramas. A tecnologia inclui GPS para determinar a localização por satélite e um modem para transmissão de dados por sinal de celular. Todas as informações são passadas, em tempo real, para uma central de monitoramento.

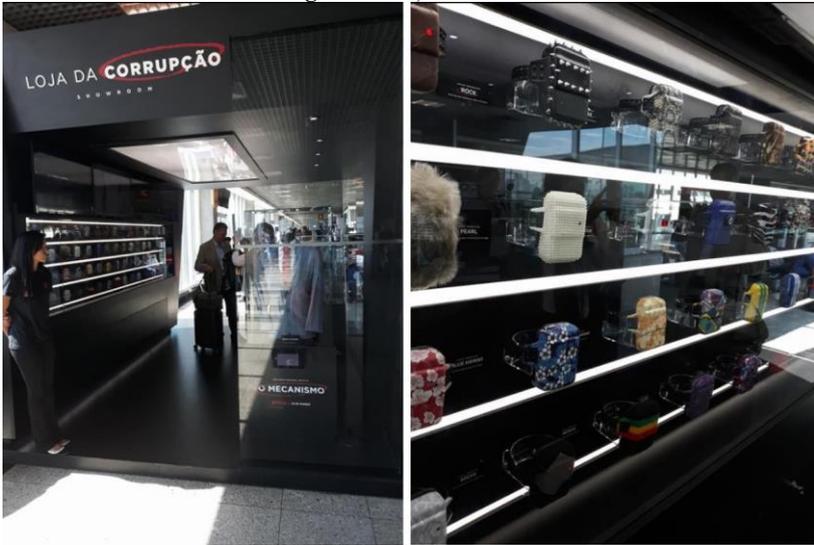
comunicação, e esse lugar, para ele, é a “cultura”. Ou seja, há um deslocamento “dos meios às mediações”. Por isso, é importante contextualizar os períodos de produção desses audiovisuais e seus devidos temas com as modificações sociais, as agitações e questionamentos que a sociedade evoca a cada etapa, para compreender a produção de sentido das quais elas fazem parte. Sem esquecer, entretanto, que as narrativas ficcionais perpassam por estereótipos (GOFFMAN, 1999; HALL, 2016) clássicos que, muitas vezes, não condizem com a realidade social na amplitude da disposição de um aparato tecnológico em constante transformação.

Inicialmente, é preciso observar o objeto que aqui “resume” ou “define” a produção seriada dentro de sua contextualização, para que se perceba seus valores. Heidegger (2009) nos chama a atenção para a proximidade com o objeto a ser analisado e o caráter que ele passa a adotar além da simples natureza objetiva. Ele diz que o processo de configuração se dá no momento em que se atribui aspectos diversos a uma coisa.

O que está perto de nós é o que geralmente chamamos de coisas. Mas o que é uma coisa? (...) O jarro é uma coisa. O que é um jarro? (...). A descrição do jarro é feita pela base e pelos lados. Este recipiente, antes um recipiente, pode ser segurado por uma alça. Como recipiente, nesta descrição, a ideia de jarro é autossustentável. Mas uma coisa autossuficiente pode se tornar um objeto se lhe dermos nova apresentação (...). O caráter de coisa não consiste em um objeto representado, nem definido pela objetividade. O jarro permanece um recipiente, quer o representemos em nossas mentes ou não. (...) O que ocorre é que o recipiente é levado a um processo de configuração, de estabelecimento, produzindo o jarro (...) ou ainda através da mediação mesa/banco. Quando tomamos jarro como recipiente, o vemos como uma coisa e nunca um mero objeto (2009, p. 114).

Esta característica subjetiva inserida à coisa, transformando-a em objeto, é o que nos interessa como ponto de partida para a discussão. Edwards (2009), no final do século XX, já nos alertara que a sociedade “pode de fato estar saturada de imagens visuais e seu significado social específico como cultura material pode ser menos aparente” (2009: 340). Indo além, para entendermos a personificação do produto, é necessário identificá-lo em seis pontos cruciais: 1. Forma, 2. Presença, 3. Antropomorfismo, 4. Teatralidade, 5. Unidade, e 6. Experiência com o produto.

**Imagem 1:** A loja e sua vitrine.



Fonte: Arquivo pessoal. À esquerda, fachada da loja montada no aeroporto de São Paulo. À direita, a vitrine expõe tornozeleiras eletrônicas de diferentes estampas

### **Expansão de formatos**

Por se tratar de uma análise inserida em um contexto de narrativa ficcional, o caráter comercial da televisão precisa ser visto em diferentes níveis. Como nos aponta Williams (2016), além de produção de programas para o lucro em um mercado conhecido e um canal de publicidade, há também “uma forma cultural e política diretamente moldada por e dependente das normas de uma sociedade capitalista, que vende tanto bens de consumo como um modo de vida baseado neles” (2016, p. 52).

Por “consumo”, entende-se fenômeno social estruturante para as sociedades moderno-contemporâneas, que pressupõe os usos sociais de bens materiais e imateriais pelos indivíduos e grupos, uma dinâmica que sustenta o sistema de classificação e de significação que norteia a vida cotidiana (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2004; ROCHA, 1995). Também para Baudrillard (2005), consumo é uma atividade sistemática de manipulação de significados, ou seja, a mercadoria é o próprio significado. É sabido que nas “Lojas da Corrupção”, os produtos aparentes não estão à venda. Entretanto, o que se coloca “à venda” é a série brasileira na qual Marco Ruffo (Selton Mello) é um delegado aposentado da Polícia Federal obcecado, junto com sua aprendiz, Verena Cardoni (inspirada na delegada Erika Marena e interpretada por Carol Abras), em uma das maiores investigações de desvio e lavagem de dinheiro do Brasil. A proporção é

tamanho que o rumo das investigações muda completamente a vida dos envolvidos. A série, dirigida por José Padilha (de “Tropa de Elite” I e II), dividiu opiniões assim que foi lançada.

Padilha foi acusado por parte dos espectadores de distorcer a realidade, agir de má-fé e dar sustentação a *fake news* (notícias falsas). Entre as críticas mais contundentes, estava a da ex-presidente Dilma Rousseff (PT), que divulgou uma nota<sup>74</sup> para se defender do que chamou de “propagação de mentiras de toda sorte” da trama, cujos escândalos da Operação Lava Jato são a principal fonte de inspiração. “O cineasta não usa a liberdade artística para recriar um episódio da história nacional. Ele mente, distorce e falseia. Isso é mais do que desonestidade intelectual. É próprio de um pusilânime a serviço de uma versão que teme a verdade”, acusa a ex-presidente em nota. Ela acrescenta que, ao produzir ficção sem avisar a opinião pública, a série tenta dissimular, inventa passagens da história e distorce fatos reais “ao seu bel prazer”.

Entre as distorções cometidas na produção, de fato, atribui-se ao ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT) a frase sobre “estancar a sangria”<sup>75</sup>, dita, como sabido publicamente, pelo senador Romero Jucá, presidente do MDB, durante conversa gravada pelo ex-presidente da Transpetro Sérgio Machado em que o emedebista sugere um pacto para conter investigações da Lava Jato. Em outro momento da série, Dilma é apresentada como uma pessoa próxima do ex-diretor da Petrobras e delator da Lava Jato, Paulo Roberto da Costa. Ela nega que o doleiro Alberto Youssef<sup>76</sup> tenha participado de sua campanha de reeleição ou esteve na sede do comitê, como relata a série no primeiro capítulo. Por causa dessas reinterpretações, “O Mecanismo” foi polêmico já na primeira temporada, aticando as redes sociais e, justamente pela audiência, teve uma segunda temporada com estreia em 2019.

Em meio a sucessivas reportagens na mídia para relatar os desdobramentos da investigação da Polícia Federal envolvendo vários

---

<sup>74</sup> A íntegra da nota foi publicada em 25/03/18, no Jornal O Estado de SP. Disponível em <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral/dilma-acusa-nova-serie-da-netflix-sobre-lava-jato-de-propagar-fake-news,70002242055>

<sup>75</sup> Matéria “Em diálogos gravados, Jucá fala em pacto para deter avanço da Lava Jato”, do jornal Folha de SP, publicada em 17/05/2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1774018-em-dialogos-gravados-juca-fala-em-pacto-para-deter-avanco-da-lava-jato.shtml>.

<sup>76</sup> Matéria “Primeiro preso da Lava-Jato cumpriu um sexto da pena e já está livre”, do Jornal O Globo, publicada em 04/04/2018. Disponível em <https://oglobo.globo.com/brasil/primeiro-preso-da-lava-jato-cumpriu-um-sexto-da-pena-ja-esta-livre-22557028>.

partidos políticos, palavras como tornozeleiras eletrônicas, habeas corpus, delação premiada e desvios de dinheiro se tornaram corriqueiras nos discursos da imprensa. Numa gravação flagrada em vídeo da Polícia Federal (PF), o deputado federal Rodrigo Rocha Loures (MDB-PR)<sup>77</sup> aparecia com uma mala com R\$ 500 mil. Loures foi destacado por Temer para tratar com o empresário Joesley Batista sobre assuntos de interesse do grupo empresarial JBS. As cenas mostravam a entrega do dinheiro ocorrida em 28 de abril de 2017. Entre os benefícios legais oferecidas aos políticos réus em ação penal que fazem delação premiada, ou seja, colaboração na investigação criminal ou entrega de seus comparsas, estão a redução de pena e até a prisão domiciliar. Neste caso, o uso de tornozeleiras é imprescindível. Temos nesta breve descrição de alguns dos fatos associados à prática corruptiva no recente cenário político nacional um farto material a ser explorado como símbolo nas “Lojas da Corrupção”.

Não se pode ignorar o calor dos acontecimentos que, ainda, reverberam com suas conseqüências na sociedade, em meio a disputas eleitorais. A História, reforça Williams (2016), é a força primária determinante, porque ela nos produz, assim como produz a televisão. Ele diz que:

qualquer eliminação da história, no sentido de termos e lugares, é essencialmente a eliminação do mundo contemporâneo no qual, dentro de limites e sob pressões, os homens agem e reagem, lutam e concedem, cooperam, entram em conflito e competem. Uma tecnologia, quando alcançada, pode ser vista como uma propriedade humana geral, uma extensão da capacidade humana geral (2016, p. 138).

Há, de início, uma tensão de oposição e uma conexão dinâmica entre o objeto exposto como algo figurativo (uma cueca de bolsos, por exemplo) e o objeto como material “fenomenologicamente vivido – o que indica diferenças de grau entre generalização e especificidade, concreto e abstrato, estética e conteúdo, alienação e incorporação, subjetividade e objetividade, e entre figuração cultural e uma condição material que afeta indelevelmente a vida das pessoas” (SOBCHACK, 2009, p. 280). Ou seja, é a reinterpretação de fatos, tomados para um lado claramente tendencioso na série em questão, que faz os objetos expostos ganharem nova

---

<sup>77</sup> Matéria “Rocha Loures entrega mala com R\$ 500 mil flagrada em vídeo da PF”, do Jornal Gazeta do Povo, publicada em 23/05/2017. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/politica/republica/rocha-loures-entrega-mala-com-r-500-mil-flagrada-em-video-da-pf-7sfz1zf487uffbtkn1t4tu27h>.

significação. É a notícia a serviço da ficção e do marketing, consequentemente a “espetacularização” da corrupção.

Este caminho é percorrido graças à utilização de figuras de linguagem. Ao discorrer sobre a correlação entre figuras de linguagem e seu emprego na definição de objetos como formas redefinidas, Sobchack (2009) se apega a um direcionamento simbólico dos significados. Para ela, metáfora “é menos expansiva do que redutora, e sua figuração é menos complexa e dinâmica em aspecto e função do que o objeto e as relações” provocadas por ele.

A metonímia é uma figura de linguagem bem diferente em função, efeito e significado da metáfora (mesmo que por vezes seja incluída nela). É ainda diferente da sinédoque, com a qual se parece. Essas diferenças escorregam discursivamente e se encaixam umas nas outras de forma confusa. (*ibidem*, p. 284)

Ainda segundo Sobchack, ao contrário da metáfora, a metonímia e a sinédoque referem-se principalmente a objetos - embora de forma diferente. “Construindo relações de correspondência, a metonímia reúne dois objetos, dos quais constitui ‘um todo separado absoluto’” (Ibid., p. 284).

Aplicando-se esta visão aos objetos da “Loja de Corrupção”, veremos que o mesmo se confirma quando, por exemplo, nos referimos a eles em referência a seus “donos” reais. É a mala do Joesley Batista que está exposta e, aparentemente, à venda. Um efeito de metonímia perfeito, portanto. Estas relações de correspondência provocam, de forma explícita, uma ponte entre a realidade e a ficção construída pela narrativa publicitária atrelada ao produto audiovisual a ser divulgado. Ou, como Miller (1987) expõe:

A relação entre o objeto e a inconsciência não é óbvia. De fato, a importância da fisicalidade concreta do objeto pode nos levar a uma oposição conclusiva, sobre aquela que organiza o inconsciente profundo, enquanto objetos como imagens visíveis são um fenômeno relativamente superficial. Se, no entanto, as propriedades sociais dos objetos não forem tão “evidentes” quanto visíveis, esse mesmo fator pode ser, em parte, responsável por nossa incapacidade de avaliar o significado do objeto. (MILLER, 1987, p. 100)

Na imagem a seguir, tem-se uma publicação do serviço de streaming para divulgar a série de ficção atrelada a fatos políticos reais. O post foi publicado no perfil oficial da Netflix no Facebook, na época em

que foi protocolado ao STF novo pedido de abertura de impeachment<sup>78</sup> do presidente Michel Temer, em abril de 2018. Na mensagem, uma demonstração direta de como a realidade é embaralhada pela ficção, associando o conteúdo da série a notícias jornalísticas.

Imagem 2: Post de divulgação da série.



Fonte: Reprodução (Facebook).

Isso ajuda a ratificar a importância dos questionamentos acerca da produção de verdade utilizando meios ficcionais, ainda que não seja este o objetivo central da discussão. Entretanto, não se pode refutar que obras “inspiradas em fatos reais”, ainda que sejam apenas releituras artísticas, trazem consigo elementos importantes para que a experiência do consumo seja condizente com fundamentos vividos na prática social. Ou seja, neste

---

<sup>78</sup> Jornal Valor, publicado em 18/04/2018. Disponível em: <http://www.valor.com.br/politica/5464315/senador-protocola-pedido-de-impeachment-de-temer>.

caso específico, a forma do conteúdo disposto (“a corrupção”) fica mais aparente e direta quando é respaldada pela realidade, posto que esta é socialmente construída. As representações (HALL, 2003) estão sempre carregadas de significados.

Quando se materializa o ato de corrupção, um ato tão abrangente e dotado de inúmeras características na prática pública cotidiana, também está se limitando suas interpretações. Esta limitação, entretanto, como diz Miller (1987), é proposital. A intenção da materialidade é canalizar o conceito para uma utilização específica, moldada e repaginada para um fim, uma mensagem peculiar.

A História demanda reconhecimento de que os tabus são ressignificados o tempo todo. Sob a perspectiva antropológica, todas as relações sociais são tecidas sobre a cultura – e cultura se transforma, não é estática. Para Miller (1987), a partir do que diz Friedrich Hegel, há um espaço para uma “reapropriação”, sem desprezar as forças econômicas e políticas que se impõem, determinando que lugar ocupamos na sociedade, o que e como devemos consumir. Assim, o objeto atua como uma espécie de ideologia material, mas o significado está em aberto, em disputa.

### **Aceitação da teatralidade**

A promoção dessas lojas fictícias simula o formato dos anúncios de lojas de luxo: manequins com cuecas cheias de dinheiro, ou exibindo delicadas tornozeleiras eletrônicas, combinadas com delicados sapatos de salto. No vídeo promocional disponível no Youtube e nas redes sociais, a descrição dos objetos segue a mesma lógica da loja física, oferecendo produtos como sendo reais, dispostos em uma campanha publicitária com modelos. Ao fundo, uma voz sugestiva recomenda gravatas para “filmar seus inimigos políticos”. Com humor, a proteção fashion das tornozeleiras são estampas de oncinha (“para combinar com maços de notas de 50”), Yellow Havaii (“perfeitas para as férias pagas com o dinheiro público”), Noel e Gold (“para você desfilar no tribunal”). A cueca doleira, por exemplo, é um modelo branco da peça íntima masculina com bolsos laterais ornamentados com notas falsas de R\$100. Ao final do vídeo, uma cena da série, na qual agentes federais entram no quarto do hotel de Roberto Ibrahim (inspirado no doleiro Alberto Youssef, interpretado por Enrique Diaz) para prendê-lo.

Na loja física, o letreiro “Loja da Corrupção” (Foto 1) obedece a tipografia da série “O Mecanismo” no logotipo, trazendo abaixo a palavra “showroom”, como se fosse, de fato, um mostruário de peças das vitrines. Uma simpática atendente vestida de preto fica à porta, dando boas-vindas aos interessados em conhecer mais de perto o que há à venda por ali. Todas

as peças ficam dentro de vitrines ou cubos de vidro, incluindo o salto gravador (“grave áudios comprometedores sem descer do salto”) e os livros como “1001 coisas para fazer antes de entrar em prisão domiciliar” (uma paródia ao best-seller “1000 lugares para conhecer antes de morrer”, de Patricia Schultz), “Delação premiada para leigos” e “Corruptermos”.

A ação publicitária dá aos objetos o centro da discussão, ou seja, eles vão ganhando o papel de relevância da narrativa, a ponto de ser posta toda a carga de significado do que representa a ação fictícia. É uma cueca<sup>79</sup> com dólares a prova da corrupção. É a tornozeleira eletrônica o símbolo de uma condenação abrandada. É um habeas corpus a garantia de uma liberdade. Não há sujeito na ação a que se remete cada um desses objetos a não ser o próprio objeto. Quem o porta na série traz consigo o que ele significa, assimilando-o como um todo.

Há de se perceber que o objeto metafórico da corrupção aqui tem a dualidade entre o que é de fato e o que representa no universo seriado. Dessa forma:

é possível retornar à implicação mais evidente da natureza física do artefato como símbolo sem parecer impor um conceito bruto do materialismo. Claramente, um objeto pode sempre significar suas próprias possibilidades e restrições materiais e, portanto, o mundo mais geral das práticas materiais. O que importa não é certamente a ideia de materialidade como uma última limitação ou fator determinante final, mas sim a maneira pela qual os objetos cotidianos continuamente afirmam sua presença como simultaneamente força e símbolo material (MILLER, 1987, p. 105).

Os objetos trazidos pela Netflix para além dos relatos judiciais e ou midiáticos são, portanto, protagonistas e dotados de significado que vão além de seus usos aparentemente consolidados socialmente. Eles ganham outros contornos metonímicos. O antropomorfismo presente, ao se atribuir características e comportamentos típicos da condição humana às formas inanimadas da natureza, se transveste em figuras de linguagem. Um “salto gravador” é *quem* grava uma confissão. A “cueca doleira” é *quem* carrega

---

<sup>79</sup> No dia 8 de julho de 2015, José Adalberto Vieira da Silva, secretário de Organização do PT no Ceará, tentou embarcar no Aeroporto de Congonhas (SP), com destino a Fortaleza (CE), carregando R\$ 200 mil em uma mala e US\$ 100 mil (cerca de R\$ 237 mil, na época) escondidos na cueca. O episódio do “dólar na cueca”, como ficou conhecido o caso, foi o estopim para a renúncia de José Genoíno da presidência nacional do PT, dois dias após a prisão de José Adalberto da Silva. Mais em: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/apos-petista-ser-presos-com-dolares-na-cueca-genoino-deixa-presidencia-do-pt-16716774#ixzz5FzIZNPoP>. Acesso em 28 jun. 2018.

dólares ilegais sob proteção dos olhos alheios. A “gravata filmadora” é *quem* grava atos ilícitos sem que se perceba, promovendo provas cabais de um ato corruptivo. Não poderia haver um apoio mais claro com o slogan um tanto otimista de Bruno Latour (2009), de que “as coisas também são pessoas”. Elas falam e interagem dentro de um contexto social impregnado de significados.

Resume-se toda a gama de complexidade da corrupção política brasileira em alguns poucos objetos. O significado desses objetos, e o deslocamento de seu sentido, é redirecionado para uma mensagem ou uma perspectiva de olhar. Sendo assim, é um olhar construtivista do ponto de vista da interação social, pressupondo que uma mudança social sempre gera novos significados, ao contrário da inflexibilidade de uma manutenção estruturalista. A narrativa ficcional é construída – e vendida – sob esta perspectiva, direcionando o olhar e reinterpretando a realidade e a consequência de seus fatos para um caminho.

**Imagem 3:** Corrupção na vitrine



Fonte: Arquivo pessoal. A “cueca doleira” e detalhe de uma tonozadeira estilizada: A ressignificação de objetos ajuda a materializar sentidos para a corrupção.

Ao ser entrevistado na loja do aeroporto de Brasília<sup>80</sup>, o engenheiro Paulo Gabriel, de 43 anos, assim definiu sobre a sensação da experiência de marketing que acabara de presenciar: “Expor a corrupção é uma forma de trazer a lei, porque a partir do momento em que você está declarando isso numa loja de corrupção, está intimando a lei a fazer alguma coisa contra esse crime. Mas não sei se fazê-lo assim é correto”.

Observa-se que ele diz “expor a corrupção” como uma metonímia diante dos objetos ficcionais que representam um conjunto de atos ilegais,

---

<sup>80</sup> Em depoimento à agência AFP, publicado em 29/03/18. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/brasil/2018/03/5526728-netflix-abre-loja-ficticia-em-aeroportos-do-brasil-abordando-a-corrupcao-no-pais.html#foto=1>.

reduzindo a parte pelo todo. Ainda assim, é importante frisar que tais objetos só são assimilados por atos de corrupção, porque estão contextualizados. Em conjunto, são facilmente perceptíveis como uma narrativa de propaganda da série televisiva. Mas também se percebe que as frases em alinhamento com a exposição dos objetos não foram suficientes para que a “Loja da Corrupção” fosse compreendida unicamente como uma ação de marketing. Os objetos falam por si mesmos. Houve quem entrasse nas lojas e, diante de uma “funcionária”, perguntasse o preço das mercadorias, ainda que se espantasse com a naturalidade de uma tornozeleira eletrônica de oncinhas na vitrine. Essa mistura entre o simbólico e o real é notória quando está em jogo a experiência do consumo e o consumo da experiência.

Mesmo sem preço nos objetos expostos, há uma confusão momentânea a respeito do local. Diante de possíveis clientes ou curiosos com a novidade, a atendente diz: “Isso é só uma sátira, para divulgação da série”<sup>81</sup>. A presença desses objetos tem, portanto, assimilação noticiosa pela fácil associação com fatos reais.

Após a definição de forma, presença e unidade, notemos a questão da teatralidade e, conseqüentemente, a experiência com o produto. Se a imaginação e a emoção estão presentes em toda a “experiência de consumo”, como entrar em uma loja fictícia para admirar objetos que são relatados em notícias políticas e policiais, essa “imaginação é mais ativa quando a ambiência e a narrativa oferecem uma imersão, que leva a um esvaecer de fronteiras entre a ficção e a realidade” (PEREIRA, SICILIANO, ROCHA, 2015).

Interessante também perceber a contextualização da loja com seu entorno. Não é por acaso a escolha de aeroportos para sediá-la. A opção por Brasília é óbvia, e a opção por São Paulo obedece, aparentemente, o fluxo de passageiros mais intenso do país. Ambas ficam localizadas antes do setor de desembarque, na área de lojas de consumo rápido, como cafés e restaurantes, com grande movimento de pessoas.

Quanto mais bem informado for o consumidor (aqui entendido como a pessoa que consome a série de TV, mas também a que acompanha o desenrolar da narrativa midiática), maior seu potencial de reconhecimento dos objetos da “Loja da Corrupção”, promovendo “o deslocamento da subjetividade e a integração sensível - intensa em efetividade, envolvente como imersão, totalizadora como realidade simulada” e, assim sendo, capaz de definir a “consumo de experiência” (Ibdi., 2015). Entendendo o “consumo de experiência” como o objeto, ele mesmo, a ser consumido,

---

<sup>81</sup> Em vídeo feito por usuários dos aeroportos. disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0QPX2BclAa8>.

esta ação necessita de, no mínimo, uma memória de envolvimento. Por exemplo: Entrar na “Loja da Corrupção” e, diante dos objetos, entendê-los como uma narrativa ficcional, ainda que claramente inspirada na realidade. Já a “experiência do consumo”, qualquer compra que inclui algum tipo de troca e, portanto, experiência, estaria adequada à própria série de TV propagada como pano de fundo da temática da “Loja da Corrupção”.

Portanto, uma exposta coleção de tornozeleiras, de diferentes cores e formatos, é a ressignificação de um ato condenável e amplamente divulgado, um símbolo das corrompidas relações subterrâneas no meio público e político, o produto que define a maleabilidade e condução das penas para ações e, por fim, a materialização da corrupção tão condenável e que ainda assola o país.

### **Considerações finais**

O artigo buscou compreender, a partir da descrição da campanha de divulgação em torno da série “O Mecanismo”, como a ressignificação se faz presente no processo de produção de sentidos. A presença de objetos bem definidos como pontos centrais em narrativas ficcionais, ainda que inspiradas na realidade e difundidas pela mídia, proporciona uma discussão sobre a materialidade da corrupção, indo além do ato de ação. Com isso, nos estendemos a um processo de adequar suas formas e presenças de acordo com o uso de figuras de linguagem tão corriqueiras no meio publicitário.

Contribuindo para a discussão dos estudos culturais, incluindo a questão do consumo no embate realidade x ficção, conclui-se que a teatralidade dessa aceitação do meio objetificado só é possível quando se conhece os fundamentos da narrativa – no caso da “Loja de Corrupção”, os desdobramentos políticos e judiciais que envolvem tais objetos. Isso nos leva a questionar os usos do deslocamento da subjetividade e a integração sensível entre realidade e ficção. Um objeto inserido em uma narrativa tendenciosa está, assim, a serviço de uma ressignificação de fatos noticiados. A realidade simulada é, pois, um meio de propagação de ideias, além de estímulo ao consumo.

### **REFERÊNCIAS**

- BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O Mundo dos Bens**: Para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- EDWARDS, Elizabeth. **Photographs as objects of memory**. In: *The Object Reader*. Org. Fiona Candlin and Raiford Guins. New York: Routledge. 2009.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 8.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

- HALL, S. **Estudos culturais e seu legado teórico**. In: SOVIK, L. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RJ, 2016.
- HEIDEGGER, Martin. **The Thing**. In: *The Object Reader*. Org. Fiona Candlin and Raiford Guins. New York: Routledge. 2009.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. Summus Editorial. 2002
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.
- MILLER, Daniel. **Material Culture and Mass Consumption**. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- PEREIRA, Claudia, SICILIANO, Tatiana e ROCHA, Everardo. **“Consumo de experiência” e “experiência de consumo”**: uma discussão conceitual. LOGOS 43 Dossiê: Cotidiano e Experiência. Vol.22, Nº 02, 2º semestre 2015.
- ROCHA, Everardo. **Magia e Capitalismo: um estudo antropológico da publicidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SOBCHACK, Vivian. **“A leg to stand on: Prosthetics, Metaphor and Materiality”**. In: *The Object Reader*. Org. Fiona Candlin and Raiford Guins. New York: Routledge. 2009
- WILLIAMS, R. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. Trad. Márcio Serelle; Mário F. I. Viggiano. 1ª ed. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, PUC-Minas, 2016.

# **Transmídia e modos de ver**



## A construção de subjetividades contemporâneas na série *Desnorteadas*

Mariana Castro Dias

### Introdução

Este artigo propõe uma inversão: em lugar da teoria estar a serviço da discussão empírica sobre um produto midiático, iremos usar a teoria para constituir uma produção empírica.

A base teórica utilizada se refere a questões contemporâneas, tais como o imperativo de visibilidade e a celebritização da sociedade; e o culto a performance e seus impactos no sono e na psique humana. O estudo contribuiu para que fossem levantadas importantes questões de reflexão no roteiro da série *Desnorteadas*, da qual faço parte também como autora.

*Desnorteadas* é um projeto transmídia<sup>82</sup> que tem como uma de suas plataformas a série *Desnorteadas*, cuja primeira temporada será exibida em uma canal de *streaming*. A série, no momento de produção desse texto, encontrava-se em fase de conclusão de roteiro, não estando ainda em veiculação, mas o conteúdo para as demais plataformas dos personagens já está sendo produzido, de maneira frequente, desde 2016. As personagens da série já possuem um canal no *youtube*, onde apresentam o programa *Manual do Relacionamento*<sup>83</sup>, com debates sobre temas ligados a todos os tipos de relacionamento; um *instagram* compartilhado – @desnorteadas\_dna – em que postam sobre variedades, suas vidas e divulgam o lançamento dos vídeos do canal; além de todas as personagens principais terem perfis no *facebook*.

A ideia do projeto surgiu no fim de 2015, em uma conversa com um grupo de amigas atrizes sobre a vontade de fazer uma série que abordasse temas que vivenciávamos em nosso cotidiano, como a dificuldade de se relacionar em um mundo de relacionamentos descartáveis, de nomear a própria profissão e de saber como planejar uma carreira. Junto a isso, pensamos na ansiedade gerada nas redes sociais por parecer que os outros sabem muito bem o que estão fazendo, enquanto você está perdida. Sentíamos falta de ver algumas situações rotineiras representadas ou problematizadas nas telas.

Assim foi surgindo o projeto *Desnorteadas* e, ao longo do tempo, fomos construindo as plataformas das personagens e desenvolvendo suas

---

<sup>82</sup> Uma narrativa transmídia se desenvolve em mais de uma plataforma e os conteúdos presentes em cada mídia dialogam uns com os outros segundo uma lógica de expansão de universo narrativo, de complementariedade.

<sup>83</sup> [www.youtube.com/desnorteadas](http://www.youtube.com/desnorteadas) (disponível desde outubro de 2016)

personalidades, mas depender de terceiros para a produção do roteiro da série se tornou nosso grande calcanhar de Aquiles. Para não deixar o projeto morrer, resolvi estudar roteiro e defini o conteúdo do que seria abordado na primeira temporada, parte dele inspirado por discussões levantadas na disciplina *Identidade Social / cultura midiática - A construção do indivíduo moderno e subjetividades contemporâneas na cultura midiática*, ministrada pela Prof. Dra. Tatiana Siciliano, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. E, recentemente, outros roteiristas se ofereceram para colaborar.

Será apresentado primeiramente o contexto da série, o que ela vai abordar e quem são as personagens principais e, posteriormente, cada tópico será explorado a partir da bibliografia e serão apresentadas suas aplicações na série.

### **Sobre a série Desnorteadas**

A série conta a história de quatro amigas, de vinte e tantos anos, que possuem um canal de *youtube*, e buscam seu lugar em um mundo instável e repleto de relacionamentos transitórios. Apenas Tori vê o canal de *youtube* como carreira. Para Drica e Brenda, essa atividade é um lazer que as une e com a qual vão cada vez mais tomando gosto. Dani, no entanto, cansada de um mundo de tanta exposição começa a ter dúvidas sobre esse tipo de visibilidade. Esse conflito será capaz de abalar o grupo que se autodenomina Desnorteadas? Sua maior bússola é a amizade. Juntas, se sentem mais fortes para enfrentar os desafios pessoais e profissionais do cotidiano. Ao redor delas, outras personagens também tentam se encontrar. Elas não são as únicas desnorteadas, há desnorteadas de todas as idades e tão pouco o sexo masculino escapa a questões similares.

A primeira temporada de 6 episódios (aprox. 15 min) servirá como uma temporada piloto, a ser veiculada na *internet*, no canal de *youtube* Desnorteadas.

Como diz a famosa frase de Lewis Carroll, “Pra quem não sabe aonde quer chegar, qualquer caminho serve” e esse é o tema do episódio que abre a temporada. As personagens não sabem ao certo quem são e onde querem chegar com o canal. Uma *coach*, Lucy Vasconcellos, é contratada para ajudá-las nessa empreitada e para instruí-las no trabalho com suas redes digitais, a fim de alcançarem o sucesso que buscam. O recurso de usar a *coach* serve para apresentar as personagens principais para o público, que, assim como Lucy, não as conhece, pois nem todos já estarão acompanhando o projeto nas demais plataformas.

No entanto, ao final do episódio, descobrimos que nem a própria Lucy sabe bem o que está fazendo, pois apesar de saber ser *coach*, nunca teve sucesso ela própria e não entende nada de redes sociais. Ela se apresentou

dessa forma porque havia feito uma sociedade com uma conhecida sua, que entendia tudo de redes sociais, mas esta a deixou na mão após o fechamento do contrato com as Desnorteadas e com mais outro cliente. Precisando do dinheiro para manter sua família, e achando que talvez pudesse aprender todo o necessário para fazer um negócio crescer nas redes sociais, ela se mantém no projeto, não revelando o problema. Ela estava tendo dificuldades em conseguir trabalho, em um mundo para o qual não se preparou, e tenta correr atrás do atraso. Ela também é uma Desnorteadada.

O grande conflito da temporada, que coloca em xeque o grupo das Desnorteadadas, será a dúvida de Dani, se deve continuar a se expor na rede, e de Drica, se deve seguir no canal, ainda que este não contribua para suas metas de vida e atrapalhe sua produtividade, tomando parte do seu tempo.

A respeito do universo da série, as personagens são moradoras da zona-sul carioca. Cresceram em uma classe social em que seus pais puderam lhe dar tudo, inclusive a melhor educação e acesso às mais diversas atividades complementares, o que deveria garantir que fossem bem sucedidas. Mas elas se encontram perdidas em suas carreiras, sem saber como atuar para conquistar o que o mundo espera delas. Vivem relacionamentos transitórios, mas têm vontade de conhecer sua cara metade, príncipe encantado... ou alguém que simplesmente dê sentido para a palavra amor. Como grande parte de sua geração, se sentem especiais e querem que o mundo perceba seu valor, mas não sabem como. Ao mesmo tempo, são bombardeadas com imagens no *instagram* de quem parece estar em situação muito melhor que elas. Por outro lado, o *facebook* é palco de brigas, discussões políticas e postagens apocalípticas. Somam-se a isso notícias de atentados, falta de seguridade social e violência urbana. É preciso produzir conteúdo todo o tempo, postar para existir, ganhar *likes* para se sentir aceita e compartilhar. Porque viver sem compartilhar é como não viver. E elas querem viver, sendo, é claro, felizes.

Joel Birman faz uma tradução do “Penso, logo existe.” de Descartes, no século XVII, para o “Vejo e sou visto, logo existo” nos dias de hoje. O autor defende que o código de existência antigamente estava vinculado à ideia do reconhecimento de alguém por alguma obra concreta que produzisse. Na atualidade, o registro de presença e visibilidade é fundamental para a existência, ou seja, o reconhecimento simbólico se dá por uma consciência ontológica do sujeito. Longe do olhar, o ser estaria então condenado à inexistência ou insignificância (BIRMAN, 2013).

Sendo assim, a produção de conteúdo para as redes se configura não só como uma vontade das personagens, mas como a forma de existir no mundo contemporâneo.

Para tornar a produção de vídeos para *youtube* uma tarefa rentável, com os vídeos sendo exibidos gratuitamente na rede, o caminho é ter uma boa visibilidade e conseguir se celebrar.

Celebrificação é o processo pelo qual pessoas comuns e figuras públicas se convertem em celebridades. Além do *status* de celebridade conferir maior voz para quem o alcança, ele também envolve a comoditização. Uma celebridade se torna uma *commoditie* e também ajudam a vender outras *commodities*, cujas imagens possam ser associadas à sua. Sendo assim, com as Desnorteadas se convertendo em celebridades, marcas podem patrocinar o canal em troca da visibilidade que estas lhes poderão conferir. No fim, de uma forma ou de outra, esse retorno financeiro se entrelaça ao potencial de visibilidade das *youtubers* e de seu canal. (DRIESENS, 2015)

### **As personagens principais**

Drica (virginiana): Preocupa-se em planejar a vida e cumprir cronogramas. É a que tem mais dificuldade em se adaptar a mudanças de planos repentinas. Advogada, trabalha no escritório da família (mas estuda clandestinamente para concurso público, a fim de provar a todos, e a ela mesma, que é capaz de conseguir algo por conta própria). Seu planejamento exagerado acaba atrapalhando sua vida pessoal. Usa álcool gel e tem alguns TOCs. Mora com a irmã e os pais. Está chateada porque, em sua cabeça, não faz sentido sua irmã mais nova estar para se casar antes dela. Gosta de malhar (melhora a performance do corpo e exige metas) e de *rock*.

Tori (geminiana): Idealizadora do canal das personagens, Manual do Relacionamento, que foi criado tendo como objetivo melhorar relacionamentos. Seus pais se separaram quando ela era pequena e ela acha que se virou bem com isso. Então se tornou conselheira dos amigos que, depois dela, passaram por essa situação. Se sentia de certo modo importante. No entanto, o trauma do rompimento de seu último relacionamento sério, somado aos inúmeros relacionamentos que o pai teve após o divórcio, a deixaram um pouco receosa de se entregar ao amor, por ver o risco de, depois de tudo, ser possível nunca mais ver a pessoa de quem tanto se gostou. Atua como uma curadora ferida, que usa o trabalho no canal para ajudar os outros, enquanto não pode ajudar a si própria, mas também vê no canal a possibilidade de ter reconhecimento. Acredita que essa pode ser sua grande oportunidade de carreira. Faz várias coisas ao mesmo tempo, tentando abraçar o mundo com as pernas, e é bastante desastrada. Trabalha também como pesquisadora de tendências.

Hiperconectada, destrava excessivamente a tela do seu telefone, vê as atualizações e é ansiosa para o canal crescer<sup>84</sup>. Curte *pop* e músicas da moda.

Brenda (pisciana): Para ela o namorado da vez é sempre “o cara”. Tenta relevar seus defeitos, acreditando que assim a relação vai dar certo, e molda ao máximo a sua personalidade à dele. Tenta agradar a todos que gosta, incluindo as amigas. Tem dificuldade em dizer não. É estudante de moda, mas nem tem certeza se é isso que quer para a vida. Empurra com a barriga a faculdade enquanto não sabe. Seus pais a sustentam e ela se acomoda com isso. É capaz de ouvir músicas românticas no *repeat*.

Dani (sagitariana): Tem um vazio e vive uma busca constante sobre o que deveria fazer de sua vida. Experimenta muitas coisas, mas também desanima com uma certa facilidade. Já trabalhou em diferentes funções, já fez vários cursos e largou, assim como já teve mais de uma religião. Curte poesia e *jaz*. Nesse momento, começa a se questionar a respeito do sistema em que vivemos e se devemos mesmo ficar nos dedicando às redes sociais, conflito que vai se intensificar no decorrer da temporada. Mas a percepção de que não é tão *roots* como ela gostaria de ser e a vontade de estar com as amigas vai tentá-la a ficar no canal.

Vejamos adiante alguns pontos centrais dos textos, onde a bibliografia usada nesse artigo dialoga com a construção do roteiro e da subjetividade das personagens. Convém destacar que a série aborda também outros pontos não explorados nesse artigo. Aqui iremos atentar para a questão da performance e da produtividade; de seu cansaço subsequente; da necessidade de visibilidade; da dificuldade de invisibilidade; das fronteiras entre público e privado e da diferença entre sinceridade e autenticidade.

Nosso intuito é o de levantar questões, mas não temos a pretensão de fechar conceitos. Até por se tratar de uma série que irá ter seus conflitos ampliados nas temporadas subsequentes.

## **O culto à performance e à produtividade**

Vivemos em um mundo caracterizado pela incerteza e mudança constante. Alain Ehrenberg traça nosso cenário atual como sendo o de um mundo em que não existe mais a crença no processo linear e que o Estado é capaz de sanar os nossos problemas. Em lugar disso, a ação de empreender é eleita como o instrumento para o sucesso. A partir dos anos 80, cada vez

---

<sup>84</sup> Tori sofre de FOMO (*fear of missing out*), síndrome citada pela primeira vez em 2000 por Dan Herman e definido anos depois por Andrew Przybylski e Patrick McGinnis como o medo de que outras pessoas estejam tendo experiências boas das quais você está de fora. Pessoas com a síndrome rolam muitas vezes a *timeline* de suas redes sociais, checam constantemente atualizações e preocupam-se com suas próximas postagens.

mais, a figura do empreendedor é endeusada. Há uma ascensão do individualismo e culto à performance individual (EHRENBERG, 2010).

Há uma cena em que Tori vai à casa de Drica para entender o porquê dela não ter lhe contado que estava estudando para um concurso público e saber se isso fará com que se afaste do canal. Drica estava escondendo de todo mundo os estudos, pois como não estava se dedicando a eles o quanto achava que devia, imaginava que sua performance não seria a que espera de si. Parte de sua motivação para fazer o concurso é inclusive provar a todos, e a si mesma, que ela tem capacidade de conquistar sozinha seus objetivos. Por trabalhar no escritório de advogados da família, sempre paira a dúvida sobre o mérito de estar lá. Ela é dedicada a tudo o que se propõe a fazer e se organiza ao máximo para ser o mais produtiva possível. Outro motivo que destaca para os estudos é o da estabilidade, mas Tori contesta sobre esse ponto, por considerar inocente que a amiga ainda acredite ser possível que algo seja estável nos tempos de hoje. Considera que Drica tem, assim como ela, um espírito empreendedor e que este poderia não combinar com um serviço público. Drica considera que sua atitude empreendedora pode ser aplicada em qualquer espaço. Há uma piada ao final de que atitude empreendedora é o nome de uma matéria de faculdade (de fato é), o que demonstra como o empreendedorismo adquiriu tal destaque em nossa sociedade, a esse ponto.

O discurso da performance ultrapassou o domínio dos esportes para entrar no vocabulário do consumo e empresarial. No esporte, mantém-se o senso de performance ligado a competitividade: ser o melhor para vencer; no consumo, o termo se relaciona diretamente à satisfação das necessidades do indivíduo de maneira exemplar; nas empresas, ter uma boa performance e ser produtivo também confere realização pessoal. Termos do jargão esportivo, tais como equipe, meta, resultado, time, superação, desafio e vencer, são frequentemente usados pelas empresas e pelo *marketing*. (EHRENBERG, 2010) Drica fará uso deles, com o intuito de organizar e motivar a todos quando resolver voltar ao canal.

Segundo pesquisa da Fundação Instituto de Administração da USP (FIA/USP), 99% dos jovens considerados *millennials* só se mantêm envolvidos em atividades de que gostam, e 96% deles encaram o trabalho como uma ferramenta de realização pessoal e não uma necessidade ou obrigação.<sup>85</sup> A maioria das Desnorteadas vê no trabalho um importante campo de realização. Mesmo Dani, que está mais perdida quanto às suas

---

<sup>85</sup> Dados disponíveis em matéria do blog Innovare Pesquisa, Geração Y: quem são e o que querem os millennials?, de 18/03/2016. Disponível em: <http://www.innovarepesquisa.com.br/blog/geracao-y-quem-sao-e-o-que-querem-os-millennials/> (último acesso 18/01/2018)

escolhas profissionais, segue buscando encontrar aquilo que pode completá-la. Apenas Brenda dá uma ênfase desproporcional ao campo amoroso frente ao laboral, mas, ainda assim, em algum momento, espera encontrar algo em que o seu valor possa ser reconhecido.

Reconhecimento é algo extremamente importante tanto para Drica quanto para Tori. Elas anseiam por serem o mais produtivas possível, mas enquanto Drica planeja de forma tática sua semana, definindo metas, respeitando horários e inclusive deixando tempo reservado para a academia e para a prática da alimentação saudável (fatores que irão garantir também sua melhor performance corporal), Tori tem uma lista ininterrupta de tarefas, que incluem também atividades sociais e estar atualizada com fluxos excessivos de comunicação, e para realizá-las frequentemente invade o tempo do sono. Ambas assumem para si, cada uma a seu modo, toda a responsabilidade de sucesso de suas carreiras e vinculam esse sucesso diretamente a sua produtividade.

### **O sono como vilão ou herói da resistência**

Tori considera o ato de dormir como uma perda de tempo. Algo que a impede de cumprir seus objetivos. O fato de não cumprí-los muitas vezes também acaba lhe gerando uma ansiedade que, como consequência, lhe traz insônia. A insônia se configura, muitas vezes, como um tempo em que se perde tempo tentando dormir e nem se dorme, nem se produz. Dormir mal acaba, por sua vez, atrapalhando ainda mais sua produtividade e ainda a deixa mais desastrada, ou seja, acaba gerando um ciclo vicioso que prejudica em muito sua performance.

Tori não é a única a querer superar o sono. Grandes laboratórios e governos já investiram muito na tentativa de encontrar uma fórmula para diminuir a necessidade de sono, mas as formas encontradas até hoje vêm sempre acompanhadas de *deficits* cognitivos e de atenção. (CRARY, 2014) Mas que mundo é esse em que as pessoas não podem nem dormir? Essa é uma questão que se indaga Dani. Ela percebe que há algo errado no mundo, mas não sabe muito bem como solucionar.

Apesar da busca por não precisar dormir por um lado parecer absurda, é comum que seja cogitada em algum momento de excesso de tarefas, sejam elas laborais ou sociais. Dormir menos passa a impressão de se estar aproveitando mais a vida e há quem diga que dormir é para os fracos. Isso porque vivemos em um mundo 24/7. A infraestrutura global para o trabalho e para o consumo são contínuas. O sono humano se coloca como uma das poucas interrupções de nosso tempo não consensuais para o capitalismo. É um espaço não colonizável e, assim sendo, também pode ser visto como um espaço de resistência ao sistema, onde as necessidades

humanas não têm como não estarem acima dos imperativos de produção e consumo (CRARY, 2014).

Não só o tempo do sono entra em conflito com o sistema 24/7, mas também qualquer tempo suspenso, como o de espera. Se não é possível que as coisas aconteçam de modo instantâneo, Tori preenche o tempo de espera com alguma atividade, nem que seja a de ficar rolando a *timeline* de uma rede social ou colecionando imagens no *pinterest*.

A sociedade se converteu de tal modo em uma sociedade da produtividade que encarar um tempo em estado de ócio é um desafio. Podemos dizer que o momento do sono é também o momento em que não há como estar *online*. Na verdade seus dispositivos podem até estar, mas não haverá interação humana.

Ainda assim, a permanência *offline* é cada vez mais afetada, mesmo durante o sono. Pesquisas mostram que o número de pessoas que destravam sua tela do telefone no meio da noite, uma ou mais vezes, é cada vez maior (CRARY, 2014).

### **Produtividade, ansiedade e fracasso**

Na passagem da sociedade disciplinar para a sociedade da produtividade, o indivíduo assume para si toda a responsabilidade por seu sucesso, como um ser autônomo, impõe a si mesmo, livremente, um assujeitamento a tudo aquilo que considera como sua obrigação. Ao criar para si uma meta, considera que deve cumprí-la, vencendo até o cansaço (HAN, 2012).

A submissão a essas condições se torna irresistível pelo temor ao fracasso social e profissional que sua não adoção pode causar, além do medo de ficar para trás. A personagem da *coach*, diante de seu dilema, acredita poder tirar o atraso e estudar tudo sobre redes sociais, por vezes se sentindo inútil e ultrapassada para desempenhar algumas tarefas.

A palavra poder possui diferentes significados se traduzida para o alemão. O poder na sociedade disciplinar corresponde a *dürfen*, que significa a pessoa poder fazer algo porque lhe é permitido ou devido. Na sociedade da produtividade, o poder se traduz por *können*, que significa ser capaz de fazer algo. A iniciativa e a motivação substituem a proibição, o mandato e a lei. Convém destacar que a supressão de um domínio externo não pressupõe liberdade (HAN, 2012).

O sujeito da produtividade é mais rápido e mais produtivo que o da obediência. Mas o poder não anula o dever. O sujeito da produtividade segue disciplinado. Ele já passou pela fase disciplinária. E assim se eleva o nível de produtividade sem se dar

nenhuma ruptura entre dever e poder, mas uma continuidade (HAN, 2012, p. 28).

Para alcançar o sucesso há o dever e o direito de ser empreendedor, mas aquele que não é capaz de cumprir sua tarefa torna-se um fracassado.

Byung-Chul Han considera que as doenças da nossa sociedade são as neuronais, tais como o estresse, a fadiga, os TOCs, as síndromes, os distúrbios de personalidade e a depressão. Acredita que o que adoecer não é o excesso de responsabilidade e iniciativa, mas o imperativo do rendimento.

Quando Drica e Dani resolvem sair do canal, tudo parece ruir para Tori. Ela se sente fracassada e incapaz frente à estagnação do canal e à desmotivação das meninas. Deprimida, acredita que não pode postar fotos suas daquele momento, pois ainda tem a obrigação de manter uma imagem heróica e vitoriosa, de uma empreendedora de sucesso. Tudo o que ela não se sente, por isso recorre a fotos antigas. No entanto, postá-las naquele momento cria um *gap* entre o que apresenta e o que sente.

Sua obrigação de sucesso não cumprida vem acompanhada de uma crise de identidade maior. Ela se sente uma fraude, por não estar se comunicando de um modo que esteja de acordo com seus sentimentos. Não está sendo autêntica.

Postando as fotos que lhe são esperadas, ela cumpre com a máscara social que estabeleceu com seu público e colaboradores. Na mesma cena, percebe-se que seu amigo também *youtuber*, Douglas, não achou que Tori não estava sendo verdadeira ao postar fotos confiantes e alegres. O conceito de sinceridade está atrelado ao olhar do outro.

As imagens postadas caberiam na representação que se pode ter de Tori, por isso o problema é mais de autenticidade do que sinceridade. Quando uma pessoa se sente insegura, há uma discrepância entre o que se diz ser e o que se sente ser. Essa representação acaba assim por não ser autêntica, porém não será vista como não sendo sincera pelos outros. (TRILLING, 2014)

Não seria mais fácil ela simplesmente não postar?

Ela não teria como não postar, isso seria sublinhar que algo está errado. Se há uma pressão social por visibilidade por todos os que querem fazer parte da sociedade, se espera que um *youtuber* ou *instagramer* seja ainda mais exibicionista do que as pessoas comuns. Impõe-se uma exposição de si contínua, que parece por fim à intimidade.

O visível é o que é percebido pelos sentidos que, no entanto, não garantem nada de realidade. A imagem é real? Manipulada? Esse é o paradoxo da imagem: acreditar que há lá uma realidade. É um imaginário visto como realidade. (BARUS-MICHEL, 2013) Na conversa entre Douglas e Tori ele a repreende por estar postando as fotos antigas como atuais, mas

não a recrimina se ela postar uma foto atual tratando-a com o aplicativo *facetime*, que é capaz de mudar bastante uma foto, tirando espinhas, clareando dentes ou “emagrecendo”. A sociedade não tem problemas com a apresentação de um simulacro do real.

Os suportes de identificação são as aparências ideais de *top models* e estrelas, corpos dos sonhos oferecidos à contemplação nas revistas (BARUS-MICHEL, 2013). Assim, não se estranha que alguém use artifícios para tal, inclusive porque as próprias revistas também manipulam as imagens.

Em direção oposta, camuflar o que se sente parece um crime maior. O mundo se converteu em uma terapia espetáculo, espera-se que as pessoas exponham seus problemas pessoais. (BARUS-MICHEL, 2013)

A condição do homem passa a ser a transparência. Ele é privado em substância, mas ao mesmo tempo obrigado a ser inteiramente visível. (HAROCHE, 2013)

Nessa obrigação de postar e de buscar visibilidade, a pessoa se torna uma personagem, como diz Douglas em cena, sob o risco de que, ao olhar o espetáculo que apresenta de si, tome a si mesma pelo que colocou na tela. (BARUS-MICHEL, 2013) E, ao sentir algo diferente do que se apresenta, considere em desacordo com o personagem criado e, conseqüentemente, uma falha de seu ser por não corresponder à construção de si.

### **A intimidade quando a tela é um espelho para ver o mundo**

Jacqueline Barus-Michel descreve a tela como um espelho mágico para o qual podemos pedir para ver o que acontece, a qualquer momento, em qualquer canto do planeta como *voyeurs*. (BARUS-MICHEL, 2013)

A outra moeda do exibicionismo é o *voyeurismo*. A identidade se constrói na relação com o outro. Quando essa plataforma de interação é a tela, invariavelmente a construção de identidade acaba estando intimamente ligada às aparências.

A partir das novas tecnologias da imagem, temos acesso a todo instante à existência do outro, o que nos estimula, como forma de nos definirmos e sermos reconhecidos, a também nos tornarmos visíveis aos outros (AUBERT, HAROCHE, 2013).

Antes a imagem era subalterna ao discurso. Hoje o registro da imagem se impõe de modo soberano, ficando o discurso em segundo plano (BIRMAN, 2013).

McLuhan observou, por um longo período, que “quando a relação com os sentidos muda, os homens mudam”. Essas relações com os sentidos

se alteram quando um dos sentidos ou funções do corpo é exteriorizado em uma forma tecnológica (MCLUHAN *apud* HAROCHE, 2013).

Nem é mais pelo corpo que os indivíduos são percebidos, e sim pelo corpo na tela. A onipresença das telas colocou a visibilidade no centro do processo de produção e consumo em nosso tempo. A ponto da visibilidade de si, ser uma imposição ao indivíduo (HAROCHE, 2013).

Elias remonta a Rousseau o sentimento de existência como um derivado do olhar, ao qual remeteu à concepção de integridade do indivíduo, do sujeito, da autoestima e da dignidade (HAROCHE, 2013).

O indivíduo deve se mostrar, se não se exibir, para existir o máximo possível. Esse excesso de visibilidade perturba o processo de formação do sujeito. Desloca as fronteiras entre interior e exterior de cada indivíduo. “Perceber” e “olhar” corresponde ao trabalho de “ver” e “processar o visto”. Haroche considera que já não há mais o tempo de processar, porque o indivíduo precisa ver muito e ainda se mostrar o máximo possível, tanto por motivos pessoais quanto profissionais (HAROCHE, 2013).

A autora considera que o princípio da separação entre privado, íntimo e público, definidos por Elias, não pode perdurar de maneira nítida nas sociedades contemporâneas, onde tudo se mistura (HAROCHE, 2013).

Rosália Wiconur indaga sobre o que acontece com a intimidade dos jovens nos dias de hoje e conclui que se reconhece a necessidade de se mostrar nas redes, mas que eles não consideram que isso signifique violar sua intimidade. A intimidade reside no que é considerado um segredo, naquilo que a pessoa sente vergonha em revelar, seja um pensamento ou um acontecimento. É algo que está ligado mais ao universo de seus parceiros, quartos, corpos e pensamentos. E, de acordo com o momento de vida, algo que era considerado privado pode ser considerado público e vice-versa (WINOCUR, 2011).

Na cena em que Tori conversa com seu amigo *youtuber* Douglas, ele faz uma brincadeira entre as caras que pode deixar públicas e aquelas que deixaria privadas, fazendo caretas diversas enquanto tenta animá-la.

Na contramão do século XIX, em que era preciso ocultar a intimidade e não revelar as emoções, hoje há uma exigência de visibilidade. Com o crescimento das cidades, que obrigou a convivência com desconhecidos, as pessoas tentaram criar em seus lares um ambiente protegido ao olhar do outro. Isso era possível, uma vez que a família deixou de ser a unidade produtiva, separando o lar do trabalho. No século XXI, ainda que siga havendo um medo dos estranhos, o imperativo de visibilidade é tal que supera o receio de se tornar visível. Já nos acostumamos ao *voyeurismo*, uma vez que sem ele também não há visibilidade.

Wiconur lembra que as fronteiras entre o privado e o público já eram porosas antes da *internet* e da explosão de *gadgets* com a onipresença das TVs, trazendo o público para dentro de casa. Público e privado não devem ser pensados como domínios autônomos, mas como espaços simbólicos mutuamente implicados em constante interação e interseção. (WINOCUR, 2011) (ARFUCH apud WINOCUR, 2011) A autora fala do público chegando dentro da nossa casa, mas pouco sobre o privado “saindo”. O quarto de um *youtuber* pode ser mais público do que lugares tidos como tal, ao se tornar cenário de seus vídeos.

É possível existir a intimidade pública e a intimidade privada. A pessoa pode se exibir tendo como material a própria intimidade (real ou simulada). Essa exibição de intimidade não é um ato espontâneo quando já se produz para o olhar do outro, mas sim uma performance que tem como objetivo chamar a atenção de seu público (WINOCUR, 2011).

Nessa sociedade de exibição e *voyeurismo* é estranho que alguém não deixe rastros pela rede. Quando Tori desconfia que Lucy talvez não entenda tanto sobre redes sociais, sua primeira medida é fazer uma pesquisa a fundo na *internet* sobre ela. A falta de presença digital revela muito sobre o caso.

### **Buscando escapar ao imperativo de visibilidade**

Para existir aos olhos dos outros é preciso ser visto por imagens, oferecendo constantemente imagens de si. Essa obrigação de visibilidade conduz à proibição completa de invisibilidade. (HAROCHE, 2013)

... O silêncio é hoje tido como equivalente à invisibilidade, ela também (...) tida como inexistente, inútil. Poder-se-ia concluir daí que o invisível encobriu a palavra e a escuta. (HAROCHE, 2013, p. 105)

Diante da obrigação de falar e da proibição de se calar, o silêncio é considerado uma patologia, refletindo medo, rigidez, incompetência ou incapacidade de se adaptar (HAROCHE, 2013).

Haroche distingue a invisibilidade desejada da obrigada, que pode suscitar um sentimento de inexistência para a pessoa. A invisibilidade das massa pobres não é escolhida, o indivíduo está em uma massa indiferenciada. A invisibilidade desejada se relaciona com a discrição, o pudor ou a necessidade de subtrair uma parte de si do olhar do outro (HAROCHE, 2013).

Dani busca se preservar dessa visibilidade intrusiva e imperativa. Acredita que talvez precise se resguardar um pouco, para não se perder nas interações sociais e garantir a sua liberdade. Busca uma dimensão

contemplativa para sua vida como algo que contribuirá para torná-la ativa de uma maneira mais consciente (HAN, 2012).

Há uma cena em que Dani, que busca a desconexão, se contrapõe a Tori, a mais conectada do grupo, dizendo que se sente cansada das redes sociais e da necessidade desenfreada de produtividade.

Ela irá realizar um *detox* tecnológico, a fim de se desligar um pouco para encontrar o tempo que respeita as necessidades humanas. Assim, se aventura em um retiro para uma ecovila. Segundo Byung-Chul Han, quando você não está satisfeito com o que vê no mundo pode tentar mudá-lo ou tentar escapar dele. Dani escolheu tentar a segunda opção (HAN, 2012).

Ela é a aventureira do grupo. Está aberta a experimentação de diferentes trabalhos, a se relacionar com perfis de pessoas que não tenham nada em comum, e até mesmo frequentar distintas religiões. Escolhe de cada uma o que mais lhe agrada, não querendo se deixar envolver por rótulos. No entanto, ela é muito mais dependente do conforto e das tecnologias que ela mesmo imagina.

O aventureiro busca escapar da banalidade da vida cotidiana. Ele tenta recusar o mundo, ainda que momentaneamente, querendo se elevar acima da condição humana comum (HAN, 2012).

... o herói trágico se opõe, ponto a ponto, ao herói popular que é a vedete esportiva. Destino, autenticidade, desprendimento do mundo para se alcançar uma transcendência, e elitismo, caracterizam o primeiro; carreira, popularidade, mergulho no mundo e modelo de massa designam o segundo (HAN, 2012, p. 30).

Dani aspira a esse herói trágico, mas o desprendimento do mundo será para ela um grande desafio. O herói popular poderia aqui ser representado por Drica e Tori, por sua busca incansável por produtividade, sendo que a primeira tem grandes dificuldades para se adaptar às mudanças, necessitando de um ambiente como o das competições esportivas, em que o progresso pode se dar em situações estáveis. De modo contrário, Dani não tem problema com instabilidade e aventura, mas não consegue seguir o método e a disciplina que o esporte exige (HAN, 2012).

Quando Tori escuta Dani dizer que ela quer se libertar um pouco das redes, sair, se preocupa, considerando que a amiga ficará à parte da sociedade, que ela se tornará um ser inexistente, invisível. E, ao saber que ela está cansada desse mundo, dramatiza em excesso chegando a imaginar que ela pode estar deprimida e, por conta da forte relação hoje traçada entre depressão e suicídio, chega a temer por isso.

A visibilidade é vista como sinônimo de legitimidade e utilidade. A frequência tem valor. A invisibilidade é tida como inútil e insignificante, um ato de inexistência (HAROCHE, 2013).

Dani, na verdade, só busca resistir ao sistema de visibilidade impositiva, mas essa resistência põe em risco a sua permanência no canal, que é um espaço que, mais que qualquer outro, exige para seu sucesso uma grande visibilidade.

## Conclusão

O mundo instável e perene coloca os indivíduos em um estado de ansiedade por produção e visibilidade, tendo em vista a necessidade de alcançar o sucesso por si próprio, a partir de sua capacidade de produção e provar sua existência, a partir da imagem.

Longe do olhar, uma pessoa estaria condenada à inexistência ou insignificância. Exibir-se e praticar o *voyeurismo* fazem parte de um mesmo jogo, sendo aceitos no mundo *online*, pois garantem a condição de visibilidade.

Existem movimentos que tentam escapar a esse sistema de visibilidade, mas o mundo se moldou de tal forma a partir das telas, que este é um grande desafio: continuar a viver sem ter uma forte presença digital.

A bibliografia estudada contribuiu para a lapidação das características das personagens e para amplificar seus conflitos. Se o objetivo da série é representar o recorte de mundo em que vivemos, é imprescindível termos acesso aos textos críticos referentes ao nosso sistema. Dessa forma, a série pode, além de entreter, minimamente contribuir para a reflexão.

## REFERÊNCIAS

- AUBERT, Nicole e HAROCHE, Claudine. Ser visível para existir: a Injunção da visibilidade. In: AUBERT, Nicole e HAROCHE, Claudine (orgs.) **Tirantias da visibilidade. O visível e o invisível nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: FAP-UNIFESP, 2013.
- BARUS-MICHEL, Jacqueline. Uma sociedade nas telas. In: AUBERT, Nicole e HAROCHE, Claudine (orgs.) **Tirantias da visibilidade. O visível e o invisível nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: FAP-UNIFESP, 2013.
- BIRMAN, Joel. Sou visto, logo existo: a visibilidade em questão. In: AUBERT, Nicole e HAROCHE, Claudine (orgs.) **Tirantias da visibilidade. O visível e o invisível nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: FAP-UNIFESP, 2013.
- CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DRIESSENS, Olivier. A celebritização da sociedade e da cultura: entendendo a dinâmica estrutural da cultura da celebridade. In: **Ciberlegenda**. Londres: LSE Research Online, 2015.

- EHRENBERG, Alain. **O culto da Performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa**. Aparecida, São Paulo: Ideias & Letras, 2010.
- HAN, Byung-Chul. **La sociedad del cansancio**. Barcelona: Herder Editorial, 2012.
- HAROCHE, Claudine. A invisibilidade proibida. In: AUBERT, Nicole e HAROCHE, Claudine (orgs.) **Tiránias da visibilidade. O visível e o invisível nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: FAP-UNIFESP, 2013.
- TRILLING, Lionel. **Sinceridade e Autenticidade: A vida em sociedade e a afirmação do eu**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- WINOCUR, Rosália. O lugar da intimidade nas práticas de sociabilidade dos jovens. In: **Matrizes**. São Paulo: 2011. Ano 4, nº 1.

## A ficção seriada na TV pública norueguesa: o diálogo entre a *transmedia literacy* e a websérie *Skam*

Daiana Sigiliano  
Gêsa Cavalcanti  
Gabriela Borges

### Introdução

Os processos de propagação e expansão de universos narrativos são a base do conceito de transmídiação, o ideal deste tipo de estratégia convergente requer da audiência um esforço, que pode ser maior ou menor a depender do tipo de engajamento suscitado, que se estabelece como condição determinante para o sucesso de tais estratégias. Nesse sentido, quando falamos de transmídiação, estamos falando de um modelo produtivo através do qual um determinado universo narrativo tem conteúdos distribuídos em “distintas mídias e plataformas tecnológicas [...] e cuja articulação está ancorada em estratégias e práticas interacionais propiciadas pela cultura participativa estimulada pela digitalização e convergência dos meios” (FECHINE, *et. al.*, 2014 p.26).

Além da imersão, existem ainda outros fatores que precisam ser considerado no processo de construção dessas narrativas que extrapolam o conteúdo base, essas questões se relacionam ao modo como a audiência participa de tais processos de expansão e propagação, ao modo como organizam o percurso, constroem sentido e entram (seguindo ou não as regras) no jogo narrativo proposto pela instância midiática. O foco acadêmico em tais processos parece aumentar agora que conseguimos sair de uma fase de maior borramento de fronteiras conceituais entre as muitas estratégias convergentes que surgiram nos últimos anos, e como resultado disso cresce o foco em questões como a *transmedia literacy* e a competência midiática.

Dessa forma, parte dos esforços voltam-se para o processo de entendimento dos processos de subjetivação e de como as expansões de um determinado universo ficcional podem estimular a leitura crítica e atenta do público. Neste artigo, nos propomos a investigar tais questões através da análise da estratégia transmídia desenvolvida para a websérie norueguesa *Skam* (2015-2018). Ao longo da discussão exploramos o processo de construção do programa - que merece destaque pela pesquisa realizada e compromisso com o papel social da TV pública - as ações criadas e ainda a relação do objeto com o conceito de *transmedia literacy*.

## ***Transmedia Literacy*: Um novo desdobramento da competência midiática**

O ambiente da cultura da convergência não só dinamizou a construção dos universos ficcionais no âmbito da ficção seriada, como também reforçou a importância da competência midiática<sup>86</sup>. De acordo com Ferrés e Piscitelli (2015) e Scolari (2016) no fenômeno os papéis de produtores e consumidores se imbricam, nesse sentido o sujeito estabelece uma relação mais próxima com a mídia, através do compartilhamento e da produção de conteúdos. Nesse contexto, os autores ressaltam a relevância da compreensão crítica no ecossistema de convergência.

O conceito de competência midiática é norteado por uma complexa tradição epistemológica. Segundo Potter (2010) as discussões sobre o tema se popularizaram nas últimas três décadas e abrangem variados campos de estudo como, por exemplo, a Comunicação e a Educação. A pluralidade e as distintas abordagens são reflexo da constante tentativa da área em acompanhar as transformações do ambiente comunicacional (HERRERO-DIZ, 2017, SCOLARI, 2016). Como explica Scolari (2016, p. 4) a competência midiática “[...] é um conceito flexível, porque evolui e se adapta às transformações do ecossistema midiático e às diferentes perspectivas teóricas<sup>87</sup>” (livre tradução das autoras).

Entretanto, apesar das múltiplas abordagens as discussões sobre a competência midiática têm como ponto central a combinação de conhecimentos e de práticas políticas, sociais e culturais que habilitam os cidadãos a pensar criticamente sobre os meios de comunicação (LIVINGSTONE, 2004; POTTER, 2010; FERRÉS & PISCITELLI, 2015; BORGES *et al.*, 2017). Conforme define Livingstone (2004, p. 19) a literacia midiática se refere “[...] a capacidade de acessar, analisar, avaliar e criar mensagens através de uma variedade de contextos diferentes”<sup>88</sup> (livre tradução das autoras).

Mihailidis (2014), Scolari (2016) e Herrero-Diz *et al.* (2017) afirmam que a cultura da convergência propicia o desenvolvimento de competências que vão além das lógicas tradicionais das mídias e abrangem a interpretação crítica de conjuntos interativos e a integração de diferentes plataformas. Mihailidis (2014) pontua que no atual ecossistema de conectividade a competência midiática é pautada, de modo geral, por cinco

---

<sup>86</sup> Alguns autores se referem ao conceito como alfabetização midiática, letramento midiático, literacia midiática, *media literacy* (POTTER, 2010).

<sup>87</sup> Se trata de un concepto flexible, que ha ido evolucionando y adaptándose a las transformaciones del ecosistema de medios y a las diferentes perspectivas teóricas.

<sup>88</sup> [...] the ability to access, analyse, evaluate and create messages across a variety of contexts.

habilidades. São elas: a curadoria (a capacidade de organizar e sistematizar conteúdos multimídia), a compreensão crítica (capacidade de analisar e compreender criticamente os conteúdos em rede), a participação (capacidade de comentar, editar e propagar publicações em diferentes plataformas), a colaboração (capacidade de produzir, de modo colaborativo, conteúdos relevantes) e a criação (capacidade de produzir, remixar e compartilhar conteúdos em plataformas online).

É a partir deste contexto que se configura a *transmedia literacy* (JENKINS, 2013; SCOLARI, 2016). Segundo Scolari (2016) o termo se refere a um “[...] conjunto de habilidades, práticas, valores e estratégias de aprendizagem e intercâmbio desenvolvidos e aplicados no âmbito da cultura participativa”<sup>89</sup> (livre tradução das autoras). Este desdobramento da competência midiática envolve tanto a capacidade interpretativa quanto a participação do público. Jenkins (2013) afirma que a *transmedia literacy* propicia múltiplas oportunidades de aprendizagem. O autor explica que ao navegar por diferentes plataformas e correlacionar variados contextos e linguagens a trama central o público realiza uma leitura atenta e crítica das mídias.

Destacamos, no entanto, que apesar do posicionamento assertivo do autor, a existência dos processos de correlação, por si só, não garante a execução de uma leitura crítica, que fica no plano da potencialidade, sendo obviamente dependente das disposições e limitações do público e das possibilidades interpretativas. Deve-se ainda levar em consideração a motivação mercadológica da instância produtiva e, como afirmam Fecchine et. al (2015) o trabalho do esforço do enunciador-destinador no sentido de influenciar as vontades e condutas do enunciatário-destinador, fazendo com que ele realize a ação proposta, bem como as possíveis subversões na ação do público.

Exibida pelo canal pago estadunidense HBO a série *Westworld* (2016-atual) teve o seu complexo universo ficcional aprofundado em várias plataformas. Lançado antes da estreia da segunda temporada da trama, o site<sup>90</sup> *Delos Incorporated* integrava umas das ações transmídia realizadas pela emissora para a divulgação do programa. O *link*, disponibilizado no perfil

---

<sup>89</sup> [...] un conjunto de habilidades, prácticas, valores, sensibilidades y estrategias de aprendizaje e intercambio desarrolladas y aplicadas en el contexto de la nueva cultura colaborativa.

<sup>90</sup> Disponível em: <<http://delosincorporated.com/#corp-alerts>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

da série no Twitter<sup>91</sup>, direcionava o telespectador intergente<sup>92</sup> para o site fictício da empresa *Delos*. O conteúdo reforçava a hipótese levantada pelo público de que teriam outros parques temáticos em *Westworld*, além do mostrado<sup>93</sup> nos episódios. Ao acessar o site era possível visualizar<sup>94</sup> as fotos de seis parques, porém apenas três imagens estavam disponíveis<sup>95</sup>, a do parque Velho Oeste, explorado na primeira temporada, e as dos parques Shogunworld e Tha Raj.

A ação estabelecia uma conexão não só com as especulações dos telespectadores intergentes, mas com uma cena da *season finale*<sup>96</sup>, intitulada *The Bicameral Mind*. Na sequência<sup>97</sup> vemos Maeve (Thandie Newton) correndo pelos corredores do laboratório e encontrando vários anfitriões<sup>98</sup> vestidos de samurai. Após a exibição da cena o público repercutiu nas redes sociais de que se tratava dos andróides de outro parque temático de *Westworld*. A informação foi confirmada meses depois na ação transmídia, o site *Delos Incorporated* que não só mostrava uma foto do novo parque como revelava o nome e os detalhes do lugar. O site também indicava a existência de outro parque o Tha Raj, que segundo a descrição é ambientado na Índia Colonial. Desta forma, a ação transmídia de *Westworld* estimulava os telespectadores a correlacionar os conteúdos dispersos, de três mídias (TV, Twitter e website) aos arcos narrativos do universo ficcional. A estratégia da HBO também propiciava a leitura atenta do público, que precisava analisar minuciosamente a composição imagética das cenas em busca de respostas para as lacunas informacionais deixadas propositalmente pelos roteiristas. Conforme pontua Dinehart (2008, Online) “[...] práticas transmídia promovem uma alfabetização múltipla, estimulando a capacidade de

---

<sup>91</sup> Disponível em: <[https://twitter.com/WestworldHBO/status/959457404332032000?ref\\_src=twsrc%5Etfw](https://twitter.com/WestworldHBO/status/959457404332032000?ref_src=twsrc%5Etfw)>. Acesso em: 7 mai. 2018.

<sup>92</sup> O termo telespectador intergente é usado, neste artigo para designar o público que interage (propaga, retuita, produz conteúdo, responde às enquetes, etc.) com o universo ficcional das séries televisivas (SIGILIANO; BORGES, 2018).

<sup>93</sup> Nos episódios da primeira temporada apenas o parque Velho Oeste foi explorado pelos roteiristas.

<sup>94</sup> Disponível em: <<http://delosdestinations.com/#experience>>. Acesso em: 8 mai. 2018.

<sup>95</sup> Nas outras as imagens estavam turvas e com os dizeres “Reservas indisponíveis para o público”.

<sup>96</sup> Último episódio da temporada, no português.

<sup>97</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GszEMStYgA>>. Acesso em: 8 mai. 2018.

<sup>98</sup> Como são chamados os andróides sintéticos na trama.

interpretar de forma abrangente os discursos provenientes de diferentes meios e linguagens”<sup>99</sup> (livre tradução das autoras).

De acordo com Jenkins (2013), Scolari (2016) e Borges *et al.* (2017) a *transmedia literacy* abarca não só a multilateralidade, isto é, a capacidade de interpretar as mensagens em vários contextos, como também a participação do público. Nesse sentido, os telespectadores interagentes analisam as ações de forma colaborativa, nas redes sociais e nos fóruns especializados, e produzem novos conteúdos a partir das expansões dos universos ficcionais. Lançado entre o hiato da primeira e a segunda temporada de *Mr. Robot* (USA Network, 2015-atual) o videogame *Robot:1.51exfiltrati0n*<sup>100</sup> tinha o objetivo de manter o interesse dos telespectadores interagentes enquanto os episódios inéditos não estreavam e de ampliar a narrativa da série. Como o canal USA Network detalha em seu site (USA NETWORK, 2016, Online), “O nosso jogo estende a narrativa da série, permitindo aos jogadores que se tornem pessoalmente envolvidos com os outros hackers e personagens da fsociety”<sup>101</sup> (livre tradução das autoras).

No jogo, disponível para os sistemas operacionais Android e iOS, o jogador tinha que *hackear* a multinacional Evil Corp. Para isso era necessário trocar mensagens com as figuras fictícias da atração do USA Network e resolver as charadas e os quebra cabeças propostos pelo *Robot:1.51exfiltrati0n*. Porém, apesar de ter uma jogabilidade simples e intuitiva que simulava a interface de um *smartphone*, o jogo de *Mr. Robot* era tão complexo quanto à série. Após do lançamento da ação transmídia os fãs começaram a compartilhar dicas e tutoriais no Twitter e no Reddit sobre as fases de *Robot:1.51exfiltrati0n*. A expansão da trama também foi ressignificada pelo público no YouTube, os vídeos, com cerca de 3 minutos de duração, misturavam as capturas de tela do jogo com cenas do programa. A ação transmídia não só foi discutida de forma colaborativa pelos fãs como também remixada, ganhando novos sentidos.

Desta forma, a *transmedia literacy* estimula o acesso, a participação, a análise e o entendimento crítico do público. Ao navegar por distintas plataformas, correlacionando as ações transmídia a trama principal, o telespectador interagente explora diferentes camadas interpretativas e produz novos conteúdos a partir da história.

---

<sup>99</sup> las prácticas transmedia promueven la multialfabetización, estimulante la capacidad de interpretar de manera integral los discursos procedentes de diferentes medios y lenguajes.

<sup>100</sup> Disponível em: <<https://itunes.apple.com/us/app/mr-robot-1-51exfiltrati0n-ipa/id1138484918?mt=8>>. Acesso em: 9 mai. 2018.

<sup>101</sup> Our game extends the narrative of the series, allowing players to become personally involved with other hackers and fsociety characters

## O universo ficcional de *Skam* e os princípios da TV pública

Apesar de ser um fenômeno contemporâneo e de estar presente nas discussões sobre a cultura da convergência, as narrativas transmídia de maior sucesso ainda se concentram em países como os Estados Unidos e o Japão (JENKINS, 2008; SCOLARI, 2011). Segundo Scolari (2011, p.134), “A globalização ou o poder econômico de um grupo de comunicação evidentemente facilita a produção de narrativas transmidiáticas, mas não é a condição fundamental”. O autor afirma que umas das alternativas para que a transmídia seja explorada em mercados mais limitados é através de práticas focadas nas redes sociais, nas páginas *web*, nos blogs e outras plataformas que demandam poucos recursos. Scolari (2011, p.134) também propõe a produção de vídeos de curta duração (*clips*, *mobisodes*, *webisodes*, etc.) que exijam uma infraestrutura menor. As questões ressaltadas pelo autor podem ser observadas em *Skam* (NRK, 2015-2017).

Lançada em 2015 pela emissora pública norueguesa NRK, a websérie se tornou um fenômeno mundial (SUNDET, 2017; GUIDA *et al.* 2018). Além da versão escandinava, a trama foi adaptada em seis países (Alemanha, Espanha, França, Holanda, Itália e Estados Unidos). A atração é composta por quatro temporadas<sup>102</sup>, cada uma delas protagonizada por um personagem diferente e com arcos narrativos distintos. Conforme explica criadora da trama Julie Andem o universo ficcional de *Skam* era construído em tempo real e em várias plataformas (MEDIAMORFOSIS, 2017). Durante a semana eram postados, no site da emissora<sup>103</sup>, vídeos de curta duração. Por exemplo, se a sequência se passasse às 14h30 o conteúdo era disponibilizado para o público, no site, nesse horário. As histórias também eram ampliadas nas plataformas digitais<sup>104</sup> (Instagram, Facebook, Tumblr e YouTube) e no fim da semana, especificamente na sexta-feira, todos os vídeos de curta duração eram compilados em um episódio televisivo<sup>105</sup>.

A história de *Skam* é focada no dia a dia dos adolescentes da escola Hartvig Nissen (Hartvig Nissens Skole). Ao longo das temporadas foram abordados temas como, por exemplo, a islamofobia, a homofobia, o feminismo, o abuso sexual, os transtornos alimentares, as doenças mentais e a crise dos refugiados. A primeira temporada, protagonizada por Eva Kviig Mohn (Lisa Teige), teve como principal arco narrativo as dificuldades

---

<sup>102</sup> A primeira temporada (2015) foi composta por 11 episódios, a segunda (2016) por 12 episódios, a terceira (2016) e quarta (2017) por 10 episódios.

<sup>103</sup> Disponível em: <<https://tv.nrk.no/serie/skam>>. Acesso em: 23 mai. 2018.

<sup>104</sup> Disponível em <<http://skam.p3.no/profiler/>>. Acesso em: 23 mai. 2018.

<sup>105</sup> Disponível em: <<http://skam.p3.no/episoder/>>. Acesso em: 23 mai. 2018.

da personagem em lidar com os relacionamentos. Tanto no seu incostante namoro com Jonas (Marlon Langeland) quanto na construção de novas amizades na escola. Exibida no ano seguinte, em 2016, a segunda temporada da websérie foi protagonizada por Noora Amalie Sætre (Josefine Pettersen). A partir do envolvimento amoroso da personagem com William (Thomas Hayes), a atração explorou os princípios do feminismo e a leis vigentes na Noruega em relação ao abuso sexual. A terceira temporada, que foi assistida por 1,2 milhão de pessoas semanalmente, abordou a homofobia e a bipolaridade através do arco narrativo de Isak Valtersen (Tarjei Moe). A última temporada da websérie, exibida em 2017, foi protagonizada por Sana Bakkoush (Iman Meskini) e discutia a islamofobia e o *cyberbullying*.

Antes de analisarmos as práticas transmídia do programa e de que modo as expansões do universo ficcional estimulavam a leitura crítica e atenta do público, é importante compreendermos o contexto no qual *Skam* está inserido. De acordo com Sundet (2017), inicialmente a produção da websérie foi norteadas por dois pontos centrais: reforçar as funções e obrigações do serviço público e recuperar a audiência jovem.

Responsável pelo desenvolvimento da trama, a NRK (Norsk Rikskringkasting AS), que pertence à União Européia de Radiodifusão, é uma empresa pública de emissão de televisão e rádio da Noruega<sup>106</sup>. Estima-se que 86% da população norueguesa consuma, durante o dia, um ou mais serviços do canal (SUNDET, 2017). Segundo Borges (2014), os conteúdos produzidos pelo serviço público de televisão apresentam funções e obrigações gerais. Como, por exemplo, promover o debate plural sobre questões de interesse público; garantir o pluralismo; contribuir para a produção de valores agregados na formação de mentalidades e no estímulo ao exercício da cidadania; criar espaços audiovisuais para a projeção de identidades culturais e linguísticas; e contribuir para a veiculação de uma pluralidade de perspectivas e pontos de vista, gêneros, sujeitos representados, temas e formatos (BORGES, 2014, p.59-61). No âmbito das narrativas ficcionais seriadas, os pontos destacados por Borges (2014) pautam o *Double Storytelling*. O movimento europeu, que começou na Dinamarca na década de 1990, tem o objetivo de produzir séries televisivas a partir dos preceitos do serviço público de televisão. Como pontua Redvall (2013) os canais buscam histórias que vão além de um enredo divertido, que somente entretinha os telespectadores, mas que aborde de alguma forma os princípios éticos, sociais e culturais da emissora.

Ao longo dos episódios de *Skam* é possível observar que os desdobramentos dos arcos narrativos têm uma responsabilidade social

---

<sup>106</sup> Disponível em: <[www.nrk.no](http://www.nrk.no)>. Acesso em: 21 mai. 2018.

latente. De acordo com o diretor da NRK, Håkon Moslet, os quatro protagonistas da trama refletem os valores da Noruega (TEDXARENDAL, 2017; BARROSO; NICAISE, 2014). Nesse sentido, Eva (Lisa Teige), Noora (Josefine Pettersen), Isak (Tarjei Moe) e Sana (Iman Meskini) reforçam princípios como o altruísmo, a solidariedade e também a base constitucional do país. Como, por exemplo, no episódio *Husker du seriøst ingenting?*<sup>107</sup> em que Noora (Josefine Pettersen) explica para Nico (Fredrik Vildgren) quais são as leis vigentes no país que protegem as mulheres em caso de abuso sexual. Sundet (2017) pontua que além de representar os valores éticos e sociais da Noruega, *Skam* também contribuiu para a divulgação da cultura local. Algumas cenas da trama foram gravadas em pontos turísticos da cidade de Oslo<sup>108</sup> e os personagens participavam<sup>109</sup> de festividades tradicionais como o *Syttende mai*<sup>110</sup>, em que os noruegueses comemoram a constituição de 1814. Dessa forma, a construção do universo ficcional da websérie está diretamente vinculada com a proposta da emissora de representar e propagar os princípios do serviço público de televisão.

O outro ponto que norteou a produção de *Skam* foi a queda representativa da audiência jovem (14 a 20 anos). Segundo Håkon Moslet, em 2014 os executivos do canal NRK fizeram a seguinte proposta para Julie Andem: “Faça algo que traga adolescentes de volta a NRK”<sup>111</sup> (TEDXARENDAL, 2017, Online). A roteirista, que já havia trabalhado nas tramas adolescentes *Sara*<sup>112</sup> (NRK, 2008-2009), *Mia*<sup>113</sup> (NRK, 2010-2012) e *Jenter*<sup>114</sup> (NRK, 2013-atual), começou o processo de pesquisa e pré produção de *Skam* oito meses antes do primeiro conteúdo ser disponibilizado no site da emissora. A equipe responsável pela websérie funcionava como uma *startup* dentro da NRK e era composta por sete pessoas, além de Andem (MEDIAMORFOSIS, 2017).

Com o objetivo de reunir informações detalhadas sobre os adolescentes noruegueses para retrata-los de forma relevante e verossímil,

---

<sup>107</sup> Décimo primeiro episódio da segunda temporada, exibido em 27 de maio de 2016.

<sup>108</sup> Disponível em: <<https://twitter.com/PortalSkam/status/987341094743695360>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

<sup>109</sup> Disponível em: <<http://skam.p3.no/2016/05/17/17-mai/>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

<sup>110</sup> Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Norwegian\\_Constitution\\_Day](https://en.wikipedia.org/wiki/Norwegian_Constitution_Day)>. Acesso em: 25 mai. 2018.

<sup>111</sup> Make something that will bring teenagers back to NRK.

<sup>112</sup> Disponível em: <<https://nrksuper.no/super/sara/>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

<sup>113</sup> Disponível em: <<https://tv.nrksuper.no/serie/mia>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

<sup>114</sup> Disponível em: <<https://tv.nrksuper.no/serie/jenter>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

e também de identificar o perfil do público alvo, a equipe de *Skam* realizou uma extensa pesquisa. Os roteiristas e produtores da trama analisaram dados de relatórios sobre os hábitos dos jovens, visitaram escolas em toda Noruega, acessaram inúmeros perfis em redes sociais, para compreenderem como os adolescentes que se expressavam nas plataformas digitais, e fizeram entrevistas (SUNDET, 2017; TEDXARENDAL, 2017; MEDIAMORFOSIS, 2017). De acordo com Sundet (2017), ao todo foram feitas 250 entrevistas, 200 com questionários rápidos e 50 usando o método *NABC*<sup>115</sup> (*Needs, Approach, Benefits and Competition*).

Usado pela NRK desde 2007, o *NABC* ajudou Julie Andema construir o perfil do público alvo de *Skam*. Nas entrevistas presenciais os adolescentes relataram a pressão que sofriam na escola, em casa e até no círculo de amizade para atenderem aos padrões e as expectativas (MEDIAMORFOSIS, 2017). Os relatos levantados no *NABC* também inspiraram a criação dos protagonistas como, por exemplo, da personagem Sana (Iman Meskini), que protagonizou a quarta temporada. Segundo Julie Andem durante uma das entrevistas ela perguntou a uma jovem muçulmana como ela gostaria de ser representada em uma história (MEDIAMORFOSIS, 2017). A adolescente respondeu que queria ser vista não como oprimida, mas como alguém que enfrenta dúvidas de como conciliar os costumes noruegueses e as tradições de sua religião (MEDIAMORFOSIS, 2017). Dessa forma, o perfil do público de *Skam*, tais como os hábitos de consumo, os relatos pessoais, os ambientes que frequentam, etc., influenciaram desde a criação dos personagens até os modos de distribuição e engajamento usados na trama.

### **A transmedia literacy no universo ficcional de *Skam***

O universo ficcional de *Skam* tinha como ponto central (nave mãe) os vídeos de curta duração. Conforme pontua Sundet (2017), os conteúdos eram disponibilizados no site da NRK, em diversos horários, durante toda a semana. O dia e o horário de publicação dos vídeos eram delimitados pelo período fictício em que as sequências se passavam. Por exemplo, a cena em que Noora (Josefine Pettersen) encontra William (Thomas Hayes) no parque apresenta a indicação gráfica que o diálogo aconteceu na quarta-feira às 10h31, nesse sentido o vídeo foi publicado exatamente no mesmo dia e o

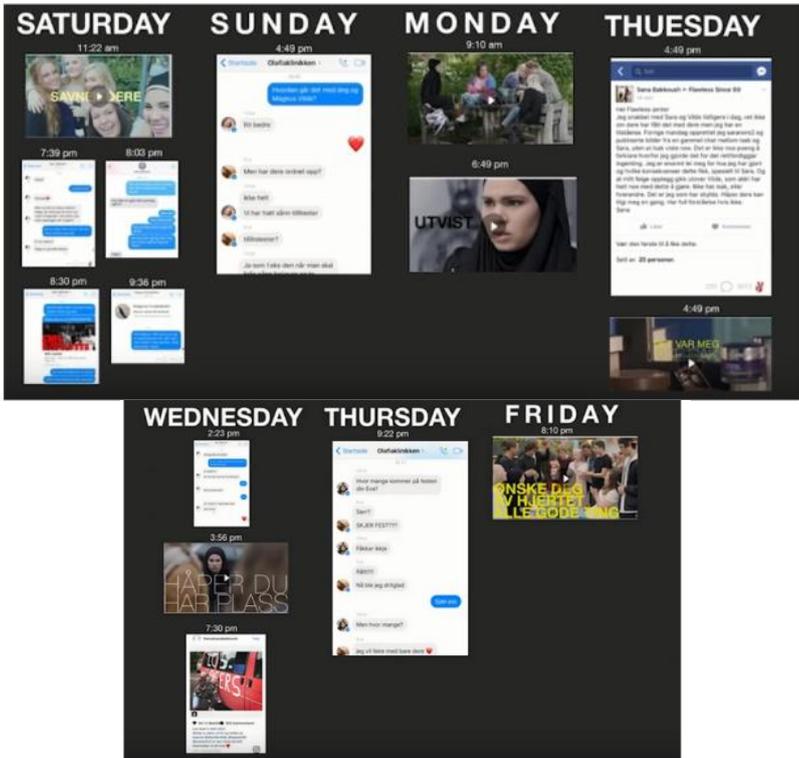
---

<sup>115</sup> Este método de entrevistas começou a ser adotado em São Francisco, nos Estados Unidos, na área da Tecnologia. O *NABC* consiste em buscar representantes do público alvo e através das entrevistas estabelecer um perfil do público, compreendendo as necessidades, os gostos, os hábitos, etc. Disponível em: <[https://web.stanford.edu/class/educ303x/wiki.../SRI\\_NABC.doc](https://web.stanford.edu/class/educ303x/wiki.../SRI_NABC.doc)>. Acesso em: 26 mai. 2018.

horário. Na sexta-feira todos os vídeos de curta duração, postados durante a semana, eram agrupados em um único episódio e disponibilizado no NRK Player e também exibido na televisão.

As práticas transmídia de *Skam* se concentravam nas redes sociais (Instagram e Facebook), no Tumblr e no YouTube (SUNDET, 2017; MEDIAMORFOSIS, 2017). De acordo com Sundet (2017) apesar de não serem fundamentais para a compreensão da websérie, já que os pontos principais da história eram explorados nos vídeos de curta duração, as plataformas digitais apresentavam novas perspectivas dos personagens e aprofundavam os arcos narrativos. Os conteúdos das ações transmídia eram liberados durante toda a semana e em vários momentos do dia.

**Figura 1:** Os conteúdos disponibilizados pela NRK durante uma semana. As publicações abrangem tanto os vídeos de curta duração quanto as práticas transmídia (fotos, conversas, posts, etc.)



As práticas transmídia da atração estimulavam os telespectadores interagentes não só a interconectarem os conteúdos complementares aos vídeos (nave mãe), mas a buscarem as publicações. Isto é, cada personagem da websérie tinha um perfil fictício no Instagram e no Facebook, como iremos detalhar mais adiante o Tumblr e o YouTube só foram usados pontualmente, nesse sentido o público tinha que ficar atento as atualizações para não perder nenhum conteúdo. Como explica Sundet (2017, p. 10), “O modelo de publicação ‘em tempo real’ implicava em um ritmo de postagem irregular e imprevisível, de modo que o público nunca sabia quando teriam as novas atualizações ou quais seriam os formatos (foto, conversa, etc.)<sup>117</sup>” (livre tradução das autoras). Desse modo, além de estabelecer uma correlação entre, por exemplo, uma foto postada no Instagram e a cena divulgada no dia anterior, os telespectadores interagentes tinham que ‘caçar’ os conteúdos e acompanhar as constantes atualizações da NRK.

Diante de tantos conteúdos, o público repercutia suas impressões sobre os desdobramentos da história nas redes sociais e em sites especializados<sup>118</sup>. Os *posts* tentavam organizar cronologicamente as publicações e discutiam as possíveis influências dos conteúdos nos futuros acontecimentos da trama. Desse modo, a estratégia transmídia da emissora propiciava a leitura atenta e polissêmica do público ao analisar os contextos e correlação das publicações.

Usada como principal rede social dos personagens, o Instagram foi escolhido por Julie Andem por ser a plataforma mais citada pelos jovens noruegueses durante as sessões de entrevistas NABC (MEDIAMORFOSIS, 2017). De acordo com a criadora de *Skam*, os adolescentes afirmaram que o Instagram mostrava uma versão ‘melhorada’ deles, com mais glamour, muitas viagens e amigos. Ao todo, durante as quatro temporadas da websérie, foram criados 17 perfis na rede social, que se permaneceram ativos de 2015 a 2017. As contas gerenciadas por Mari Magnus estavam online 24h por dia. De modo geral, os conteúdos (fotos e vídeos) reforçavam e exploravam novas perspectivas dos acontecimentos que tinham sido exibidos nos vídeos disponibilizados no site da NRK.

---

<sup>116</sup> El Caso SKAM - Julie Andem / Mari Magnus - Mediamorfosis 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2IZg0NS>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

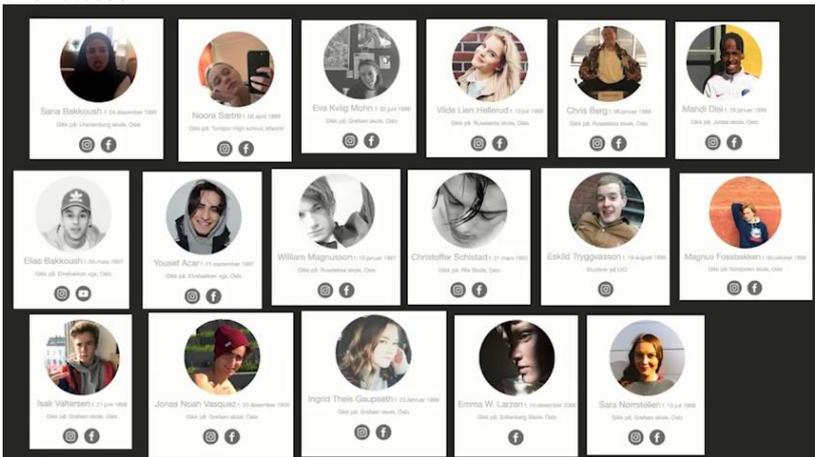
<sup>117</sup> The ‘real-time’ publishing model meant that the publishing rhythm was irregular and unpredictable, so that the audience never knew when new updates would come or what form they would take.

<sup>118</sup> Como, por exemplo, o site *Skam* Brasil e a grupo no Facebook *Skam - International Fangroup*.

Dessa forma, os telespectadores interagentes tinham que montar uma espécie de quebra cabeça com as ações transmídia.

Segundo Heer-Stephenson, Alper e Reilly (2013) a *transmedia literacy* incentiva o público não só a interpretar as mídias em diferentes contextos linguísticos, mas a fazer interconexões e correlacionar informações dispersas. Esse ponto pode ser observado em algumas fotos postadas nos perfis fictícios dos personagens de *Skam*. Nos vídeos, o arco narrativo de Vilde (Ulrikke Falch) mostra as dificuldades que a adolescente enfrenta no dia a dia como, por exemplo, a depressão da mãe, os atrasos no pagamento do aluguel e a pressão para manter os padrões beleza da sociedade. Entretanto, as postagens de Vilde (Ulrikke Falch) no Instagram contrapunham ao que era explorado nos vídeos. Na rede social a personagem tinha uma ‘vida perfeita’, as fotos mostravam a jovem se exercitando, frequentando lugares chiques da Noruega, sempre feliz ao lado dos amigos e do namorado. A ação transmídia trazia verossimilhança para a história e estabelecia uma relação de cumplicidade entre o público e Vilde (Ulrikke Falch). Nesse sentido, conteúdos do Instagram propiciava que os telespectadores interagentes realizassem uma leitura dinâmica da personagem, refletindo sobre quais motivos que levavam a adolescente a representar uma outra realidade na rede social.

**Figura 2:** Personagens da terceira temporada de *Skam* que tinham perfil no Instagram e no Facebook.



Fonte: Dados da Pesquisa (2018).

As fotos publicadas no Instagram pela produção de *Skam* também adiantavam alguns desdobramentos da série. Como, por exemplo, o

relacionamento de Noora (Josefine Pettersen) e William (Thomas Hayes). Na semana do dia 29 de abril de 2016, referente ao episódio *Noora, du trenger pikke*<sup>119</sup>, a personagem postou em seu perfil uma foto, em uma cafeteria, de um copo de café com o seu nome (Noora). No mesmo momento, o perfil fictício de William (Thomas Hayes) publicou uma foto, na mesma cafeteria, de dois copos de café. O primeiro copo tinha o seu nome (William) e o segundo estava posicionado de um modo que apenas as letras ‘n’ e ‘o’ apareciam. Ao correlacionar as imagens, os telespectadores interagentes concluíram que o casal tinha se encontrando após a festa do episódio anterior (*Jeg vil ikke bli beskyttet*). Isto é, o público tinha que buscar as imagens, que estavam em perfis diferentes, analisar com atenção as imagens e conectá-las com os acontecimentos da websérie.

De acordo com Mari Magnus, o Facebook foi usado em *Skam* para explorar as conversas entre os personagens (MEDIAMORFOSIS, 2017). Apesar de cada personagem ter um perfil na rede social com fotos e informações gerais que dialogavam com os arcos narrativos, as práticas transmídia se concentravam nos diálogos. Para ter acesso aos conteúdos, o telespectador interagente tinha que acessar o site da NRK e acompanhar as atualizações. Como pontua Sundet (2017), “A equipe de *Skam* tratou o seu público como ‘caçadores e colecionadores’, eles tinham que perseguir os pedaços da história através de várias plataformas de mídia, comparando os *post*s discutindo nos grupos *online*<sup>120</sup>” (livre tradução das autoras). As conversas mostravam os personagens repercutindo os desdobramentos da trama e deixavam pistas de outros acontecimentos para os telespectadores interagentes. Os diálogos exploravam pontos que não foram mostrados nos vídeos, por exemplo, o que Eva (Lisa Teige) e Jonas (Marlon Langeland) conversaram depois das aulas, como Noora (Josefine Pettersen) se adaptou a mudança para Londres, etc.

O Tumblr e o YouTube foram usados em momentos pontuais de *Skam*, de acordo com a demanda da websérie. Alguns personagens mantinham perfis ativos nas plataformas, e mesmo que as postagens fossem esporádicas, elas reforçavam os arcos narrativos ou expandiam o universo. Como, por exemplo, na sequência em que Jonas (Marlon Langeland) anda de skate, ao acessarmos o seu canal no YouTube podemos ver todos os vídeos com as manobras que foram gravados naquele dia.

Dessa forma, *Skam* estimulava a multilateralidade do público ao ampliar o universo ficcional em distintas plataformas e formatos. Além de

---

<sup>119</sup> Sétimo episódio da segunda temporada.

<sup>120</sup> The Skam team was actively treating its audience like ‘hunters and gathers’, chasing down bits of the story across media channels, comparing notes with each other via online discussion groups.

terem que acompanhar em tempo real e buscarem os conteúdos em diversos perfis, os telespectadores analisavam atentamente as publicações e correlacionavam com a trama.

### Considerações Finais

O modo de criação, produção e distribuição de *Skam* ressalta a importância das tramas híbridas no ambiente da cultura da convergência. A partir de um orçamento reduzido, se comparado aos grandes exemplos de narrativas transmídia tais como, *Matrix* (Warner, 1999) e *Lost* (ABC, 2004-2010), a emissora pública norueguesa NRK conseguiu unir os princípios do serviço público de TV com os hábitos dos adolescentes do país. Isto é, os protagonistas da websérie foram construídos com base nos valores do canal e também norteados por um extenso processo de pré-produção. As pesquisas, realizadas meses antes da estreia, pautaram as redes sociais usadas na expansão do universo ficcional e a necessidade de uma atualização constante de conteúdos.

Ao expandir a sua história em diversas linguagens e contextos *Skam* estimulava a leitura atenta dos telespectadores interagentes. O público tinha que buscar as pistas deixadas pela produção da trama, acompanhar as atualizações em tempo real e inter-relacionar as práticas transmídia para preencher as lacunas informacionais da websérie. Nesse sentido, a leitura polissêmica presente em *Skam* materializa os novos modos de aprendizado propiciados pela *transmedia literacy* e no desenvolvimento das habilidades da competência midiática (construção crítica, curadoria, participação, colaboração e criação), cabendo destacar que algumas dessas habilidades são mais ou menos desenvolvidas nas diferentes práticas realizadas, e que cabe ainda um estudo mais detalhando de como cada uma delas é trabalhada em *Skam*.

Entretanto, é importante ressaltar que esta mobilização dos telespectadores em torno dos universos ficcionais também traz benefícios aos canais. Isto é, o engajamento do público para compreender a história e conectar os pontos dispersos gera, mesmo que indiretamente, uma divulgação da trama.

### REFERÊNCIAS

- 1.51exfiltrati0n - A new game where you can become embroiled in the world of fsociety. **USA NETWORK**, Online, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2LgkNvY>>. Acesso em: 1 jun. 2018
- BARROSO, M.; NICAISE, N. Culturas morais e políticas de desenvolvimento na Noruega e na União Européia. **Horizontes Antropológicos**, v. 20, n. 41, p.51-86, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2HdSxqw>>. Acesso em: 1 jun. 2018

- BORGES, G. *et al.* Fãs de Liberdade, Liberdade: curadoria e remixagem na social TV. Em: M. I. Vassallo de Lopes (Ed.), **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II: práticas de fãs no ambiente da cultura participativa**. Porto Alegre: Sulina, 2017, p. 93-135.
- \_\_\_\_\_. **Qualidade na TV pública portuguesa: análise dos programas do canal 2**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2014.
- DINEHART, S. **Transmedial Play: cognitive and cross-platform narrative**, Online, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2s169jv>>. Acesso em: 1 jun. 2018.
- El Caso SKAM - Julie Andem / Mari Magnus. **MEDIAMORFOSIS**, Online, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2J7GhOo>>. Acesso em: 1 jun. 2018
- FERRÉS, J; PISCITELLI, A. Competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores. In **Lumina**, v. 9, n, 1, p. 1-16, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/3EQnc6>>. Acesso em: 1 jun. 2018
- GUIDA, V. *et al.* *Skam*: novos modos de criação e engajamento. **Revista da Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão**, São Paulo, p. 60-62, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2kFNpTo>>. Acesso em: 1 jun. 2018.
- HERRERO-DIZ, P. *et al.* Estudio de las competencias digitales en el espectador fan español. In **Palabra Clave**, v.20, n.4, p.17-947,2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2uMbGPz>>. Acesso em: 1 jun. 2018
- HERR-STEPHENSON, B.; ALPER, M.; REILLY, E. **T is for Transmedia: Learning Through Transmedia Play**. Los Angeles and New York: USC Annenberg Innovation Lab and The Joan Ganz Cooney Center at Sesame Workshop, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/iLSRXg>>. Acesso em: 1 jun. 2018
- FECHINE, Yvana. Et. al. Governo da Participação: uma discussão sobre processos interacionais em ações transmídias a partir da teledramaturgia da Globo. In: LOPES, Maria Immacolata. (Org.) **Por uma teoria dos fãs da ficção seriada televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- JENKINS, H. T is for Transmedia.... **Confessions of an aca-fan**, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/R7u7fR>>. Acesso em: 1 jun. 2018
- LIVINGSTONE, S. What is media literacy?, **Intermedia**, 2004, v.32, n.3, 18-20. Disponível em: <<https://goo.gl/QqWzFj>>. Acesso em: 1 jun. 2018
- MIHAILIDIS, P. **Media literacy and the emerging citizen: Youth, engagement and participation in digital culture**. Nueva York: Peter Lang, 2014.
- POTTER, J. The State of Media Literacy, **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, 2010, v. 54, n.4, 675-696. Disponível em: <<https://goo.gl/UWDdba>>. Acesso em: 1 jun. 2018
- REDEVALL, E. 'Dogmas' for television drama: The ideas of 'one vision', 'double storytelling', 'crossover' and 'producer's choice' in drama series from the Danish public service broadcaster DR. **Journal of Popular Television**, v.1, n.2, p. 227-234, 2013.
- SCOLARI, C. A construção de mundos possíveis se tornou um processo coletivo. **Matrizes**, v. 4, n.2, p.127-136, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2JeFhUN>>. Acesso em: 1 jun. 2018.
- \_\_\_\_\_. Transmedia Literacy: Informal Learning Strategies and Media Skills in the New Ecology of Communication, **Revista Telos - Cuadernos de Comunicación e Innovación**, 2016,1-9. Disponível em: <<https://goo.gl/1KtnZD>>. Acesso em: 1 jun. 2018

- SIGILIANO, D; BORGES, G. Competência Midiática: o ativismo dos fãs de The Handmaid's Tale. **Comunicação & Inovação**, v. 19, n. 40, 2018 (no prelo)
- SKAM - Everything is love - Håkon Moslet. **TEDXARENDAL**, Online, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2JaMo0p>>. Acesso em: 1 jun. 2018.
- SUNDET, V. From 'secret' online teen drama to international cultphenomenon: The global expansion of SKAM and its public service mission. In McCulloch, R; Proctor, W. (Eds.). **The Scandinavian Invasion: The Nordic Noir Phenomenon and Beyond**. Oslo: Peter Lang, 2017, p. 1-20.

## A resiliência da telenovela no universo da hipertelevisão: uma análise de A Força do Querer e Malhação: Viva a Diferença

Tcharly Magalhães Briglia  
Betânia Maria Vilas Bôas Barreto

### Introdução

Em meio à convergência tecnológica (JENKINS, 2009), vez ou outra, surgem teorias e perspectivas que se sustentam na lógica de que a TV aberta não deve prevalecer por muito tempo como modelo predominante de consumo midiático. Facilitada pela transmissão gratuita e quase que integral, no território nacional, ainda é por emissoras como Globo, Record e SBT que boa parte da população tem acesso à informação e ao entretenimento<sup>121</sup>, o que, de certa forma, evidencia que as mudanças proporcionadas pela disponibilização de conteúdos *on demand* e por *streaming*, bem como a convivência simultânea com os canais fechados, ainda se colocam como fenômenos paralelos. Não por acaso, é por meio da TV aberta, ainda, que os conteúdos de teledramaturgia de alta penetração no país alcançam maior quantidade de público e, de igual modo, boa parte dos olhares da crítica especializada. Esse é o caso das telenovelas A Força do Querer e Malhação: Viva a Diferença. Glória Perez e Cao Hamburger, os autores das respectivas tramas, se notabilizaram, em 2017, pela criação de enredos envolventes, que, além de dialogarem com seu tempo, alcançaram índices de audiência<sup>122</sup> satisfatórios e expandiram seus universos para outras telas, como será explicado em tópicos específicos.

Como entender a resistência de um produto tão longo em tempos de crescimento da *Netflix*, do *YouTube* e de outras redes sociais? O que ainda gera envolvimento na era da hipertelevisão (SCOLARI, 2008; 2014) tão marcada pela interatividade, pelas interações em segunda tela e pela ampliação da *social TV*? A fim de delinear um estudo sistematizado sobre essas questões, inicialmente, faremos um traçado geral acerca de alguns conceitos que ajudam na compreensão do painel comunicacional atual, seguido da análise da retomada da telenovela brasileira observada em 2016 e 2017. Por fim, analisaremos o que tornou Viva a Diferença e A Força

---

<sup>121</sup> Em 2016, a TV aberta atingiu 92,9% da população brasileira, conforme dados do Kantar Ibope Media, disponibilizados no Anuário Obitel 2017.

<sup>122</sup> Este artigo se baseia nos números de audiência fornecidos pelo Kantar Ibope Media, divulgados em sites especializados. Como parâmetro comercial, utiliza-se a audiência na Grande São Paulo, onde 1 ponto corresponde, em 2018, a 71,8 mil domicílios. Nos anos anteriores, esses números foram respectivamente: 67,1 mil (2015), 69,4 mil (2016) e 70,5 mil (2017).

do Querer tão emblemáticas em tempos de diálogos e hibridismos constantes da TV com outras mídias.

### **Hipertelevisão: a TV em estado de ebulição convergente**

Scolari (2014) compreende como hipertelevisão uma miscelânea de práticas e tendências contemporâneas que se evidenciam por meio dos limites menos estáveis entre realidade e ficção, das novas estratégias de consumo do público consumidor e da ambientação em múltiplas telas pelas quais os espectadores buscam transitar. O alto número de programas narrativos, desdobrados em enredos complexos e ágeis, também é um fator que permite tal conceituação. Os prolongamentos dos produtos seriados em temporadas e em plataformas várias comprovam a vocação exponencial dos conteúdos que se produzem em tempos de convergência.

Fragmentado e assíncrono, o hábito de assistir à televisão se renova também por meio do uso concomitante das redes sociais. Scolari (2016) credita à comunicação móvel o lugar de protagonismo em meio aos processos que fundamentam a convergência cultural. No que considera como “velha economia da mídia”, isto é, nos tempos da radiodifusão tradicional, o contrato social estabelecido entre os produtores e receptores era marcado pela negociação tácita de se consumir os comerciais em troca da oferta de atrações. Quando o público passou a rever certas estruturas e, acima de tudo, a produzir os seus próprios conteúdos, as empresas de comunicação expandiram sua atuação tentacular e resolveram invadir o terreno dos dados. Basta ter uma conta em uma rede social ou em uma plataforma *on demand* que o consumidor se torna alvo de um sem número de ofertas que, quase que perfeitamente, combinam com o seu perfil. Ganha-se no cardápio variado, perde-se no estabelecimento de limites entre o que é público e o que é privado. Reconfigura-se, assim, o ecossistema comunicacional, em uma ecologia de mídia cada vez mais fragmentada e imprevisível.

As emissoras de televisão, cientes desse movimento, ampliam suas áreas de alcance. Daí, surgem alternativas como a disponibilização de conteúdos originais em plataformas *online*, a promoção de interação entre artistas e fãs nas redes sociais, e, de modo mais intrínseco ao fazer televisivo, a adoção de práticas e abordagens típicas do mundo virtual. É recorrente a referência a memes, a influenciadores digitais e às práticas que fundamentam as relações no ambiente cibernético. Em um momento em que a TV busca se expandir por janelas e públicos, as conexões estabelecidas precisam se fundamentar em princípios que afiancem a exata participação que os fãs /consumidores almejam. Como aborda Jenkins (2016, p. 214):

A indústria da mídia de massa está aprendendo a incorporar aspectos de um público mais participativo em suas práticas fundamentais – o engajamento tornou-se um valor monetário essencial, que a indústria utiliza para medir o sucesso (já que o público está cada vez mais fragmentado em várias plataformas de mídia e os mecanismos de mídia social estão incorporados ao projeto da maioria das estratégias de programação).

Uma das estratégias da indústria de mídia de massa para atrair mais audiência é o desenvolvimento de experiências de segunda tela ou múltiplas telas, como defende Marquioni (2017). O termo segunda tela tem sido usado para se referir ao acesso a informações complementares, por parte do público, em relação ao que é transmitido pela TV, por meio do uso de computador, *notebook*, *tablet* e *smartphone*, por exemplo. No que compete às produções de entretenimento e jornalismo, o aplicativo disponibilizado em dispositivos móveis amplia a imersão, ao adicionar novas camadas de conteúdo. Ao se expandir, a televisão passa por um processo de transformação que alcança a audiência, os anunciantes e as emissoras. Em outras telas, faz-se necessário atrair o público de modo mais enfático, captando possibilidades de oferta e compra e de interação nas redes, na prática conhecida como *social TV*.

O consumidor de mídia, mais apto e com ares de autonomia, repensa seu lugar nesse ambiente e expõe desejos outros. É comum, por exemplo, comprovando um dos sintomas da hipertelevisão, que sejam ofertados conteúdos que ampliam a experiência de ver TV, tais como o acesso aos bastidores de uma série ou um bate-papo ao vivo com o elenco de uma novela. Rompem-se as fronteiras, de certa forma, quando o acesso aos *gadgets* e a uma boa conexão de internet permite interações de outra dimensão.

Alguns dos hábitos comuns em meio a esse universo são o acesso a aplicativos criados pelas próprias emissoras ou pelas programadoras de TV a cabo, bem como a interação em redes sociais por meio de *hashtags*, *prints*, memes e outros elementos comuns à linguagem da internet. Entende-se, assim, que, ao possibilitar novas áreas de alcance, o universo virtual não elimina o consumo televisivo. As novelas, como produções contemporâneas e rigidamente associadas ao cotidiano que buscam retratar, não fogem à essa regra, e lutam, por meio de performances variadas, no esforço de se manterem relevantes, mesmo em meio às críticas aos enredos repetitivos, à inexpressiva diversidade étnica dos elencos e a superficialidade de certas abordagens sociais.

Narrativas se expandem além da tela da TV e o público é quem mais ganha com a oferta diversificada. Wolff (2015), distante de

perspectivas reducionistas que sugerem o fim da mídia televisiva, destaca a ampliação do jogo comercial promovido pela televisão. Antes restrito ao mundo da publicidade, mediado pelo intervalo comercial, o consumo hoje é financiado pelo próprio consumidor. O público, mesmo com mais possibilidades, ainda se depara com a publicidade que se espalha por todas as telas.

Atentas ao que o ecossistema midiático expõe em cada novo ciclo, as novelas criam mecanismos para se aproximar do público. A escalação de artistas com potencial de alcance nas redes sociais, a escolha de temáticas que coincidam com a agenda social contemporânea e a ampliação dos recursos midiáticos, manifestada pela articulação com outras plataformas, são alguns dos meios que a novela tem usado para não perder sua relevância diante da simultaneidade de oferta de outros conteúdos. Apesar da crise de audiência manifestada ao longo dos últimos anos, pode-se afirmar que as novelas têm encontrado uma forma de sobreviver no mundo da hipertelevisão. A última década, como apontam Lopes e Gómez (2017), trouxe mudanças no cenário de consumo televisivo, marcadas pelo crescimento da ficção via internet, o uso das redes sociais, a fragmentação do público e a distribuição de conteúdos em múltiplas plataformas. Assim, de forma camaleônica, mas sem se desvirtuarem, as tramas passam a se sustentar em recursos estruturais sólidos, com discutiremos a seguir.

### **As telenovelas da Globo no biênio 2016-2017**

Apesar da dificuldade de permanecer com a repercussão do passado, haja vista o desgaste narrativo e o maior nível de escolha e crítica do público, o gênero telenovela tem buscado dialogar com a contemporaneidade, mesmo que isso não represente inovação. As estruturas do folhetim ainda se mantêm firmes em fórmulas já conhecidas. A título de adequação aos limites de abordagem de um artigo, optamos por fazer um recorte nas produções teledramatúrgicas exibidas pela Rede Globo entre os anos de 2016 e 2017, nos três principais horários: 18h, 19h e 21h. Por meio dessa escolha, é possível perceber que público e emissora parecem convergir naquilo que compete à manutenção dos enredos clássicos. Na maioria das vezes, novelas que propuseram inovações muito ousadas, sejam na temática, sejam no desenvolvimento dos conflitos, não alcançaram o êxito esperado, nem a audiência almejada. Casos recentes de insucesso como Além do Horizonte (19h, 2013, 20 pontos), Meu Pedacinho de Chão (18h, 2014, 18 pontos) e A Regra do Jogo (21h, 2015, 28 pontos) comprovam essa constatação.

Conforme expõem Lopes e Gómez (2017), o ano de 2016 foi marcado pelo êxito de tramas das 19h e das 18h, na Rede Globo. *Êta Mundo*

Bom (janeiro a agosto de 2016), de Walcyr Carrasco, se tornou um grande sucesso da emissora, no horário das 18h, com média final de 27 pontos. Próximo a esse índice, somente O Profeta (2006-2017), que alcançou 30 pontos de média. Ao usar os elementos clássicos das obras que assinou outrora, como O Cravo e a Rosa (2000), Chocolate com Pimenta (2003-2004) e Alma Gêmea (2005-2006), o autor reeditou a parceria com o diretor artístico Jorge Fernando, confirmando o poder do folhetim “rasgado”, mais voltado para o romance e para a comédia. A trama foi sucedida por Sol Nascente (2016-2017), de Walther Negrão, Júlio Fischer e Suzana Pires, que apostou no romance clichê e manteve-se dentro dos patamares de audiência esperados para o horário, com média final de 21 pontos.

Em 2017, outras duas novelas foram destaque na crítica e entre o público: Novo Mundo (março a setembro), história de estreia dos até então autores colaboradores Thereza Falcão e Alessandro Marson, abordou o Brasil Império, especialmente a trajetória de D. Pedro I e de personagens ficcionais do século XIX; e Tempo de Amar (2017-2018), baseada em um argumento de Rubem Fonseca, escrita por Alcides Nogueira e Bia Corrêa do Lago e com direção artística de Jayme Monjardim. Repleta de referências clássicas que permitem uma aproximação temática e narrativa com os romances portugueses, a trama investiu em drama e paixão, mantendo um público fiel. Ambas, obtiveram, respectivamente, médias de 24 e 23 pontos. As 19h, a Globo começou 2016 com a ótima repercussão de Totalmente Demais (2015-2016), novela que abordou o mundo da moda, em uma releitura livre da história da Cinderela, ao investir no romance e trajetória de uma jovem sonhadora. Trama de estreia de Rosane Svartman e Paulo Halm como autores titulares, trouxe de volta o público jovem, sempre presente nos comentários nas redes sociais. Dados do Kantar Ibope Media, citados por Nilson Xavier<sup>123</sup>, comprovam um aumento de 12% entre o público de telenovelas, na faixa etária entre 18 e 24 anos, quando comparado com o ano de 2015. A interação *online* antes, durante ou depois da exibição de um produto televisivo, são, sob a ótica de Proulx e Shepatin (2012, p.11) uma “gigante festa virtual”, emblemática na caracterização do que se chama de *social TV*.

As postagens no *Twitter*, analogicamente, são vistas pelos autores como uma espécie de “eletrocardiograma dos batimentos cardíacos da TV” (PROULX; SHEPATIN, 2012, p.12, tradução nossa). Os assuntos que mais

---

<sup>123</sup> Este artigo se baseia nos números de audiência fornecidos pelo Kantar Ibope Media, divulgados em sites especializados. Como parâmetro comercial, utiliza-se a audiência na Grande São Paulo, onde 1 ponto corresponde, em 2018, a 71,8 mil domicílios. Nos anos anteriores, esses números foram respectivamente: 67,1 mil (2015), 69,4 mil (2016) e 70,5 mil (2017).

repercutem dentro das redes, os *trending topics*, em muitas situações, estão associados a produções teledramatúrgicas. Como informam Lopes e Gomez (2017), o Ibope Kantar Media chegou a registrar quarenta mil *tweets* no horário da exibição de ficções, em 2016, explicitando o potencial brasileiro para as interações na segunda tela. Outra tendência do ano foram os aplicativos *on demand*, como o Globo Play, que contribuíram para a prática do *binge-watching*, o consumo contínuo de conteúdos audiovisuais também conhecido como “maratona”.

Haja Coração (2016), releitura de Sassaricando (1987-1988), substituiu Totalmente Demais e manteve o índice de 27 pontos, cativando o público com o humor e o romance habitual da faixa horária. O autor Daniel Ortiz e o diretor geral Fred Mayrink reuniram um elenco de grandes nomes da Globo, como Malu Mader, Mariana Ximenes e Marisa Orth, elevando a popularidade das tramas das 19h. A substituta foi *Rock Story* (2016), de Maria Helena Nascimento e com direção artística de Dennis Carvalho e Maria de Médicis. Como o próprio título alude, a novela concentrou suas discussões no universo da música, obviamente costurado com um romance cheio de idas e vindas dos protagonistas, atingindo 26 pontos de média. Com Pega Pega (2017-2018), a Globo viu o público crescer ainda mais, como não se via desde Cheias de Charme (2012), que fechou com 30 pontos. O enredo de estreia de Cláudia Souto abordou um roubo de banco que unificou o roteiro repleto dos chavões das histórias de romance e suspense. Mesmo sem encantar a crítica, a novela alcançou ótima audiência, com média de 29 pontos.

Quanto às tramas das 21h, em 2016, não houve crescimento quantitativo significativo, quando comparadas com Babilônia (2015) e A Regra do Jogo (2015-2016), que figuram na lista das cinco novelas menos vistas na faixa horária na história da Globo, respectivamente com 25,45 e 28,48 pontos, como destaca Stycer (2017)<sup>124</sup>. Completam a lista: Em Família (2014), com 29,6 pontos; Velho Chico (2016), com 28,97; e A Lei do Amor (2016-2017), com 27,16, essa última marcando a estreia da renomada escritora Maria Adelaide Amaral no horário, ao lado do seu parceiro habitual, Vincent Villari. A Lei do Amor foi sucedida por duas novelas que marcaram o ano de 2017: A Força do Querer e O Outro Lado do Paraíso.

---

<sup>124</sup> Este artigo se baseia nos números de audiência fornecidos pelo Kantar Ibope Media, divulgados em sites especializados. Como parâmetro comercial, utiliza-se a audiência na Grande São Paulo, onde 1 ponto corresponde, em 2018, a 71,8 mil domicílios. Nos anos anteriores, esses números foram respectivamente: 67,1 mil (2015), 69,4 mil (2016) e 70,5 mil (2017).

## A Força do Querer e a retomada das tramas das 21h

Escrita por Glória Perez, autora de sucessos como O Clone (2001-2002), América (2005) e Caminho das Índias (2009), A Força do Querer atingiu números que se aproximaram do fenômeno Avenida Brasil (2012)<sup>125</sup>. Glória elevou a média do horário em mais de oito pontos em relação à trama anterior (A Lei do Amor), alcançando 35,7 pontos. Exibida em sequência, O Outro Lado do Paraíso, com autoria titular de Walcyr Carrasco e direção artística de Mauro Mendonça Filho, manteve o alto número de espectadores, alcançando repercussão ainda maior e atingindo a média de 38,6 pontos (apenas dois décimos abaixo de Avenida Brasil).

A Globo apresentou índices consideráveis, no primeiro semestre de 2017, não apenas por conta do seu potencial artístico e comercial, mas porque a Record e o SBT, em virtude de um desacordo com as programadoras de TV por assinatura e por conta da criação da *Simba Content*, uma *joint-venture* (aliança comercial) entre ambas e a Rede TV, optaram por não transmitir os seus sinais em São Paulo e em outras cidades entre março e setembro do ano passado. Enquanto não entravam em acordo em relação ao valor que gostariam de receber para terem seus sinais distribuídos pela Net, Claro, Oi e demais empresas, as emissoras viram a queda dos seus números de audiência. Além do “fator Simba”, alguns estudiosos como Szklo (2017)<sup>126</sup> apontam a crise financeira que se acentua no país como um fator primordial no crescimento do alcance da TV aberta e das novelas.

Não é à toa que este tipo de narrativa floresce com mais desenvoltura em épocas de crise financeira. Pessoas em dificuldades não querem saber de histórias elevadas. De propostas de reflexão. Querem chegar em casa do trabalho que as castiga e ser recompensadas com exemplos claros da justiça que elas não encontram na vida real. Uma flagrante necessidade de recompensa emocional.

Ao repreender, assim como outros críticos especializados, o texto raso e a superficialidade das abordagens presentes no enredo de O Outro

---

<sup>125</sup> Avenida Brasil alcançou média final de 38,8 pontos. O último capítulo, em outubro de 2012, fechou com 52 pontos. A Força do Querer, no último capítulo, em outubro de 2017, atingiu 49 pontos.

<sup>126</sup> SZKLO, Henrique. **Blog do Henrique Szklo** [Blog internet]. Sucesso de O Outro Lado do Paraíso reflete como crise prejudica a cultura. São Paulo: UOL, 26 dez. 2017. Disponível em: <<https://henriqueszklo.blogosfera.uol.com.br/2017/12/26/sucesso-de-o-outro-lado-do-paraiso-reflete-como-crise-prejudica-a-cultura/>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

Lado do Paraíso, o escritor acredita que as boas histórias são aquelas que desafiam a inteligência do público, provocando pensamentos e reflexões pertinentes. De fato, a novela de Walcyr Carrasco, a despeito de provocar debates pertinentes sobre o racismo e a pedofilia, apostou em um roteiro centrado na vingança da protagonista. Recuou, por exemplo, nos avanços trazidos por *A Força do Querer* no âmbito das abordagens sobre sexualidade. O casal de homossexuais acabou por ter sua trama centralizada no humor e no clichê, com pouca ou nenhuma reflexão relevante e necessária à causa gay. As excessivas análises negativas para a novela mostram que público e crítica podem divergir nas apreciações nas apreciações.

*A Força do Querer* foi um verdadeiro sucesso popular. O texto de Glória Perez e a direção artística de Rogério Gomes contribuíram para um conjunto de acertos, refletidos na referida média geral de quase 36 pontos. Ritinha (Isis Valverde), Jeiza (Paola Oliveira), Bibi (Juliana Paes), Caio (Rodrigo Lombardi), Zeca (Marco Pigossi), Silvana (Lília Cabral), Eurico (Humberto Martins), Eugênio (Dan Stulbach) e Joyce (Maria Fernanda Cândido) estavam no centro da história, arquitetada de modo ousado, mesmo que nada inovador, envolvendo todos os personagens em conflitos circulares que davam um tom de multiprotagonismo ao enredo. Por vezes, os dramas de Bibi, por exemplo, se destacavam em relação aos de Silvana. Em outros momentos, os *subplots* se cruzavam, enriquecendo a estrutura narrativa.

Com uma alternância entre as tramas dos personagens, o folhetim investiu em tráfico de drogas, prática de MMA, sereismo, transexualidade, vício em jogos, problemas familiares e amorosos, entre outros. A história principal, centrada nos limites entre os “quereres” dos personagens, foi alinhavada de forma criativa com os enredos paralelos, como a trajetória da vilã Irene (Débora Falabella) e de Ivana (Carol Duarte), que compreendeu ser um homem trans gay. A sensibilidade para a abordagem sobre as questões de gênero, com tolerância e visibilidade, foi o ponto alto de *A Força do Querer*.

Em entrevista a Maia (2017)<sup>127</sup>, a autoria problematiza até que ponto os espectadores se afastaram das novelas. Sob seu ponto de vista, a ligação do brasileiro com o gênero é muito forte, o que fica nítido até mesmo pelo número de críticas quando as tramas não correspondem aos anseios populares. Focada na dimensão humana dos personagens, *A Força do*

---

<sup>127</sup> MAIA, Maria Carolina. ‘A Força do Querer’ foi sobre a intolerância, que divide o Brasil. **Veja**, São Paulo, 20 out. 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/a-forca-do-querer-foi-sobre-a-intolerancia-que-divide-o-brasil/>&/>. Acesso em: 27 dez. 2017.

Querer também levantou debates sobre a situação da cidade do Rio de Janeiro e sua constante guerra contra o tráfico de drogas.

Ao adotar um ritmo ágil, Glória Perez – que escreve sozinha, mantendo a tradição da sua mentora, a romancista Janete Clair (1925-1983) – mostra que entendeu os anseios dos espectadores contemporâneos, que, na perspectiva de autores como Machado (2014), devem ser vistos como interatores e não como meros receptores. O interator almeja uma maior participação, colaborando, intervindo e reinventando a lógica de consumo dos conteúdos. Nas redes sociais, durante muitos capítulos, os nomes dos personagens, Bibi, Rubinho e Sabiá, chegavam aos *trending topics*. Também eram comuns memes criados pelos fãs com trechos e textos da novela. A própria Glória Perez conversava com os internautas diariamente, comprovando o poder da *social*/TV e da expansão dos conteúdos em tempos de hipertelevisão.

Capanema (2008) estabelece uma distinção crucial entre o telespectador convencional e o interator: as ações limitadas de zapear, ligar, desligar, programar e mudar configurações da TV são complementadas e/ou substituídas por práticas providas de maior autonomia, como a escolha de conteúdos *on demand*, e a postagem de comentários que reverberam nas redes sociais. Jenkins (2009) situa o grupo dos fãs de conteúdo em três categorias básicas: os fiéis, os casuais e os zapeadores. O que diferencia cada um deles é o nível de engajamento com os produtos, do mais ao menos intenso.

Os fãs, ao se mobilizarem diante de uma história, também aprendem a lidar com a ação de *baters* – palavra da língua inglesa usada para definir os que detestam algo ou alguém nas redes. Os *baters* de A Força do Querer reconheceram um ar apologético ao tráfico de drogas, por conta do *plot* da personagem Bibi Perigosa (Juliana Paes), inspirada na história de Fabiana Escobar, também conhecida como a “Baronesa do Pó” e que foi casada com o traficante Saulo de Sá Silva. Bucci (2017)<sup>128</sup> aborda o excessivo conservadorismo de parte do público, que, ao questionar os limites entre ficção e realidade, problematiza um dos pilares das tramas das 21h, que é a abordagem sobre temas sociais relevantes.

Na opinião deles, a ficção de TV aderiu a causas que desestabilizam a castidade pátria, promovendo o elogio a pessoas trans e a glamourização dos bandidos que traficam drogas. [...] No mais, sejamos objetivos: o que glamouriza a criminalidade não é a Bibi

---

<sup>128</sup> BUCCI, Eugênio. Em defesa da telenovela. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 out. 2017. Disponível em: <<https://opiniaio.estadao.com.br/noticias/geral,em-defesa-da-telenovela,70002060611>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

Perigosa, pobrezinha, mas essas autoridades que, a despeito de suas gatinagens amplamente conhecidas, seguem controlando o poder. As telenovelas têm incontáveis defeitos – a miséria dos diálogos, os enredos repetitivos, as concessões desmesuradas ao merchandising – mas o excesso de liberdade não é um deles.

Esse potencial da telenovela em captar o momento social e tentar retratá-lo na ficção é uma característica que, quando funciona, se reflete na aceitação do público e da crítica. Esse foi o caso de *A Força do Querer* e também de *Malhação: Viva a Diferença*, a temporada de maior sucesso da *soap-opera* global desde 2009.

### **Malhação: Viva a Diferença – outro *case* de sucesso em 2017**

No ar desde 1995, na faixa entre às 17h30 e às 18h, *Malhação*, apesar de abordar situações escolares e comportamentais capazes de acender debates que sempre dialogaram com o seu tempo, sofreu oscilações ao longo dos seus vinte e três anos no ar. O desgaste do formato, inicialmente centrado na academia de ginástica (daí o título), seguido da ênfase no Colégio Múltipla Escolha, ficou evidente nos últimos tempos. Não por acaso, em alguns casos, a imprensa sempre especulava sobre o fim da atração, que chegou a testar um formato ao vivo, em 1998. De 1995 a 2002, a audiência sempre esteve na casa dos 20 pontos. Dois momentos fora da curva foram as temporadas 2003 e 2004, que chegaram, respectivamente, a incríveis 30 e 32 pontos.

Temporadas anteriores a *Malhação: Viva a Diferença* não alcançaram uma combinação precisa entre audiência e repercussão. De 2009 a 2017 foram ao ar: *Malhação ID* (19 pontos), *Malhação 2010* (19 pontos), *Malhação: Conectados* (16 pontos), *Malhação: Intensa como a Vida* (15 pontos), *Malhação: Casa Cheia* (14 pontos), *Malhação: Sonhos* (16 pontos), *Malhação: Seu Lugar no Mundo* (17 pontos) e *Malhação: Pro Dia Nascer Feliz* (19 pontos). Além de obter uma melhora quantitativa, *Viva a Diferença* alcançou um nível de maturidade maior no que compete à abordagem dos temas e à construção dos personagens. Toledo (2018)<sup>129</sup> situa a trama em um lugar favorável, quanto ao índice de audiência e à participação na Grande São Paulo, com média final de 20 pontos e *share* de 37%. Além do comprovado potencial de penetração entre o público-alvo, foi um sucesso nas redes sociais, expandindo o conteúdo televisivo:

---

<sup>129</sup> TOLEDO, Mariana. "Malhação – Viva a Diferença" chega ao fim com a melhor audiência das últimas nove temporadas. **Tele Viva News**, São Paulo, 06 mar. 2018. Disponível em: <<http://telaviva.com.br/06/03/2018/malhacao-viva-diferenca-chega-ao-fim-com-melhor-audiencia-das-ultimas-nove-temporadas/>>. Acesso em: 7 mar. 2018.

Nas redes sociais, a temporada de "Malhação" também somou bons números. Ao longo do último capítulo, ela rendeu 299 mil depoimentos, entrando nos trending topics do Twitter, tanto do Brasil quanto mundial. Durante os meses em que a novela esteve no ar, diversas hashtags relacionadas a ela foram criadas no universo digital. As três mais mencionadas foram "#PraSempreVivaADiferença", que ficou 74 vezes nos trending topics mundiais e 141 vezes nos TTs do Brasil; #LimanthaFezHistória – dedicada às personagens Lica e Samantha – 15 vezes nos TTs mundiais e 38 no Brasil e, por fim, #Malhacao, duas vezes nos trending topics do Mundo.

Dialogando com esses tempos de interatores ávidos por participação e com uma hipertelevisão repleta de tentativas narrativas criativas, a temporada 2017 de Malhação conseguiu criar vínculos, outra marca das boas novelas. Ao adotar o multiprotagonismo como carro-chefe, o enredo atribuiu às garotas a vivência de situações ficcionais que buscam refletir os problemas sociais vividos por mulheres da mesma faixa etária, na vida real. As *FIVE* (termo usado nas redes sociais para se referir ao grupo) – Ana Hikari (Tina), Daphne Bozaski (Benê), Gabriela Medvedovski (Keyla), Heslaine Vieira (Ellen) e Manoela Aliperti (Lica) representaram grupos distintos, enaltecendo a diferença que não ficou restrita ao título. Ao se conhecerem no metrô no momento do parto da personagem Keyla, as cinco adolescentes criaram um laço de amizade duradouro.

A trama centrou-se basicamente nos conflitos das cinco personagens, afastando-se dos já desgastados enredos voltados para a disputa de duas garotas pelo amor de um garoto. Ao evidenciar o *girl power*, mostrou-se condizente com a agenda social contemporânea de luta pelos direitos das mulheres. Tal postura foi adotada pela Globo tanto por uma necessidade de trazer de volta o público jovem, que se afastou por conta dos dramas anteriores, quanto por uma estratégia comercial de diálogo com os temas atuais. Na televisão aberta comercial, alta audiência representa mais investimentos e, conseqüentemente, maior lucro para o canal. Assim, as personagens foram construídas de modo a se tornarem coerentes com o que o público de hoje espera em termos de representatividade social. Feministas e empoderadas, as protagonistas viveram seus dramas da forma mais humana possível, sem recair nos estereótipos de gênero:

- Tina – rica e com ascendência oriental – ganhou relevo com sua trama de luta por autonomia, por conta de ter sido criada em uma família tradicional que não respeitava suas escolhas pessoais e profissionais. O romance com o motoboy Anderson (Juan Paiva)

levantou debates sobre racismo e discriminação por conta de classe social.

- Benê – pobre, branca e portadora da Síndrome de Asperger – foi uma das personagens mais complexas. Ao batalhar pela inclusão, a estudante criou vínculos afetivos com as outras amigas e aprendeu a lidar com a sua paixão pela música e pelo amigo Guto (Bruno Gadiol). O desenrolar da trama, com todo cuidado para o delineamento da sua desafiadora travessia, é um ponto diferencial da temporada.
- Keyla – classe média, branca e grávida ainda adolescente – tinha tudo para desenvolver um conflito simples, já que a abordagem sobre gravidez é comum em Malhação. No entanto, a maturidade desenvolvida pela jovem, ao compreender a mudança de vida provocada pela chegada do filho, trouxe momentos ficcionais relevantes, especialmente no que diz respeito às relações familiares.
- Ellen – pobre, negra, e *nerd* – foi uma das personagens mais profundas, ao ser o foco principal das discussões sobre racismo e desigualdade social. Estudante de escola pública, ganhou uma bolsa no colégio particular e serviu como exemplo dos desafios que ainda são enfrentados por inúmeros brasileiros quando lhes faltam oportunidades na educação. Destaque para o seu potencial como *hacker* também, explorado por meio das consequências da prática.
- Lica – rica, branca, e sexualmente livre – ficou longe de ser a típica “patricinha” mimada de outras temporadas. Complexa, a personagem lidou com conflitos familiares decorrentes de um pai ausente e corrupto e acabou aprendendo com os problemas a lidar com os desafios da adolescência e da vida adulta tão próxima. Ganhou destaque na segunda metade da temporada também ao se envolver com Samantha (Giovanna Grigio) e problematizar a questão da orientação sexual, sem se fixar nos rótulos.

O caso de Lica foi emblemático na constatação de o quanto as redes sociais são intensas na criação de comunidades de fãs – os chamados *fandoms*. Alvos de um *shipper*, termo usado para designar um casal que tem torcida do público –, as garotas ganharam *hashtag* própria – #Limantha – e causaram debates a favor e contra o relacionamento. No fim, prevaleceu o respeito à diversidade e o casal ficou junto, para o êxtase dos interatores essencialmente fiéis à narrativa. A abordagem feliz de temas antes tratados de forma superficial, na faixa das 17h30, foi um dos grandes feitos da temporada.

Xavier (2018)<sup>130</sup> aponta como mérito maior da trama a discussão sobre temas delicados longe da pieguice ou do didatismo exacerbado, ao qual recorrem aos autores quando pretendem chegar à audiência de modo mais fácil e sem profundidade. Com um bom elenco adulto, liderado por Lúcio Mauro Filho, Aline Fanju, Malu Galli, Daniela Galli, Marcelo Antony, Mouhamed Harfouch e Ana Flávia Cavalcante, *Viva a Diferença* também debateu sobre educação pública e privada no Brasil. O Grupo (a escola privada) e a Cora Coralina (a pública) formaram um binômio inteligente, que se tornou cenário de problemáticas relevantes. Para a qualidade da televisão brasileira, foi de suma importância assistir aos conflitos sociais que circundam o mundo da educação, especialmente com jovens, a principal fatia de público ao qual o produto se destina. Mais uma vez comprovando a vocação comercial atrelada ao compromisso social e aos recursos de sensibilização e captação de mais audiência, a Globo lançou o projeto “Você é o público da escola pública”, em parceria com Unicef e a Associação Nova Escola.

Além de toda novidade que trouxe, vale salientar que a trama, que teve direção artística de Paulo Silvestrini, pela primeira vez foi ambientada em São Paulo e trouxe como roteirista titular o já consagrado Cao Hamburger, autor da icônica série de TV *Castelo Rá-Tim-Bum* (TV Cultura, 1994 – 1997) e de, entre outros, filmes como *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) e *Xingu* (2012). Ao apostar em um escritor com ampla experiência no público infanto-juvenil, e desafiá-lo a fazer uma novela – sua primeira incursão no gênero –, a Globo buscou um profissional de renome no mercado para falar com um público cada vez mais exigente.

Entende-se que, se fracassasse no intento de se tornar mais coerente com a juventude contemporânea, o canal perderia audiência e, conseqüentemente, receita. De todo modo, houve ganhos sociais relevantes que elevaram o patamar artístico do produto *Malhação*. Em um momento midiático marcado pela multiplicidade de telas, a Globo também recorreu às estratégias de negócios que se traduziram em formatos expandidos, como os programas que eram feitos ao vivo diariamente, com parte do elenco, por meio do Globo *Play* e do *Instagram*, logo após a exibição do capítulo na TV. Com foco na diversidade – e em toda complexidade que essa palavra carrega – a temporada provocou, engajou e mobilizou de uma forma que não se via há anos.

---

<sup>130</sup> XAVIER, Nilson. **Blog do Nilson Xavier** [Blog internet]. "Malhação" discutiu diferenças sem ser piegas, impositiva ou panfletária. São Paulo: UOL, 5 mar. 2018. Disponível em: <<https://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2018/03/05/malhacao-discutiu-diferencas-sem-ser-piegas-impositiva-ou-panfletaria/>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

## Considerações finais

Ao analisar *A Força do Querer* e *Malhação: Viva a Diferença* como exemplos de tramas bem-sucedidas em tempos de convergência midiática, este artigo buscou comprovar o retorno da representatividade da telenovela no Brasil, após períodos de oscilações e de tentativas de se mostrar socialmente relevante. Em um exercício de resiliência, as novelas lutam pela permanência efetiva na rotina dos brasileiros.

A despeito dos recursos tecnológicos que reconfiguram até mesmo a categoria espectador, o potencial criativo das narrativas teledramatúrgicas brasileiras, por vezes, se sobrepõe, comprovando que o público corresponde bem quando as histórias dialogam com o momento social e cumprem a função de entreter sem perder de vista o conteúdo informativo e educativo. A resiliência da telenovela se manifesta tanto na aceitação de certos enredos, quanto na adequação estrutural das tramas, que passaram a adotar ritmos mais ágeis, inclusive com a redução no número de capítulos. Esse movimento mostra também que o público resiste quando o roteiro não convence ou não mobiliza.

Em períodos de crise e de reajustes constantes na área de dramaturgia das suas principais concorrentes (SBT e Record), a Globo obtém significativa vantagem, ao criar novelas que geram engajamento dos interatores. Comprova-se, assim, que apesar da evidente convergência, ainda é no poder das grandes histórias que reside o vínculo que une quem produz e quem consome conteúdos, em um universo no qual essas funções têm sido cada vez mais cambiáveis.

## Referências

- CAPANEMA, Letícia. A televisão expandida: das especificidades às hibridizações. **Revista de Estudos da Comunicação**. Curitiba, v. 9, n. 20, p. 193-202, set./dez. 2008.
- JENKINS, Henry. 'Convergência e conexão são o que impulsiona a mídia agora'. In: **Intercom – RBCC**. São Paulo, v.39, n.1, p.213-219, jan./abr. 2016.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Tradução: Susana Alexandrina. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco. **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América: análise de dez anos do Obitel (2007-2016)**. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- MACHADO, Arlindo & VÉLEZ, Marta Lucía. Fim da televisão? In: CARLÓN Mario & FECHINE, Yvana (org). **O fim da televisão**. Tradução de Diego Andres Salcedo. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 54-76.
- MARQUIONI, Carlos Eduardo. A experiência de segunda tela e o modelo de negócios suportado por publicidade: a sincronização de anúncios entre telas (o caso brasileiro de *SuperStar*). In: **Intercom – RBCC**. São Paulo, v.40, n.3, p.129-150, set./dez. 2017.

- PROULX, Mike; SHEPATIN, Stacey. **Social TV**: how marketers reach and engage audiences by connecting television to the web, social media, and mobile. New Jersey (EUA): 2012, John Wiley & sons, Inc.
- SCOLARI, Carlos Alberto. A comunicação móvel está no centro dos processos de convergência cultural contemporâneos. In: **Intercom – RBCC**. São Paulo, v.39, n.2, p.177-184, maio/ago. 2016
- SCOLARI, Carlos Alberto. *This is the end*: as intermináveis discussões sobre o fim da televisão. In: CARLÓN Mario; FECHINE, Yvana (org.). **O fim da televisão**. Tradução de Diego Andres Salcedo. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p.34-53.
- WOLFF, Michael. **Televisão é a nova televisão**. Tradução de Ana Paula Corradini, Guilherme Miranda, Luiza Leal da Cunha. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2015.

## Delimitação de universo e amostra de pesquisa: autor-roteirista transmídia na ficção televisiva brasileira

Lígia Prezia Lemos

Para Thomas Kuhn as revoluções e novos mecanismos científicos, guardadas as devidas proporções, são bastante semelhantes às movimentações e revoluções artísticas. Na Renascença, por exemplo, não se estabelecia uma grande separação entre artes e ciências sendo que, mesmo após essa noção perder a força, “o termo arte continuou a ser aplicado tanto à tecnologia como ao artesanato [...]” (1998: 203). Neste artigo, transitamos entre esses dois campos – o das artes e o das ciências da comunicação – e, assim, buscamos um olhar metodológico para o campo produtor de ficção televisiva, especificamente no que tange à fase de *observação* da arte da produção e criação de conteúdo transmídia. Por isso, vale salientar que utilizamos o termo produtor não como a instituição detentora do poder simbólico. Por sua extensão – e diálogo – de igual para igual com o espectador, a ficção televisiva transmídia retoma a ideia de Bourdieu (2007) da dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação. Assim, entendemos que para fazer avançar metodologicamente a pesquisa sobre a autoria de expansões transmídia da ficção televisiva brasileira é necessário buscar um locus de estudo em que o poder do autor e seu trabalho relacionado à *pura significação* precede aquele que tem a *simples mercadoria* como detonadora das iniciativas transmídia; e é realizar essa busca por meio da incorporação das noções de tecnicidade e de visualidade como novos “lugares metodológicos” (MARTÍN-BARBERO, 2001: 4).

Dentro da ficção televisiva brasileira, ao contrário do que ocorre no cinema, a autoria é, via de regra, atribuída ao autor-roteirista. Para Souza e Weber (2009) o reconhecimento da posição de autor para o roteirista é pressuposto inquestionável sendo que “o termo roteirista titular refere-se ao roteirista responsável pela telenovela, que pode trabalhar com ou sem colaboradores” (2009: 80). Entretanto, não se pode negar que alguns diretores, parceiros e colaboradores também apresentam características particulares e autorais. O roteiro é a primeira etapa de criação de um produto que passará por acréscimos, recriações, cortes e alterações até a obra audiovisual completa. Os autores-roteiristas brasileiros, especificamente os de telenovela, são reconhecidos pelo estilo que imprimem a suas obras, tanto textual quanto temático e fazem parte, em sua maioria, do quadro de profissionais da TV Globo, maior produtora e exibidora do gênero no presente. A autonomia criativa dos autores sempre

esteve, portanto, sujeita a interferências e controle do sistema empresarial de produção e distribuição.

O mesmo ocorre quando da criação de conteúdo transmídia. A profissão do autor-roteirista tem passado – assim como outras na atualidade – por alterações estruturais, técnicas, e, principalmente sociais. Por essa razão é importante refletir sobre as diversas camadas que fundamentam essa atividade de criação. Mas como pesquisar com suficiente embasamento se as próprias atividades metodológicas e científicas do pesquisador de ciências da comunicação também sofrem múltiplas influências deste ambiente em transformação?

Entre objetivos teóricos dessa pesquisa e a construção empírica dos fenômenos, podemos especificar os seguintes objetivos: (1) criar método de observação para identificar elementos presentes e constantes no âmbito de universos transmídia da ficção televisiva brasileira; e (2) contribuir para o desenvolvimento de teorias e metodologias para estudos e pesquisas sobre a ficção televisiva brasileira transmídia.

### **Caracterização do estudo e discussão teórica**

A fase de observação da pesquisa de doutorado<sup>131</sup> da qual derivou o presente artigo demandou sucessivas análises e questionamentos visando a uma constante reflexividade. Tivemos, assim, uma etapa de observação empírica que não obedeceu aos prazos habituais e consagrados da pesquisa científica em comunicação, pois que interessava-nos verificar o objeto se desenrolando no fluxo temporal, em processo de mudanças, que percebemos de antemão. Notamos, também, uma fragmentação que deveria ser captada já na escolha da amostra. Estamos nesse ponto tratando de um locus específico no Mapa das Mediações proposto por Martín-Barbero (2009) em que as Lógicas de Produção mobilizam indagações sobre estruturas empresariais, competências comunicativas e competitividade tecnológica.

Em razão, justamente, da tecnicidade que, para além de si mesma, é geradora de experiências de processos semióticos, é coerente que lancemos mão desse pensamento sobre a dinâmica das mediações. Os conceitos de tecnologia e globalização nos aproximam da complexidade dos processos comunicacionais. A tecnologia é mais do que meios e processos, pois se relaciona às próprias dinâmicas sociais, é um “âmbito”

---

<sup>131</sup> Ver: LEMOS, Lígia Prezia. **O autor-roteirista e a ficção televisiva brasileira na era transmídia**. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-31052017-104815/>. Acesso em 07/06/2018.

extremamente potente, tanto de linguagens como de ações, tanto de dinâmicas sociais, políticas e culturais, quanto de interrogações sobre o que significa “o social” atualmente (MARTÍN-BARBERO, 2009: 148) e, portanto, “estamos necessitando pensar o lugar estratégico que passou a ocupar a comunicação na configuração dos novos modelos de sociedade” (2009: 13).

Em termos teóricos adotamos o processo metodológico proposto por Lopes (2005) na obra “Pesquisa em comunicação”. Considerando que a metodologia é um campo de reflexão, pois lida com teorias e, além disso, é também um campo de estudo, pois é prática, empírica. Temos na metodologia uma aventura feita da ousadia de ir e vir, abraçar e desistir, fazer e desfazer, navegando por níveis e fases da pesquisa. O método de pesquisa obedece a “uma série de opções, seleções e eliminações que incidem sobre todas as operações metodológicas no interior da investigação” (LOPES, 2005: 101). Lopes diz que a ciência é “um sistema empírico de atividade social que se define por certo tipo de discurso decorrente de condições concretas de elaboração, difusão e desenvolvimento”. Por essa razão, a própria ciência da comunicação alcançou legitimidade e centralidade, pois demonstra o “modo organizativo da sociedade contemporânea” e suas “lógicas internas de funcionamento do sistema social” (2004: 16). Ianni (2005: 11) nos apresenta a obra de Lopes dizendo que a pesquisa científica em comunicação revela processos, estruturas, nexos e tendências da realidade. E mais, que a união de teoria e metodologia nos permite transformar assunto em tema.

Temos aqui uma pesquisa aplicada ao presente – que passa por modificações e alterações estruturais, técnicas, paradigmáticas e, principalmente sociais, tendo em vista aquela ideia de pós-modernidade que nos dá Giddens (1997) ao verificar que o fim de uma era é, igualmente, o começo de uma era. Há um ambiente em que as coisas não estão mais em seus devidos lugares e, ao mesmo tempo, os novos lugares ainda não estão definidos. Característica do tempo presente, pois que a sociedade é um organismo vivo e em permanente mudança, a complexidade das técnicas tem alterado posições e gerado conflitos importantes; e esse é o ponto mutável em que detivemos nosso olhar e propusemo-nos a compreender.

A pesquisa empírica diz respeito ao trabalho analítico das conexões entre campos usualmente vistos em separado, das novas percepções e sensibilidades, da dimensão cultural e antropológica das interações sociais. Por sua relevância e impacto num contexto que abarca interesses sociais e coletivos, nossa ideia foi experimentar e aplicar procedimentos metodológicos de observação que dessem conta da experiência comunicativa do autor-roteirista da ficção televisiva brasileira transmídia. O

conceito de pesquisa em Lopes (2010) ampara-se em dois pontos fundadores: foco no operatório e necessidade de validação externa, sendo que a perspectiva epistemológica é determinada pelas condições sociais da produção. Assim é que, a questão da reflexividade do pesquisador é indispensável, pois cria um tipo de atitude consciente e crítica em relação às operações metodológicas necessárias para a investigação em andamento. Nesse sentido, a atenção volta-se, primordialmente, à dessimetria das posições na pesquisa de campo, pois abrange espaços de pontos de vista, tanto do pesquisador quanto do pesquisado. A reflexividade, portanto, conduz a pesquisa, indaga cada justificativa e reconhece sua importância social.

Imersos em ambiente que pede uma nova sintaxe, avistamos o atual sistema de produção da ficção televisiva brasileira como um processo que gera sentidos em seu próprio espriar-se. Esse enfoque busca a compreensão da constituição dos espaços simbólicos que entretecem nossa cultura. Assistimos ao nascimento de um novo gênero de discurso (BAKHTIN, 1992: 285) que já pode ser visto em experimentações, mas que ainda não foi nomeado ou classificado. Porém, já faz parte dessa era incunabular<sup>132</sup> da narrativa transmídia e, por essa razão, notamos um momento histórico que traz enormes desafios teóricos para os estudos da ficção televisiva e, conseqüentemente, para os estudos da comunicação. Fatores internos e externos ao texto, compreendido a partir de uma perspectiva ampla, garantem expansão e mutabilidade contínuas a enunciados narrativos que se espalham, se desdobram e transbordam preenchendo lugares ficcionais em múltiplos meios e se constituem como claras experiências de transmidiação<sup>133</sup>.

Diferentes mídias tecem a rede por onde hoje transita a linguagem da ficção seriada. É nossa tarefa de pesquisa enxergar essa dinâmica. “É uma lição comprovada da história da tecnologia que os usuários são os principais produtores da tecnologia, adaptando-a a seus usos e valores e acabando por transformá-la [...]” (CASTELLS, 2003: 28). Por esta razão, já

---

<sup>132</sup> Murray (2003: 43) usa o termo incunábulo quando observa na narrativa computadorizada uma nova era que tenta romper com a linearidade dos romances, filmes e peças teatrais do século XX. “No período entre a publicação da Bíblia de Gutenberg, aproximadamente em 1455, e o início do século XVI (os primeiros anos do livro impresso com tipos móveis), registram-se os incunábulo, do latim *in cuna*, em português no berço, que evidenciam o período em que o livro, apesar de não mais ser apenas manuscrito, ainda segue paradigmas e conserva modelos do período anterior” (LEMOS, 2011:4).

<sup>133</sup> Segundo Lopes: “Essas práticas que se traduzem por meio de conteúdos e discursos gerados tanto por produtores quanto por receptores, possibilitam entrever produções de sentido ancoradas tanto na produção quanto na recepção” (2013: 136).

há algum tempo, os grandes conglomerados de comunicação – e também os pequenos produtores – buscam adequar e inserir a possibilidade de interatividade ao conteúdo, ampliando-o e pulverizando-o por uma infinidade de plataformas. A internet é um meio que se integra a tecnologias e linguagens diferentes, viabilizando a disseminação do conteúdo e a constante produção de novos e outros sentidos criando um comportamento que envolve o maior número possível de plataformas, em busca de alcance global. As experiências do presente ensejam pesquisas que solicitam transdisciplinaridades.

Refletimos que o autor-roteirista – e não apenas a empresa produtora, emissora da ficção televisiva – pode voltar seu olhar para a consistência de seu texto amplo, transmidiático e em multiplataformas, como um todo: coerente, complexo e integrado tanto à diegese quanto ao mundo real. Afinal, não é a ficção televisiva em múltiplas plataformas a causadora de mudanças sociais e sim sua posição de diálogo e conflito com a própria cultura em que está inserida. A partir de meados dos anos 1990, Jenkins (2009) passa a observar e nomear o fenômeno da narrativa transmídia enquanto fator de importantes transformações culturais a partir do uso da internet e das novas mídias no cenário da indústria de entretenimento norte-americana.

Conforme mencionamos anteriormente, e agora seguindo Pallottini (2005), o método indutivo é aquele procedimento analítico que parte do particular para o geral, ou seja, “da observação de uma série de fatos (o particular) extrai-se uma regra, baseada na experiência, no empírico, no não científico, mas apreensível pelos sentidos” (2005: 18). Para a dramaturga, Aristóteles se serviu desse método para escrever a Poética em que, ao observar uma série de tragédias de seu tempo, selecionou as mais bem-sucedidas e analisou suas constantes, podendo, dessa forma, propor uma regra, um modelo. Podemos classificar dessa forma também as chamadas “regras” da *transmedia storytelling* proposta por Jenkins. E ele já se ancorava, por sua vez, nas características do ambiente digital descritas por Murray (2003): procedimental, participativo, espacial e enciclopédico. Ora, ao refletir sobre o estruturalismo, Todorov (2008) pontua a importância metodológica da questão dos modelos como filtro do olhar para apreender a originalidade da obra. Porém, quanto maior a obra, mais ela se afasta de modelos e padrões predeterminados. Temos, portanto, a impossibilidade de negar tais modelos ao mesmo tempo em que é preciso não se apegar a eles a ponto de buscar encaixar a obra no modelo a qualquer preço. Isto posto, para Jenkins, as transformações das mídias contemporâneas mostram “processos de experimentação, flexibilidade, simulação, apropriação,

multitarefa, cognição distribuída, inteligência coletiva, julgamento e navegação transmídia” (ROCHA et al, 2014: 52).

A complexidade narrativa contemporânea nos remete diretamente a Morin, que diz que “*complexus* significa o que foi tecido junto” e que “há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Por isso, a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade” (2000: 38). As narrativas transmídia trazem essa semente da complexidade, pois suas histórias ou universos narrativos podem se desdobrar em episódios espalhados por diferentes plataformas de mídia interligadas, interdependentes e interativas. Fenômeno de hibridação que Orozco Gómez (2012) nomearia de *Tvmorfosis* e Scolari (2014) de *Hipertelevisão*.

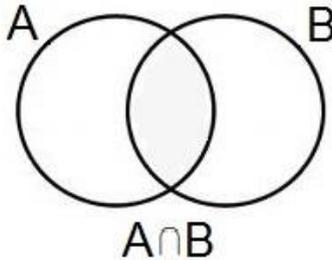
Em termos mais gerais, é possível observar que as narrativas transmídia possuem forte característica de modularidade o que, para Manovich seria uma “estrutura fractal dos novos meios” (2005: 75). As estruturas fractais são aquelas que sempre replicam diferentes escalas de uma mesma estrutura. Em nosso caso, tal estrutura seria composta de hipertextos e hipermídia – que poderia ser definida como o ambiente em que elementos conectados e vinculados operam “independentes da estrutura em vez de ficar definidos de um modo imóvel” (2005: 84). A função das novas mídias, e do profissional/autor nas novas mídias, seria, então, catalisar relações entre indivíduos, práticas culturais e o computador. O computador facilita novas formas de expressão do indivíduo e do coletivo com dados digitais, mutáveis, reproduzíveis, rearranjáveis, *remixáveis*. Experiências de interatividade e criação de narrativas transmídia estão cada vez mais presentes na ficção televisiva brasileira gerando estudos e pesquisas significativos para o campo da Comunicação. O ambiente da autoria da ficção televisiva mudou. Está em curso uma transformação do paradigma brasileiro de televisão. O que se apresenta, enfim, é uma situação dinâmica, mutável, plena de tentativas e ousadas, em que testes e experimentações estão em andamento.

### **Enfoque metodológico**

As operações envolvidas na fase de observação da presente pesquisa empírica buscaram coletar e reunir evidências concretas com o objetivo de criar uma espécie de reprodução da essência dos fenômenos estudados, uma “reconstrução empírica da realidade” (LOPES, 2005: 142). Uma das questões metodológicas se referiu à delimitação de nosso *universo de investigação*. Não queríamos entrevistar todos os autores-roteiristas e sim determinados autores-roteiristas, com determinada atuação. Pela dimensão

do objeto e a problemática que o envolvia tivemos, em lugar de um conjunto de unidades, a interseção de dois conjuntos de unidades (Fig. 1). O conjunto A engloba os autores-roteiristas e o B, a produção de conteúdo transmídia. Nosso universo localizava-se, portanto, na interseção ( $A \cap B$ ), local em que encontramos a *atuação, a relação, a opinião, a experiência, a atividade, o trabalho e, até mesmo, conceituações, aulas e cursos referentes à criação de conteúdo transmídia*. Além disso, nesse ponto também estão propriamente as teorias acadêmicas, teses e pesquisas.

Figura 1: Interseção de dois conjuntos.



Fonte: desenho da autora

Porém, apesar de representar graficamente o universo, ao adotar essa visão, o aspecto relacional desaparece. Buscamos, então, outra maneira de explicitar o nosso universo de pesquisa, que fosse capaz de indicar o aspecto relacional desse universo. Chegamos, assim, a alguns estudos da ciência da informação que apreciam a análise das redes sociais de *dois modos* ou rede bipartida, também chamada de rede de afiliações. Em geral, a análise de redes sociais (ARS) possui aplicações mais comuns em pesquisas de *um modo*, aquelas que “estudam um conjunto de atores similares, como pessoas, organizações, grupos sociais etc.” (TOMAÉL, MARTELETO, 2013: 246). Os dados de dois modos referem-se às ligações registradas entre dois conjuntos de entidades que podem ser consideradas como condutoras de informação, sendo que uma é influenciada pela outra.

Nos estudos da ciência da Informação, por exemplo, uma rede de usuários de informação interligada compõe-se de um conjunto de nós que é formado por pessoas (os usuários) e outro conjunto de nós que é formado pelas Unidades de Informação (organizações). As ligações dos usuários com as Unidades de Informação ocorrem conforme o uso que fazem das unidades, delineando-se, desse modo, a rede de dois modos (TOMAÉL, MARTELETO, 2013: 249).

Adotamos tal perspectiva de redes sociais de dois modos com fins conceituais, apenas com o objetivo de elucidar nosso universo de pesquisa em termos os mais graficamente explícitos possíveis. Temos, assim, a título de exemplo, um primeiro momento (Tabela 1) que traz o registro hipotético das atividades de cinco autores-roteiristas em três participações relativas a conteúdo transmídia, e dois que não participam. Dessa maneira, as linhas registram os vínculos de tal forma que o autor-roteirista 1 (AR1) criou o conteúdo transmídia 1 (CT1), deu aulas sobre o conteúdo transmídia 3 (CT3) e não atuou em relação ao conteúdo transmídia 2 (CT2).

**Tabela 1:** Exemplo de relação autores roteiristas/conteúdo transmídia

	CT1	CT2	CT3
AR1	Criou	-	Deu aulas sobre
AR2	-	Criou	-
AR3	-	Escreveu artigo sobre	-
AR4	Criou	-	Criou
AR5	-	-	Criou
AR6	-	-	-
AR7	-	-	-

Legenda – AR: autor-roteirista / CT: Conteúdo transmídia. Fonte: LEMOS, 2017.

A Tabela 2, abaixo, traz a mesma representação em termos de matriz, porém condensou-se no binômio 1 e 0, em que o número 1 indica a presença de relação e o zero indica a ausência. Dessa maneira, as linhas registram as ligações ou vínculos atores/entidades em que, por exemplo, o autor-roteirista 1 (AR1) teve ligação com o conteúdo transmídia 1 (CT1) e 3 (CT3) e não teve relação com o conteúdo transmídia 2 (CT2).

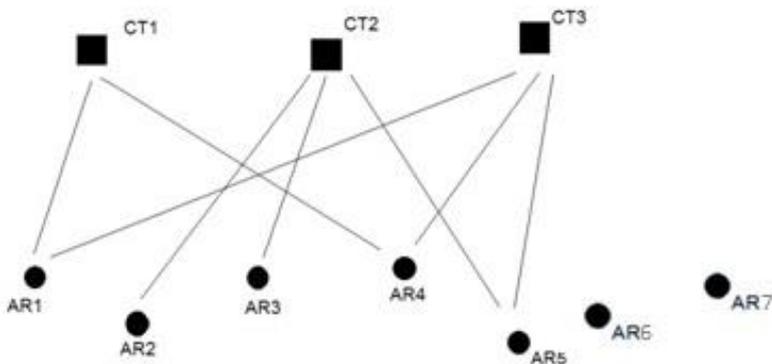
**Tabela 2:** Exemplo de matriz de afiliação: autores roteiristas/conteúdo transmídia

	CT1	CT2	CT3
AR1	1	0	1
AR2	0	1	0
AR3	0	1	0
AR4	1	0	1
AR5	0	0	1
AR6	0	0	0
AR7	0	0	0

Legenda – AR: autor-roteirista / CT: Conteúdo transmídia. Fonte: LEMOS, 2017.

A partir dessa matriz é possível conceber uma rede de dois modos em forma de gráfico bipartido, que nos interessa especificamente, em que os nós são representados por dois conjuntos sendo que não há ligação entre dois nós do mesmo conjunto. Temos, assim, conforme o exemplo conceitual acima, o seguinte (Fig. 2):

**Figura 2:** Modelo de gráfico bipartido da matriz apresentada na Tabela 2.



Legenda – AR: autor-roteirista / CT: Conteúdo transmídia. Fonte: desenho da autora.

Note-se que os autores-roteiristas 6 e 7 não fazem parte do universo de observação. Nosso universo de investigação, portanto, situa-se no espaço em que há a interação, a atuação, a relação, a opinião, a experiência, a atividade, o trabalho e, além disso, onde surgiriam, também, as conceituações que se referem a aulas, publicações, cursos, teorias acadêmicas, teses e pesquisas.

Como já explicitado nossa pretensão foi apenas ilustrativa sendo que a amostragem foi não probabilística, significativa, de representatividade social (não estatística), com métodos qualitativos de tratamento de dados.

### Principais reflexões

Do melodrama de fins do século XVIII, Martín-Barbero (2009) resgata a forma-teatro que vem dos espetáculos das feiras que, por sua vez, renovava e reinventava o teatro extraíndo-o das igrejas que o acorrentaram por séculos. Bakhtin (2010), ao referir-se à cultura popular no Renascimento, enfatiza ritos e espetáculos na praça pública em clara oposição à cultura oficial, de tom sério, religioso e feudal. A burguesia de então assistia declamações de poesias em ambientes controlados, sem corporalidade, sem atuação. Já no melodrama, na praça, na festa, na feira, o

importante era o que se via, incorporado por seres humanos reais, o “visível e palpável, dotado de força e do impacto da carne viva” (ESSLIN, 1978: 116). Sabemos ao certo qual das duas formas perdura até hoje.

De forte matriz cultural, o melodrama realiza a mediação entre o folclore das feiras, das praças públicas e o espetáculo popular-urbano, massivo (MARTÍN-BARBERO, 2009: 172). Classificado como entretenimento, o melodrama foi para a TV via rádio, cinema, teatro e circo, e permaneceu com sua estrutura híbrida, oriunda da praça multifacetada. Vocação brasileira na indústria cultural da contemporaneidade se espalhou por mais de cinco décadas em formatos e gêneros distintos sendo que, muitas vezes foi depreciado e desqualificado. Em algumas dessas vezes, apenas pelo fato de estar na TV.

A TV é um meio que combina características de modernidade com importantes processos culturais e é constantemente atravessada pelas lutas do espaço social. A seu favor, possui como arma a capacidade de mixar processos complexos, realizar uma espécie de mestiçagem que, para Martín-Barbero (2009) é a “verdade cultural” da América Latina. Nosso objeto de estudo procede dessa matriz cultural do melodrama, que é uma narrativa que passa pelas lógicas de produção envolvidas em sua concepção e que, em leitura diacrônica, apresenta uma relação que está em processo de transformação entre essas e seus formatos industriais.

A compreensão do funcionamento das Lógicas de Produção mobiliza uma tríplice indagação: sobre a *estrutura empresarial* – em suas dimensões econômicas, ideologias profissionais e rotinas produtivas; sobre sua *competência comunicativa* – capacidade de interpelar/construir públicos, audiências, consumidores; e muito especialmente sobre sua *competitividade tecnológica*: usos das Tecnicidades dos quais depende hoje em grande medida a capacidade de inovar nos Formatos Industriais (MARTÍN-BARBERO, 2009: 18).

Esses formatos industriais da telenovela, plenamente relacionados com suas matrizes culturais em termos históricos e genéricos, vêm se tornando mais plurais e demandando experiências válidas de serem documentadas (LEMOS, 2012). Há elementos inovadores em sua constituição, testes, experimentações e descobertas em curso. Observando através do prisma do mapa das mediações, temos nas lógicas de produção, em termos de *estrutura empresarial*, as rotinas produtivas passando por experimentações que vão da “criação de novos departamentos especializados nas emissoras até a abertura para certa ‘autonomia autoral’ relacionada à obra e não necessariamente a seu autor principal” (2012: 31). E ainda, quanto à *competência comunicativa*, essa estrutura interpela e constrói

públicos, seguindo lógicas capazes, por exemplo, de abrir e fechar comentários em blogs de personagens, disponibilizar o Twitter ao vivo e depois deixar de fazê-lo. Também ensaia uma *competitividade tecnológica* na criação de linguagens nas formas de aquisição de bens, nos aplicativos para celular e TV digital. Enfim, cada ponto do mapa das mediações<sup>134</sup> é passível de diálogo e o que notamos na contemporaneidade são processos de construção e maturação da linguagem desses diálogos.

A linguagem é cada vez mais intermedial e, por isso, o estudo tem que ser claramente interdisciplinar. Ou seja, estamos diante de uma epistemologia que coloca em crise o próprio objeto de estudo. Porque acreditávamos que existia uma identidade da comunicação, que se dava nos meios e, hoje, não se dá nos meios. Então, onde ocorre? Na interação que possibilita a interface de todos os sentidos, portanto, é uma “intermedialidade”, um conceito para pensar a hibridação das linguagens e dos meios (MARTÍN-BARBERO, 2009: 153).

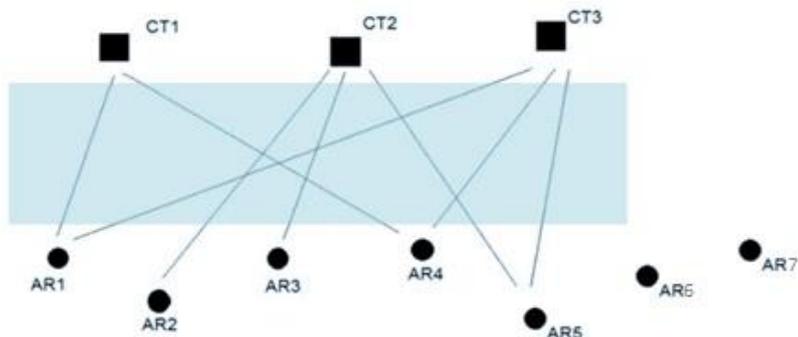
Barbero fala de intermedialidade, da fronteira, como local da comunicação, como nascedouro de novas linguagens que se testam e se experimentam. O presente estudo tratou deste ponto, deste local em que o investigador da ficção televisiva seriada brasileira se encontra enquanto a seu redor a realidade comunicacional, a cultura, fervilha de novas tecnicidades.

Finalmente, a escolha da perspectiva de redes sociais de dois modos, mesmo que apenas com fins conceituais nos permitiu entrevistar autores-roteiristas que de alguma forma estão ou estiveram em um subgrupo intrinsecamente relacionado à criação de conteúdo transmídia para a ficção televisiva brasileira (Fig. 3).

---

<sup>134</sup> Esse mapa de Martín-Barbero foi incluído no prefácio de *Dos Meios às Mediações*, a partir da edição de 2007.

**Figura 3:** Universo de estudo – Gráfico bipartido do exemplo apresentado.



Legenda – AR: autor-roteirista / CT: Conteúdo transmídia. Fonte: desenho da autora.

Nosso universo não se referiu, portanto, a todos os autores roteiristas. Tratamos deste determinado subgrupo que poderia ser escalonado da seguinte forma: Autores-Roteiristas => Escrevem ficção => Escrevem ficção televisiva brasileira => Possuem relação, opinião, interação, atuação, experiência, atividade, interesse, trabalho relacionado ao conteúdo transmídia e/ou desenvolvem aulas, publicações, cursos, teorias acadêmicas, teses e pesquisas sobre o tema.

Reportando-nos sempre ao nosso universo de investigação visualizado nas figuras e tabelas acima, em termos qualitativos, optamos por desdobrar o teor das respostas dissertativas obtidas por diversas passagens de nossa tese de doutorado, integrando sua concepção. Os dados resultantes de tal investigação qualitativa são válidos devido ao volume e peculiaridades das informações coletadas.

As narrativas televisivas mudaram, a forma de contá-las também mudou – ou está em processo de mudança – e há autores-roteiristas experienciando novos modelos de criação e atuação. Procuramos neste artigo divulgar a delimitação metodológica de nosso universo e amostra de pesquisa, construída durante o processo de observação do objeto de estudo de nossa tese, pois é necessário estar *pari passu* com nossa época de transformações paradigmáticas em processo. Por isso, foi fundamental ouvir autores-roteiristas que estão buscando constante e sistematicamente seus conhecimentos em termos de alcance e características das telas/plataformas/aplicativos disponíveis para espalhar/expandir suas histórias.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.  
BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo. Hucitec, 1992.

- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Vol. 1: A era da informação: Economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. (orgs). **Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Editora Unesp: 1997.
- IANNI, Octavio. Apresentação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Loyola: 2005.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo, Perspectiva: 1998.
- LEMOS, L. M. P. (2017). **O autor-roteirista e a ficção televisiva brasileira na era transmídia**. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado em 2018-02-17, de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-31052017-104815/>
- LEMOS, Lígia Maria Prezia. **Transmidiação, linguagem, discurso e experiência de criação de universo narrativo**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-04032013-112336/>. Acesso em março de 2015.
- LEMOS, Lígia Prezia. **Incunábulo**: Ensaios, descobertas e experimentações. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Anais. São Paulo - SP – 12 a 14 de maio de 2011
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Pesquisa de comunicação: questões epistemológicas, teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.27, n.1, p. 13-39, jan./jun. 2004. Disponível em: <https://revistas/index.php/revistaintercom/article/download/>. Acesso em maio de 2012.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Loyola: 2005.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Reflexividade e relacionismo como questões epistemológicas na pesquisa empírica em Comunicação. In: BRAGA, J.L.; LOPES, M.I.V.;
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina. Das ficções às conversações: a transmidiação do conteúdo ficcional na fan page da Globo. In: LOPES, Maria Immacolata V. de (Org.). **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- MANOVICH, Lev. **El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital**. Buenos Aires: Paidós comunicacion, 2005.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús e Rey, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia, audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações - comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ: 2009.

- MARTINO, L.C. (orgs.). **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010.
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2000.
- MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural: UNESP, 2003.
- OROZCO-GÓMEZ, Guillermo. **TVMórfosis: la televisión hacia una sociedad de redes**. México: Canal 44 UdeG/Tintable, 2012.
- PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ROCHA, Liana Vidigal; SOARES, Sérgio Ricardo; ARAÚJO, Valmir Teixeira. Características e habilidades no ambiente digital: a cultura participativa sob os aportes de Jenkins e Murray. **Comunicação & Inovação**, PPGCOM/USCS, v. 15, n. 29 (51-60) jul-dez 2014.
- SCOLARI, Carlos Alberto. **Lostología: Narrativa transmediática, estratégias crossmedia e hipertelevisión**. In: CAMPALANS, Carolina; RENÓ, Denis; GOSCIOLA, Vicente. *Narrativas transmedia: Entre teorías y prácticas*. Barcelona: Editorial Uoc, 2014. p. 137-164.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob de e WEBER, Maria Helena. Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em *Dois caras* e em *A favorita*. In: SERAFIM, José Francisco (Org). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TOMAÉL, Maria Inês; MARTELETO, Regina Maria. Redes sociais de dois modos: aspectos conceituais. **TransInformação**, Campinas, 25(3):245-253, set./dez., 2013.

## O senso de ao vivo em ficções seriadas televisivas

Lucas Teixeira Simões Mathias

Como a relação entre tecnologia e indivíduo afeta a televisão ao vivo que conhecemos? O objetivo deste capítulo é analisar e compreender o fenômeno que permeia a televisão atualmente, sugerindo uma nova definição para o conteúdo televisivo ao vivo. Diferente do que considerávamos como ao vivo no início da televisão brasileira nos anos 1950, onde filmagem e transmissão eram uma única frente, agora encontramos novas características nas audiências e nos espectadores televisivos que sugerem uma nova classificação.

a «instância da imagem ao vivo» é posta como um laço simultaneamente tecnológico e social. É indiferente se essa comunicação ocorre por internet, por antena convencional, por antena parabólica, por fibra ótica ou, ainda, por um sistema que combine tudo isso. Ela concentra um vínculo comunicacional (tecnológico e social) entre sujeitos (BUCCI, 2009, p. 71).

Esse processo decorre do panorama de grandes transformações nos meios de comunicação e tecnologias e neste capítulo decidimos chamá-lo, o processo, de *senso de ao vivo*: uma combinação de novos canais de distribuição de conteúdo, diferentes formas de consumo, por parte de um público cada vez mais ativo, proliferação no número de telas e mídias, aceleração de criação de produtos – todas mudanças que a televisão e as mídias digitais sofreram na última década. Entretanto, mesmo com diversas alterações, algumas características que definem o que é televisão para os espectadores e pesquisadores não ficaram obsoletas, elas somente sofreram alterações: “Os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mais propriamente, suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias” (JENKINS, 2009, p.40).

Uma destas funções ou características da televisão é a transmissão ao vivo, a qual “dentre todas as possibilidades da televisão, [é] aquela que marca mais profundamente a experiência deste meio” (MACHADO, 2010, p.125), e o ao vivo televisivo continua presente e com força nas transmissões e programações atuais, mesmo que não em todos os programas e emissoras. Como Jenkins pontua, as mídias estão se transformando com o contato ou sinergia entre as novas tecnologias e hábitos dos usuários. Não devemos considerar essas mudanças como uma nova versão dos meios. A transmissão ao vivo, foco deste capítulo, também sofreu alterações ou variações, mas isso não quer dizer que a televisão como um todo mudou ou

que a *broadcast television* acabou, muito pelo contrário, ela vem ganhando força em novos suportes midiáticos.

Buscamos analisar e apontar a existência, por parte dos espectadores, de uma sensação de conteúdos ficcionais serem transmitidos ao vivo. Para isso, vamos explicar quais as variações de conteúdos televisivos ao vivo existentes e ilustrar a diferença para este *senso de ao vivo*.

Utilizamos *The Walking Dead* como objeto de análise para entender melhor este *senso de ao vivo*, pois seus fãs mais interessados na narrativa têm o costume de utilizar a rede social *Twitter* para comentar sobre o seriado, durante a primeira exibição que segue a grade de programação. O seriado trabalha com uma complexidade narrativa (MITTELL,2015), presente desde combinações de *plots* e histórias em um único episódio, até na quantidade de personagens principais, secundários e antagonistas, portanto é necessário o espectador acompanhar e lembrar das oito temporadas (até julho/2018) e seus diversos episódios, para ter uma imersão no universo apresentado.

Um ranking divulgado pelo próprio *Twitter*<sup>135</sup>, apresenta quais foram as séries televisivas mais comentadas nos Estados Unidos da América em 2017, e *The Walking Dead* ficou com o sexto lugar. E a presença destes espectadores cria um senso de ao vivo, aqui utilizamos a palavra *senso* fazendo a alusão ao raciocínio dos espectadores de *The Walking Dead*, os quais possuem um juízo claro de que o conteúdo transmitido não é ao vivo, pois seria impossível recriar diante a câmera tamanhas cenas de ações. Mas também, é um senso, no sentido de percepção da palavra, dos espectadores fãs terem consciência que não assistir ao episódio no momento inicial de transmissão, ou seja, seguindo a grade de programação, abre a possibilidade de estarem sujeitos a receber mensagens que contenham pontos importantes da trama.

Essa possível volta da grade de programação está indo contra o que muitas empresas do mercado de comunicação e tendências apontam: que o consumo audiovisual caminha, somente, para uma disponibilidade a qualquer momento, como VOD – Video On Demand e o Streaming Digital. Não vamos analisar este tipo de conteúdo, pois, por exemplo, os seriados da empresa Netflix são disponibilizados, em sua maioria, na íntegra em seu catálogo, permitindo que cada espectador assista em seu próprio ritmo. E essa possibilidade não traduz uma das principais características do conteúdo ao vivo: “o traço distintivo da transmissão direta: a recepção, por parte de espectadores situados em lugares muito distantes, de eventos que estão acontecendo nesse mesmo instante” (MACHADO, 2000, p.125).

---

<sup>135</sup> Para visualizar o ranking completo acesse: <https://twitter.com/TwitterData/status/938070936351371265>

Quando o conteúdo é disponibilizado em sua totalidade, é possível que espectadores assistam os episódios fora da ordem, pausem a qualquer momento ou assistam em diferentes velocidades, impossibilitando a percepção deste senso.

O seriado *The Walking Dead*, classificado no gênero de drama e suspense, apresenta a trajetória de Rick Grimes (interpretado pelo ator Andrew Lincoln), como protagonista, em um mundo pós-apocalíptico, com zumbis ou mortos vivos dominando e quase dizimando a raça humana, além de apresentar problemas entre os sobreviventes em uma vida sem regras e leis. É transmitido no Brasil pelo canal de televisão paga, Fox Brasil.

Antes de aprofundarmos a proposta deste capítulo, é importante apresentarmos ao leitor quais são as atuais definições de ao vivo.

### **As variações de ao vivo**

Diferentes autores estudam e apresentam tipologias que contemplam uma classificação de transmissões ao vivo, as quais são marcadas por características de distribuição, interação e fluxo televisivo. Neste capítulo vamos trazer as ideias de diferentes pesquisadores, para depois realizar uma análise comparativa com uma possível nova tipologia de transmissão ao vivo. Inicialmente, é necessário apresentar as variações da classificação de transmissões ao vivo.

A primeira variação é da natureza da televisão, existindo desde sua criação: quando o som e a imagem de um evento, ou toda sua programação, são transmitidos em tempo real. Os eventos captados pela câmera são transmitidos aos espectadores, e ao mesmo tempo os produtores realizam ambas ações, a gravação e a transmissão. Um bom exemplo dessa variação seriam programas esportivos, como a transmissão de uma partida de futebol. Não existe um controle, por parte dos produtores e transmissores, sobre o que vai acontecer. E os diretores de ilhas de edição precisam de atenção a cada detalhe:

A cobertura de eventos esportivos ao vivo é um ambiente em que a habilidade de pensamento rápido, em relação aos eventos que estão acontecendo e gerenciar a parte de produção, praticamente sempre sob pressão, é altamente valorizada. A produção ao vivo não era considerada um novo subgênero, mas se tornou o gênero que definiu a produção esportiva na televisão (MILNE, 2016, p. 165)<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> Tradução livre do autor. Texto original: *“Live sports coverage is an environment where the ability to think quickly in reaction to events and to manage output, virtually always under pressure, is highly prized. Live production was not so much a new sub-genre but had become the genre that defined television sports production”* (MILNE, 2016, p. 165)

É necessário velocidade e controle sobre tudo que está acontecendo e sendo transmitido aos espectadores, cada lance de uma partida de futebol pode ser decisivo. Como o autor pontuou, produção e edição em tempo real acabam sendo características marcantes da transmissão esportiva.

A primeira variação pode ser compreendida em uma única citação de Campanella e Almeida: “o conteúdo que é produzido ‘ao vivo’ e busca a instantaneidade da experiência televisiva. (...) [é aquilo] que é produzido e exibido no momento mesmo de sua produção” (CAMPANELLA, ALMEIDA, 2017, p.10).

Uma segunda variação da tipologia de transmissão ao vivo, em nossa lista, é presente principalmente em programas jornalísticos ou telejornais: “quando os noticiários televisivos começaram a utilizar vídeos amadores para eventos inesperados e específicos, isso tornou possível uma nova possibilidade e promessa de ‘tempo real’” (BOURDON, 2000, p.532)<sup>137</sup>. A inserção de VTs ou uso de gravações amadoras nos telejornais é uma das práticas de facilidade e agilidade que as emissoras televisivas utilizam, com auxílio da internet, para estar a par dos principais acontecimentos. Quando, por exemplo, um acidente de automóveis ocorre, é difícil e tomaria um grande tempo enviar um repórter ao local, perdendo o *timing* da divulgação ao público; mas, com o crescimento, na população, da posse de *smartphones* com câmeras de gravação, este processo de estar presente ou ter vídeos de todos e quaisquer acontecimentos é ‘simples’. Basta uma pessoa gravar o acontecimento e enviar, via canal digital ou internet, para a emissora televisiva. Por isso, a emissora Rede Globo tem o costume de ensinar como seus telespectadores devem realizar gravações, além de incentivar o envio de vídeos, gravados de maneira horizontal.<sup>138</sup>

Este segundo ponto combina a transmissão ao vivo do telejornal, pois os apresentadores estão ao vivo, e a utilização de vídeos-amadores por parte do público, gravações que não são consideradas ao vivo.

A terceira variação do ao vivo televisivo está presente em programas gravados anteriormente à transmissão, mas, que seguem o fluxo televisivo e simulam estar ao vivo utilizando de diferentes técnicas, sendo mais comum com o gênero reality show. Estes programas buscam criar um falso senso de ao vivo, utilizando como meio principal a *Social TV*, para

---

<sup>137</sup> “when television newscasts have started using amateur videos for specific unexpected events, this has made possible another promise of ‘liveness’” Tradução do autor.

<sup>138</sup> Exemplo de tutorial para gravação, realizado durante o programa Jornal Nacional, onde o apresentador William Bonner ensina a gravar com o celular na horizontal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AvkP702rxKw>> Acesso em: 19/02/2019

ficar mais claro utilizaremos como exemplo o programa MasterChef da Rede Bandeirantes de Televisão no qual, em sua maioria, todos os episódios são gravados anteriormente à transmissão na grade televisiva. Por se tratar de diversas provas culinárias que duram de 45 minutos a 2 horas, não seria viável – pensando em números de audiência – realizar transmissões tão longas e sem cortes. Entretanto, o programa busca criar este falso senso de ao vivo, com duas técnicas: utilização de redes sociais e a exposição da tensão dos participantes nas provas culinárias.

A segunda técnica é – muito utilizada por reality shows – onde a produção do programa cria um caráter de tensão e urgência por meio da edição: será que os competidores cozinheiros vão conseguir terminar seus pratos, terá o sabor ficado bom, entre outras dúvidas. Entretanto, estes embates já foram solucionados, os cozinheiros já sabem quem foi o melhor e se conseguiram passar para a próxima etapa, já que o programa é gravado previamente a exibição. Somente o público espectador não sabe a resolução, pois este está assistindo no momento “ao vivo” da transmissão, ou seja, seguindo a grade televisiva e sua primeira transmissão.

MasterChef, como outros programas de reality show, utilizam também de efeitos sonoros para criar a sensação de tensão, como vemos no episódio dois, da quinta temporada de MasterChef Brasil. Onde o participante Gabriel estava perdendo o tempo da prova e não havia terminado seu prato, junto com as edições e cortes é possível ouvir uma música com batidas fortes, para aumentar essa tensão.<sup>139</sup>

Com os reality shows, as exibições “ao vivo” tornam mais evidente a promessa de interatividade, pois as emissoras constroem um discurso segundo o qual parte da construção do programa é de “responsabilidade” dos telespectadores (CAMPANELLA, ALMEIDA, 2017, p. 15).

A outra técnica parte do uso das redes sociais e funciona de maneira simples, durante a transmissão a apresentadora de MasterChef Brasil convida os espectadores a compartilharem suas opiniões e comentários nas redes sociais, e estas mensagens, as quais são realmente em tempo real, podem ser colocadas como *inserts* nos VTs das provas culinárias. Além de, outros reality shows, pedirem para os espectadores votarem em quais serão os participantes vencedores ou eliminados, utilizando redes sociais.

---

<sup>139</sup> Para assistir a cena descrita, veja o link a partir de 10:50 - <https://youtu.be/VGKIidwPLQk?t=10m50s>

Todas as variações e suas características apontadas foram surgindo com a evolução da televisão por novas tecnologias, novas formas midiáticas e novos consumos por parte do público espectador. Suas definições e os programas exemplificados não seguem uma regra absoluta de classificação como conteúdo ao vivo. Por exemplo, não seriam todos os programas jornalísticos que utilizam VTs amadores gravados previamente à exibição ou todas as transmissões de jogos de futebol que são ao vivo. É uma questão de análise e classificação, programa a programa.

### **A criação de sensações (senso) de ao vivo**

A última variação, desta classificação, é o objetivo de análise deste capítulo. Nossa hipótese parte da ideia de que os espectadores enxergam características do ao vivo em programas ficcionais seriados televisivos, mesmo estes sendo gravados previamente à exibição, por conta da convergência do conteúdo televisivo. Esta variação ocorre em séries que sejam apresentadas seguindo a grade de programação, ou seja, com um modelo de hora marcada para consumo televisivo. A evolução que buscamos apresentar é possibilitada pela combinação da televisão e das redes sociais, ou seja, a *Social TV*, e sem esta não seria possível a existência deste novo modelo de ao vivo.

Os programas que seguem um horário fixo de transmissão, avisado previamente aos espectadores fãs, pode garantir a presença digital de uma parcela deste público, o qual vai assistir o programa no momento original de sua transmissão e com a possibilidade de comentar sobre o objeto audiovisual em plataformas digitais, sendo o principal canal o *Twitter*.

Para exemplificarmos esta definição de ao vivo, utilizaremos como objeto o seriado norte americano *The Walking Dead*, como apontamos no início deste texto, que apresenta um *fandom* (um conjunto de fãs) ativo e que interage, conversando entre si, com base nos acontecimentos e *plots* do programa. Uma característica presente nas transmissões ao vivo, e sobretudo nas ações humanas, é a participação e o sentir-se parte de um grupo: “a mídia social recompensa nossos desejos intrínsecos tanto de participação quando de compartilhamento” (SHIRKY, 2010,p.82). O caráter desse senso de ao vivo, ocorre em uma combinação de fatores:

1. Produtos seriados televisivos, que são gravados previamente à transmissão;
2. Transmitidos seguindo a grade de programação;
3. Podem, por meio de narrativas complexas, influenciar o público espectador a compartilhar informações e suas opiniões nas redes sociais sobre a série, durante o momento da primeira transmissão;

4. Um público ou *fandom* ativo e presente em canais digitais, como o *Twitter*.

Antes de continuarmos, é essencial separarmos a variação de ao vivo televisivo em reality shows e ficções seriadas. No primeiro caso, existe uma tendência de simular por meio da edição que o programa está ao vivo, como apresentamos em nosso exemplo de *MasterChef Brasil*. Já nas ficções seriadas, como *The Walking Dead*, seria impossível recriar as cenas de ações e efeitos gráficos diante de uma câmera e com transmissão simultânea, esses programas passam a ideia, para o espectador, de estar assistindo a um filme. Outro ponto que diferencia os reality shows das ficções seriadas é a possibilidade de estar realmente ao vivo, em programas como *Big Brother Brasil* é comum o apresentador reunir os participantes para uma rápida transmissão ao vivo, normalmente antes de eliminações.<sup>140</sup> Estas são algumas das diferenças entre os gêneros.

É importante entendermos, na nova variação proposta, que a interação público e produto e, principalmente as sensações e sentimentos causados ao espectador, criam esse senso de ao vivo.

as práticas referentes ao Twitter podem ser caracterizadas como novas *ritualidades* na recepção de telenovela, envolvidas na busca por *socialidade* [...] sujeitos que, ao mesmo tempo em que são parte de uma audiência, buscam atender à sua própria *possível* audiência. Isso permite esmiuçar o *trânsito das audiências* para além da intercalação de papéis de receptor e emissor, tendo em vista o caráter *crossmidiático* dos informantes – enquanto emissores e receptores – a partir da apropriação tecnológica (PIENIZ, 2015, p. 217).

Os espectadores buscam, naturalmente, compartilhar e participar das discussões e tópicos relacionados a programas televisivos. Este acontecimento já era visualizado no *Watercooler TV*<sup>141</sup>, mas agora é realizado simultaneamente com a programação, acontecendo uma aceleração na entrega e recebimento de mensagens. A grade de programação auxilia todos estes espectadores mais ativos a estarem online e sintonizados no canal de televisão durante a duração do programa, não acontecendo uma dispersão por parte do público durante dias ou horas. O que existe é uma organização

---

<sup>140</sup> Estamos considerando a transmissão de *Big Brother Brasil* na Rede Globo, a qual segue a grade de programação. O *pay-per-view* apresenta uma transmissão ao vivo durante 24 horas, porém, entra em outra categoria de análise. A qual não é o foco deste capítulo.

<sup>141</sup> *Watercooler TV* – Expressão para conversas que ocorrem próximas ao bebedouro de empresas sobre os programas televisivos assistidos no dia anterior. Caso alguém não tivesse assistido o programa, não estaria sabendo sobre o assunto, ou mesmo, receberia informações importantes sobre o que ocorreu e principais *plots*.

e sinergia natural. Obviamente, *The Walking Dead* não é transmitido ao vivo, seus episódios, semanais são gravados meses antes da transmissão, entretanto, as emissoras televisivas informam (utilizando *brakes* comerciais ou redes sociais) o horário que o episódio vai ao ar, e isso é feito de maneira global. A Fox Brasil transmite todos os episódios no mesmo momento que eles são transmitidos nos Estados Unidos.

Uma das redes sociais mais utilizadas, pelo seu modelo rápido de consumo de informações e organização por tópicos e assuntos, é o *Twitter*. Para Deller o

O *Twitter* oferece aos pesquisadores das mídias e aos produtores uma oportunidade única de verem o processo de ‘*watercooler*’ televisivo no momento que este ocorre, para determinar não apenas o que é popular em números de audiência, mas o que faz com que o público (uma parte dele) compartilhe. No entanto, também nos oferece a oportunidade de monitorar a resposta imediata das seções das audiências a quase todos os programas que buscamos pesquisar (DELLER, 2011, p. 228)<sup>142</sup>

O professor e pesquisador da universidade de Alabama, Jeremy Butler, descreveu em seu livro *Television Style*, as diferentes funções do estilo visual e narrativo no audiovisual (p.11, 2010), utilizando como base o pesquisador americano, David Bordwell. Uma destas funções é referente às sensações e emoções possibilitadas pelo conteúdo em frente ao público, trazendo como o espectador se sentiu após assistir a determinada cena: ele ficou triste ou feliz, ficou surpreso ou irritado, são muitas possibilidades. Essa função auxilia na ambientação do senso de ao vivo.

Para Butler (p.12, 2010), uma das maneiras de analisar os conteúdos é por meio de pesquisas quantitativas, onde as sensações dos públicos são quantificadas, para termos um número geral de quais são as sensações principais. Utilizando a rede social *Twitter* essa técnica de análise do estilo televisivo fica mais fácil, pois diversos espectadores de seriados televisivos compartilham suas emoções. O *Twitter* vem como uma ferramenta facilitadora para análise do estilo e cognição do público televisivo. Partimos da ideia de que o hábito de compartilhar o que se está assistindo na televisão tende a crescer em seriados com complexidade narrativa.

---

<sup>142</sup> Tradução livre do autor. Texto original: “*Twitter offers media scholars and producers alike a unique opportunity to witness ‘watercooler’ TV as it happens; to determine not only what is popular ratings-wise, but what it is that gets (some) audiences talking. However, it also offers us the opportunity to monitor the immediate response of sections of the audience to almost any programme we wish to research*” (DELLER, 2011, p. 228).

A complexidade narrativa redefine formas episódicas sobre a influência da narração em série (...) cria histórias contínuas em uma variedade de gêneros. A televisão complexa emprega uma série de técnicas seriadas, com o pressuposto de que uma série é uma narrativa cumulativa, que se constrói com o tempo, em vez de retornar a um equilíbrio no final de cada episódio (MITTELL, 2015, p.18)<sup>143</sup>

Em seriados, do gênero sitcom, dificilmente teremos uma grande parcela do público compartilhando suas emoções ao assistir a um episódio (salvo em casos como final de temporada), o público já espera determinados acontecimentos, como por exemplo, conclusões de *plots* apresentados no início do episódio. Já em narrativas complexas é difícil presumir o que vai acontecer nas próximas cenas e episódios. Por isso, os espectadores buscam as redes sociais como um ambiente para compartilhamento de teorias e descobertas. Não queremos definir que todos os sitcoms não possuem emoções e surpresas em suas narrativas, somente que é mais comum essa complexidade em narrativas como *The Walking Dead*.

E além disso, é muito mais comum as pessoas compartilharem experiências surpreendentes, sejam elas positivas ou negativas. Claro, que não existe uma única regra, compartilhamos por diversos motivos: participação de grupos, aceitação, busca e divulgação de informações e conhecimento, desejos anteriores à internet, entre outros. Mas, para nosso estudo focaremos nas sensações com a narrativa, em frente ao espectador, e na participação destes como um grupo.

A complexidade pode ser vista em *The Walking Dead*, por exemplo, quando cada episódio apresenta uma nova trama e mais informações surgem para o público lembrar; elas podem ser retomadas ou até mesmo afetarem os personagens no futuro, criando um maior interesse na história, este é um dos *drives* para consumo audiovisual complexo (MITTELL, 2015, p.169-170). A narrativa utiliza os diferentes pontos de vistas das personagens para contar a mesma história, procurando mostrar que uma ação tomada pelos protagonistas não reflete no pensamento de todos os personagens, as ações anteriores que um personagem realizou, em temporadas mais antigas, podem “assombrá-lo” na atual temporada.

Essa complexidade presente na narrativa de *The Walking Dead* acaba por trazer informações surpreendentes ao público espectador, as

---

<sup>143</sup> Tradução livre do autor. Texto original: “*narrative complexity redefines episodic forms under the influence of serial narration (...) foregrounds ongoing stories across a range of genres. Complex television employs a range of serial techniques, with the underlying assumption that a series is a cumulative narrative that builds over time, rather than resetting back to a steady-state equilibrium at the end of every episode.*” (MITTELL, 2015, p. 18).

quais tende a ter maior relevância na ação de ser compartilhada em redes sociais e pessoalmente. A morte inesperada ou uma reviravolta na trama, criam estes momentos para o espectador compartilhar suas sensações, como veremos nas mensagens abaixo.

Utilizando a ferramenta *Twitonomy*<sup>144</sup> conseguimos coletar e quantificar números de *tweets* ou mensagens na rede social *Twitter*, sobre episódios específicos de *The Walking Dead*. Uma ferramenta paga que permite coletar e organizar mensagens do *Twitter* por meio de assuntos, por exemplo televisivos, que foram compartilhados no momento exato de transmissão do conteúdo: trazendo mensagens a cada minuto, uma visualizações agrupada por hora, as mensagens mais compartilhadas, e principais tópicos acerca do assunto.

Vamos olhar alguns *tweets* coletados com a ferramenta, como exemplo, do primeiro episódio da sétima temporada, intitulado de *The Day Will Come When You Won't Be* e transmitido no Brasil dia 23/10/2016.

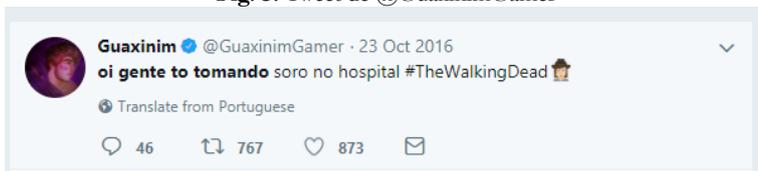
Fig. 1: Tweet de @Cleytu.



Fig. 2: Tweet de @Itspredrito.



Fig. 3: Tweet de @GuaxinimGamer



Os exemplos acima ilustram que acontecimentos inesperados levam ao compartilhamento de *tweets* pelo público, neste capítulo um dos

<sup>144</sup> Twitonomy ferramenta online para coleta, análise e filtros de mensagens na rede social Twitter: <https://www.twitonomy.com/>

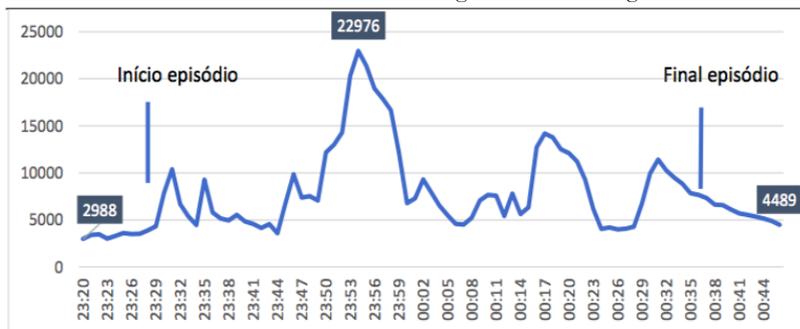
personagens principais morre, conhecido como Glenn (interpretado por Steven Yeun), e isso resultou na vontade e motivação do público de compartilharem seus sentimentos, sendo de raiva ou tristeza. Este é um dos principais motivos que observamos no compartilhamento de *tweets* com o público de *The Walking Dead*.

O personagem Glenn está presente no seriado desde o segundo episódio da primeira temporada, criando uma relação com o público e virando um dos protagonistas favoritos, como podemos ver nas figuras 01 e 02, onde os espectadores mostram suas confusões e desolações com a morte do personagem. Na figura 02, o internauta @itspedrito ainda declara que preferia que os produtores tivessem matado outro personagem, o pastor Gabriel Stokes, e tivessem deixado o Glenn vivo. Ilustrando como o *Twitter* é um canal onde os fãs podem conversar com a narrativas, outros espectadores e os produtores da série televisiva.

A surpresa de sua morte vem por que Glenn Rhee sempre buscou ser justo e salvar outros sobreviventes ao apocalipse, mesmo que isso colocasse sua vida em risco. Era casado com Maggie Greene (interpretado por Lauren Cohan), a qual está grávida de seu filho no episódio. E na figura 03 é ilustrado o quão mal e triste os espectadores ficaram com a morte de Glenn, o internauta @GuaxinimGamer faz uma alusão a estar doente e precisar tomar soro.

Analisaremos como os espectadores de *The Walking Dead* e suas ações nas redes sociais influenciam o consumo em tempo real. O episódio, utilizado como exemplo - *The Day Will Come When You Won't Be*, teve uma transmissão de 67 minutos, com início às 23:30 horário de Brasília.

**Fig. 4:** Gráfico com números coletados na ferramenta Twitonomy, dia 23/10/2016. Das 23:20 às 00:44. Com foco em *The Walking Dead* e na hashtag #TWDnaFox.



O gráfico representa o número de mensagens enviadas a cada três minutos, nós analisamos dez minutos antes da transmissão, durante o

episódio e dez minutos depois. Constatamos um aumento no número de mensagens postadas no *Twitter* após o início do programa, um crescimento por volta de 23:44 e 23:47 quando um personagem secundário é assassinado. E um pico de mensagens entre 23:53 e 23:56, com um total de 22.976 mensagens, momento exato que Glenn é atacado e assassinado pelo vilão, ilustrando a atenção dos espectadores a cada acontecimento e como a morte ou uma cena chocante leva o compartilhamento de mensagens. Após o final do episódio às 00:36, os espectadores param de comentar com tanto fervor sobre o que foi assistido.

A quantidade de *tweets* ilustra a popularidade do objeto em análise e permite entendermos que sim, os espectadores estão acompanhando e compartilhando suas sensações e opiniões com base em cada acontecimento específico que foi transmitido na televisão: “Os espectadores assistem programas complexos em parte para ver ‘como eles farão isso?’”(MITTELL, 2015, p.43)<sup>145</sup>. Para os espectadores o que é transmitido é considerado como tempo real, mesmo quando estes entendem que aquela cena não está acontecendo naquele exato momento, entretanto as reações e interações com outros espectadores no *Twitter* são ao vivo. Isso que caracteriza este *sensu de ao vivo* televisivo, o sentimento do público em relação à narrativa e às mensagens compartilhadas a cada minuto ou acontecimento.

Somente este novo hábito não classificaria o seriado como um ao vivo televisivo. É importante olharmos o que define ao vivo, e buscar essas características em *The Walking Dead*. Utilizaremos como autor principal, desta análise comparativa, Arlindo Machado e seu livro “A Televisão Levada a Sério”, por serem referências em estudos acadêmicos sobre televisão.

Como apontamos, no exemplo do episódio *The Day Will Come When You Won't Be*, o personagem Glenn morreu de forma surpreendente, influenciando o público a compartilhar suas emoções e surpresas. Como público, esperamos que os protagonistas não morram, queremos que exista uma proteção sobre eles, mas em *The Walking Dead* não existe esta segurança. Para Machado, pesquisador do programa de pós-graduação da PUC-SP e da ECA-USP, “toda transmissão em tempo real e presente inclui um certo elemento de *suspense*, na medida em que as coisas podem não ocorrer como planejadas. O melhor da televisão ao vivo acontece quando o imponderável se impõe sobre o programado” (MACHADO, 2000, p.141), esta mesma característica pode ser enxergada na narrativa de *The Walking Dead*, quando a combinação de uma trama com acontecimentos inesperados

---

<sup>145</sup> “watch complex programs in part to see ‘how will they do it?’” Tradução do autor

e a experiência do *live-tweeting* proporcionem uma experiência similar à de ao vivo.

Os roteiristas do programa sabem o que vai acontecer com todos os personagens, mas para o público o elemento de suspense é o que instiga o compartilhamento de mensagens. Não existem garantias de como o público irá receber o episódio e trama transmitida. O elemento de surpresa, apontado por Machado, é um dos pontos principais deste *como se fosse ao vivo*: os espectadores buscam participar e compartilhar seus sentimentos em relação a trama, principalmente quando o fato ocorrido na série é inédito ou inesperado.

A Internet tomou forma como um lugar ativo para discursos sobre a televisão [e seus conteúdos], paratextos com *frames* tornaram-se mais importantes, visto que um espectador pode estar frequentando sites de discussão, wikis, conversas no Twitter ou procurando *spoilers* em momentos antes, durante e depois de assistir [aos programas], tudo isso altera substancialmente as experiências de compreensão da narrativa (MITTELL, 2015, p.165)<sup>146</sup>

Então, mesmo em um seriado como *The Walking Dead*, se comparado a uma partida de futebol, ainda apresenta características de um conteúdo ao vivo, “a reflexão do telespectador, por se dar *ao vivo*, ou seja, num processo que ainda está em andamento pode tomar a forma de ação política e em alguns (mas não poucos) casos, resultar em mobilização” (MACHADO, 2000, p.129). O conteúdo não é ao vivo, mas a reação do público sim. Mesmo, que os espectadores de *The Walking Dead* não tomem ações políticas, podem acontecer mobilizações após a transmissão ou mesmo durante de um episódio, como aconteceu após a morte de Carl (interpretado por Chandler Riggs), um dos protagonistas, e diversos fãs iniciaram uma petição online para demitir o produtor executivo da série, que tomou a decisão de “matar” o personagem.<sup>147</sup>

Uma característica, do ao vivo, que seria impossível considerarmos no produto seriado é dada quando “os realizadores devem dar consistência ao material no mesmo momento em que esse material ainda está sendo tomado e sem ter condições de pré-visualizar os resultados antes que o

---

<sup>146</sup> Tradução livre do autor. Texto original: “Internet has emerged as an active place for discourse about television, paratextual frames have become more important, meaning that a viewer might be frequenting discussion sites, fan wikis, or Twitter conversations or searching for spoilers in moments before, during, and after viewing, all of which substantially change the experiences of narrative comprehension”

<sup>147</sup> Para saber mais acesse: <https://omelete.com.br/series-tv/noticia/the-walking-dead-fas-fazem-peticao-para-demitir-produtor-apos-morte-de-personagem/>

produto chegue ao receptor” (MACHADO, 2000, p.130). Na série televisiva *The Walking Dead* não existe o ao vivo para os produtores ou realizadores, pois o conteúdo é gravado semanas ou meses antes de ir ao ar, entretanto, se pensarmos na visão do público espectador mais ativo, este assiste ao conteúdo no momento da primeira transmissão televisiva, a qual segue o horário da grade de programação, e em seguida ou quase que ao mesmo tempo compartilha suas opiniões nas redes sociais.

Essa condição ou hábito engloba a ideia de dar consistência e reutilização do conteúdo televisivo no mesmo momento de sua transmissão. O público recria e transmite suas sensações com base no conteúdo disponível para ele, em formato de texto, áudio, montagens e cenas da série:

Fig. 5: Tweet de @w4lkersofredor



Fig. 6: Tweet de @tirinhasdokino



Nos exemplos, conseguimos visualizar fãs compartilhando *tweets* utilizando cenas de *The Walking Dead* (fig.5) e de outros objetos audiovisuais (fig.6). O público cria e compartilha materiais sobre o que se está assistindo, no mesmo momento da transmissão, antes mesmo de terem visto o episódio completo e conclusões de *plots* e tramas. O ato de compartilhar rapidamente, tirando conclusões rápidas e prévias ao final do episódio, pode ser considerado como ao vivo. Essa instantaneidade não existe na etapa de produção de *The Walking Dead*, mas está presente na recepção do público.

Apontamos que nem todas as características da televisão ao vivo, refletem este novo modelo que defendemos, pois, “Na televisão ao vivo (...) não é necessária (nem é possível) qualquer manipulação para que o tempo do material significativo coincida com o tempo do evento: essa é justamente a condição da operação ao vivo” (MACHADO, 2000, p.138), em narrativas gravadas anteriormente, a transmissão, a manipulação por meio da edição ou omissão de fatos é um elemento comum. Esta, manipulação, que cria o suspense e tensão necessária para prender a atenção do público e fazê-los compartilhar, e ilustra o senso de ao vivo defendido.

O novo modelo de consumo ao vivo, apresentado neste capítulo, está em constante mudança, junto com suas audiências e convergência. Conversar com as novas audiências é criar um senso de ao vivo em constante mudança, cada episódio e acontecimento, os programas precisam se distanciar de “algo falso”, e criarem sentimentos que transmitem a sensação do ao vivo, o real.

Quando os espectadores de *The Walking Dead*, e outras séries com características similares, assistem a programas ficcionais e comentam minuto a minuto no *Twitter* sobre aquilo que está ocorrendo na narrativa audiovisual, quase que, simultaneamente, é criada uma certa sensação coletiva, por parte dos espectadores, de estar assistindo a um programa como se este fosse ao vivo. O que motiva essa sensação coletiva é a interação com outros espectadores, um produto televisivo seguindo a grade de programação e o receio de receber *spoilers*<sup>148</sup> sobre a narrativa; estes são os principais fatores que estruturam este *senso de ao vivo*.

O 'ao vivo' que defendemos, “nesse caso, diz respeito não à produção do conteúdo, mas a sua forma de transmissão” (CAMPANELLA, ALMEIDA, 2017, p.9). Mesmo, conteúdos seriados gravados previamente,

---

<sup>148</sup> *Spoilers* - informações que revelam elementos importantes na narrativa, antes do espectador ter assistido o mesmo. Eis um exemplo, caso um fã compartilhe a resolução de uma reviravolta importante presente na narrativa, outras pessoas que acompanham ou assistem o programa e ainda não tenham visto o episódio ou cena com a reviravolta, podem vir a ter uma mudança na experiência de assistir o conteúdo, retirando o suspense proposto pela série.

mas que possuam uma primeira transmissão de maneira única, para grande parte do público, podem possuir características de uma transmissão ao vivo.

## REFERÊNCIAS

- BOURDON, J. **Live television is still alive**: on television as the unfulfilled promise. *Media, Culture and Society*. Vol. 22, n. 5, 2000. p. 531–556.
- BUCCI, E. **Em torno da instância da imagem ao vivo**. São Paulo: Revista Matrizes – V.3 N.1, 2009
- BUONANNO, Milly. **The Age of Television**: experiences and theories. UK: IntellectBooks, 2008.
- BUTLER, J. **Television Style**. New York: Routledge, 2010
- CAMPANELLA, B. ALMEIDA, M. **O “ao vivo” como promessa de participação e de autenticidade nos reality shows**. Juiz de Fora: Lumina, 2017
- DELLER, R. **Twittering on**: Audience research and participation using Twitter. *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, 2011
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Aleph, 2009
- JENKINS, H. GREEN, J. FORD, S. **Cultura da Conexão**: Criando Valor e Significado Por Meio da Mídia Propagável. São Paulo: ALEPH, 2014
- MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.
- MILNE, M. **The Transformation of Television Sport**: New Methods, New Rules. Palgrave Macmillan, 2016.
- MITTELL, J. **Complex TV**: The Poetics of Contemporary Television Storytelling. New York: NYU Press, 2015.
- PIENIZ, M. **Mediação estrutural da tecnicidade**: o trânsito das audiências a partir do Twitter. São Paulo: Revista Matrizes – V.9 N.1, 2015.
- SHIRKY, C. **A Cultura da Participação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- THOMPSON, K. **Storytelling in Film and Television**. Harvard University Press, 2003.

**Representações,  
consumos e  
identidades**



## As novas heroínas: MMA e gênero feminino na telenovela *A Força do Querer*

Tarcyanie Cajueiro Santos

### Introdução

Este trabalho apresenta os resultados parciais de uma pesquisa em desenvolvimento com financiamento da Fapesp nos eixos comunicação, esporte e gênero, buscando refletir sobre a representação das atletas do (UFC) na mídia, mais especificamente na telenovela *A Força do Querer*.

A telenovela *A Força do Querer*, escrita por Glória Perez, estreou em 3 de abril de 2017, no horário nobre da Globo, e permaneceu no ar por quase sete meses, alcançando altos índices de audiência, “chegando em seu ápice no último capítulo, de número 172, exibido no dia 20 de outubro de 2017, com 50 pontos em São Paulo e 49 pontos no Rio de Janeiro” (MATTOS, 2018, p.73).

Trata-se de uma novela cuja narrativa se estrutura a partir dos quereres, dos desejos, escolhas e buscas dos personagens, enfatizando “o embate entre o querer (vontade) e o embate entre os limites éticos e morais que permeiam nossas escolhas” (GSHOW, 2016). Nesse sentido, a autora Glória Perez elucida sob forma de romance e por meio de vários personagens as dificuldades e dilemas identitários de se viver numa “sociedade pós-tradicional” (GIDDENS, 2002).

As novelas são os produtos mais lucrativos da Rede Globo e, por isso, atraí grandes anunciantes. Destinadas às mulheres e à família, a novela fomenta a cultura de consumo por meio da promoção de bens e estilos de vida associados a esses bens. Tendo em vista esses pressupostos, elegemos como recorte deste trabalho a discussão sobre gênero feminino na telenovela *A Força do Querer* a partir da personagem Jeiza (atriz Paolla Oliveira), policial que trabalha no Batalhão de Ações e Cães e se torna lutadora profissional de MMA, chegando a ganhar o tão almejado cinturão numa luta no UFC 212.

Este texto se divide em 2 partes: no primeiro momento, apontamos o que é o UFC, discorrendo sobre o seu surgimento e transformação até os dias atuais, com a incorporação das atletas femininas nesta competição. No segundo momento, entendendo que a mídia é uma poderosa “tecnologia de gênero” (LAURETIS, 1994), discutimos a produção de sentidos ligada à personagem Jeiza, policial e atleta de MMA, no que diz respeito ao modo como a representação do gênero feminino é construída em torno dela. Nesse sentido, concordamos com Almeida (2007, 2012), para quem o gênero é um eixo que atravessa a cultura do consumo

e, a mídia, por seu lado, produtora e disseminadora de significados. Nossa análise se baseia no conceito de representação de Stuart Hall (2016), por meio de análise do material de divulgação da novela sobre a personagem em sites e episódios da novela nos quais aparecem a personagem Jeiza.

## **UFC e o advento das mulheres**

O esporte moderno começou a se desenvolver na Grã-Bretanha a partir do século XVIII, quando “[...] tornou-se um jogo e os elementos violentos começaram a ser mais controlados” (DUNNING, 1993, p. 172). Entre as mais diversas modalidades esportivas, as Artes Marciais Mistas (MMA) caracterizam-se “[...] pelo emprego de técnicas oriundas de diversas artes marciais e/ou esportes de combate, como capoeira, jiu-jitsu, muay thai, kickboxing, taekwondo, caratê, judô, wrestling, boxe, luta livre e kung fu” (GREESPAN, 2014, p.14). Tais esportes têm origens em locais e momentos históricos diversos, com significados e funções sociais distintas, mas juntos estão sob o nome de MMA, sendo praticado por inúmeras pessoas no mundo inteiro.

Hoje em dia, o UFC é o principal torneio de MMA do mundo, refletindo o contexto econômico e sociocultural no qual está inserido. Do ponto de vista econômico, o UFC origina-se numa época marcada pelo aumento global da concentração de poder dos grandes conglomerados e do crescimento de fluxo de informação, capitais e mercadorias. Do ponto de vista sociocultural, ele contribui para a disseminação de valores neoliberais, como a defesa de que o indivíduo seja o empreendedor de si mesmo.

Antes de se tornar UFC, este torneio estava ligado aos combates de vale-tudo promovidos no Rio de Janeiro pelos irmãos Grace no início do século XX. O UFC propriamente dito surgiu nos Estados Unidos em 1993, como um evento de lutas mistas, transmitido pela TV, ao vivo em pay-per-view no formato de show, visando propagar as Artes Marciais Mistas (MMA). O objetivo do programa era promover uma disputa de Vale-Tudo entre diferentes estilos de artes marciais, buscando provar qual técnica era superior. No torneio, oito lutadores de diferentes estilos se enfrentariam num torneio “mata-mata”, ou seja, o ganhador de cada luta ganhava o direito de ir para a próxima fase, e o perdedor era desclassificado. Quase não havia regras, limite de peso, ou tempo máximo de duração para as lutas. Vendido para Lorenzo Fertitta, Frank Fertitta III e Dana White, o UFC tornou-se a competição esportiva com o crescimento mais rápido da história. A partir de 2001, a organização passou a investir em transmissões de lutas por pay-per-view. Desde o início, já possuía uma estreita relação com a linguagem midiática, tanto que a forma octogonal de seus ringues foi inspirada no filme “Conan, o Bárbaro”. Segundo Alvarez e Marques (2013,

p.7), muito embora não se possa perder de vista o desejo de seu fundador Rorion Grace de disseminar pelo mundo o jiu-jitsu brasileiro, desenvolver lutas e torná-las esportivas, o UFC é “[...] muito mais a criação de um produto midiático do que uma disputa esportiva”. Nas palavras de Grespan (2014, p.16):

O UFC foi criado para ser um campeonato de lutas em formato de “show”, um evento de consumo esportivo transmitido pela televisão através de PPV e sua promoção era realizada através da frase “there are no rules” (“não há regras”). De um campeonato de lutas cujo lema era “não há regras”, o UFC precisou repensar seu formato para ser aceito como um esporte e não como um show de brutalidade, como era tratado pela mídia. Nesse caso, ele parece ter passado por um processo civilizatório e midiático de padrão aceitável, de uma violência contida pelo capital. Em 2001, o UFC foi “[...] vendido para os executivos do Station Casinos, Frank e Lorenzo Fertitta e o promotor de boxe Dana White, criadores da Zuffa, empresa controladora da patente do evento” (GRESPLAN, 2014, p.17).

O UFC aumentou o número de categorias de pesos e recebeu regras mais rígidas, passando a ser chamado de Artes Marciais Mistas e não mais Vale Tudo, como era conhecido até então.

A origem e o crescimento do UFC estão relacionados à ampla divulgação midiática na chamada “sociedade em rede” (CASTELLS, 1999), cuja difusão ocorre por meio de sites, blogs, televisão, canais de PPV, revistas, entre outras mídias. A internet foi crucial para sua popularização e consequente aumento do número de espectadores. As redes sociais digitais – com comentários de lutadores, treinadores e fãs – ajudaram a criar expectativas em relação às lutas e às(aos) próprias(os) atletas.

Neste contexto, o MMA tornou-se um produto global, passando a ser assistido e praticado não apenas por homens, mas também por mulheres. Grespan (2014) aponta que, desde os anos 1990, já há mulheres lutando MMA e, como esse número vem crescendo significativamente, o resultado é a participação cada vez maior dessas atletas no UFC. De acordo com a autora,

Em dezembro de 2012, havia duas lutadoras oficialmente contratadas. Já em maio de 2014, havia 25 atletas oficialmente contratadas. O primeiro ranking oficial do UFC da categoria das mulheres foi divulgado em 04 de março de 2013, a primeira mulher no ranking do peso por peso foi divulgada em 16 de dezembro de 2013 (GRESPLAN, 2014, p. 26).

Entre as diversas lutadoras desta modalidade, a americana Ronda Rousey foi a que obteve maior visibilidade midiática. Muito embora as mulheres lutem MMA desde os anos 1990, conforme salienta Grespan, elas só ganharam visibilidade em 2012, com a contratação da americana pelo UFC. Até o advento de Ronda, Dana White não tinha nenhum interesse em contratar mulheres para os torneios de UFC. Suas palavras são reveladoras sobre a importância de Ronda para a inserção das mulheres no UFC: “[...] O MMA feminino só está no UFC por causa dela. Ela é a campeã e merece estar aqui” (WHITE apud VICENTIM, 2013). Ronda, considerada como uma das melhores atletas do campo dos esportes de combate, foi a primeira medalhista de judô dos Estados Unidos em Jogos Olímpicos, conquistando a de bronze em Pequim, em 2008. Sua popularidade “fez com que o UFC abrisse mais categorias para mulheres – atualmente são quatro. É a chegada de cada vez mais atletas contribuiu para que o MMA evoluísse em uma velocidade impressionante” (UOL ESPORTE, 2018). A norte-americana tornou-se uma celebridade ao conquistar o cinturão peso-galo do Strikerforce e foi a primeira detentora do Cinturão Peso Galo Feminino do UFC. No entanto, se Ronda foi um divisor de águas, outras atletas de renome seguem competindo nos torneios de UFC e atraem um grande público, como é caso de Holly Holm, Amanda Nunes e Cris Cyborg.

Levando em consideração o aumento do número de atletas mulheres nessa modalidade, cabe perguntarmos em que medida e como o UFC aparece como um espaço de disputas e resistências, apontando para uma representação na qual a mulher não se reduz ao modelo hegemônico de feminilidade? Ou se a entrada das mulheres em um esporte como este já não apontaria para a reprodução e imposição de padrões de comportamento masculinos para que elas possam ser socialmente reconhecidas? Há espaço nos veículos de comunicação para as atletas? De que forma a inserção é feita? O modelo de normatização das atletas é uma reprodução de formas disciplinares de corpos e subjetividades que as colocam dentro de modelos preestabelecidos representados hegemonicamente pela sociedade de consumo? Se não há como responder a tais questionamentos de imediato, propomos uma reflexão a partir da personagem Jeiza da novela *A Força do Querer*.

### **Telenovela, gênero e o culto da performance**

As telenovelas anunciam uma ampla variedade de produtos e estilos que incide sobre um grande número de pessoas em todo o país. Muito embora atinjam uma ampla e diversificada audiência no que diz respeito à classe social, sexo e idade, elas ainda são pensadas como um produto para a família brasileira, em especial, para as mulheres. As novelas

retratam, geralmente, os estilos de vida e valores sociais das classes altas e médias de São Paulo ou do Rio de Janeiro e suas narrativas giram em torno de temas considerados femininos, como o romance, a família e a afetividade. As novelas das nove tem um público mais diversificado e, ainda assim, tratam de temas considerados femininos, como o amor, dramas familiares, questões que dizem respeito à intimidade e ao afeto. “As histórias são centradas em personagens femininos, heroínas que lutam contra diversos tipos de dificuldades até o final feliz do encontro amoroso definitivo e desimpedido dos empecilhos que constituíram por meses a longa trama narrativa” (ALMEIDA, 2007, p.183).

As telenovelas podem ser pensadas como “tecnologias de gênero” (DE LAURETIS, 1994), ou seja, como práticas discursivas que produzem efeitos sobre os corpos, relações sociais e comportamentos. Nesse sentido, a telenovelas disseminam narrativas, produzindo efeitos de sentido a partir concepção de gênero sobre as quais elas se baseiam. Ao pensar gênero como uma prática discursiva, De Lauretis aponta esse conceito para além da diferença sexual. Nesse caso, gênero não seria uma propriedade dos corpos, nem algo existente a priori, mas efeito de linguagem produzido por diferentes aparatos médicos e tecnologias sociais. Essa ampliação da noção de gênero também é encontrada em Scott, que define gênero a partir de duas proposições ligadas entre si: o de que ele é “um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos” e o de que ele é “um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1990, p.5). Essa conceituação pressupõe que as relações de gênero são práticas que emergem num dado contexto histórico e social e não o simples produto de determinações biológicas. O conceito de representação em Stuart Hall (2016) aparece como uma ferramenta teórica e metodológica para a compreensão de como a telenovela é uma potente tecnologia de gênero, posto que diz respeito ao modo como as pessoas dão sentido a si mesmas e ao mundo sobre o qual elas tecem relações e práticas sociais. A representação refere-se a sistemas simbólicos, como textos e imagens, envolvidos na produção de um produto cultural, que incide sobre as identidades que lhes são associadas e têm um efeito de regulação na vida social, promovendo o consumo. “Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e de imagens que significam ou representam objetos” (HALL, 2016, p.31). Ou seja, a representação do gênero feminino por meio da personagem Jeiza da novela *A Força do Querer*, pressupõe a análise do modo como essa tecnologia de gênero usa a linguagem para produzir sentido.

A novela *A Força do Querer* foi exibida no horário nobre, depois do *Jornal Nacional*. Nela, as histórias dos personagens se cruzaram umas com as outras. O primeiro capítulo da novela se passa na região Norte do país, no interior do Pará, na fictícia Parazinho, onde os personagens protagonistas Zeca (Marco Pigossi) e Ruy (Fiuk) - ainda crianças - se afogam e são salvos por um índio que entrega à dupla uma espécie de amuleto e lhes dá um aviso: “a água que os uniu será a mesma que irá separá-los”.

Vinte anos depois, os dois se encontram e passam a disputar o amor de Ritinha (Isis Valverde), que acredita ser filha de um boto, tendo uma forte ligação com as águas. Ritinha reproduz o estereótipo de uma sereia: linda, sedutora, buscando seguir seus desejos. “A partir daí, os caminhos de Zeca e Ruy seguirão entrelaçados pela rede de fascínio e dominação dessa mulher, rumo a situações inesperadas e surpreendentes” (GSHOW, 2017).

Se no início, a novela transcorre entre a fictícia cidade do Pará (Parazinho) e no Rio de Janeiro; posteriormente, é no Rio de Janeiro que se desenrola a trama. Esta novela é composta por diversos núcleos, nos quais se cruzam personagens que imbuídos de seus quereres (sonhos) acabam se esbarrando uns com os outros, por meio de temas como: sereismo, transexualidade, relações amorosas, segurança pública, vício em jogo, cosplayer, tráfico de drogas e MMA. O fio condutor é o embate entre os limites éticos e morais, de um lado, e os desejos e escolhas das pessoas de outro. Trata-se de uma novela que tem oito histórias e conta com quatro protagonistas masculinos: Zeca (Marco Pigossi), Ruy (Fiuk), Rubinho (Emílio Dantas) e Caio (Rodrigo Lombardi); além de quatro protagonistas femininas: Isis Valverde (Ritinha), Juliana Paes (Bibi), Carol Castro (Ivana/Ivan) e Paolla Oliveira (Jeiza). Nosso interesse recai especificamente na personagem Jeiza (atriz Paolla Oliveira), policial que trabalha no Batalhão de Ações e Cães e é lutadora de MMA, chegando a ganhar o tão almejado cinturão numa luta no UFC 212, no último capítulo da novela. Esta personagem foi inspirada na cabo Aline Trambaiolido, do Batalhão de Ações com Cães da Polícia Militar do Rio de Janeiro e, segundo o site Gshow (2017), “Jeiza quer conquistar os ringues e mostrar que mulher pode fazer o que quiser”. Logo no início da novela, aparecem os problemas sobre os quais Jeiza se defronta – seja de ter um namorado que aceite sua profissão, ou do constante perigo que passa como policial militar no Rio de Janeiro.

Zeca é caminhoneiro e se muda para o Rio de Janeiro para recomeçar uma nova vida após ser abandonado por Ritinha, que passa a se relacionar com Rui. Jeiza aparece na novela (quinto capítulo) e, numa ação policial, aborda Zeca quando este chega ao Rio de Janeiro, levando em seu

caminhão castanha do Pará. A policial revista o caminhão de Zeca numa blitz, deixando-o contrariado. A partir daí, esses dois personagens vão se encontrar e viver uma história de amor muito conflituosa. Enquanto Jeiza é descrita como “uma policial linha dura, mulher bonita, sensual, cheia de garra e atitude” (GSHOW, 2017); Zeca, por seu lado, é apresentado como um homem “honesto” e de “sentimentos intensos”. Trata-se de um personagem que incorpora o estereótipo do machão, sendo apelidado por Jeiza de “marrento”. Zeca é um homem muito ciumento e acha que o papel da mulher deve ser circunscrito à esfera do lar e da família. Dito com outras palavras, sua mulher deve viver para ele. As crises de ciúmes de Zeca, seja com Ritinha ou com Jeiza, abrange uma postura característica do machão, sendo criticado pela mídia de maneira geral, como demonstrado abaixo:

Desde quando namorava Ritinha, no começo da novela, Zeca se mostrava um cara machista e controlador, que não aceitava que uma mulher independente e dona de si estivesse ao seu lado. Por várias vezes, ele chegou a humilhar a moça na frente de outras pessoas, e a impedir que ela usasse roupas curtas ou conversasse com outros homens na sua frente (JUNQUEIRA, 2017).

Enquanto Zeca desponta como controlador e machista, desde o início de sua aparição da novela, Jeiza aparece como uma mulher forte e independente. No entanto, essa independência parece ter um preço, especialmente quando se é uma policial militar. No capítulo 8, Jeiza aparece discutindo com Vitor, seu namorado do início da novela, por causa dos seus horários na polícia. Ele demonstra insatisfação por ela não ter um horário fixo, mas Jeiza não se abala com suas queixas e não cede. Ou ele fica com ela e a aceita do jeito que é, sem ter horários fixos para chegar em casa, ou não continuam com o relacionamento. Diante desse impasse, o casal rompe, até que no capítulo 10, Vitor surpreende Jeiza com um pedido de casamento:

Jeiza: Pera aí, pera aí, deixa eu recapitular que não estou entendendo.

Vitor: Está entendendo, sim. Estou sendo bem claro contigo.

Jeiza: Você pensou direitinho no que está dizendo?

Vitor: Pensei. Fui lá pra casa e fiquei pensando na relação da gente. A gente está junto há três anos. Três anos não é pouca coisa.

Jeiza: Nunca disse que é.

Vitor: Você tem tudo o que eu gosto numa mulher. Cada coisinha...

Jeiza: Eu tenho tudo não! A minha profissão que é o que mais me define é uma encrenca para você (...). Não estou entendendo. Você quer retirar o dar um tempo e volte para o status de antes?

Vitor: Não, para o que era antes, não. Me dá a mão. Eu quero que a gente case. Para acabar de uma vez com essas besteiras, com essas briguinhas Jeiza, que só atrapalham a gente.

Jeiza: Você está ouvindo que você está dizendo?

Vitor: Você me ama ou não?

Jeiza: Ontem mesmo você estava dizendo para eu largar a PM para a gente dar certo.

Vitor: Eu não falei em largar. Quem falou em largar foi você.

Jeiza: Fazer um trabalho administrativo atrás de uma mesa é a mesma coisa que largar. Eu não estou menosprezando o trabalho de ninguém não, mas o que me atrai para vestir aquela farda é o sangue na veia, entendeu? O combate, o frio na barriga. Saber que estou protegendo aquelas pessoas, que estou fazendo uma coisa diferente, potente.

Vitor: Fala quando a gente tiver um filho, uma menininha, a Jeizinha aqui, como é que vai ser?

Jeiza: Com filho ou sem filho, eu vou ser a mesma, vou ser eu. Você vem com esse papo de casamento achando que quando tiver um filho, eu vou mudar a minha personalidade. Pode tirar seu cavalinho da chuva, porque não vou.

Vitor: Vamos tentar ficar juntos. Eu sei, reconheço que tem um monte de coisas que você está certa. Sei que sou um cabeça dura, sei que tenho que mudar, estou mais que consciente disso, mas é que a gente morando junto é diferente.

Jeiza: Não é diferente. Não vai mudar.

Vitor: Morar junto muda tudo. A gente tem mais segurança.

Jeiza: Meu trabalho vai continuar sem hora para começar ou terminar, vai ter uma poção de dia que você vai ficar aí sozinho. Vou ter de dar plantão. Vai ter um monte de festa que você vai e eu não vou poder ir.

Vitor: A gente vai ficar junto. Meu amor, morar junto, para mim, muda tudo. Reconheço. Você está certa, já aprendi, é a sua profissão, é o que você quer para você e ninguém tem o direito de impedir você de se realizar.

Jeiza: Entendeu mesmo, ou está com esse papinho mole achando que morando junto, você vai assumir o controle? Quero saber, porque se for isso não vai dar certo. Você sabe que sou bem auto comandada, não sabe?

Vitor: Eu sei. Vamos casar.

Jeiza: Casar, assim? Casamento de papel passado e tudo, sem nenhum teste de convivência antes, nem nada? Não estou confiando não.

Essa cena é reveladora no que diz respeito à caracterização da personagem Jeiza, no início da novela, para o público, que é de uma mulher decidida e independente. Ainda nesse capítulo, a conversa entre Cândida, sua mãe, e Nazaré, tia de Zeca, sobre Jeiza demonstra que ela foge do papel

convencional atribuído à mulher. Segundo Cândida, Jeiza tem gênio ruim, “Gênio ruim que ela tem, Deus me livre!”, porque, “podia estar casada com Vitor, que é bancário e tem vida estruturada”. Fato que é enfatizado por Nazaré, para quem “Jeiza precisa é de um homem mais forte que ela”. Jeiza não apenas afirma não abrir mão de sua profissão, como também prefere “fazer um teste de convivência para ver se dá certo”. Com isso, Vitor se muda para a casa onde Jeiza e a sua mãe moram. Contudo, logo em seguida, durante o trabalho, ao fazer uma ronda, Jeiza vê Vitor beijando outra mulher na frente de um bar, à noite. O relacionamento termina na festa que Jeiza faz para Vitor em sua casa. A casa está cheia de convidados quando Vitor chega. Jeiza não demonstra nenhum ressentimento, pelo contrário, beija Vitor na frente de todos os convidados e o chama para o quarto dizendo que tem uma surpresa para ele. Ele se espanta quando vê suas malas feitas e, então, ela mostra as fotos dele com outra mulher e diz para ele ir embora: “vaza daqui!”. Ele pega as malas e vai embora. Ao ver Vitor saindo com as malas os convidados ficam atônitos; então, Jeiza batendo palmas diz: “vamos comemorar meu povo. A festa só mudou o motivo”.

Outra característica de Jeiza é a perseverança demonstrada por meio dos treinos e das lutas, muito embora não haja nenhuma menção a quaisquer preparações comuns à rotina dos atletas, como dieta, restrições, ou musculação. O sonho de Jeiza é ser lutadora profissional de MMA. Várias são as cenas de treinos e lutas até finalmente conquistar o cinturão de UFC numa luta em Los Angeles. Jeiza aparece como porta-voz do que Ehrenberg (2010) aponta como “culto da performance”, dominado pela mitologia da autorealização, na qual o governo de si e o empreendedorismo se tornam valores fundamentais da sociedade. Segundo este autor, o esporte se tornou o principal vetor e ponto de difusão de uma cultura do heroísmo, fornecendo “sua forma ideal graças a *uma dupla transformação*: uma multiplicação dos usos não-esportivos do esporte e uma esportização da aventura” (EHRENBERG, 2010, p.16). Jeiza caracteriza indivíduos que veem a si próprios como os únicos responsáveis por suas carreiras, destino e sucesso. Enquanto modelo desse culto, Jeiza vive sob riscos, construindo sua identidade num processo de busca constante. Sua vida é um desafio diário, seja como comandante da Polícia Militar, no seu namoro com o machista Zeca, ou no MMA. A busca de superação, com foco no esforço, na dedicação e disciplina aparece em vários diálogos de Jeiza com seu treinador (Raul Gazola). Quando Jeiza é convidada a participar de uma luta pelo UFC nos Estados Unidos, seu treinador diz que, para ela ganhar espaço no UFC, ela precisa abrir mão de muita coisa, fala das inúmeras dificuldades que surgirão. Para conquistar o cinturão, a atitude deve ser de vigilância e prontidão.

A determinação se soma com a honestidade da personagem. Destemida, Jeiza é um modelo de conduta, liderança e heroísmo, usando golpes e técnicas de luta quando necessário. Ela comanda operações não Morro do Beco, prende traficantes perigosos, como Rubinho. Em diversas ocasiões, ela abre mão de seus interesses pessoais em função de seus deveres, quando, por exemplo, ajuda Ritinha, que tem uma autorização judicial para ver seu filho e é impedida por Ruy. Ritinha pede que Jeiza a ajude. A major sobe junto com Ritinha ao apartamento de Ruy, e pede para mãe de Ruy (Joyce), deixá-la revistar o apartamento para procurar o filho de Ritinha. Ao não encontrar o seu filho, Jeiza aconselha Ritinha falar com um juiz para “fazer as coisas da maneira correta, pelos caminhos certos” para que ela possa efetivamente ver seu filho. Ritinha diz para Joyce que Jeiza fez o parto de seu filho e Jeiza aproveita o momento para dizer que “a rotina da polícia não é exatamente o que as pessoas imaginam, só prender bandido; é de parto até desengasgar bebê”.

Jeiza aparece como um alento num contexto no qual o Brasil vive uma profunda crise econômica, com um alto índice de violência urbana e corrupção. No programa Mais Você da Rede Globo, de 20 de outubro de 2017, a apresentadora Patrícia Poeta diz que Jeiza:

É um exemplo de uma pessoa justa e correta. Obrigada Deus! Porque temos uma personagem também correta nessa trama assim como na vida real, né gente? É um alento ver uma personagem dessas no meio de tanto exemplo ruim que a gente acaba vendo na vida real. Momentos tão difíceis como esse no Brasil também, né? (POETA, 2017).

Convidada do programa Mais Você, a psiquiatra Ana Beatriz Barbosa, que dá consultoria a autora Glória Perez, traça um perfil de Jeiza e do que ela representa. Em suas palavras:

Jeiza foi uma homenagem que a Glória Perez quis fazer, porque a gente toda vez que fala de policial, é sempre para malhar. A gente nunca tá falando do policial que é bacana. Existem policiais civis que são formados que falam três línguas e as pessoas não têm noção disso, porque é um sacrifício. Eu acho que a Jeiza foi um grande barato. É uma policial que é bonita, é ética, tem personalidade, é passional também. Como a Bibi, ela também é passional, mas ela tem uma ética indiscutível. Eu acho que mudou o conceito das mocinhas, porque as mocinhas foram sempre frágeis. A própria Paola sempre fez várias mocinhas frágeis. Vem uma protagonista com força, né? (BARBOSA, 2017).

Jeiza não é a primeira heroína da telenovela brasileira, antes dela outras protagonistas já apareceram como mulheres fortes e empoderadas. Almeida (2012), em seu artigo intitulado “gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher”, reflete sobre as construções de gênero na televisão brasileira. Segundo esta autora, “Malu mulher faz parte de um movimento de transformação das ‘heroínas’ melodramáticas mais tradicionais para criar uma imagem de mulher mais ‘moderna’ e menos submissa” (ALMEIDA, 2012, p. 127-8). A partir desta série, os temas do feminino são retrabalhados, promovendo uma conduta sexual mais livre, própria de uma mulher independente que tem uma carreira profissional, ao invés das mulheres comportadas como era de costume. Jeiza não fere a regra, aparecendo como uma mulher sexualmente liberada, que busca sua independência e protagonismo. Ela própria utiliza, em várias ocasiões, o termo “autocomandada” para referir-se a si mesma. Os temas típicos do feminismo aparecem na novela relacionados às questões pessoais, como os frequentes dramas amorosos vividos pela personagem, especialmente quando Jeiza se questiona sobre até que ponto está perdendo sua identidade por causa do amor que sente por Zeca. Apesar dos incontáveis desentendimentos, o casal termina a novela junto, com dois filhos. O final feliz para Jeiza é a formação de sua família ao lado do machão Zeca.

A questão do preconceito contra a mulher, especialmente no que diz respeito à policial militar também é pouco abordada, aparecendo em poucas ocasiões, como no capítulo 70, no qual Jeiza e Caio conversam sobre os preconceitos com os quais a policial se defronta. Caio pergunta a Jeiza “De onde veio essa vocação?”, a que Jeiza responde: “nasceu comigo”. A conversa continua:

Caio: Hoje em dia a gente vê muita mulher na polícia. Pouco tempo atrás era um reduto só de homens.

Jeiza: mas ainda é um reduto bastante desigual

Caio: tem preconceito?

Jeiza: Até de quem a gente prende. Pode ser homem, pode ser mulher. Quando você para o carro, ou quando para alguém para ser revistado. Até mesmo para dar voz de prisão. Quando veem que é mulher, tem sempre aquela ideia de que vai ser mais fácil para dobrar, Só que não!

Jeiza não menciona em nenhum momento o preconceito sofrido pela policial feminina dentro da própria corporação. Não são poucos os problemas, a violência e o preconceito que as policiais militares sofrem, passando pela falta de banheiros, alojamentos, coletes e coturnos do tamanho certo, ao assédio moral e sexual de colegas. Araújo (2017), ao investigar o papel das mulheres na polícia Militar no Rio de Janeiro,

demonstra que as policiais militares ainda continuam sendo tratadas de forma paternalista, reproduzindo relações naturalizadas nas quais as mulheres são consideradas fracas, delicadas, que precisam de proteção e cuidado. Esse *gap* já aparece na diferença de tratamento dado a ambos os gêneros: as policiais militares femininas têm um apelido – “Pffems”, diferentemente dos policiais masculinos, posto que não existe “Ppmasc” para indicar o policial masculino. Tais termos com os quais as mulheres policiais militares são denominadas dentro da corporação apontam para uma diferença de tratamento entre os gêneros, não sendo simplesmente um nome, mas um substantivo adjetivado que está impregnado de significado. Pffems “demarca a posição da mulher dentro da instituição policial, que algumas vezes pode ser considerada privilegiada, e outras, subalterna. Algumas vezes inserida, outras preterida” (ARAÚJO, 2017).

A capitã policial militar Juliane Carvalho de Santana, da Corregedoria-Geral da Secretaria Social de Defesa Social de Pernambuco, questiona o termo Pffem no painel “Violência Contra Mulher, em especial da Segurança Pública”, no 13º Encontro Nacional de Entidades Representativas de Praças – Enerp, em Florianópolis:

Esse termo Fem está positivado dentro de diversas normas de policiais militares existentes. É sempre assim: o policial militar e a pffem. Não é nem ‘a policial fem’. É só ‘fem’. Então ela não é nem policial. Ela é esse ser de outro mundo criado dentro de uma tentativa masculina de aceitar aquele indivíduo ali, que não era para estar ali. Então se tem uma mulher ali, ela não é mulher. Ela é fem (SANTANA, 2017).

Ainda neste encontro, a cabo Patrícia Rodrigues dos Santos, assessora de Comunicação na Secretaria de Segurança Pública de Sergipe, apresentou o resultado de uma pesquisa que fez com policiais militares homens que trabalham nas ruas de Sergipe, que aponta à diferença de tratamento entre os gêneros na corporação, na qual a policial feminina militar muitas vezes é excluída de uma operação por ser mulher. Segundo a cabo inúmeras são as situações de preconceito sofridas pelas policiais militares. A cabo relata como exemplo uma ocorrência operacional cotidiana, na qual chamam pelo rádio um policial: “‘estou precisando de um policial’. E uma mulher se voluntariou. O superior respondeu: ‘pode ser pffem?’” (SANTOS, 2017).

Na novela não há nenhuma menção ao termo Pffem, tampouco ao fato de muitos policiais militares homens se negarem a trabalhar com policiais militares mulheres. A liderança de Jeiza aparece como algo natural e inquestionável. Ela comanda operações contra o tráfico de drogas e, como

tal, toma a frente em todas as atuações da corporação, inclusive nas mais perigosas. Jeiza não apenas é imbatível dentro do octógono, como também é uma super-heroína, com uma capacidade enorme de liderança, uma coragem indescritível e um senso de responsabilidade e honestidade indescritíveis. Os feitos de Jeiza são vários, vão desde fazer parto durante um tiroteio, entrar numa favela sozinha e desarmada para resgatar crianças sequestradas, até salvar Caio - assessor da secretaria de segurança do Rio - em visita a uma favela, na qual foi designada para protegê-lo.

### **Considerações Finais**

Este texto se insere na intersecção entre comunicação, esporte e gênero, buscando refletir sobre a representação das atletas do UFC na mídia, mais especificamente na telenovela a Força do Querer. Esta novela atingiu um alto nível de audiência e, entre os diversos temas abordados, nos detemos na relação entre esporte e gênero a partir da policial Jeiza, que aparece como a grande heroína da novela. Ao pensarmos a categoria gênero como uma construção social, relacionada com o poder e as novelas como “tecnologia de gênero” (DE LAURETIS, 1994), que produzem efeitos sobre corpos, relações sociais e comportamentos, nos apoiamos no conceito de representação (HALL, 2016) como sistemas simbólicos sobre os quais suas práticas discursivas se fundamentam.

Nesse sentido, quando refletimos sobre a personagem Jeiza, apontamos para mulher cuja principal barreira a ser transposta parece ser a esfera do amor. Jeiza, guerreira, tal como a deusa grega Atena, é dotada de sabedoria e beleza, mas diferentemente desta deusa, ela é rendida pelo amor e pela família. Justa, sábia e protetora, Jeiza enaltece a figura da polícia militar com sua coragem, bravura e ética. Cabe perguntar porque à policial militar soma-se a lutadora de MMA. O MMA é um esporte de combate e como tal tem sido socialmente constituído por homens. Os ringues aparecem como desafios, busca de superação, foco e disciplina. Diversas são as vezes que o treinador de Jeiza, respeitosamente chamado por ela de mestre, clama por disciplina, garra e superação para conquistar o tão sonhado cinturão no UFC. Interessante é a análise de Enrenberg ao relacionar a disseminação dos valores do mundo esportivo pelo tecido social com a valorização contemporânea “de um indivíduo heroico que assume riscos, em vez de buscar proteger-se deles por meio das instituições do Estado-providência; que busca agir sobre si mesmo, em vez de ser comandado por outros” (IDEM, 2010, p.25). Com Jeiza, vemos o desinvestimento da esfera pública e do político, seja por meio de um feminismo que apenas se liga à dimensão amorosa, seja das diversas críticas feitas ao judiciário, com frases como – “a gente prende e eles soltam”. Jeiza

é porta-voz da “nova mitologia esportiva” (EHERENBERG, 2010), cuja imagem ideal é a do herói, autônomo e empreendedor de sua existência. Como atleta, Jeiza é símbolo da autonomia, do mérito e das heroínas das novelas num contexto de crise política, econômica e social pelo qual passa o Brasil.

## Referências

- ALMEIDA, Heloíza. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v.15, n.1, p.177-192, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=S0104026X2007000100011&Lng=em&nrm=iso>. Acesso em: 12 jun 2017.
- ALMEIDA, Heloíza. Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na tv a partir de malu mulher. **RBCS** Vol. 27 n° 79 junho/2012.
- ALVAREZ, Fábio; MARQUES, José Carlos. “Da marginalidade ao mainstream: reflexões sobre o MMA (Artes Marciais Mistas) e as sociedades capitalistas contemporâneas”. **E-compós**, Brasília, v.16, n.3, set./dez., 2013. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/965/713>. Acesso em: 20 de mar. 2015.
- ARAÚJO, T. Mulheres em fardas policiais militares no Rio de Janeiro **Rev. bras. segur. Pública**, São Paulo v. 11, n. 1, 74-96, Fev/Mar 2017.
- BARBOSA, Ana B. **Psiquiatra, consultora de Glória Perez, comenta atitudes dos personagens de “A Força do Querer”**. Mais Você, 20/10/2017. Disponível em: <https://gshow.globo.com/programas/mais-voce/noticia/psiquiatra-consultora-de-gloria-perez-comenta-atitudes-dos-personagens-de-a-forca-do-querer.ghtml>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- CASTELLS, Manoel. **A sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura**. São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- DE LAURETIS, Teresa. (1994), “A tecnologia do gênero”, in H. B. Hollanda (org.), **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**, Rio de Janeiro, Rocco.
- DUNNING, E. Sport as a Male Preserve. Notes on the Social Sources of Masculine Identity and its Transformations. In. ELIAS, N. & DUNNING, E. **Quest for excitement: sport and leisure in the civilizing process**. Oxford: Blackwell, 1993.
- EHERENBERG, Alain. **O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa**. São Paulo: Ideias e Letras, 2010.
- GIDDENS, A. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- GSHOW. **A força do querer**. Personagens. <http://gshow.globo.com/novelas/a-forca-do-querer/personagem/>. Acesso em: 23 de mar. 2017.
- GRESPLAN, Carla Lisbôa. **Mulheres no Octógono: performatividades de corpos e de sexualidades**. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Educação Física, Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano, UFRS, Porto Alegre, 2014.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Apicuri, 2016.
- JUNQUEIRA, Camila. “A Força do Querer”: Zeca é um dos piores personagens da novela. E temos razão! Disponível em: <https://www.vix.com/pt/tv/546277/a->

- forca-do-querer-zeca-e-um-dos-piores-personagens-da-novela-e-temos-razao. Acesso em: 12 jan. 2017.
- MATTOS, G. **A produção de sentido da transexualidade na telenovela a Força do Querer**: uma análise comunicacional a partir do circuito da cultura. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, 2017.
- POETA, P. **Psiquiatra, consultora de Glória Perez, comenta atitudes dos personagens de “A Força do Querer”**. Mais Você, 20/10/2017. Disponível em: <https://gshow.globo.com/programas/mais-voce/noticia/psiquiatra-consultora-de-gloria-perez-comenta-atitudes-dos-personagens-de-a-forca-do-querer.ghtml>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- SANTANA, Juliane C. de. “Não trabalho com pfem”, mulheres policiais militares denunciam violência e preconceito histórico que sofrem nas corporações. 13º Encontro Nacional de Entidades Representativas de Praças – Enerp, <http://enerpsc.org/index.php/2017/11/09/nao-trabalho-com-pfem-mulheres-policiais-militares-denunciam-violencia-e-preconceito-historico-que-sofrem-nas-corporacoes/>. Acesso em: 10 abr. 2018.
- SANTOS, Patrícia. “Não trabalho com pfem”, mulheres policiais militares denunciam violência e preconceito histórico que sofrem nas corporações. 13º Encontro Nacional de Entidades Representativas de Praças – Enerp, 09/11/2017. Disponível em: <http://enerpsc.org/index.php/2017/11/09/nao-trabalho-com-pfem-mulheres-policiais-militares-denunciam-violencia-e-preconceito-historico-que-sofrem-nas-corporacoes/>. Acesso em: 10 abr. 2018.
- SCOTT, J. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. In. **Educação e realidade**. vol. 16. n. 2. Porto Alegre, 1990, p. 5-22.
- VICENTIM, Joyce. **Ronda Rousey: conheça a história desse furacão que mudou o destino do MMA feminino**. 5 fev. 2013. Disponível em: <http://mmapremium.com.br/16783/ronda-rousey-conheca-a-historia-desse-furacao-que-mudou-o-destino-do-mma-feminino/>. Acesso em: 12 dez. 2015.

## Censura à telenovela modernizada: os primeiros atritos com a obra de Janete Clair

Guilherme Moreira Fernandes

“Quando publiquei meu livro ‘Comunicação Social: Teoria e Pesquisa’ (Petrópolis, Vozes, 1970), dedicando um capítulo à recepção das telenovelas [pesquisa realizada em 1967], fui hostilizado veladamente pelos patrulheiros de plantão...” (MARQUES DE MELO, 2010, p. 202)<sup>149</sup>.

### Introdução

No primeiro volume dessa série, chamamos a atenção para o processo de modernização da telenovela brasileira, momento em que as tramas passaram a ser mais realistas e a refletirem a sociedade brasileira. A telenovela “Beto Rockfeller<sup>150</sup>” é sempre lembrada como referência a esse processo, ao inserir a figura de um anti-herói, pondo fim ao maniqueísmo melodramático, marca das produções anteriores com papéis bem demarcados entre os vilões e os mocinhos, além dos elementos nacionais inseridos na trama.

Anteriormente, outras telenovelas já buscavam modificar essa lógica: é o caso de “Ninguém crê em mim”, de Lauro César Muniz, exibida pela TV Excelsior de julho a outubro de 1966; “Os Tigres”, de Marcos Rey, exibida em abril de 1968 pela TV Excelsior; “Os rebeldes”, de Geraldo Vietri, exibida de 25 de setembro de 1967 a 30 de março de 1968; e “Antônio Maria”, exibida de julho de 1968 a abril de 1969. Como modificações, o conjunto dessas telenovelas propunha: atenuar os traços de vilania, permitindo que o telespectador se projetasse nos personagens, traziam cenas mais curtas e mais dinâmicas, presença de núcleos jovens e uso de costumes e gírias. Canções populares (nacionais e internacionais)

---

<sup>149</sup> Caro prof. JMM, obrigado por todos os ensinamentos e pela empatia. Guardo todos os seus ensinamentos e jamais os esquecerei, sobretudo a humanidade e simplicidade no tratamento interpessoal. Dedico a você este trabalho e agradeço por abrir as portas da academia para a pesquisa em telenovela. A pesquisa em Comunicação; as sociedades científicas da área; e particularmente eu; não seremos os mesmos sem você. Nunca existiu um agregador tão grande e generoso. Sua partida nos matou, mas seus ensinamentos e garra nos fará renascer e crescerá ainda mais a necessidade em semear os frutos que você tão bem os cultivou. Descanse em paz, mas nos acompanhe sempre.

<sup>150</sup> Telenovela de Bráulio Pedroso, com base em argumento de Cassiano Gabus Mendes e direção de Lima Duarte, exibida de 04 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969, na faixa das 20h pela TV Tupi de São Paulo.

também passaram a fazer parte das trilhas sonoras. (FERNANDES, 2018b).

Acostumado com um padrão diferente, a presença dos folhetins modernizadores causou certo desconforto no âmbito da censura. Ressaltamos que nessa época a censura ainda era descentralizada<sup>151</sup>, logo nem todas as telenovelas passavam sob o crivo do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SDCP) de Brasília, ficando a cargo dos órgãos regionais. Contudo, desde 1967 existiu a preocupação em unificar as normas censórias, sob a égide da Polícia Federal. Para exemplificar, vamos usar o longo parecer<sup>152</sup>/desabafo do censor José Augusto Costa ao analisar o primeiro folhetim modernizado da Rede Globo, a telenovela “Véu de Noiva<sup>153</sup>”, de Janete Clair, já em seus capítulos finais:

Ao examinar os capítulos 164-181 da telenovela produzida pela Central Globo de Televisão, pude sentir toda a trama que envolve os personagens e suas consequências no aspecto censório. Contudo, é muito difícil para o Censor estabelecer de pronto em apenas alguns capítulos a impropriedade global para um drama que já se vem desenrolando e que ainda está para ser concluído [...]. A telenovela em questão aborda de maneira dramática, uma trama de caráter social e familiar, com implicações de assassinato, móvel ao que nos parece de todo o contexto, e outros envoltimentos relacionados com o procedimento dos personagens. Foi estabelecida desde o início de sua apresentação a impropriedade de 10 anos, talvez porque os capítulos inicialmente apresentados ao

---

<sup>151</sup> Falar em censura descentralizada significa dizer que ele era desenvolvida em cada um dos estados da federação e a decisão censória era válida somente para aquele território. Desde 1946, com a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas já se pensava em uma censura federal, todavia nem todos os tipos de diversões públicas era pensada como federal, como é o caso das telenovelas, neste primeiro momento. Em 1969, com a Emenda Constitucional nº 1, a censura passou a ser uma, cuja decisão tomada em Brasília deveria ser aplicada a todos os estados da federação.

<sup>152</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 005.

<sup>153</sup><sup>153</sup> A telenovela “Véu de Noiva” foi apresentada pela TV Globo, às 20h, de 14 de outubro de 1969 a 6 de junho de 1970, totalizando 204 capítulos. Escrita por Janete Clair, com direção e produção de Daniel Filho. Sinopse: O enredo conta a história de Andréa (Regina Duarte), que termina seu noivado com Luciano (Geraldo Del Rey) no dia do casamento, depois de descobrir que ele tinha um caso com sua irmã Flor (Myrian Pérsia). Esta, grávida de Luciano, não deseja ter o filho. Andréa assume a criança e logo depois se apaixona por Marcelo Monserrat (Cláudio Marzo), um piloto de automóvel. Anos depois, Flor descobre que não pode mais ter filhos e pede a Andréa que devolva o menino, o que dá início a uma dramática disputa. A briga de Andréa e Flor pela guarda da criança mobilizou o país. Ao final, a mãe adotiva fica com a guarda da criança. (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 19-20).

SCDP, assim indicassem, entretanto no decorrer dos capítulos e notadamente os examinados pelo Censor a novela tendeu a impor nova impropriedade no que resultou na concordância do produtor em, para satisfazer a censura, modificar quando necessários, cenas e falas. A nosso ver, esse tipo de novela e notadamente esta, não deveria ser liberada pelo SCDP para exibição antes de 21 horas. Isso porque esse gênero de teleteatro, envolve de tal maneira o público assistente em seu tema que às vezes se torna prejudicial principalmente para o público infantil, causando sua exibição prejuízos de ordem moral e psíquica em sua mente em formação. [...] Destarte, o mal que ela poderia ter feito ao espectador já fez. Os capítulos examinados poderão continuar na impropriedade anteriormente estabelecida, 10 anos, eles em si nada prejudicam ou alteram o pernicioso existente no contexto global da obra. [...]. O erro a meu ver foi nosso deste o início. Devemos tomar cuidado para o futuro... [...]. (PARECER aos caps. 164-181, 29 abr 1970, p. 1-2. Grifos nossos).

O parecer, emitido após o censor examinar 18 capítulos da telenovela “Véu de Noiva”, ressalta a dificuldade de estabelecer juízos de valor para uma trama a partir da leitura de alguns capítulos, ainda mais quando a telenovela já está prestes a ser concluída. No seu argumento, o censor lista questões que, a seu juízo, seriam perniciosas: enfoque na família, assassinato e a própria abordagem “dramática”. Na sequência, o parecer enfatiza o prejuízo que a temática poderia causar junto ao público, notadamente o infantil.

Nesse pequeno juízo de valor, observa-se que o argumento é em relação às influências diretas que a telenovela poderia ter sobre o público, que, ao assistir tramas relacionadas a temas perniciosos, estaria sob a influência “moral e psíquica” dessas discursividades, o que seria ainda mais danoso para as “mentes em formação”.

Ou seja, no argumento moral, a exibição da telenovela levaria a instauração do mal, em confronto com o que poderia ser classificado como o bem e o bom. Assistir a tramas envolvendo ações familiares que fugiam ao padrão estabelecido pelo conservadorismo – família nuclear sem conflitos e sem desvios – e ainda mais aventando a possibilidade de tramar, as vistas do público, um assassinato, a telenovela estava se insurgindo contra o bem, e contrariando todos os valores morais.

Com esse longo parecer, que se assemelha a um desabafo do censor, podemos ver, também, que a problemática maior não era em relação a um diálogo ou outro, mas sim ao tema geral da trama. Os temas gerais de todas as novelas modernizadas vão chamar a atenção dos censores.

## A censura à telenovela

O SCDP, responsável pela censura federal, tinha como principal missão exercer a censura moral e de bons costumes. A censura política, por exemplo, não era da alçada desta divisão (o que não significa que ela não foi exercida em alguns momentos). O principal dispositivo censório utilizado até a promulgação da Constituição de 1988 foi a Decreto nº 20493, de 24 de janeiro de 1946 que coexistiu com outras legislações. Entre elas a Portaria nº 509/63 responsável por estabelecer as normas para classificação de espetáculos. Através dessas normas, 12 critérios gerais<sup>154</sup> foram definidos para que o censor avalie o que poderia ou não ser veiculado. No âmbito deste texto nos concentraremos no primeiro critério, denominado “capacidade de compreensão”, definido como “tudo o que puder ultrapassar a capacidade de compreensão de uma determinada idade e que por essa razão corra o risco de ocasionar uma interpretação perigosamente errônea dos fatos apresentados e uma falsa concepção de aspectos importantes da vida” (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 210).

A escolha por trabalhar especificamente com os cortes, advertências e impropriedades censórias relativas a este critério foi devido ao fato de ser o que melhor traduz os problemas dos autores e produtores na fase da telenovela modernizada. Desta forma, elegemos as duas telenovelas que Janete Clair escreveu após “Véu de Noiva” – “Irmãos Coragem<sup>155</sup>” e “O Homem que Deve Morrer<sup>156</sup>” como objeto de estudo. Em dado momento também consultados os pareceres da telenovela “Hospital<sup>157</sup>” como recurso comparativo. Reafirmamos que este capítulo não apresenta uma visão global relativa à censura dessas telenovelas, nossa intenção é a de trabalhar com as proibições que na visão dos censores feriam a capacidade de compreensão.

A análise documental<sup>158</sup> privilegiou o conjunto de pareceres envolvendo estas duas telenovelas. Os documentos censórios foram recolhidos no

---

<sup>154</sup> São eles: 1) Capacidade de compreensão; 2) Sensualidade; 3) Vulgaridade e Baixeza; 4) Família; 5) Religião; 6) Civismo; 7) Senso Social; 8) Sentido do Dever; 9) Verdade; 10) Crime; 11) Violência; 12) Medo e Angústia.

<sup>155</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 005.

<sup>156</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 010.

<sup>157</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 010.

<sup>158</sup> Por documento, da mesma forma que Le Goff (1990), entendemos que não se trata de um fato histórico *per se*, não é uma prova cabal da história, ao contrário, o documento é fruto de escolhas, seleção e interpretações dadas pelo pesquisador. O documento é

Arquivo Nacional de Brasília durante a pesquisa de campo para realização da minha tese de doutoramento. Assim como na tese de doutorado (FERNANDES, 2018a) a leitura dos documentos partiu dos pressupostos da História das Mentalidades, sobretudo da visão expressa por Vovelle (1991) que veicula a mentalidade com a ideologia. Desta forma, a leitura dos documentos partiu da busca de indícios da “mentalidade censória” entendida como a manifestação do ponto de vista do censor sobre o que deveria ou não ser consumido/veiculado a partir de sua visão de mundo e repertório cultural associados a um patriarcalismo histórico.

### **A manifestação da mentalidade censória no âmbito da capacidade de compreensão**

O critério capacidade de compreensão é relativo. A compreensão pode ser da telenovela como um todo, de determinado personagem ou ainda de uma temática específica. Ainda nesse indicativo, podemos identificar situações que não são de difíceis compreensões, mas que não são recomendadas para determinados tipos de público.

O primeiro caso que queremos chamar a atenção, presente na telenovela “Irmãos Coragem<sup>159</sup>” é a tripla personalidade da personagem de

---

uma construção dos sujeitos históricos. Na acepção metodológica, os documentos vão ser analisados na perspectiva das mentalidades, entendida como o ângulo escolhido para a investigação. Alguns autores nos inspiraram para a formulação desse protocolo metodológico, além de Le Goff, podemos citar: Moreira (2006); Samara; Tupy (2010); Barbosa (2007a; 2007b); Castro (2008) e Farge; Murad (2009).

<sup>159</sup> A telenovela “Irmãos Coragem” foi apresentada pela TV Globo, às 20h, de 08 de junho de 1970 a 12 de junho de 1971, com 328 capítulos. Escrita por Janete Clair, com direção de Daniel Filho, codireção de Milton Gonçalves e Reynaldo Boury, produção de Daniel Filho. Sinopse: Na fictícia cidade de Coroadó, no interior de Minas Gerais [nas publicações oficiais da Rede Globo, consta como interior de Goiás, contudo ao lermos as notas nos pareceres aferimos se tratar de MG, uma vez que diversos personagens vão à capital Belo Horizonte], cuja principal atividade econômica é a garimpagem de ouro, desenvolve-se o drama da família Coragem: o pai Sebastião (Antônio Victor), a mãe Sinhana (Zilka Sallaberry) e os filhos João (Tarcísio Meira), Jerônimo (Cláudio Cavalcanti) e Duda (Cláudio Marzo). João encontra um diamante valiosíssimo que lhe é roubado pelo coronel Pedro Barros (Gilberto Martinho), grande latifundiário e o homem mais poderoso da região. Os capangas de Pedro Barros, liderados por Juca Cipó (Emiliano Queiroz) e Lourenço (Hemílio Fróes), invadem a casa da família Coragem atrás do diamante. Na ação, Sebastião morre, e João jura se vingar da morte do pai. Lourenço foge com o diamante e se esconde na casa de sua mulher, Branca (Neuza Amaral). Ele havia feito um trato com um pistoleiro contratado por Pedro Barros para dividirem o dinheiro da venda da pedra. João vai atrás de Lourenço para fazer justiça e, dias depois, o capataz aparece morto, com o rosto desfigurado. De vítima, os Coragem passam a algozes, com João acusado de assassinato. Mas a autoria do crime não é revelada ao público. Na luta dos irmãos para reaver a pedra e contra os desmandos do

Glória Menezes. Lara é filha do coronel Pedro Barros (Gilberto Martinho), com sua primeira esposa Estela (Glauce Rocha). Em suas crises, se transforma na sedutora Diana Lemos, mulher exuberante que se insinua a vários homens, chegando até a ser presa por roubo. Lara não se recorda de nada quando se transforma em Diana.

A diferença entre as duas é tão grande que todos julgam não se tratar da mesma pessoa. João Coragem (Tarcísio Meira) se interessa por Lara assim que a vê, mas acaba se envolvendo com Diana, sem ter certeza de que ambas são a mesma mulher, e sem saber que ela é a filha de seu inimigo. Lara, por sua vez, apaixona-se por João, mas tem vergonha de assumir seu amor por achá-lo rude. (MEMÓRIA GLOBO, on-line<sup>160</sup>).

Outra personalidade que Lara vai assumir ao longo da trama é a de Márcia, uma mulher equilibrada, um meio termo entre a introspectiva Lara e a destemida Diana. A inspiração de Janete Clair para este *plot* foi o livro “As três faces de Eva” [The three faces of Eve], de Corbett H. Thigpon e Hervery M. Checkley, que por sua vez deu origem ao filme “As três máscaras de Eva” [The three faces of Eve]. O livro narra a história real de Christine Costner Sizemore, diagnosticada com transtorno de múltiplas personalidades. No filme dirigido por Nunnally Johnson, a atriz Joanne Woodward deu vida às personagens Eve White, Eve Black e Jane.

---

coronel, João aposta nas armas, enquanto Jerônimo entra para a política, aderindo ao partido de oposição. João apaixona-se pela filha de Pedro Barros, a tímida e recatada Lara (Glória Menezes). Vivendo um drama psicológico ignorado pelo pai, Lara tem outras duas personalidades com características bem distintas: a extravagante e sedutora Diana e a equilibrada Márcia. As três identidades confundem e seduzem João. Jerônimo, por sua vez, ama a índia Potira (Lúcia Alves), sua irmã de criação. Para fugir de uma paixão que acredita ser proibida, ele acaba se envolvendo com Lídia (Sônia Braga), filha do deputado Dr. Siqueira (Felipe Wagner). O terceiro irmão, Duda, gosta de Ritinha (Regina Duarte), mas deixa a moça em Coroado para ir para o Rio de Janeiro, onde se torna o grande craque do Flamengo. De volta à cidade, Duda aparece com outra mulher, Paula (Myrian Pérsia). O conflito amoroso de Duda agrava quando Ritinha engravida dele. Juca Cipó (Emiliano Queiróz), personagem secundário da trama, portador de uma deficiência mental, violenta Cema (Suzana Faini), que engravida e passa a viver um conflito com o marido Brás (Milton Gonçalves), um negro que jamais aceitaria um filho branco. No último capítulo, Coroado é destruída pelo coronel Pedro Barros, que enlouquecido coloca fogo na cidade. O final da novela reservou ainda outros momentos dramáticos para o telespectador. Num tiroteio, Jerônimo é baleado enquanto carrega Potira morta em seus braços. Revoltado, João quebra o diamante que dera origem a todos os conflitos. (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 22-25).

<sup>160</sup> Disponível em: <https://glo.bo/2Eij4zZ>. Acesso em 03 nov. 2017.

Em duas oportunidades a trama de Janete Clair foi reclassificada pela censura como proibida para menores de 16 anos, o que, em tese, a obrigaria a ser exibida após as 22 horas. Em ambos os casos, a autora e a emissora recorrem da decisão, com a promessa de amenizar as impropriedades.

Entre os conflitos destacados está a tripla personalidade de Lara. Em carta a Janete Clair, datada de 22 de setembro de 1970, o censor Dalmo Paixão, com anuência do chefe do SCDP, Geová Calvacanti, solicita sua presença para discutir o rumo da telenovela. O censor faz longos apontamentos sobre a fase da adolescência e como o Estado tem como missão proteger os jovens dessa faixa etária, pois os adolescentes “são orientados pela imitação de modelos ideais, representados por pessoas cujas qualidades, engrandecidas pela fantasia, ele desejaria possuir. Tais modelos são, geralmente, personagens de novelas e artistas de cinema” (PAIXÃO, 22 set 1970, p. 2). Entre as imagens negativas apresentadas até o 88º capítulo de “Irmãos Coragem”, destaca o censor: “é subserviente e que se desenvolve um drama intenso através de uma versão das ‘Três máscaras de Eva’, cuja temática e soluções suscitaram desfechos assaz difíceis e problemáticos, sugerimos: o abrandamento o máximo possível da temática [...]” (PAIXÃO, 22 set 1970, p.2).

O conflito não foi abrandado, tanto é que ao analisar os capítulos 163 a 172<sup>161</sup>, o censor Osmar Fialho solicita que a telenovela seja reclassificada para a faixa das 22h. Entre os motivos apresentados está “o comportamento psicótico de Lara”. O mesmo censor sugere corte no capítulo 229 por conter “cena imaginária em que são apunhaladas duas das personalidades de Márcia. Devem ser evitadas cenas de apunhalamento<sup>162</sup>”. Acreditamos que a expressão “apunhaladas” não foi a mais adequada para a situação. Provavelmente o censor se referia ao processo de transformação da personagem. O censor Manoel Filipe de Souza Leão Neto, também solicita a modificação do horário da trama e apresenta como argumento:

O delgado de polícia era apaixonado por Diana – uma mulher portadora de personalidade confusa. Ela passa a noite fora de casa, provocando, conseqüentemente, a ira do velho pai e do próprio marido, eis que é casada com João Coragem. O velho vai ao encontro do delegado, acusando-o de ter saído com Diana. O homem nega decididamente. (PARECER ao cap. 303, 18 maio 1971, p. 1).

---

<sup>161</sup> Os pareceres não eram numerados nessa época. Parecer de 29 de novembro de 1970.

<sup>162</sup> Parecer de 4 de fevereiro de 1971. No despacho da chefia do SCDP, este corte não foi considerado para a liberação do capítulo.

Lara, Diana e Márcia apesar de serem a mesma pessoa – filha do coronel Barros e casada com João – na verdade não o é. Quando a personagem assume cada uma dessas características ela desconhece o passado das outras. A personagem Diana se insinuava ao delegado Falcão (Carlos Eduardo Dolabella), em princípio comparsa do coronel, mas que neste momento da narrativa já tinha se voltado contra ele, o que justifica sua ira pelo fato de ele estar saindo com sua filha. João, o possível marido traído, sabe do transtorno de personalidade de Lara e se mostra compreensível. O censor, todavia, imputa a condição de adultério ao caso e, por isso, sugere a reclassificação. Outra censora, Vilma Duarte do Nascimento, ao apresentar sua impressão da telenovela, qualifica a personagem como “uma doente mental agindo inconscientemente” (PARECER aos caps. 299 a 301, 11 maio de 1971, p. 1).

A novela, de fato, sofreu uma reclassificação. Como estava nos capítulos finais, a emissora recorreu da decisão. Uma equipe de censores defendeu que a trama poderia continuar sendo exibida na faixa das 20h. Ao reexaminar os capítulos 303 a 312, as técnicas Lenir de Azevedo Souza e Luiza Maria Barcellos de Paula, defenderam às múltiplas personalidades de Lara, apresentando um resumo do enredo:

A mulher de João, uma dos personagens principais, assume, no decorrer da telenovela três personalidades distintas: Lara é uma jovem introvertida vivendo para a família e a Igreja; Márcia, moça séria, distinta, compenetrada nos seus deveres familiares e de mulher; Diana, a pior de todas, é o protótipo da mulher leviana, fútil, de mau caráter e de vida fácil, utilizando-se dos homens como meio de satisfação de seus instintos ‘pecaminosos’. (PARECER aos caps. 303-312, 27 maio de 1971, p. 1).

Esse parecer é atípico. Para a construção, as censoras rememoram vários enredos da telenovela, não se atendo especificamente aos capítulos analisados. Uma possível justificativa era que as equipes responsáveis pela censura não ficam restritas a um conjunto de telenovelas. Alguns censores, que não havia acompanhando um capítulo sequer, às vezes são convocados para emitir um parecer. Muitos descreviam a impossibilidade em tecer opiniões por não saber dos antecedentes. Em alguns casos, há incompreensões, como a que aconteceu com as múltiplas personalidades de Lara. O conflito se encerra com a operação de Lara, que acaba assumindo uma única personalidade, a de Márcia, para a alegria de João.

Ainda em relação à personagem Lara, outro recurso narrativo incomodou os censores. Trata-se de cenas de hipnotismo. A hipnose era constantemente combatida pela censura. Sua presença não era permitida nas telenovelas e também nos programas de auditório. O técnico Paulo Leite

de Lacerda sugere corte no capítulo 85 e diz: “reduzir para 1 minuto a seqüência que focaliza a resistência de Lara, quando ela não deseja ser hipnotizada” (PARECER aos caps. 76 a 90, 09 set 1970, p. 2). O tema retoma no capítulo 217 e o técnico de censura Osmar Fialho solicita o veto integral<sup>163</sup> na cena em que Dr. Rafael (Renato Master), através da hipnose, transforma Márcia em Diana.

Janete Clair retomaria com a temática da hipnose na telenovela “O homem que deve morrer<sup>164</sup>”, numa cena em que Dr. Cyro (Tarcísio Meira) hipnotiza Otto (Jardel Filho), com o objetivo de confirmar sua culpabilidade no rapto do menino Ivan (Rogério Pitanga), seu próprio filho. A censora Tereza Cristina dos Reis Marra<sup>165</sup> determinou a retirada das cenas de hipnose nos capítulos 86 e 87 informando que a hipnose é um tema impróprio para a TV.

Outro problema que desagradou os censores foi a presença de personagens com transtornos mentais. Para a censura, não é permitido a televisão exibir personagens com “aberrações físicas ou mentais”. A temática foi explorada na telenovela “Irmãos Coragem”. Na trama, o personagem Juca Cipó (Emiliano Queiróz) é apresentado como transtornos mentais, o que o leva a estuprar Cema (Suzana Faini). O personagem e o ocorrido, no entanto, não chamaram atenção dos censores.

A vilania apesar de permitida na telenovela deveria ser punida pelas forças da justiça, mostrando uma superação do bem em relação ao mal, sendo assim a “autopunição” ou um impunidade não deveria ser o desfecho dos vilões. Um dos casos de autopunição que chamou a atenção da censura aconteceu em “Irmãos Coragem”. Ao relatar os acontecimentos dos últimos capítulos da trama de Janete Clair, a censora Lenir de Azevedo Sousa, comenta:

O cel. Pedro Barros, homem inescrupuloso, que adotava quaisquer meios para atingir seus objetivos, ao ver suas últimas esperanças de

---

<sup>163</sup> Parecer aos capítulos 208 a 219, de 20 de janeiro de 1971.

<sup>164</sup> A telenovela “O homem que deve morrer” foi apresentada pela TV Globo, às 20h, de 14 de junho de 1971 a 8 de abril de 1972, com 258 capítulos. Escrita por Janete Clair, com direção de Daniel Filho, substituído por Milton Gonçalves, e produção de Daniel Filho. Sinopse: Em Santa Catarina, na fictícia Porto Azul, o médico Ciro Valdez (Tarcísio Meira) desperta a ira do vilão racista Otto Müller (Jardel Filho) ao salvar sua vida com um transplante de coração de um jovem negro, usando seu dom mediúnic. Otto é o poderoso superintendente de uma companhia de mineração na região e suas características racistas lembram os líderes nazistas. A raiva aumenta quando o médico se apaixona pela ex-esposa de Otto, Esther (Glória Menezes). (MOMÓRIA GLOBO, on-line). Disponível em: <https://glo.bo/2JDNc0L>. Acesso em 26 jul 2018.

<sup>165</sup> Parecer aos capítulos 84 a 87, de 14 de setembro de 1971.

se reabilitar financeiramente e readquirir seu antigo prestígio ruírem como castelos de areia, é acometido pela loucura. Em um de seus ataques, atea fogo em quase toda a cidade de Colorado, inclusive, em sua casa, onde fica aguardando a morte. [...] Cel. Pedro Barros encontra sua autopunição num incêndio que provocara num momento de loucura. (PARECER aos caps. 316-321, 02 jun 1971, p. 2-3).

Na sequência, a censora sugere o corte na página 18 do capítulo 321 “cena detalhada em que cel. Pedro Barros incendia sua casa e a cidade de Coroadó”. Tal cena não foi suprimida do enredo e o telespectador pôde ver a morte de Pedro Barros e sua autopunição, mesmo com os cortes sugeridos pela censura. Os cortes sugeridos eram rigorosamente seguidos pelas emissoras, para evitar punições mais severas. Como esta era uma cena do último capítulo, inferimos que houve uma negociação específica para a sua liberação.

Se no caso de “Irmãos Coragem” a autopunição foi criticada, o mesmo não aconteceu com “Hospital<sup>166</sup>” de Benjamin Cattán, quando o personagem Maurício (Stênio Garcia) se suicida no hospital. Ao contrário, a censora Teresa Paternostro, em seu parecer, diagnosticou essa morte, por mais estranho que possa parecer, como um final feliz da trama: “Estes três últimos capítulos versam sobre o desfecho da novela, saindo tudo a contento e, os diversos quadros da história vão tomando um final feliz: Maurício enlouquece e suicida-se no Hospital, foco de sua ambição [...]” (PARECER aos caps. 113-115, 5 nov 1971, p. 1). Podemos perceber uma variação no que estamos chamando de mentalidade censória. Se para um

---

<sup>166</sup> A telenovela “Hospital” foi exibida pela TV Tupi, as 20h, de 28 de junho a 14 de novembro de 1971, com 115 capítulos. Escrita por Benjamin Cattán, com base em argumento de Cassiano Gabus Mendes, contou com a direção do próprio Cattán e de Walter Avancini. Sinopse: Nos primeiros capítulos, um jovem recém-formado [Dr. Fernando – Jacques Lagoa], atende no hospital um paciente em estado de coma. Ele tem hiperglicemia. Sua ficha é trocada propositadamente, como se o paciente tivesse hipoglicemia. Ele não pode comer nada que contenha açúcar. Induzido a erro, o médico receita medicamentos impróprios e o paciente morre. Ele é despedido do hospital. Quando está indo embora, encontra outro amigo médico [Dr. Maurício – Stênio Garcia], que lhe agasalha com o próprio casaco e, para ajudá-lo, oferece-lhe carona em seu carro até sua casa. No meio do caminho, um desastre acontece e o médico que estava dirigindo morre carbonizado. O médico demitido, volta ao hospital, agora como paciente. Com ele, são encontrados os documentos do médico que morreu no acidente. Ocorre uma troca de identidade. Com o rosto desfigurado, é submetido a uma cirurgia plástica baseada nas fotografias dos documentos que estão em seu casaco. Recuperado, o sujeito passa a ter a aparência do colega morto e volta a trabalhar no hospital com o intuito de descobrir os responsáveis por terem feito dele um homicida. (GIANFRANCESCO; NEIVA, 2009, p. 252).

determinado técnico, a condição de autopunição (fruto de loucura que desencadeia em suicídio) é motivo de crítica, por não haver uma punição da vilania por parte da justiça; para outro é algo a se comemorar, pois o suicídio foi entendido como *happy end*, como desfecho sadio. Ou seja, apesar de haver uma centralidade em relação aos padrões censórios, decorrentes a maioria das vezes do fato de essas produções não atenderem às expectativas referentes a valores morais enraizados, havia nuances interpretativos, mas dentro de um limite ideológico.

Ainda que possamos, grosso modo, considerar mentalidades como visões de mundo, que incluem igualmente comportamentos e representações coletivas (mesmo a nível inconsciente) há que se considerar os vínculos entre mentalidades e ideologias (VOVELLE, 1991). Michel Vovelle reafirma o que denomina área de superposição, entre os dois termos, ainda que remarque a amplitude maior do conceito de mentalidade já que é capaz de englobar o que o autor denomina as motivações inconscientes, remetendo obrigatoriamente à memória e às formas de resistências. Considerar a questão das mentalidades seria permitir visualizar o que Vovelle considera as ideologias “em migalhas”, ou que “restaria de formulações ideológicas, algumas vezes enraizadas em contextos históricos precisos”, tornando-se “estruturas formais ociosas e até irrisórias” (VOVELLE, 1991, p. 18-19).

Ressaltamos que a classificação etária de “Hospital” era com impropriedade para menores de 10 anos, já a de “Irmãos Coragem” era de 12 anos. Como não tivemos acesso aos capítulos de “Hospital”, não sabemos o teor de angústia sofrido por Dr. Maurício, logo não temos como comparar ao cel. Pedro Barros. Todavia, é digno de nota que ambas as tramas tiveram tratamento distinto, mesmo que, ao final, Janete Clair conseguisse concluir sua trama como planejara.

Outra cena para a qual foi sugerido corte, na telenovela “Irmãos Coragem”, que igualmente causa certa surpresa na tentativa de entender a mentalidade censória, foi um sermão, sobre o adultério, proferido pelo padre Bento (Macedo Neto). O censor Osmar Fialho, adverte:

Sermão sobre adultério: a própria autora julga que a expressão é imprópria e manifesta a expectativa pela decisão da Censura, sugerindo a substituição da palavra adultério por pecado. Julgo, todavia, que o que extrapola é o próprio tema do sermão, não só porque não ocorreu o adultério como, sobretudo, provoca a situação de constrangimento na audiência em relação dos menores presentes. Cap. 214, pgs. 5 e 6. (PARECER aos caps. 208-219, 20 jan 1971, p. 1).

A preocupação em preservar os valores morais da família – e a decorrente encoberta de uma maior menção ao adultério, ainda mais numa igreja – mostra aquilo que Vovelle (1991), denomina “ideologia em migalhas”, ou seja, a presença reiterada de visões de mundo e representações que dizem respeito a própria historicidade brasileira, baseada no modelo de família patrimonial em que a mulher ocupa lugar naturalmente subalterno e dependente. Além disso, ter um romance fora do casamento – considerando-se o matrimônio como indissolúvel pelas normas da igreja – seria negar a formulação ideológica do próprio catolicismo, que condena veementemente o adultério, tornando-o algo inominável. Observa-se, também, mais uma vez, que a preocupação explícita do censor era com a possibilidade do conteúdo da telenovela atingir o público adolescente ou infantil, admitido como público real em relação à trama. Além disso, a própria autora Janete Clair ciente de que a palavra “adultério” poderia gerar algum problema, propôs substituí-la por pecado. Afinal, na concepção moral cristã, a prática do adultério é um pecado. O que talvez a autora não imaginasse era que a exploração do tema é que seria o problema. Não estamos falando de personagens adúlteros – o que também existiu nessa telenovela; mas sim da abordagem da temática pelo viés, possivelmente, condenatório. Certamente o sermão de um padre não seria a favor da prática e, caso o fosse, o censor deixaria isso bastante claro em seu parecer. Para a censura, mesmo sob o viés condenatório, o tema era inconcebível para a faixa das 20h.

Osmar Fialho, ainda em suas análises sobre “Irmãos Coragem”, chamou a atenção para a “união duvidosa entre Duda e Tula” (PARECER aos caps. 163-172, 29 nov 1970, p. 2). Sem acesso aos capítulos, é complicado entender o que o censor está chamando de união duvidosa. Como não se trata de adultério, visto que Duda (Cláudio Marzo) estava separado de Ritinha (Regina Duarte) e não estava mais namorando Paula (Myrian Pérsia), inferimos que se tratava, na realidade, da diferença de idade entre Duda e Tula (Yara Amaral) e o fato de Tula ser uma viúva rica. O encontro dos dois acontece quando Duda, contratado pelo Corinthians, vai morar em São Paulo. A questão da diferença de idade<sup>167</sup> seria um problema que Janete Clair voltaria a enfrentar com “Duas Vidas” (1976-1977). Outro possível problema é o fato de uma viúva refazer sua vida amorosa. Também poderia ser inferida a possibilidade de Duda apenas estar interessado no dinheiro de Tula, já que ele não tinha a mesma fama de quando era jogador

---

<sup>167</sup> Na telenovela, Yara interpretava uma mulher mais velha que a atriz, ao passo que Marzo um homem mais novo. Na realidade, a diferença de idade dos dois era de apenas quatro anos, ela nascida em setembro de 1936 e ele em setembro de 1940.

do Flamengo. São possibilidades, mas para o censor esse caso não deveria ser exibido na faixa das 20h.

Encerrando a parte dos princípios que ferem a capacidade de compreensão, há uma série de temas encontrados na telenovela “O homem que deve morrer”, de Janete Clair, que merece algumas considerações. Destacamos que os primeiros pareceres tinham como conclusão a impossibilidade de a trama ser exibida na TV. Contudo, uma interferência do general Nilo Caneppe Silva, Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal, autorizou a exibição da trama, modificando as conotações com figuras bíblicas e as insinuações de discriminação racial e de classe.

O censor Carlos Alberto M. de Souza, em parecer<sup>168</sup> aos dez primeiros capítulos, antes da reformulação, entre outros aspectos, chama a atenção para a presença de “doutrinas alienígenas” na telenovela. Já o censor Dalmo Paixão<sup>169</sup>, analisando o mesmo material, contesta a presença de temas de “apelo ao inviável”, desatando a exploração de um “complexo de Édipo” patológico, personagens com atributos mitológicos e carismáticos e ideias pseudocientíficas sobre a telepatia.

Os aspetos de “doutrina alienígena”, atributos científicos e telepatia estão todos ligados ao personagem Dr. Cyro (Tarcísio Meira). Há um mistério no nascimento de Cyro, como filho de um ser interplanetário. Ao analisar os capítulos 49, 50 e 51, a censora Lenir de Azevedo Sousa, também chamou a atenção para esse aspecto, ao expor: “o mistério do nascimento do Dr. Cyro e os poderes sobrenaturais, que descobre possuir, estão perturbando e envolvendo sua existência, principalmente, porque não consegue obter uma razão lógica para seus problemas” (PARECER aos caps. 49-51, 3 ago 1971, p. 1). Mais de cinquenta capítulos depois, a censora Teresa Cristina dos Reis Marra, solicita cortes similares: “o cap. 116 às pags. 1, 2, 3, 4, contém cenas por demais agravantes para a classificação desta novela, pois insinua poderes sobrenaturais a um ser mortal (Dr. Cyro) e tão convincentes que deixa o mesmo em dúvida quanto ao fato” (PARECER aos caps. 115-117, 20 out 1971, p. 1). No primeiro caso, não houve o corte, apesar da insistência de impropriedade feita pela censora, visto que a chefia superior havia autorizado a abordagem do tema. Já o capítulo 116 recebeu o certificando indicando os cortes.

A ideia inicial da autora era a de apontar Dr. Cyro como uma reencarnação de Jesus Cristo, com poderes sobrenaturais capaz de curar enfermos. O que, de fato, aconteceu durante a trama. Os cortes, possivelmente seriam decorrentes de um exagero das cenas, na compreensão dos censores. Além do poder de cura, ainda existia a questão

---

<sup>168</sup> Parecer datado de 9 de junho de 1971.

<sup>169</sup> Parecer datado de 9 de junho de 1971.

da telepatia, já apontada pelos censores nos pareceres iniciais. A telepatia estaria presente no fato de Cyro atrair Ester (Glória Menezes), ex-esposa de seu principal inimigo, com o poder telepático. Cyro se envolve com Ester, mas o uso do poder telepático não foi mais questionado pelos censores.

Por fim, retornando ao parecer de Paixão, o censor apontava para a existência de um “complexo de Édipo” patológico. Ou seja, algum menino teria uma atração erótica por sua mãe. O censor não deixou claro os personagens envolvidos. Não acreditamos se tratar da relação de Cyro com sua mãe Orjana (Neuza Amaral). Possivelmente se trata de Ivanzinho (Rogério Pitanga), filho de Ester e Otto (Jardel Filho). Desde a separação, Ester evitava que o filho tivesse contato com o pai. Mesmo que a temática tenha sido desenvolvida de acordo com esta vertente – o que não acreditamos – não houve outras questões censórias retomando o assunto.

### **Considerações Finais**

Analisar documentos censórios relativo a telenovelas tão longas e distantes da minha memória foi um exercício complicado. Especificamente nesta época os pareceres eram extensos como se o censor tivesse a necessidade de encontrar algo comprometedor nos capítulos em análise. Como demonstrado em nossa tese, não foram nessas três telenovelas que Janete Clair teve seus maiores problemas, mas foi o início de uma nova preocupação censória. Se anteriormente outras diversões públicas recebiam uma maior preocupação do SCDP, no momento da modernização da telenovela brasileira este produto passa a ser um dos principais alvos.

O parecer reproduzido referente a “Véu de Noiva” é bastante peculiar. O censor não indicou nenhum corte, apenas se limitou a dizer que a telenovela não poderia ser exibida e que seus colegas deveriam ficar mais atentos com as próximas atrações. Foi exatamente o que aconteceu. Utilizando apenas duas telenovelas de Janete Clair percebemos como o número de impropriedade cresceu baseados em temas que a grosso modo poderiam passar batidos pois não ferem claramente a moral e os bons costumes. Acredito que essa ação objetivava limitar a inserção de novos conteúdos modernizados, ou seja, os que rompiam com a estrutura clássica da eterna luta entre o bem e o mau no estilo “Tom e Jerry” e das narrativas passadas em cenários exóticos (novelas de Glória Magadan) que impediavam o processo de identificação e de projeção do público para com os personagens.

Distintas e amplas temáticas (tripla personalidade, hipnose, distúrbio mental, sermão sobre adultério, autopunição de personagens, poderes mitológicos, etc.) foram inseridas como impeditivos frente a uma possível capacidade de compreensão pelo público pretendido, de acordo

com as prerrogativas censórias. Há que se considerar, finalmente, que tudo aquilo que fugisse às normas da racionalidade – como, por exemplo, poderes extra-humanos – não poderia ser tolerado, pois, mais uma vez, significava a abertura de brechas em relação a uma ordem social presumida e estável. Esta é uma leitura possível a partir da mentalidade censória.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa: Brasil – 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007b.
- BARBOSA, Marialva. **Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória**. Niterói: UFF, 2007a.
- CASTRO, Celso. **Pesquisando em arquivos**. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.
- FARGE, Arlette; MURAD, Fátima. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.
- FERNANDES, Guilherme Moreira. **Mentalidade Censória e Telenovela na Ditadura Militar**. 2018. 439f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018b.
- FERNANDES, Guilherme Moreira. O processo de modernização da telenovela brasileira: o protagonismo das TVs Tupi e Excelsior. In: CASTILHO, Fernanda; LEMOS, Lígia P. (orgs.). **Ficção Seriada: estudos e pesquisas**. Vol. 1. Alumínio-SP: Jogo de Palavras, 2018a. p. 271-285.
- GIANFRANCESCO, Mauro; NEIVA, Eurico. **De noite tem... um show de teledramaturgia na TV pioneira**. São Paulo: Giz, 2009.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. Trad. Suzana Ferreira Borges. In: \_\_\_\_\_. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1990. p. 535-553.
- MARQUES DE MELO, José. **Televisão brasileira: 60 anos de ousadia, astúcia, reinvenção**. São Paulo: Cátedra Unesco/Umesp de Comunicação; Cátedra Unesco/Memorial da América Latina, 2010.
- MEMÓRIA GLOBO. **Dicionário da TV Globo**. Vol: 1: Programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- MOREIRA, Sônia Virgínia. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2006. p. 269-279.
- SAMARA, Eni de Mesquita; TUPY, Ismênia S. S. **História & Documento e metodologia de pesquisa**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. 2ª Ed. Trad. Maria Julia Cottvasser. São Paulo: Brasiliense, 1991.

## Documentos Primários

ARQUIVO NACIONAL BRASÍLIA. Fundo: Divisão de Cesuras às Diversões Públicas. Série: Programas de Rádio e Televisão. Subsérie: Telenovela. Caixas: 005 e 010.

## Legislação

RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente Alencar; GARCIA, Wilson de Queróz. **Censura Federal: leis, decretos-lei, decretos e regulamento**. Brasília: C. R. Editora, 1971.

## O beijo, este polêmico que incomoda tanto: burburinho nas redes evidencia força da telenovela

Graciela Ramos Barbosa Bechara  
Aurora Almeida de Miranda Leão  
Márcio de Oliveira Guerra

### Introdução

A telenovela, mesmo ainda vista por muitos como produto menor, participa do cotidiano cultural brasileiro com enorme capilaridade - como podem atestar pesquisas de audiência, o número de estudos acadêmicos sobre o gênero e a notória repercussão das obras no exterior -, exercendo e influenciando papéis essenciais na sociedade. Sobre isso, afirma a pesquisadora Maria de Lourdes Motter:

Existe muito preconceito em relação à telenovela, no entanto ela é o produto cultural brasileiro de maior audiência, maior influência na sociedade, o mais sofisticado na produção da televisão aberta e exporta a cultura brasileira para mais de 140 países. (MOTTER, 2018)<sup>170</sup>

O gênero que nasce das radionovelas começa a criar forma em 1951, um ano após o surgimento da televisão no Brasil, quando foi ao ar a primeira tentativa de se realizar uma história sequencial: “Sua vida me pertence”, pela TV Tupi<sup>171</sup>, original de Walter Forster, transmitida às terças e quintas-feiras, ao vivo. Convém ressaltar que o formato de telenovela, mais próximo de como a conhecemos hoje, só surgiu em julho de 1963 com a estreia de 2-5499 Ocupado.

A novela foi a primeira a ser exibida diariamente e teve como protagonistas Glória Menezes e Tarcísio Meira, ficando no ar até setembro do mesmo ano, na extinta TV Excelsior. A exibição diária foi possível graças à chegada do videotape, e a novela, desde então, ganhou grande repercussão popular.

A nova tecnologia marca uma mudança de paradigma no gênero: as narrativas começam a mostrar o universo das grandes cidades, ao mesmo tempo em que aparece a introdução de uma linguagem coloquial, com humor e ambiguidade dos personagens, realçando um novo formato, que

---

<sup>170</sup> Ver artigo Teledramaturgia ganha caráter científico com trabalho do Núcleo de Telenovelas em <http://www.usp.br/agen/repgs/2004/pags/007.htm>. Acesso em 02 jul 2018.

<sup>171</sup> Pioneira na experiência com telenovelas (1964-1980).

passa a ser seguido pelas outras emissoras, como afirma Maria Immacolata: “Reconhecer a telenovela como componente de políticas de comunicação/cultura que seguem o desenvolvimento da cidadania e direitos humanos na sociedade” (Immacolata, 2009), é o que a autora chama de recurso comunicativo.

Desde então, foi ganhando corpo a ideia de que cada novela deveria trazer uma novidade, tendenciada por uma maior verossimilhança, a fim de ganhar espaço em debates públicos. Assim, a partir dos anos de 1970, temas de relacionamento, tais como amor e sexualidade, passaram a ser abordados, conseguindo elevados índices de audiência, segundo a emérita pesquisadora.

A telenovela busca uma simulação do real para traduzir o discurso científico, de forma a ser aceito como natural pelo espectador. Acreditamos que, ao abordar temas considerados polêmicos ou tabus, as narrativas promovem significados compartilhados e podem fazer com que as pessoas repensem valores, crenças e julgamentos acerca de modelos estigmatizados e representações opressoras. “Um tipo de acobertamento envolve o indivíduo numa preocupação com os modelos incidentalmente associados com seu estigma.” (GOFFMAN, 2004, p. 89). Para o autor, o objetivo de toda pessoa é reduzir a tensão, ou seja, tornar mais fácil para si mesmo e para os outros uma redução dissimulada ao estigma, mantendo um envolvimento espontâneo no conteúdo público da interação.

A telenovela não é tão insignificante como pode parecer num primeiro instante: é preciso desvelar sua complexidade. Considerando sua narrativa, em articulação com conteúdos subjetivos e coletivos, é possível perceber o quanto as histórias da teledramaturgia refletem, evidenciam, afirmam e reafirmam a pluralidade de relações que estabelecemos com o mundo e com as outras pessoas. E ainda, como nos diz Ângela Cristina Marques,

Percebemos como a mídia, através de seus produtos culturais, constitui um espaço de visibilidade em que questões são formuladas, a partir de um entendimento prévio possibilitado pelo senso comum, e disseminadas para um público difuso, diversificado e amplo. Partindo de pressupostos pré-reflexivos que defendem, por exemplo, que “o homossexual que deve aparecer na mídia é o bicha-louca” ou que “a homossexualidade é algo marginal e, por isso não deve aparecer na televisão, muito menos no horário nobre”, uma rede de deliberações pluralistas foi arquitetada na mídia impressa. (MARQUES, 2003, p. 166).

Em linhas gerais, a autora evidencia a esfera cultural entrelaçada à política:

A cada momento em que, dentro de nossas relações cotidianas, sentimos a necessidade vital de sermos valorizados pelos outros em nossa diferença e, de forma recíproca, quando somos chamados a reconhecê-los (ibidem, p. 167).

Destarte, a telenovela, valendo-se da realidade para construir a ficção, pode proporcionar reações diversas na opinião pública. Ela também pode ser utilizada para gerar representações úteis para os movimentos sociais, para o debate sobre a vida em sociedade e para a própria convivência prática do dia-a-dia.

Neste estudo, buscamos desenvolver uma metodologia capaz de nos permitir identificar determinados elementos constitutivos das representações sociais, seja na relação entre personagens homossexuais com a sociedade e também com outros personagens homoafetivos que circulam nos dois enredos.

Sabemos que a televisão, nem tampouco a teledramaturgia, ignora os homossexuais, como diz Luiz Eduardo Peret:

Ao contrário, procura apresentá-los ao público, em uma variedade de formas, talvez para experimentar, como já foi feito com vários outros temas, até achar a fórmula do sucesso. (PERET, 2005, p. 182).

Já a pesquisadora Joseana Tonon (2005) visa compreender as formas de representação de identidades homossexuais femininas encenadas nas telenovelas. A autora destaca a importância cultural do gênero teledramatúrgico e alega ser necessário explicar que se trata de um produto simbólico e produtor de sentido:

A recepção de conteúdos simbólicos passa a ser entendida não somente como um momento, mas também como um processo que interpela a vida do telespectador em variadas dimensões, pois ao detectar os significados que os receptores elaboram a partir da recepção das telenovelas, entende-se que o telespectador articula a representação de identidades ficcionais com as representações que atribuem às identidades, além da sua própria representação, legitimando os conteúdos simbólicos propostos nas telenovelas ou resistindo a eles (TONON, 2005, p. 9).

A respeito da interação desse gênero com os padrões socioculturais, Maria Immacolata entende que essas ficções

Descortinam um palco para representação e para construção de sentidos sobre a vida pública e a vida privada. Em outros termos, observamos a telenovela por seu significado cultural e por configurar um inventário de produções que permitem entender a cultura e a sociedade de que é expressão (LOPES, 2004, p. 125).

A responsabilidade nas abordagens das tramas é grande, tendo em vista a penetração da telenovela nos lares brasileiros e o caráter formador de opinião, enquanto entretenimento, como bem explicam Guerra e Vardiero:

Não se pode pensar em características da telenovela brasileira sem considerar que durante sua exibição são introduzidos, ao longo da trama, polêmicas, denúncias e divulgação de ações sociais. (GUERRA, VARDIERO, 2015, p. 3).

Cenas de beijos homoafetivos há muito eram esperadas pelo público e sempre causaram polêmica, debates, discussões e abriram espaço na mídia para sua propagação. No caso de “Babilônia”, a cena emblemática do beijo entre as duas personagens femininas é paradigmática por tratar-se de uma troca de carinhos entre duas mulheres da terceira idade.

A cena durou poucos segundos, porém a repercussão foi gigantesca e imediata. Minutos após sua exibição, as redes sociais foram tomadas por manifestações (contrárias e favoráveis), as quais permaneceram algumas semanas em evidência e se propagaram em outros produtos midiáticos, como jornais, telejornais, revistas, redes sociais, programas de entretenimento e nas novelas seguintes, veiculadas pela mesma emissora.<sup>172</sup>

O grau de expectativa entre as telespectadoras pela exposição de um beijo gay na principal novela da Rede Globo é reflexo da importância emocional e política da visibilidade da vida gay na TV. O beijo romântico é parte central das narrativas de amor nos meios audiovisuais em nossa cultura, e sua ausência na narrativa de um relacionamento configura e reassegura discriminação e preconceito aos romances entre pessoas do mesmo sexo, de acordo com as opiniões expressas pelo grupo em estudo (GOMIDE, 2006, p. 156).

---

<sup>172</sup> Destacamos que, em *Mulheres Apaixonadas* (2003), Alinne Moraes e Paula Picarelli viveram um casal - Clara e Rafaela - e houve uma cena em que as personagens interpretavam uma peça de teatro na escola, uma como Romeu e a outra no papel de Julieta. No ato final, elas se beijaram. Esse beijo não foi considerado o primeiro beijo *gay* da Rede Globo, pois as personagens encenavam a peça Romeu e Julieta – ficção dentro da ficção.

## Casadas, maduras e bem sucedidas

A primeira telenovela em análise é “Babilônia”<sup>173</sup>, de autoria de Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga, exibida de 16 de março a 28 de agosto de 2015, às 21 horas, num total de 143 capítulos. As personagens homossexuais femininas são Teresa Petruceli (Fernanda Montenegro) e Estela Marcondes (Nathália Timberg), companheiras há décadas.

Teresa é uma respeitada e bem-sucedida profissional, dona de prestigiado escritório de advocacia. Ficou famosa ao lutar pela libertação de presos políticos durante a ditadura. Também atuou em casos de discriminação sexual, fato que reforça sua posição de ativista.

Estela, mãe de Beatriz (Gloria Pires), cria, ao lado da companheira Teresa, o neto Rafael (Chay Suede), que desde pequeno vive com elas e chama ambas de mãe. O garoto é filho de uma irmã de Beatriz, morta no parto. Estela é confidente e conselheira de Beatriz, mas não imagina que a filha vive envolvida com negócios escusos e é uma assassina. Ao descobrir a verdade, o choque é inevitável.

Com naturalidade, Teresa e Estela se beijaram numa das primeiras cenas da novela. A sequência foi bem simples, mostrando o cotidiano do casal: elas estão no quarto e conversam sobre seus dias. Estela fala da preocupação com a filha. Uma agrada a outra e o beijo vem naturalmente.

A cena causou enorme polêmica e comoção nas redes sociais<sup>174</sup>. As opiniões na internet se dividiram entre aqueles que consideraram um avanço ver a questão tratada com naturalidade e aqueles que acharam absurdo, revelando preconceito e conservadorismo de parte dos telespectadores brasileiros. A *hashtag* #babiloniaestrela se manteve entre os tópicos mais comentados (*Trending topics*) do *Twitter*.

Assim como na estreia, o beijo entre Teresa e Estela exibido no último capítulo, movimentou novamente as redes sociais.

---

173

Disponível

em:

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/babilonia.htm>

174 Disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2015/08/novo-beijo-gay-em-babilonia-movimenta-redes-sociais.html>

**Fig. 01:** Beijo entre Teresa e Estela.



Foto: Divulgação Rede Globo.

Desta vez, não foram apenas elas a demonstrar afeto: Sérgio (Cláudio Lins) e Ivan (Marcello Melo Jr) também trocaram o carinho ao fim da novela. No *Twitter*, vários internautas elogiaram as cenas românticas dos personagens que, ao longo de toda a história, lutaram contra o preconceito.

**Fig. 02:** Beijo entre Sérgio e Ivan.



Foto: Divulgação Rede Globo.

### **Cura gay como estopim**

Definitivamente, não existe cura *gay*! Não pode haver cura se não há doença. O Cido não é doente nem o meu Samuelzinho. Eles apenas se amam. Olha, eu gosto de você, Cido. Muito. Só não queria admitir que gostava. Faz meu filho feliz, por favor.

Foi assim que a personagem Adineia (Ana Lúcia Torre) - que representava o preconceito de forma provocativamente caricata -, se colocou no final da novela “O outro lado do paraíso”<sup>175</sup>, em monólogo exemplar da ambiência narrativa que destacava o ápice do conflito entre o médico Samuel (Eriberto Leão) e o motorista Cido (Rafael Zulu), o casal homossexual da trama.

Na cena, exibida nos capítulos finais (08/maio), Cido se despedia do companheiro, dizendo que terminava o relacionamento deles ali por não mais aguentar tanta cobrança da sogra, em todos os níveis (Adineia fez uma

---

<sup>175</sup> Ver dados sobre a novela em [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Outro\\_Lado\\_do\\_Para%C3%ADso](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Outro_Lado_do_Para%C3%ADso). Acesso em 30 jul 2018.

série de exigências ao genro, como cozinhar pratos específicos e, tudo que ele fazia, com a maior dedicação, não agradava. O intuito da sogra era justamente fazê-lo desistir do filho)<sup>176</sup>.

Inimiga da relação do filho com o namorado negro desde o começo, Adineia chega a inventar até um ataque respiratório na penúltima cena do casal, quando Cido decide ir embora da casa dela, onde os dois moram. Isso foi parar no *Lá Opinión*, (site americano dedicado ao público espanhol), que destacou o número de tramas brasileiras com histórias homoafetivas, a partir da cena entre Samuel e Cido.

O fato é que a narrativa desde o início apresentou a estereotipia da mãe preconceituosa e super protetora, que negava ver no filho a clara condição homossexual. Quando passa a assumir a homossexualidade de Samuel – após ser surpreendida com a ‘descoberta’ ao ver o filho vestido com *lingerie* feminina, usando batom e cílios postiços -, a personagem começa a defender peremptoriamente a cura *gay*, numa proposital referência do autor ao alardeado tratamento para a conversão da orientação sexual<sup>177</sup>.

### Aquele beijo que te dei...<sup>178</sup>

Ao longo da história, o beijo já ganhou diversas conotações, como nos mostra o registro seguinte:

A primeira evidência conhecida sobre beijo encontrada num texto literário remonta a cerca de 1500 a.C. em textos em sânscrito na Índia. Não é usada a palavra "beijo", mas sim referências para "lamber" e "beber umidade dos lábios."No século III d.C., o Kamasutra Vatsyayana (mais conhecido como o Kama Sutra), incluiu um capítulo inteiro às formas de beijar seu amante. No Antigo Testamento, é possível encontrar descrições do beijo. Por exemplo, Jacó enganosamente beija seu pai cego e doente e se passa pelo seu irmão gêmeo Esaú, roubando a bênção de Isaque “Ora chega-te, e beija-me, filho meu. E chegou-se, e beijou-o; então cheirou o cheiro dos seus vestidos, e abençoou-o” (Gênesis 27:26-27). Um beijo mais sensual é descrito no livro de Cantares, Salomão descreve “os teus lábios são como um fio de escarlata, e tua boca é formosa”(Ct 4.3;1.2) [...] Na Idade Média, o beijo foi também uma

---

<sup>176</sup> Ver matéria sobre o assunto em <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2018/05/beijo-de-samuel-e-cido-em-o-outro-lado-do-paraiso-movimenta-redes-sociais.shtml>. Acesso em 25 jun 2018.

<sup>177</sup> Ver artigo sobre o tema em <https://joaoluizvicira.blogosfera.uol.com.br/2017/09/21/cura-gay-mas-a-heterossexualidade-e-uma-invencao-recente/>. Acesso em 30 jun 2018.

<sup>178</sup> Título da música de Édson Ribeiro, sucesso na voz de Roberto Carlos, lançada em disco da Jovem Guarda em 1965. Ver <https://www.vagalume.com.br/roberto-carlos/aquele-beijo-que-te-dei-1965.html>. Acesso em 28 jun 2018.

demonstração de status na sociedade. Os súditos de um rei deveriam antes beijar seu anel, seu manto, suas mãos, ou mesmo o chão. Da mesma forma, as pessoas pressionavam os seus lábios no anel do papa. O beijo na boca representava uma espécie de contrato entre o senhor feudal e o vassalo (significava “dou minha palavra”). Foi apenas no século XVII que os homens acabaram com o hábito de beijar uma pessoa do mesmo sexo, sem afeto envolvido.<sup>179</sup>

Certo é que há beijo de vários matizes e em todo lugar: nos registros históricos, na religião, na literatura e em todas as formas artísticas, logo, não poderia deixar de estar na teledramaturgia. Nas artes plásticas, temos o quadro *O beijo* (*Der Kuss*, 1907-1908), obra-prima do pintor austríaco Gustav Klimt<sup>180</sup>, uma das mais famosas pinturas do mundo sobre o assunto. Outras obras famosas são *O beijo* (1888-89,) de Auguste Rodin<sup>181</sup>; *Os amantes* (1928), de René Magritte<sup>182</sup>, que mostra o beijo entre um homem e uma mulher com os rostos encobertos; e o quadro do artista carioca Rubens Gerchman<sup>183</sup>.

No cinema, o primeiro filme que mostra o carinho chama *O Beijo* (1896), tem apenas 26 segundos e foi dirigido por Thomas Edison. Naquele tempo, beijar era permitido apenas entre quatro paredes. Já entre pessoas do mesmo sexo, o registro em película data de 1927. O filme é *Wings* (*Asas*)<sup>184</sup>, o primeiro exemplar silencioso a ganhar o *Oscar* de Melhor Filme. O beijo é bastante tímido, mas, em se tratando de 1927, é ousado por mostrar dois homens fardados se acariciando.

Entre mulheres, o primeiro foi *Mädchen in Uniform* (*Meninas de Uniforme*), exibido em 1931. Trata-se de filme do gênero drama com produção alemã e direção de Leontine Sagan. Este sofreu intensa censura,

---

<sup>179</sup> Ver matéria sobre o assunto em [http://lounge.obviousmag.org/manifesto\\_da\\_artes/2014/02/a-historia-do-beijo.html](http://lounge.obviousmag.org/manifesto_da_artes/2014/02/a-historia-do-beijo.html) Acesso em 30 jun 2018

<sup>180</sup> Ver biografia em <https://www.infopedia.pt/%5Bgustav-klimt>. Acesso em 30 jun 2018.

<sup>181</sup> Obra referencial do século XX, pilar da tradição universal da escultura, mesclando um produto do Romantismo com um prenúncio da Arte Moderna. Ver <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-beijo-auguste-rodin/> Acesso em 02 jul 2018.

<sup>182</sup> Um dos principais artistas belgas, expoente do surrealismo. Ver <http://issocompensa.com/sem-categoria/rene-magritte-os-amantes-1928>. Acesso em 30 jun 2018.

<sup>183</sup> Pintor, desenhista, gravador e escultor, falecido em São Paulo em 2008. Ver <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2104/rubens-gerchman> e <https://www.escriitoridearte.com/artista/rubens-gerchman>. Acesso em 01 jul 2018.

<sup>184</sup> Ver <http://carlosalexlima.blogspot.com/2012/06/o-primeiro-beijo-homossexual-no-cinema.html>. Acesso em 02 jul 2018.

o que não é difícil imaginar, teve cópias destruídas pelos nazistas, mas gerou uma segunda versão, feita em 1958 numa parceria Alemanha-França, estrelada por Romy Schneider e na qual não há sequer um homem, em nenhuma cena<sup>185</sup>.

Outrossim, o popular personagem dos quadrinhos Wolverine deu um beijo apaixonado no personagem Hércules. O romance *gay* do herói aconteceu na HQ *X-Treme X-Men*, versão do universo paralelo da editora Marvel.

No cinema brasileiro, o mais famoso registro é o do filme *Beijo no Asfalto*<sup>186</sup>, trocado pelos personagens interpretados por Ney Latorraca e Tarcísio Meira. Apesar disso, o beijo não pode ser considerado homossexual porque os personagens não tem nenhuma relação anterior ao que acontece após o acidente no meio da rua, a partir do qual a trama começa. Por isso, o beijo considerado o primeiro beijo *gay* do cinema brasileiro é o do filme *República dos Assassinos*<sup>187</sup>, entre os personagens dos atores Anselmo Vasconcellos<sup>188</sup> e Tonico Pereira.

Quanto ao beijo da vida real, talvez o mais exemplar seja o que foi trocado entre o marinheiro George Mendonsa e a enfermeira Greta Zimmer Friedman, eternizados em foto na *Times Square*, em Nova Iorque, quando registrava-se o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945. Esta imagem, que evoca um sem-número de significados, tornou-se emblemática do fim da guerra e simboliza o início de uma nova era, sendo considerada imagem histórica da humanidade.

Cabe destacar também a célebre foto da capa da revista americana *Rolling Stone*: o beijo de John Lennon em Yoko Ono, edição de 22 de janeiro de 1981<sup>189</sup>. Fotografados por Annie Leibovitz momentos antes do assassinato do artista, em dezembro de 1980, em New York, a foto é considerada a melhor capa de revista dos últimos 40 anos. A imagem serve

---

<sup>185</sup>Ver matéria em <http://50anosdefilmes.com.br/2012/senhoritas-em-uniforme-madchen-in-uniform/>. Acesso em 02 jul 2018.

<sup>186</sup> Adaptação da peça homônima do dramaturgo pernambucano Nelson Rodrigues, encenada pela primeira vez em 1961, com direção de Gianni Ratto. Houve duas versões para o cinema: uma em 1964 com direção de Flávio Tambellini, e outra em 1980, com direção de Bruno Barreto e roteiro de Doc Comparato. Ver <http://www.ib.com.br/cultura/noticias/2015/07/29/o-beijo-no-asfalto-de-nelson-rodrigues-estreia-no-solar-de-botafogo/>. Acesso em 29 jun 2018.

<sup>187</sup> Dirigido e roteirizado por Miguel Faria Jr, o filme é do gênero drama policial, baseado no livro homônimo do escritor e dramaturgo Aguinaldo Silva.

<sup>188</sup> Sobre o assunto, ver <http://radioglobo.globo.com/media/audio/117819/o-cinema-gritou-diz-anselmo-vasconcellos-sobre-pri.htm>. Acesso em 30 jun 2018.

<sup>189</sup> Ver matéria em <http://www.ricardoalexandre.jor.br/musica/diferencas-john-yoko-daniela-mercury-malu/>. Acesso em 28 jun 2018.

de bela inspiração para beijos apaixonados entre os mais diversos casais, e uma das mais conhecidas é a que ilustra a capa do décimo-segundo álbum da cantora Daniela Mercury, “Vinil Virtual”, no qual a cantora aparece (em foto assumidamente inspirada na do casal Lennon) ao lado da mulher, a jornalista Malu Verçosa, em 2015. E foi em 2003 que repercutiu imensamente a notícia do beijo da *pop star* Madonna em sua rival Britney Spears durante o *Video Music Awards*, fato que provocou imensa repercussão no mundo todo<sup>190</sup>.

Quanto à exibição audiovisual, o primeiro beijo na televisão brasileira foi o da atriz Vida Alves e do ator Walter Forster. A novela era “Sua vida me pertence” (TV Tupi)<sup>191</sup>. Também foi Vida quem protagonizou o primeiro beijo lésbico da telinha nacional, em 1964<sup>192</sup>: a atração era o teleteatro “A calúnia”, e aconteceu entre ela e a atriz Geórgia Gomide, em produção da mesma emissora paulista.

Olhando pelo aspecto étnico, os antecedentes apontam o primeiro beijo inter-racial da telinha o que foi exibido pela televisão americana na série clássica *Star Trek*<sup>193</sup>, em 1966, mesmo ano em que Martin Luther King foi assassinado. No Brasil, a situação demorou bem mais e os registros apontam o beijo inter-racial inaugural apenas em 1990, na minissérie “Mãe de Santo”, exibida na TV Manchete.<sup>194</sup>

Logo, o que ainda parece ser o grande rastilho a chocar as mentes mais conservadoras, é, antes de tudo, o próprio ato da demonstração pública de carinho. E quando esse registro é feito entre pessoas do mesmo sexo, aí o susto é ainda maior.

---

<sup>190</sup> Ver matéria em <http://madonnamadworld.com.br/musica/empresario-de-britney-sperars-fala-famoso-beijo-vma>. Acesso em 01 jul 2018.

<sup>191</sup> Ver arquivo em <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/sua-vida-me-pertence-inicia-na-tv-tupi-era-da-novela-que-vira-mania-nacional-20578121>. Acesso em 28 jun 2018.

<sup>192</sup>Ver matéria com Vida Alves em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI232912-15220,00-VIDA+ALVES+ELA+DEU+O+VERDADEIRO+PRIMEIRO+BEIJO+GAY+D+A+TV+BRASILEIRA.html> Acesso em 02 jul 2018.

<sup>193</sup> A cena uniu os atores Nichelle Nichols e William Shatner. Ver <https://revistamonet.globo.com/Series/noticia/2016/10/atriz-de-star-trek-Conta-bastidores-do-primeiro-beijo-inter-racial-da-tv-americana-william-shatner-fez-questao.html>. Acesso em 26 jun 2018.

<sup>194</sup> Ver matéria em <https://diversao.r7.com/tv-e-entretenimento/e-triste-ainda-estarmos-falando-sobre-isso-diz-ator-de-beijo-gay-pioneiro-na-tv-09062017>. Acesso em 27 jun 2018.

## Quatro preconceitos na berlinda

Chegando às novelas em análise, “Babilônia” e “O outro lado do paraíso”, o que avulta é a ousadia de seus criadores (autoria e direção). Nas duas narrativas, está no centro da polêmica a evidência de quatro preconceitos: o racial, o de classe social, o homoafetivo e o etarismo (discriminação geracional).

Visualmente mostrada com elegância e beleza por uma construção imagética sensível, a cena do beijo entre Teresa e Estela durou alguns segundos e teve repercussão negativa. Uma parcela de telespectadores da Rede Globo rejeitou a cena. A emissora já havia exibido em suas tramas outros beijos *gay*s entre mulheres (todas mais jovens) e não se viu reação parecida. Podemos ainda citar, como exemplo, cena entre outro casal homossexual feminino, na telenovela “Amor e Revolução” (SBT, 2011), na qual foi exibido beijo entre as amigas Marcela (Luciana Vendramini) e Marina (Giselle Tigre).

Ainda que antes de “Babilônia”, outras novelas como “Amor à vida” (Walcy Carrasco), exibida de 20 de maio de 2013 e 31 de janeiro de 2014; “Em família” (Manoel Carlos), de 03 de fevereiro a 18 de julho de 2014; e “Império” também tivessem mostrado bem sucedidas relações entre pessoas do mesmo sexo, no caso da trama de Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga, isso causou um quase ‘escândalo’ nas redes sociais por tratar-se de cena com amplo alcance simbólico, capaz de gerar significados novos e produzir sentidos diferentes dos evocados nas tramas anteriores.

O insólito foi provocado porque o beijo *gay* entre duas senhoras não esperou o desenvolvimento da história para se fazer presente: a cena que chocou o país e deflagraria uma campanha contra a novela foi exibida logo no capítulo de estreia. Ademais, o protagonismo da cena tem uma intensidade adicional, que funciona como transcurso da comunicação, segundo a classificação proposta pelo jornalista Artur da Távola<sup>195</sup>. A potência advém do fato de as personagens serem interpretadas por dois ícones da cena artística brasileira, as atrizes Fernanda Montenegro e Nathália Timberg, ambas com uma atuação proeminente como profissionais e cidadãs, com carreira reconhecidamente notável. A propósito, vejamos o que disse o autor Ricardo Linhares após a iniciativa de boicote à obra por parte da bancada evangélica do congresso nacional:

---

<sup>195</sup> O jornalista aponta oito cursos atuantes na linguagem da telenovela, sendo o transcurso “Fenômeno de comunicação que escapa ao discurso e ao controle rígido da razão ou da ideologia, ele é um desborde do fluxo natural em função de elementos interiores poderosíssimos, inesperados, súbitas irrupções do mistério”. (TÁVOLA, 1996, p. 31).

Certamente o beijo de Fernanda e Nathália, dois ícones da nossa cultura, têm um peso político muito importante. As atrizes foram convidadas porque agregam aos papéis a dignidade com que conduziram suas vidas e carreiras. Ambas chegaram a um patamar em que estão acima do bem e do mal. Não precisam mais provar nada a ninguém. Suas trajetórias impõem respeito e servem de respaldo para as ações das personagens (LINHARES, 2015).<sup>196</sup>

A manifestação de amor e carinho entre as personagens de Fernanda e Nathália inscreve-se então como uma nova e insólita contribuição à história da representação homoafetiva na teledramaturgia por tratar-se de uma relação entre mulheres da terceira idade, interpretadas por dois patrimônios da Cultura Brasileira.

No caso de “O outro lado do paraíso”, o interessante é perceber que a construção dramática primou por evidenciar três preconceitos numa mesma relação: o social, o racial e o sexual. E os autores foram enfáticos na intenção de botar abaixo essas construções obsoletas que ainda insistem em permanecer interrompendo o tráfego da liberdade de expressão: o personagem Cido terminou por ser afirmativamente prestigiado em sua negritude. O ápice de sua aprovação foi a assertiva da sogra dizendo gostar muito dele e pedindo para ele não abandonar seu filho Samuel.

Nesse sentido, acerca da temática do racismo, vale ressaltar a asserção de Solange Martins Couceiro de Lima:

A telenovela é, pois, a narrativa que veicula representações da sociedade brasileira, nela são atualizadas crenças e valores que constituem o imaginário dessa sociedade. Ao persistir retratando o negro como subalterno, a telenovela traz, para o mundo da ficção, um aspecto da realidade da situação social da pessoa negra, mas também revela um imaginário, um universo simbólico que não modernizou as relações interétnicas na nossa sociedade (COUCEIRO DE LIMA, 2001, p. 98).

É salutar ainda sobrelevar o modo de enquadramento da cena que reuniu no mesmo ambiente – o apartamento de Adineia – os três personagens em “O outro lado do paraíso”: Cido surge na sala, onde estão mãe e filho, com uma mala, e expõe suas queixas. Fala das muitas situações discriminatórias pelas quais passou ali, lembra de tudo que fez para agradar

---

<sup>196</sup> Ver reportagem sobre a novela com entrevista do autor Ricardo Linhares em <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/para-autor-de-babilonia-boicote-a-beijo-gay-tem-motivacao-ditatorial-7049>. Acesso em 02 jul 2018.

à sogra - que sempre trabalhou contra o relacionamento deles -, diz estar cansado de não ser valorizado e que vai embora por não aguentar mais.

Samuel pede a ele que não vá, lágrimas escorrem mas Cido continua no rumo da porta, até que Samuel ajoelha-se implorando ao namorado que não vá. Diante da firmeza deste, o médico senta no chão num choro comovido e se encolhe, recolhido num canto junto à parede. Até que Adineia, que participava da sequência mas sentada numa poltrona distante duma espécie de *ball* de entrada onde os dois estavam, vai até o genro e fala: “Cido, você fica, por favor... Eu prometo mudar minha atitude, eu vou te tratar como um rei, como um imperador... Eu prometo ser uma sogra maravilhosa”, e estende a mão selando a paz.

Nesse momento, o que a imagem exhibe é um desenho cênico no qual se cruzam uma mão branca e uma negra, com um branco sentado no chão. Dois brancos, de classe média alta, suplicam a um negro para ficar e fazer parte da família. Ou seja: há uma inversão clara de papéis que evidencia uma mudança paradigmática ao se optar por destacar um branco (médico) ajoelhado diante de um negro (motorista). Logo, há o poder sendo invertido segundo a configuração mais conhecida no imaginário social brasileiro. Essa construção imagética tem uma força latente, que opera direto na emoção do telespectador. Ademais porque Samuel/Samuca, Cido e Adineia eram personagens dos mais queridos na trama.

Apesar de o casal homossexual ter sido tratado ao longo de toda a narrativa, no mais das vezes, de forma caricata, este capítulo redime toda a moldura cômica que os envolveu ao longo da história. E para coroar o acerto verbo-visual, ainda há o final da sequência, na qual Adineia aparece sozinha na sala (enquanto os dois conversam no quarto) e declara: “Definitivamente, não existe a cura *gay*. Claro que não existe. Como pode ter cura se não tem doença? O Cido não é doente! Nunca. Muito menos o meu Samuelzinho. Acontece que os dois se amam. É isso”.

Aqui cabem como luva as palavras do filósofo Renato Janine Ribeiro, enfatizando a grande contribuição da teledramaturgia para desequilibrar padrões comportamentais arraigados:

O machismo atacado, o racismo refutado são só duas faces de um esforço para contestar o preconceito de costumes. A lista é interminável. O fato é que, na ditadura e na democracia, a novela se concentrou em mexer nos costumes tradicionais. E pouco importa se isso foi planejado ou não: o que conta é que assim a Globo, em especial, captou o ar do tempo. Pois a novela é o gênero dramático em que o Brasil melhor se saiu. Nela não ouvimos discursos: presenciamos situações. A dramaturgia funciona mais que a palavra

seca. Daí seu alcance social. Por isso é errado dizer que a TV não educa. Ela varreu preconceitos de costumes (RIBEIRO, 2000).<sup>197</sup>

### **Considerações finais**

A telenovela brasileira deve ser examinada levando-se em conta o contexto no qual a trama está inserida. Afinal, a telenovela é um produto mercadológico, voltado para o público de massa. Tenta atingir o maior número de espectadores possível, já que o gênero não é uma produção fragmentada, direcionada a apenas uma parcela de telespectadores.

Assim, mesmo considerando que a sociedade brasileira ainda é por demais conservadora, e que o mundo vive uma espécie de guinada rumo ao atraso comportamental, acreditamos que a teleficção é capaz de modificar o entendimento sobre alguns temas. Mesmo que o espectador possa estranhar ou até rejeitar certas situações num primeiro momento, a teledramaturgia vem operando papel relevante no sentido de minar resistências e derrubar preconceitos.

Colocar temas polêmicos como o machismo, o preconceito de classe, a homofobia, e a vida afetiva na terceira idade é salutar ousadia e busca mexer com padrões de comportamento que insistem em persistir e aviltam os direitos humanos em sua essência. A trajetória da telenovela mostra o patamar substancial que o gênero adquiriu desde os anos de 1970, quando definiu sua linha de criação como propulsora do debate social. Uma das intenções é fazer com que as narrativas tragam à tona discussões acerca de temas latentes, como pais que passam a aceitar a homossexualidade do filho, pessoas que começam a enxergar a diversidade sexual como algo natural, personagens que são importantes para o próprio processo de autoaceitação<sup>198</sup> e do reconhecimento como homossexual.

Nesse sentido, a telenovela brasileira atingiu um patamar que a faz dialogar com países do mundo inteiro – conforme atestam as vendas dos títulos para o exterior e a concessão para as obras de diversos prêmios notáveis - ainda que estes tenham, muitas vezes, perfis sócio-culturais bem diferentes do nosso.

### **REFERÊNCIAS**

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.

---

<sup>197</sup> Ver artigo em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/qtv050920002.htm>. Acesso em 29 jun 2018.

<sup>198</sup> Definimos a autoaceitação como a ação ou o resultado de aceitar a própria forma de ser, a própria personalidade, os defeitos e qualidades. Somente uma pessoa que aceita a si mesmo é capaz de aceitar o outro como ele é.

- COUCEIRO DE LIMA, Solange. A personagem negra na telenovela brasileira: alguns momentos. **Revista USP**, São Paulo, n.48, p. 88-99, dezembro/fevereiro 2000-2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32894/35464>. Acesso em: 06 abr. 2019.
- FERNANDES, Guilherme Moreira. **A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo**: uma leitura dos personagens protagonistas no período da censura militar à televisão. 2012. 362 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM-UFJF), Juiz de Fora, 2012.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Coletivo Sabotagem, 2004.
- GOMIDE, Sílvia del Valle. **Representações das identidades lésbicas em Senhora do Destino**. 2006. 210f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- GUERRA, Márcio de Oliveira; VARDIERO, Talison. Seria a personagem Atena de A Regra do Jogo uma femme fatale? In: XIII Encontro Regional De Comunicação – DT Rádio, TV e internet, Juiz de Fora - MG. **Anais...** Juiz de Fora, 2015.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Telenovela como recurso comunicativo**. Ano 3- Nº1, 2009.
- MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. **Da esfera cultural à esfera política**: a representação de grupos de sexualidade estigmatizada nas telenovelas e a luta por reconhecimento. 2003. 197f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós- graduação em Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
- MOTTER, Maria de Lourdes. Teledramaturgia ganha caráter científico com trabalho do Núcleo de Telenovelas. São Paulo: **agência de notícias da USP**, 2018. Disponível em: <http://www.usp.br/agen/repgs/2004/pags/007>. Acesso em: 30 jun 2018.
- PERET, Luiz Eduardo Neves. **Do armário à tela global**: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira. 2005. 246f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- TÁVOLA, Artur da. **A Telenovela Brasileira** – história, análise e conteúdo. Rio de Janeiro: editora Globo, 1996.
- TONON, Joseana BURGUEZ. **Recepção de telenovelas**: identidade e representação da homossexualidade. Um estudo de caso da telenovela “Mulheres Apaixonadas”. 2005. 179f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Midiática) – Programa de Pós- graduação em Comunicação Midiática, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2005.

## O uso da eletroconvulsoterapia nas narrativas de Walcyr Carrasco: um estudo de *Amor à Vida* (2013) e *O Outro Lado do Paraíso* (2017)

Ana Carolina Maoski

### Introdução

A trajetória de Walcyr Carrasco como autor de telenovelas teve início em 1989, com *Cortina de Vidro*, produção exibida pelo SBT. No ano 2000 estreou na Rede Globo com a telenovela *O Cravo e a Rosa*, adaptação inspirada na peça de William Shakespeare, *A Megera Domada*. Desde então, nos 18 anos que se passaram, Walcyr Carrasco já trabalhou em dez novelas na emissora, tendo como destaque seu trabalho em *Verdades Secretas* (2015), que lhe rendeu no ano seguinte o Prêmio Emmy Internacional de melhor telenovela.

*Amor à Vida*, obra de 2013, e um dos objetos da análise aqui proposta, marcou a estreia do autor no horário nobre da emissora. Exibida na faixa das 21h, a novela foi ao ar ao longo de 221 capítulos que tiveram início no mês de maio de 2013 e se estenderam até janeiro do ano seguinte. De acordo com o site *Memória Globo*, a narrativa principal da novela pode ser resumida da seguinte forma:

Amor à Vida é uma trama contemporânea e urbana, ambientada em São Paulo, cujo tema central gira em torno dos segredos que movem as relações familiares. Em primeiro plano está a rica e bem-sucedida família Khoury, um modelo de família feliz, formada pelo médico César (Antonio Fagundes), sua mulher Pilar (Susana Vieira) e os filhos Félix (Mateus Solano) e Paloma (Paolla Oliveira). Sob as aparências, porém, escondem-se segredos alimentados por mágoas, ciúmes, ambições e falta de afeto (MEMÓRIA GLOBO, 2013).

*O Outro Lado do Paraíso* (2017), por sua vez, é um trabalho mais recente de Walcyr Carrasco, tendo sido exibida entre outubro de 2017 e maio de 2018, em 172 capítulos. O grande destaque da trama ficou por conta dos grandes índices de audiência que atingiu<sup>199</sup>, especialmente após a

---

<sup>199</sup> “As histórias de vingança e de superação de *O Outro Lado do Paraíso* (Globo) cativaram o público. A trama de Walcyr Carrasco marcou 38 pontos de audiência até agora, média do dia de sua estreia até sábado passado. Segundo a emissora, a trama tem o melhor resultado no horário desde 2012, ano de *Avenida Brasil*, que quebrou todos os recordes. Como último capítulo da trama das nove, nesta sexta (11), os números devem subir ainda mais. Só nesta última terça, a novela chegou a 48 pontos (cada ponto equivale a 72 mil domicílios na Grande São Paulo). Foi o dia do beijo de Samuel (Eriberto Leão) e Cido (Rafael Zulu) e do resgate do filho de Clara (Bianca Bin)” (SCHIAVON, 2018).

virada que deu início à vingança da protagonista Clara, interpretada por Bianca Bin. A trajetória da heroína, segundo descrição do site Teledramaturgia, se desenvolve desta maneira:

Clara (Bianca Bin), é uma jovem simples e bonita, um pouco inocente em relação ao amor. Mora com o avô, na região do Jalapão, estado do Tocantins. A princípio não sabe, mas existe uma jazida de esmeraldas em suas terras. Apaixona-se à primeira vista por Gael (Sérgio Guizé), casa-se e se muda para Palmas onde vai sofrer grandes decepções, principalmente com o marido, que revela-se um homem violento. A sogra, Sophia (Marieta Severo), de olho em suas esmeraldas, armará para ela ser internada em uma clínica psiquiátrica e perder o direito às suas terras. Na clínica, Clara planeja voltar para se vingar das pessoas que a traíram, no caso a sogra, o marido e a cunhada mais o juiz, o delegado e o psiquiatra de Palmas, responsáveis pela sua internação (XAVIER, 2018).

Além da repetição da autoria das telenovelas, o ponto comum que une as duas tramas e que criam o elemento de análise ao qual nos dedicaremos no decorrer do artigo está no recurso narrativo utilizado por Walcyr Carrasco que fez com que armações tramadas contra as protagonistas resultassem em internações em hospitais psiquiátricos e especificamente em cenas nas quais acontece o uso da eletroconvulsoterapia (ECT), tratamento popularmente conhecido como eletrochoque.

Nesse sentido, investiga-se qual é a relação entre as cenas destas narrativas ficcionais, com as notas de esclarecimento divulgadas pela Associação Brasileira de Psiquiatria, que repudiam a forma como a representação deste procedimento acontece nas novelas de Walcyr Carrasco em questão. Procura-se refletir de que forma os estereótipos<sup>200</sup> associados as narrativas se distanciam de um modelo de representação da realidade. A faixa das 21h, em teoria, apresenta tramas contemporâneas, que se enquadram dentro da abordagem ‘naturalista’<sup>201</sup> das telenovelas, ou seja,

---

<sup>200</sup> Diferentemente dos mitos e dos arquétipos, a telenovela utiliza os estereótipos como recurso comunicativo. É importante destacar as diferenças entre esses três conceitos que se reproduzem nas telas. Enquanto o arquétipo representa conteúdos primordiais e universais do inconsciente coletivo e o mito uma narrativa simbólica, o estereótipo se constitui em marcas fixas que surgem do tecido social e são carregadas de valores morais (MARCONDES FILHO, 1988) visando facilitar a decodificação dos conteúdos pelo público.

<sup>201</sup> Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009) propõe uma periodização das telenovelas brasileiras, sendo elas divididas em três fases: “sentimental (1950-1967), realista (1968-1990) e naturalista (desde 1990)” (2009, p. 37). A primeira delas, denominada como fase “sentimental”, é composta pelos roteiros dramáticos, “feitos para fazer chorar” (Idem, p. 24). Esse perfil de enredo é superado pelas “novelas «realistas», críticas da realidade

narrativas “em que o discurso é identificado pela própria realidade/verdade” (XAVIER, 2005 apud. LOPES, 2009, p. 37). Se com o passar dos anos, intensificou-se o processo de demanda do público por narrativas calcadas mais na realidade do que na ficção, limitando as “licenças poéticas” aos seus autores, (LOPES, 2009), pode-se pensar que há um componente de responsabilidade no que é mostrado e na forma como o exercício de determinadas práticas profissionais é retratado na teledramaturgia brasileira.

### **A estética naturalista e o papel da autoria nas telenovelas brasileiras**

Os critérios para a classificação das telenovelas no Brasil podem passar pelo gênero das narrativas, faixas de exibição e até mesmo por marcas autorais que tendem a caracterizar o estilo das tramas apresentadas para o público. Todos esses elementos compõem fatores de identificação que permitem uma maior ou menor aproximação entre a realidade, a ficção e o público. Para diferentes autores (MOTTER, 1998; LOPES, 2003; MOGADOURO, 2007), pensar a ficção televisiva brasileira, em especial nas telenovelas exibidas no horário nobre, é refletir sobre narrativas que representam a nação, seus anseios e questões sócio-culturais relevantes na esfera pública.

A periodização das telenovelas nacionais proposta por Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009) é uma das ferramentas que nos ajuda a pensar as obras analisadas neste artigo. A fase naturalista, que intensifica a característica realista das narrativas produzidas a partir da década de 1990, é marcada por narrativas centradas em ações do cotidiano, que atuam em um regime de adesão à representação do real. Segundo Maria Immacolata (2009), são esses os mecanismos básicos que conferem legitimidade e credibilidade à teledramaturgia brasileira.

Podemos dizer que a telenovela cumpre na ficção o papel que o jornal desempenha com relação ao factual. Enquanto ele trabalha com os aspectos pontuais do cotidiano em andamento, ela fala sobre hábitos, costumes, preocupações que perpassam a vida cotidiana de um momento que ela seleciona e fixa como ambiente sociocultural para estruturar uma história. Ela mesma tecida de acontecimentos em sintonia com a realidade social, seus problemas, refletidos nos conflitos vividos no âmbito do privado, do individual das personagens (MOTTER, 2000, p. 79-80).

---

social, cultural e política do país” (Ibidem). Por fim, num período mais recente, surgem as chamadas novelas de caráter “naturalista”, nas quais “persegue-se o efeito de verossimilhança a partir do aprofundamento do tratamento «naturalista» de temáticas sociais nas tramas” (Idem, p. 33).

As novelas da faixa das 21h, anteriormente conhecidas como novela das oito<sup>202</sup>, possuem a tradição de serem ambientadas na contemporaneidade e inserirem questões do cotidiano no desenvolvimento das ações que conduzem a trajetória de seus personagens, estabelecendo relações de identificação entre a realidade social do público e as narrativas. Segundo a perspectiva de Maria Lourdes Motter (2000), a telenovela reduz os contornos das linhas que marcam as divisões entre ser e parecer e são capazes de demarcar “no horizonte social de sua época, ou de seu momento, os temas que pontuam as preocupações e os valores dominantes naquele período” (p. 80).

O melodrama em sua tradição, registra a construção de narrativas calcadas em uma estrutura fixa, acompanhada de uma mensagem moralizante e construída a partir dos quatro personagens que constituem o ‘quadrilátero melodramático’ (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 163-165), composto pelo vilão, o herói, a mocinha e o bobo. Esta matriz herdada pela telenovela permite o surgimento e a representação de estereótipos que recorrem à personagens como os médicos malvados e sem escrúpulos dos centros psiquiátricos, que fazem o uso do eletrochoque indiscriminadamente ou até mesmo às mocinhas frágeis e maltratadas, envoltas em subtramas de vingança. Não seria estranho, “a partir dessa origem, o distanciamento que este tipo de ficção toma dos acontecimentos e questões ‘preocupantes’ de sua realidade circundante.” (MOTTER; JAKUBASZKO, 2006, p. 11).

Contudo, segundo as autoras, a qualidade das produções da telenovela brasileira acabam por a distanciar dos modelos ‘clássicos’ do mesmo gênero, que reproduzem mais fielmente as marcas do melodrama. Tendo em vista esta perspectiva, a ficção televisiva nacional, “não pode ser vista como mero entretenimento, nem como instrumento de manipulação, mas como mais um dentre os diversos discursos da sociedade, que foi se tornando mais influente, que registra e contribui com os processos de mudança” (Idem, p. 17).

---

<sup>202</sup> A tese, posteriormente publicada como livro, “A leitura social da novela das oito” (1986), de Ondina Fachel Leal, foi pioneira em definir as características da telenovela exibida no horário de maior audiência da televisão brasileira. Segundo a autora, “a imagem, o som, a fala da *novela das oito* passam pela lógica de um sistema de cultura, e buscar resgatar esta mensagem perpassada por novos significados - o de vivências cotidianas individuais, familiares e de classe - é também resgatar um determinado sistema de cultura em si, do qual a televisão, na sociedade contemporânea, e especificamente em uma formação social capitalista e dependente, é parte integrante, redimensionando-o e sendo redimensionado constantemente em uma relação indissociável” (LEAL, 1986, p. 14).

No que concerne ao papel do autor na identificação das tramas exibidas na televisão, é possível dizer que este determina em muitos momentos um estilo próprio de conduzir as narrativas, distintivo e rapidamente observável, que pode ser imaginado antes mesmo do lançamento das telenovelas. Quando se diz que uma determinada obra é de autoria de Manoel Carlos ou Glória Perez, já se tem uma ideia do perfil das novelas, da forma como as tramas serão estruturadas ou quais recursos narrativos terão maiores chances de serem explorados ao longo da sua exibição, ou seja, na teledramaturgia brasileira os autores constroem seu universos ficcionais próprios (SOUZA, 2004).

Ainda que o âmbito da produção televisiva envolva uma série de profissionais, que também imprimem a marca do seu trabalho no resultado final do que é apresentado ao público, a autoria é caracterizada por “um jeito próprio de narrar a história, de ordenar as peripécias, de enovelar as tramas, de construir os personagens e tantos outros indicadores” (SOUZA, 2005, p. 4) e, portanto, constitui um elemento chave na análise destas narrativas seriadas. Sendo assim, os temas abordados, bem como as ações e principais arcos narrativos que atuam como fios condutores das tramas são questões que fazem parte do trabalho do autor de telenovelas.

A partir desta perspectiva é possível considerar que as tramas de Walcyr Carrasco, *Amor à Vida* (2013) e *O Outro Lado do Paraíso* (2017), exibidas as duas na faixa de horário das 21h e situadas temporalmente na contemporaneidade, apresentam nas suas narrativas temáticas que podem ser exploradas pelo viés do naturalismo, estabelecendo aproximações entre realidade e ficção. As cenas analisadas na sequência podem ser estudadas dentro de uma perspectiva de aproximação da verdade objetiva, considerando que as representações ali presentes sugerem diálogos com ações situadas no tempo presente e podem estabelecer relações com esferas do espaço público pertencentes ao campo da cotidianidade e do real. O autor portanto, enquanto detentor de um certo grau de autonomia na elaboração das narrativas teleficcionais, possui o poder de determinar quais são os tratamentos dados às questões apresentadas na trama e indicar quais pontos de vista serão privilegiados nessas abordagens.

### **A eletroconvulsoterapia em *Amor à Vida* (2013) e *O Outro Lado do Paraíso* (2017)**

A análise aqui proposta faz uso da pesquisa qualitativa, categoria de investigação que trabalha “com interpretações das realidades sociais” (ALLUM; BAUER; GASKELL, 2002, p. 23). Partindo do estudo de textos comunicacionais, procura-se estabelecer reflexões sobre duas cenas das narrativas teledramatúrgicas que são os objetos empíricos de estudo deste

artigo. Busca-se na sequência realizar uma análise descritiva das cenas, que tem por finalidade “gerar um conjunto de dados que se preste a uma análise e a uma codificação” (ROSE, 2002, p.348). Uma vez realizado esse processo, se estabelece uma categoria de codificação para a realização da análise. Neste caso específico busca-se estabelecer uma reflexão a partir da codificação temática, pensando na interpretação das relações entre a representação dos procedimentos médicos ligados à eletroconvulsoterapia nas telenovelas e as distorções apontadas nas notas de esclarecimento publicadas pela Associação Brasileira de Psiquiatria (ABP).

Em *Amor à Vida* (2013), a cena em que a personagem Paloma Khoury (Paolla Oliveira) é internada em um hospital psiquiátrico, e posteriormente submetida ao tratamento da eletroconvulsoterapia pode ser dividida em dois momentos distintos: a consulta com a médica psiquiatra responsável pela instituição e a realização do procedimento. Na primeira parte pode-se observar um diálogo em que a protagonista da novela é constantemente desacreditada pela profissional, uma vez que seus relatos são interpretados como manifestações de esquizofrenia paranóide, transtorno que pode causar mudanças na percepção da realidade e afetar a capacidade de discernimento do indivíduo. No momento em que Paloma começa a questionar e se indignar com as sugestões feitas pela psiquiatra, esta chama duas enfermeiras até o consultório e indica a necessidade do início imediato do tratamento. A personagem resiste, e pede constantemente para ser solta pelas enfermeiras. Este comportamento faz com que ela seja retirada do consultório pelas profissionais que fazem uso da força para conter a personagem que está, supostamente, fora de si.

Durante toda essa segunda parte da cena fica evidente a ‘vilania’ da médica que acompanha o uso da eletroconvulsoterapia em Paloma. Além do procedimento ser feito de forma compulsória, a psiquiatra se mantém no celular durante toda a ação, ignorando os constantes apelos da protagonista por socorro. Ainda que nesse caso seja possível observar o uso da anestesia na paciente, o procedimento é realizado sob resistência e com aplicação da força dos enfermeiros, agora já representados por cinco atores, enquanto a protagonista grita e pede para ser tirada dali. É importante ressaltar que durante o capítulo diferentes personagens ressaltam a fama da clínica em que a personagem é internada, afirmando que esta é conhecida pelos seus métodos rígidos de tratamento e por processos que a acusam de maus-tratos aos pacientes - imagem que reforça a ideia de que esses espaços não acolhem o portador de transtornos mentais e fazem uso de recursos violentos visando o seu “controle”.

Em *O Outro Lado do Paraíso* (2017) a representação deste processo acontece de forma semelhante à narrativa de 2013. Nesse caso a interação

entre o médico responsável pela instituição psiquiátrica e a protagonista Clara (Bianca Bin) é breve. Ao chegarem na clínica onde será internada vemos, em um momento anterior à realização da eletroconvulsoterapia, o diálogo entre a vilã da trama, Sophia (Marieta Severo), responsável pela armação que leva a mocinha ao internamento, e o médico psiquiatra encarregado do local. Em um primeiro momento Sophia argumenta que Clara sofre com problemas psiquiátricos e que, por esta razão, deveria ficar internada na clínica. Questões que são facilmente aceitas pelo médico, uma vez que a vilã já havia providenciado laudos falsificados que atestavam a necessidade de internamento de Clara que, em teoria, também foi diagnosticada com esquizofrenia paranóide.

Aqui, mais uma vez é a negativa da protagonista, manifesta pelo desejo de sair do local por meio de uma atitude de resistência ao internamento, que conduz ao uso da força por parte de cinco enfermeiros da instituição que, para contê-la, a retiram da sala sob protestos e a levam para um ambulatório onde a eletroconvulsoterapia será utilizada. O procedimento é realizado com a resistência da personagem, que é imobilizada na maca por uma equipe de profissionais do hospital. A aplicação da eletroconvulsoterapia é então realizada sem o uso de anestesia e sem o acompanhamento do médico que recebeu a paciente na clínica. A cena dá destaque para o sofrimento de Clara, especialmente ao focar nas pupilas da personagem que fixa o olhar para a câmera enquanto elas se dilatam de maneira súbita - ao fundo podemos ouvir sons que simulam o barulho produzido pela corrente elétrica do aparelho utilizado durante o procedimento. Em uma sequência seguinte da novela a protagonista aparece desacordada, sendo carregada por dois enfermeiros pelos corredores do hospital.

Nos dois casos o uso da eletroconvulsoterapia é dado de forma arbitrária, como recurso utilizado para acalmar as personagens que não receberam bem os diagnósticos e a internação nas clínicas e que, por conta disso, são encaminhadas para espaços onde o procedimento é realizado compulsoriamente, ou seja, não há diálogo entre os profissionais de saúde e as pacientes. Como veremos adiante, ao estabelecermos relações com as notas de esclarecimento da Associação Brasileira de Psiquiatria, fica claro que a abordagem feita pelo autor da trama se distancia do protocolo médico regulamentado para o uso deste procedimento e incorre no risco de contribuir para a preservação de estigmas relacionados aos tratamentos psiquiátricos.

Para além das análises realizadas em relação ao uso da prática da eletroconvulsoterapia nas cenas das novelas em perspectiva neste artigo, pode-se apontar um outro viés no estudo destas narrativas, pensando a

situação das personagens em questão a partir do componente de gênero. Segundo Joan Scott (1995), essa categoria determina “o aspecto relacional das definições normativas das feminilidades” (p. 72) e pode se referir à construções que determinam papéis sociais impostos ao comportamento de homens e mulheres.

Ao insistir em narrativas nas quais as protagonistas femininas são internadas em hospitais psiquiátricos indevidamente, pode-se trabalhar a hipótese de que ao incorporar essas representações, as novelas de Walcyr Carrasco sugerem, ou ao menos reproduzem, a ideia de que mulheres são mais suscetíveis a serem vistas como loucas pela sociedade, uma vez que “na história da relação entre mulheres e loucura, os corpos e as sexualidades das mulheres tornaram-se alvos prioritários das intervenções da medicina e psiquiatria, com base na crença de que, na fisiologia da mulher estaria inscrita uma predisposição à doença mental” (VIANNA; DINIZ, 2014, p. 92-93).

Ou no mínimo, sob outra perspectiva, as protagonistas mulheres são vistas como indivíduos frágeis que, sem grande dificuldade, podem ser vítimas de armações e são facilmente desacreditadas por outros personagens que ocupam posições de relevância nas tramas. A visão da mulher como ‘sexo frágil’ faz referência a um tipo de força simbólica, que “está duplamente ligada às relações sociais e relações de poder, e enquanto tal é um constructo sócio-cultural e não algo intrínseco à natureza da mulher” (RIBEIRO, 2011, p. 479). Sendo assim, pode-se afirmar que a prática folhetinesca de associar a loucura ao feminino ainda se faz presente e recorre à uma série de enquadramentos que classificam e representam o suposto descontrole das mulheres de diferentes formas, sejam elas vistas como vilãs psicopatas, psicóticas, histéricas, neuróticas e vingativas ou como mocinhas frágeis que estão mais propensas a serem vítimas dessas rotulações, ainda que injustamente.

### **Conflitos em perspectiva: reações da Associação Brasileira de Psiquiatria (ABP)**

As cenas analisadas neste artigo foram exibidas respectivamente, em 5 de setembro de 2013 e 21 de novembro de 2017. Em ambos os casos a repercussão das cenas em que as personagens são submetidas à eletroconvulsoterapia foi imediata, provocou indignação e debates, especialmente provenientes da classe médica brasileira. A Associação Brasileira de Psiquiatria (ABP), organização fundada em 1966, que atua em prol do desenvolvimento científico, público e social da especialidade médica que se dedica a cuidar daqueles que sofrem com as doenças mentais, se

manifestou já no dia seguinte a exibição das duas cenas estudadas, conforme pode ser observado nas imagens em sequência (Figuras 1 e 2).

**Figura 1:** Trecho da nota de esclarecimento enviada à Rede Globo em 2013.

Brasília, 6 de setembro de 2013

Nota de esclarecimento



A Associação Brasileira de Psiquiatria (ABP) vem, por meio desta, esclarecer a central Globo de Produção, responsável pelo núcleo da novela *Amor à Vida*, que a condução do tratamento psiquiátrico dado a personagem Paloma Khoury, interpretada pela atriz Paolla Oliveira, não corresponde à realidade.

**Figura 2:** Trecho da nota de esclarecimento enviada à Rede Globo em 2017.



Rio de Janeiro – RJ, 22 de novembro de 2017

**Nota de esclarecimento sobre a cena da novela "O outro lado do paraíso",  
da Rede Globo, que descaracteriza o uso da Eletroconvulsoterapia**

Devido à grande repercussão negativa alcançada pela cena exibida na novela "O Outro Lado do Paraíso", produzida e veiculada pela Rede Globo, a Associação Brasileira de Psiquiatria – ABP vem a público esclarecer e manifestar-se acerca do capítulo de ontem, 21 de novembro. O folhetim, assinado pelo escritor Walcyr Carrasco, apresenta narrativa estigmatizante e preconceituosa no que concerne ao uso da Eletroconvulsoterapia – ECT, procedimento médico seguro e indicado para tratamento de transtornos psiquiátricos graves que põem em risco a integridade do paciente, os quais não tenham respondido aos medicamentos psiquiátricos.

O conteúdo destes documentos<sup>203</sup> nos ajuda a pensar, a partir das manifestações de integrantes da área profissional representada nestas

---

<sup>203</sup> As notas de esclarecimento completas podem ser acessadas através dos seguintes hiperlinks, [ABP 2013](#) e [ABP 2017](#). Nelas são dados mais detalhes das razões pelas quais se julgam inadequadas as representações que envolvem as protagonistas de *Amor à Vida* (2013) e *O Outro Lado do Paraíso* (2018). É importante ressaltar que estes conteúdos estão sendo disponibilizados pela autora do artigo, que colheu os materiais de análise enquanto eles ainda estavam disponíveis em rede. Em pesquisa recente os materiais aqui

novelas, sobre as distorções presentes nas narrativas e as possíveis consequências de tais representações de uma prática médica regulamentada e que atende à certos critérios específicos de realização - que não foram correspondidos nas narrativas.

A história da psiquiatria, não só no Brasil, possui registros de períodos e episódios em que as práticas e os tratamentos nas instituições psiquiátricas foram pautados em ações agressivas e punitivas, com o uso de métodos invasivos como o eletrochoque sem sedação. Contudo, desde meados da década de 1970 surge entre os profissionais da área, sob influência da antipsiquiatria italiana, proposta por Franco Basaglia, uma movimentação voltada para o abandono dessas práticas, pensando na humanização do tratamento dos portadores de transtornos mentais. A luta antimanicomial questionou, no seu período inicial, a privatização e a mercantilização da saúde mental no país, da mesma maneira que criticou a violência manicomial e lutou pelo fim do modelo de assistência hospitalocêntrica e exclusivamente baseada na psiquiatria clássica (MAOSKI, 2016).

Entre os resultados dessas movimentações, pode-se citar a aprovação da Lei Federal 10.216/2001, que 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 reintegração social da pessoa que está em sofrimento mental. Outros reflexos se manifestam, por exemplo, na resolução N° 1.640/2002 do Conselho Federal de Medicina, que regulamenta e normatiza o procedimento da eletroconvulsoterapia, que necessita obedecer aos seguintes critérios: “a eletroconvulsoterapia só poderá ser realizada sob procedimento anestésico”; “deve ser realizada em ambiente hospitalar”; “o consentimento informado deverá ser obtido do paciente, por escrito, antes do início do tratamento” (CFM, 2002).

Nesse sentido as distorções presentes nas narrativas de Walcyr Carrasco se fazem mais evidentes, a começar pelo fato de que as duas personagens claramente não são informadas e não consentem à realização do procedimento, proporcionando cenas em que o sofrimento de ambas é exaustivamente representado. Adicionalmente, no caso da personagem de *O Outro Lado do Paraíso* (2017), a eletroconvulsoterapia é realizada sem o uso da anestesia. Ainda que a cena se passe há dez anos do período presente, não é coerente que o procedimento fosse realizado de tal forma em um período equivalente ao final da primeira década dos anos 2000.

---

estudados, ou seja, as notas de esclarecimento da ABP e as cenas das telenovelas, não foram localizadas nos canais oficiais da associação e da emissora.

Além de atentar para o fato das novelas não respeitarem tais procedimentos nas representações que fazem desta técnica de tratamento, as notas de esclarecimento publicadas pela ABP, também colocam em pauta o risco da estigmatização do portador de transtornos mentais que somam, segundo a declaração de 2013, mais de 46 milhões de pacientes no Brasil. A psicofobia<sup>204</sup>, preconceito contra as pessoas que sofrem com transtornos mentais, carrega em si o potencial de afastar pessoas do convívio social e pode em muitos casos retardar ou até mesmo coibir a busca por tratamento especializado quando necessário.

Em nota publicada no Estadão (PRATA, 2018), a Rede Globo se manifestou argumentando que “as novelas são obras de ficção sem compromisso com a realidade, como registramos ao final de cada capítulo. Ao recriar livremente situações presentes em nosso cotidiano, a teledramaturgia busca apenas tecer o pano de fundo para as histórias”. Contudo, há um fator de responsabilidade embutido nas representações presentes nas telenovelas brasileiras, não só pelo seu caráter naturalista que faz com que ela seja tomada “como verossímil, vista e apropriada como legítima e objeto de credibilidade” (LOPES, 2009, p. 31), mas também pelo seu potencial transformador, uma vez que a narrativa audiovisual, vista da perspectiva do edutretenimento “pode ser útil para demonstrar processos de construção de confiança e conscientização, bem como para articular as vozes de grupos sociais marginais e facilitar a mobilização social”<sup>205</sup> (TUFTE, 2008, p. 161). Segundo Maria Immacolata (2009) a teledramaturgia, enquanto “narrativa nacional”, apresenta uma função pedagógica que atua tanto na construção, quanto no exercício da cidadania

### **Considerações finais**

Observando a oferta da ABP na nota publicada em 2013, em relação à consultoria para esclarecimentos referentes às representações da execução do procedimento de eletroconvulsoterapia nas telenovelas, busca-se ressaltar a necessidade e a possibilidade do diálogo entre diferentes esferas da sociedade nos processos de construção das narrativas ficcionais como ferramenta de atribuição de veracidade às representações da dramaturgia televisiva. Sob esta perspectiva nos permitimos afirmar que é a partir deste tipo de interação que se pode evitar a repetição de

---

<sup>204</sup> O Projeto de Lei do Senado nº 74, de 2014, de autoria do senador Paulo Davim, propõe a alteração do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 (Código Penal), para tipificar o crime contra as pessoas com deficiência ou transtorno mental.

<sup>205</sup> No original: “puede ser útil para manifestar procesos de construcción de confianza y conscientización, así como para articular las voces de grupos sociales marginales, y facilitar la movilización social”, tradução da autora.

representações estigmatizadas de diferentes grupos sociais nas telenovelas brasileiras.

Olhando para as descrições das cenas de *Amor à Vida* (2013) e *O Outro Lado do Paraíso* (2018) encontramos inúmeras semelhanças nas representações dos transtornos mentais e no uso da eletroconvulsoterapia. Mesmo com as ressalvas apontadas pela ABP já em 2013, o autor explora este recurso narrativo da mesma forma em ambas as tramas. O diagnóstico das personagens inclusive é o mesmo, esquizofrenia paranóide e, da mesma forma, o tratamento apresentado em ambos os casos é realizado de forma equivocada.

Ao fazer um retrato distante da realidade dos métodos utilizados no tratamento de determinados transtornos mentais, a representação proposta pelo autor pode se desdobrar no reforço de um imaginário negativo associado a este tipo de distúrbio. Destaca-se a constatação, presente no mesmo documento publicado pela ABP em 2013, de que “temas como este devem sim ser levados ao conhecimento da população, mas com o devido cuidado com a informação a ser passada” (ABP, 2013).

No estudo proposto sobre a representação da esquizofrenia em *Caminho das Índias* (2009) (MAOSKI; FERNANDES, 2017) aponta-se que a telenovela, enquanto produto de entretenimento, não reproduz a realidade em si, podendo apresentar construções imperfeitas e reflexos de questões sociais que produzem distorções. No entanto, diferente da forma como o assunto foi exposto nas duas novelas de Walcyr Carrasco, no enredo de Glória Perez foi identificada uma intenção pedagógica e transformadora nas representações da esquizofrenia, manifestas através da promoção do merchandising social<sup>206</sup> na trama.

Apesar de existir a liberdade poética autoral no processo de produção das narrativas da teledramaturgia, e de existir a compreensão da noção de que as telenovelas são obras de ficção voltadas ao entretenimento, diante da análise apresentada neste artigo, indica-se os riscos e as críticas que incorrem da deturpação da representação de um procedimento médico regulamentado. Há a compreensão de que, nas telenovelas, “muitos temas de importância social podem aparecer apenas como pano de fundo para o desenvolvimento da dimensão melodramática, não apresentando qualquer tentativa de enfrentamento de determinada questão” (MÖTTER; JAKUBASZKO, 2007, p. 64), no entanto, intenta-se ressaltar com este trabalho

---

<sup>206</sup> 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. 38).

(...) o potencial que o gênero apresenta de encarnação de um logos pedagógico que incita à reflexão, mobilizando interesse e atenção, interagindo com a sociedade como um influente interlocutor social nos processos que desenham os consensos que nos levam às mudanças (Ibidem).

Nesse sentido, ao utilizar a eletroconvulsoterapia como mero elemento de dramatização nas tramas de suas novelas, não propondo nenhuma crítica ou reflexão sobre as representações ali presentes, Walcyr Carrasco acaba por ignorar o potencial das narrativas da ficção televisiva de representar o social em uma lógica de proximidade com a realidade e de promover transformações na forma como são apreendidos certos estereótipos sobre temas considerados marginalizados e sujeitos ao preconceito, neste caso específico, em relação aos transtornos mentais e seus tratamentos na sociedade brasileira.

## REFERÊNCIAS

- ALLUM, C. Nicholas; BAUER, Martin; GASKELL, George. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento - Evitando confusões. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**, Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- CFM. **Resolução CFM Nº 1.640/2002**: Dispõe sobre a eletroconvulsoterapia e dá outras providências. Brasília, 2002. Disponível em: <[http://www.portalmédico.org.br/resolucoes/cfm/2002/1640\\_2002.htm](http://www.portalmédico.org.br/resolucoes/cfm/2002/1640_2002.htm)>. Acesso em: 06 de julho de 2018.
- LEAL, O. F. **A leitura social da novela das oito**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **A Telenovela Brasileira: Uma Narrativa Sobre a Nação**. Revista Comunicação & Educação, 25. São Paulo, jan/abr. 2003. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469](http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469)>. Acesso em: 02 de julho de 2018.
- 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, no 1, p. 21-47, ago. /dez. 2009. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/1430/143012785002/>>. Acesso em: 1º de julho de 2018.
- MAOSKI, Ana Carolina. **O Espetáculo da Loucura: Uma Análise Sobre o Imaginário dos Transtornos Mentais na Telenovela Brasileira**. Curitiba, julho de 2016. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/43416?show=full.>>. Acesso em: 08 de julho de 2018.
- MAOSKI, Ana Carolina; FERNANDES, José Carlos. **A Representação da Esquizofrenia e m Caminho das Índias (2009): Influências e Desdobramentos da Luta Antimanicomial no Brasil**. 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom. Curitiba, 2017. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0171-1.pdf>>. Acesso em 09 de julho de 2018.

- MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo**. São Paulo: Editora Moderna, 1988.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Trad. Ronald Polito; Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MEMORIA GLOBO. **Amor à Vida: Trama Principal**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/amor-a-vida/amor-a-vida-trama-principal.htm>>. Acesso em: 02 de julho de 2018.
- MOGADOURO, Cláudia de Almeida. **A Telenovela Brasileira: Uma Nação Imaginada**. Revista ECO-PÓS, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 85-95, julho-dezembro 2007. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/1019/959](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1019/959)>. Acesso em: 03 de julho de 2018.
- MOTTER, Maria Lourdes; JAKUBASZKO, Daniela. **Os limites do merchandising social na telenovela brasileira**. In: Anais Eletrônicos do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa do XXIX Congresso de Ciências da Comunicação do Intercom. Brasília, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0258-1.pdf>>. Acesso em: 26 de julho de 2018.
- MOTTER, Maria Lourdes; JAKUBASZKO, Daniela. **Telenovela e realidade social: algumas possibilidades dialógicas**. Comunicação & Educação, São Paulo, ano XII, n. 1, jan/ abr. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37619/40333>>. Acesso em: 26 de julho de 2018.
- MOTTER, Maria Lourdes. **A Telenovela: Documento Histórico e Lugar de Memória**. Revista USP, São Paulo, n. 48, p. 74-87, dez/fev. 2000-2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32893/35463>>. Acesso em: 02 de julho de 2018.
- MOTTER, Maria Lourdes. **Telenovela: Arte do Cotidiano**. Revista Comunicação e Educação, São Paulo, vol. 13, p. 89-102, 1998. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36828/39550>>. Acesso em: 03 de julho de 2018.
- PRATA, Pedro. **Por que a internação de Clara em 'O Outro Lado do Paraíso' revoltou os psiquiatras**. Estadão, 24 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/tv,por-que-a-internacao-de-clar-em-o-outro-lado-do-paraiso-revoltou-os-psiquiatras,70002096292>>. Acesso em: 07 de julho de 2018.
- RIBEIRO, Antônio Lopes. **Razão e sensibilidade: a desconstrução do mito da fragilidade feminina**. In: PERETTI, C. (Org.). Anais Eletrônicos do Congresso de Teologia da PUC-PR. Curitiba, 2010. Disponível em: <[www2.pucpr.br/reol/index.php/10CT?dd1=5638&dd99=pdf](http://www2.pucpr.br/reol/index.php/10CT?dd1=5638&dd99=pdf)>. Acesso em: 03 de julho de 2018.
- ROSE, Diana. **Análise de imagens em movimento**. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**, Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- SCHIAVON, Fabiana. **'O Outro Lado do Paraíso' chega ao fim com audiência em alta e final feliz para mocinha vingadora**. Folha de S. Paulo, 05 de maio de 2018. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2018/05/o-outro-lado-do>>

- paraiso-chega-ao-fim-com-audiencia-em-alta-e-final-feliz-para-mocinha-vingadora.shtml>. Acesso em: 02 de julho de 2018.
- SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Revista Educação & Realidade. v. 20(2), jul./dez. Porto Alegre: 1995, p. 71-99. Disponível em: <[www.secr.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721](http://www.secr.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721)>. Acesso em: 03 de julho de 2018.
- SOUZA, Maria Carmen Jacob de. Autoria nas Telenovelas: um método de análise. In: SOUZA, Maria Carmem (org.). **Analizando telenovelas**. Rio de Janeiro: e-papers, 2004.
- SOUZA, Maria Carmen Jacob de. **Campo da Telenovela e Autoria**: notas sobre a construção social do poder do escritor nas telenovelas brasileiras. V ENLEPICC - Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura. Salvador, 2005. Disponível em: <<http://www.rpbahia.com.br/biblioteca/pdf/MariaCarmemJacobDeSouza.pdf>>. Acesso em 03 de julho de 2018.
- TUFTE, Thomas. **El Edu-entretenimiento**: buscando estrategias comunicacionales contra la violencia y los conflictos. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v.31, n.1, p. 157-181, jan./jun. 2008 Disponível em <<http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/download/199/192>>. Acesso em 05 de julho de 2018.
- VIANNA, C.; DINIZ, G. R. S. (2014). Gênero, feminismos e saúde mental: implicações para a prática e pesquisa em psicologia clínica. In: ZANELLO, V., & Andrade, A. P. M. (Orgs.). **Saúde Mental e Gênero**: diálogos, práticas e interdisciplinaridade (p. 81-106). Curitiba: Editora Appris.
- XAVIER, Nilson. **O Outro Lado do Paraíso**. Teledramaturgia, 2018. Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/o-outro-lado-do-paraiso/>>. Acesso em 02 de julho de 2018.

## Televisão e ideologia: a violência subjetiva e objetiva na ficção seriada

Andrei Maurey

### Introdução

A televisão brasileira vem passando por processos de adaptação às novas formas de transmissão de seus conteúdos. Impulsionada pelo sucesso de empresas globais, provedoras de filmes e séries via *streaming*, é notável a aposta das emissoras nacionais nesse novo tipo de mercado<sup>207</sup>. O público, outrora preso pela grade de horários e pelo aparelho televisivo, pode hoje desfrutar livremente da programação em qualquer ambiente e horário. Assim, é notável a presença da grande mídia em novos territórios, alcançando vastas audiências cada vez mais numerosas e exigentes. Com isso em mente, é imprescindível entendermos o novo alcance dos grandes conglomerados midiáticos, pois seu estudo pode nos proporcionar um material relevante para uma crítica contundente dos meios de comunicação presentes na sociedade brasileira e que, ao desvelar as formas simbólicas<sup>208</sup> que sustentam desigualdades sociais, atua também como importante ferramenta de resistência.

Com o passar dos últimos anos, notamos uma ascensão exponencial no campo da produção de ficções seriadas brasileiras, indicando uma grande aposta por parte da emissora Rede Globo nesse tipo de obra audiovisual. Suas séries e seriados, impulsionados pela aprovação do público, vêm ganhando proeminente espaço na grade de horários, conquistando novos gêneros e temas e tornando-se praticamente um produto passível de consumo por quaisquer audiências. Afinal, essas ficções seriadas lançam mão de inúmeros artifícios e elementos para seduzir e envolver as mais variadas audiências. Isto posto, além da busca pelo prazer e divertimento que elas proporcionam, o público acaba agregando certos modelos fornecidos pela mídia e os incorpora à sua vida material, fortalecendo e solidificando seu imaginário cultural. Com isso em mente, indagamos: como as formas simbólicas da violência são transmitidas e retratadas nessas ficções? O que elas desvelam? Haveria interesses escondidos por detrás de suas narrativas? Essas formas simbólicas naturalizam tipos de violência?

---

<sup>207</sup> No Brasil, já podemos encontrar inúmeros serviços via *streaming*, como: Globo Play, R7 Play, Telecine Play, Globosat Play, entre outras.

<sup>208</sup> Por "Formas Simbólicas", compreendemos como "uma ampla variedade de fenômenos significativos desde ações, gestos e rituais até manifestações verbais, textos, programas de televisão e obras de arte" (THOMPSON, 2009, p.183).

O presente artigo visa, portanto, fazer uma análise qualitativa de conteúdo das formas simbólicas presentes na primeira temporada da ficção seriada brasileira *Cidade dos Homens* (2017), buscando desvelar elementos e fatores que comprovam a reprodução de uma “violência urbana” carregada de equívocos do senso comum, isto é, pretendemos desvelar as formas com que a violência é representada de modo a sustentar e justificar certas teses equivocadas que circulam pelo tecido social. Defendemos que ao analisarmos essas representações socioculturais constituídas de sentidos compartilhados pelos indivíduos de uma mesma cultura, obtemos um manancial teórico poderoso e podemos descobrir que visões de mundo atuam nesse “engessamento” do imaginário, legitimando conceitos precipitados sobre a “violência urbana” e agravando o debate em torno da mesma.

### **A mídia e a dramatização da violência**

Em verdade, a violência e a tortura com que a polícia tem tradicionalmente tratado as classes populares, longe de se constituírem numa “distorção” devido ao “despreparo” do aparelho de repressão, “têm uma função eminentemente política — no sentido de contribuir para preservar a hegemonia das classes dominantes e assegurar a participação ilusória das classes médias nos ganhos da organização política baseada nessa repressão. O exercício continuado dessa repressão ilegítima consolida as imagens de segurança de *status* social das classes médias diante da permanente ‘ameaça’ que constitui para elas qualquer ampliação das pautas de participação popular (OLIVEN, 2010, p.7).

Ruben Oliven (2010) ressalta a criação de inúmeros mecanismos de intimidação e controle num país que, incapaz de gerar emprego para toda a população em idade de trabalho, em vez de combater o desemprego, combate o desempregado; e frisa que é com esse pensamento, de maus tratos e torturas às classes dominadas, que o Brasil atravessa todo o momento histórico desde a Proclamação da República, em 1889, até os dias atuais. Além disso, assinala que não existem dados fidedignos sobre a violência no Brasil. E há dois motivos para isso: i) não interessava ao regime militar brasileiro, durante a construção do “milagre econômico”, chamar a atenção para mazelas e problemas internos; ii) o fato de as estatísticas serem produzidas com base em informações da polícia, a qual define criminalidade e violência segundo critérios próprios e que, frequentemente, possui interesse em maximizar as ocorrências (Ibid., 2010).

Por isso é fundamental indagarmos os propósitos que servem a dramatização da violência no Brasil<sup>209</sup>; porém, mais importante ainda é mostrar como a minoria dominante se aproveita deste drama social em benefício próprio, garantindo sua hegemonia (AGUIAR *apud* OLIVEN, 2010). A partir da segunda metade da década de 90, pautas sobre segurança pública começaram a ser incorporadas nas páginas de jornais devido ao aumento do número de vítimas entre a classe média e alta e a ascensão nas estatísticas de homicídios (RAMOS; PAIVA, 2008). Essas autoras, com pesquisas voltadas especificamente para a relação da imprensa com a violência<sup>210</sup>, além de uma preocupação com a formação de um jornalismo capacitado a analisar as questões relativas à criminalidade e a segurança pública em toda a sua complexidade, ajudam a iluminar nossa trajetória, desvelando em que medidas o jornalismo contribui para o agendamento de políticas públicas:

Apesar das deficiências que ainda persistem, pesquisadores e especialistas são enfáticos em apontar o papel decisivo dos meios de comunicação, e o da imprensa em especial, nas respostas de governos e da sociedade<sup>211</sup> aos problemas da violência (Ibid., 2008, p. 37).

Mesmo considerando a existência de políticas públicas benéficas para a população, principalmente advinda dos setores mais pobres, há de se convir que geralmente, a maioria das que chegam a ser implementadas visam garantir os privilégios da elite. Por isso, as notícias não passam totalmente pelo viés das camadas sofridas (há pouco espaço para ouvirmos suas vozes). Interrogar, portanto, a realidade através das representações sociais da violência, significa: i) que elas são condicionadas pelo tipo de inserção social dos indivíduos e grupos de indivíduos que as produzem; ii)

---

<sup>209</sup> No livro, o autor questiona o porquê da "violência urbana" passar a ser um problema crônico justamente quando o regime militar começou a sua derrocada e, além disso, salienta que a necessidade de maior policiamento e controle gerava tensão, consolidando o sistema (OLIVEN, 2010, p.12).

<sup>210</sup> Em seus estudos, encontramos preciosas informações acerca da relação direta da mídia com a violência, por exemplo: um tiroteio na favela onde tenham morrido poucas pessoas, ainda assim, é considerado inferior em relação a um assalto a mão armada com vítima num condomínio de classe média ou alta, entre outros.

<sup>211</sup> No artigo, as autoras enfatizam que se a imprensa, por um lado, leva governantes e gestores a priorizarem áreas ricas da cidade, ela também tem papel decisivo quando autoridades públicas respondem a questões relativas à violência dos setores mais pobres. Por exemplo: a cobertura dos ataques do PCC em São Paulo, em 2006, responsável por interromper as mortes provocadas pela polícia; a chacina de Vigário Geral e Candelária, em 1993 e a morte de 111 presos no Carandiru, em 1992; entre outros (Ibid., 2008, p.38).

expressam visões de mundo objetivando explicar e dar sentido aos fenômenos dos quais se ocupam, ao mesmo tempo em que participam de sua constituição; iii) apresentam-se como máximas orientadoras de condutas; iv) existe uma conexão de sentidos entre os fenômenos e suas representações sociais que não são nem verdadeiras nem falsas, mas a matéria prima do fazer sociológico (PORTO, 2002, p.156-7). Desse modo: Em certo sentido, seria o mundo "virtual" construindo "o real". (...) [ele] transforma o real em espetáculo produzido pelos meios de massa. É o que ocorre, por exemplo, com o fenômeno da violência, transformado em produto, com amplo poder de venda no mercado de informação, e em objeto de consumo, fazendo com que a "realidade" da violência passe a fazer parte do dia a dia mesmo daqueles que nunca a confrontaram diretamente enquanto experiência de um processo vivido. A violência passa a ser consumida num movimento dinâmico em que o consumo participa também do processo de sua produção, ainda que como representação (Ibid., 2002, p.163).

É ainda pior quando esse consumo/produção da violência segue temperado de ingredientes estigmatizadores, preconceituosos e equivocados. Com isso, através das formas simbólicas da violência, tenta-se excomungar os fantasmas e os espíritos mal assombrados da constante pauperização da classe média, garantindo uma forte adesão da mesma às políticas reacionárias e conservadoras. Assim, quando os meios de comunicação de massa se referem a uma suposta "violência urbana"<sup>212</sup>, eles estão se referindo praticamente à delinquência de classe baixa (OLIVEN, 2010), ou seja, o "marginal", aquele que comete delitos, furtos, assaltos, etc.: O caráter ideológico dos discursos fica ainda mais claro quando o adjetivo violento é utilizado sistematicamente para caracterizar o "outro", o que não pertence ao seu estado, cidade, raça, etnia, classe social, bairro, família ou grupo. Em algumas cidades, o crime e a violência são como um artifício ou um idioma para se pensar o "outro" (ZALUAR, 1998, p.248).

A evidência do recorte de classe presente nas notícias pode ser observado pela incessante alusão à "violência urbana" como intrínseca à pobreza. Há, por conseguinte, um esquema de utilização político-ideológica da violência, que cria um maniqueísmo da realidade ("homens de bem" x "homens que não tem bens"), escamoteando o fato dessas "duas cidades" atuarem como um conjunto articulado, onde uma assegura a existência e a reprodução da outra (Ibid., 2010). Como a mídia é o elo entre os indivíduos

---

<sup>212</sup> O autor rejeita o termo "violência urbana", preferindo utilizar "violência na cidade", em razão de "preservar a ideia de que a violência tem raízes sociais, manifestando-se em contextos diferentes que não podem, entretanto, ser considerados como causadores" (OLIVEN, 2010, p.9), ou seja, segundo ele, a violência não é "inerente" às sociedades.

e os fatos que surgem no mundo, é preciso compreender como a violência adquire enorme potência midiática, isto é, através dos valores-notícia<sup>213</sup>. A noticiabilidade se constitui como um conjunto de requisitos exigidos de um evento para adquirirem a existência pública de notícia:

Pode-se dizer (...) que a noticiabilidade corresponde ao conjunto de critérios, operações e instrumentos com os quais os aparatos de informação enfrentam a tarefa de escolher cotidianamente, de um número imprevisível e indefinido de acontecimentos, uma quantidade finita e tendencialmente estável de notícias (WOLF, 2005, p. 196).

Através dessas operações, colhe-se do "pomar dos acontecimentos", os frutos maduros que preencheram esses requisitos. Os valores-notícia, portanto, emanam de considerações<sup>214</sup> feitas pelos profissionais, atribuindo a determinados acontecimentos, uma importância subjetiva superior ou inferior. A violência, ao mesmo tempo *matéria-prima* e *produto*, é pauta constante nos jornais impressos e televisivos, sendo inquestionável a sua potência para ser noticiada. Porém, nossa crítica recai sobre seus usos e quais estratégias encontram-se entranhadas nas suas narrativas, isto é, quais elementos os profissionais da atividade jornalística julgam serem dignos para que determinado acontecimento arrecade um valor mínimo para virar notícia. Dessa maneira:

O crime entra na agenda jornalística como um tema que atrai público, está na pauta porque eleva o nível de consumo midiático pela audiência. O crime narrado pela mídia é o drama moderno do teatro de arena, exposto para manter a atenção e o interesse do público. Como cerimônia, contém o ritual no qual os indivíduos são heróis, vilões e vítimas, criando uma ordem social própria, na qual os sentidos são imputados sumariamente, num discurso emocional que comove e estimula o consenso sobre o dano, a culpa e a punição (MELO, 2014, p.144).

Os acontecimentos violentos passam por um filtro seletivo que segue a política editorial da empresa capitalista, pouco importando o

---

<sup>213</sup> Como a nossa pesquisa não aborda o campo do jornalismo e suas práticas, mas sim o das ficções seriadas, não iremos nos aprofundar nessas questões. Contudo, sustentamos que as representações sociais impostas pela mídia geram um efeito de consumo/produção na sociedade, fazendo com que as histórias relatadas nas séries não sejam mais do que reflexões das ideias que percorrem a sociedade.

<sup>214</sup> Elas são: os caracteres substantivos da notícia, o seu conteúdo; a disponibilidade do material e os critérios relativos ao produto informativo; o público; e a concorrência. (WOLF, 2005, p.207).

posicionamento político-ideológico de seus jornalistas<sup>215</sup> (BREED, 1993). "O jornalista acaba por ser 'socializado' na política editorial da organização através de uma sucessão sutil de recompensa e punição" (TRAQUINA, 2004, p.152). Por visar o lucro, as notícias devem conter o tempero apropriado, porém não somente isso. Pautados pela ambição e o conservadorismo da elite, o significado de violência surge nas páginas recheado de valores e crenças de cunho extremamente político, sugerindo e manifestando "conselhos" para a população. A longo prazo, essas visões da elite sobre a criminalidade, a insegurança, o medo e a violência incorporam-se ao pensamento da sociedade, naturalizando suas existências no imaginário sociocultural.

Como veremos, não raro, fenômenos como o das drogas, a pobreza, os presídios, a guerra de facções, as armas de fogo, os assaltos, etc., constitutivamente distintos, são agregados pela mídia sob o mesmo eixo temático, cujos variados atores são reduzidos a um conceito central de criminoso, inclusive envolvendo policiais militares<sup>216</sup>. "Não importa se as 'drogas' atravessam as classes e se o 'tráfico' é transnacional; nos significados da 'violência urbana' ambos se corporificam em morros e favelas, numa cor de pele, numa idade, numa estética" (FELTRAN, 2014, p.248). Logo, para esse processo de transformação "dos outros" em um inimigo comum, de fácil apreensão e notoriedade, se concretizar, pouco importa "se a imensa maioria dos jovens de periferia não está 'no crime', e se a imensa maioria dos que estão no 'crime' não comete crimes violentos, (...) essa minúscula

---

<sup>215</sup> Warren Breed procurou definir o que são e onde estão os fatores de controle no processo de produção da notícia. No seu estudo sobre o controle social na redação, observou a prática da redação jornalística e entrevistou vários *staffers* (repórteres, revisores, editores, etc.), visando apresentar a relação entre os executivos e os *staffers*, e as fronteiras que são mantidas ou ultrapassadas. Sua investigação salientou como o jornalista internaliza a política editorial, como ele se conforma com ela e como a transgredir (os fatores que o ajudam a iludir a orientação do jornal). "A aprendizagem da política editorial é um processo através do qual o novato descobre e interioriza os direitos e as obrigações de seu estatuto, bem como as suas normas e valores" (BREED, 1993, p.155).

<sup>216</sup> Há alguns anos o jornalismo carioca (especialmente) vem documentando o número de policiais mortos na cidade. Porém, espera-se que a contagem, como um serviço de interesse público, leve em consideração as mortes provocadas durante seu turno de trabalho e diretamente pelo confronto com bandidos, em casos de assassinato ou até mesmo por "queima de arquivo". No entanto, observamos exemplos em que uma discussão entre dois policiais no trânsito, cujo resultado foi a morte de um deles, também entra nessa contagem, levando-nos a questionar o propósito desse registro. Disponível: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/briga-entre-pms-termina-com-policial-morto-no-rio.ghtml>

parcela criminal e violenta que representará toda a periferia” (Ibid., 2014, p.249).

Na pesquisa de Sônia Wanderley (1999), de mídia e produção de sentido sobre a violência nos jornais, pode-se observar um consenso que propicia desdobramentos de força e derramamento de sangue nas favelas (*apud* BATISTA, 2003, p.110). A pesquisadora trabalhou com editoriais em que os discursos sobre a favela constantemente se repetem, tais como: "confronto inevitável", "império do terror", "o sequestro da lei", "desafio nos morros", "a ilusão dos morros", "subindo o morro", "império do caos", "no calor dos combates", "a ameaça das favelas", etc. Esse quadro semiótico é, então, formado por esse bombardeamento de sentidos equivocados, transformando a favela em um *locus* do mal (Ibid., 2003, p.112). A relevância desse assunto constitui-se como ponto central para nossa análise, pois através das formas simbólicas que envolvem a favela nas séries brasileiras, percebemos as ideias que são incutidas e percorrem o tecido social acerca desse tema, desvelando não somente as intenções da mídia jornalística, como também as da mídia televisiva ficcional.

### **A violência subjetiva e objetiva e as teses equivocadas**

Por conseguinte, para nos aproximarmos de respostas críveis e plausíveis sobre a reprodução da violência como forma de reprodução das desigualdades sociais, é necessário distingui-la em dois tipos. Slavoj Žizek define violência *subjetiva* como aquela "exercida por agentes sociais, indivíduos malévolos, aparelhos repressivos disciplinados, turbas fanáticas" (ŽIZEK, 2009, p.19). É, portanto, a violência de mais fácil compreensão, reconhecível por todos: homicídio, latrocínio, assaltos, estupros, espancamentos e linchamentos de pessoas, agressões à mulher, tiroteios, trocas de socos e pontapés nas ruas, etc. Por outro lado, o autor esloveno cita a violência *objetiva*; esta é muito mais estranhamente inquietante, pois não pode ser atribuída a indivíduos e suas más intenções (Ibid., 2009); ela é, portanto, *sistêmica* do modo de produção capitalista; é a violência *invisível*, que se pretende "esconder", tida como "normal" ("um mal necessário") dentro da vida social. É a violência que mata milhões de pessoas de fome em todo o mundo; é a que força as pessoas exploradas a viverem em condições degradantes e insalubres, etc.

Nesse momento, torna-se evidente qual violência é difundida pela mídia brasileira como estratégia de manutenção da ordem estabelecida e de interesses privados e qual violência a mesma esconde frequentemente, ou trata como regra normativa, naturalizando esse macabro espetáculo de injustiças. Com base nessas distinções, podemos ainda apontar inúmeras manifestações equivocadas da violência subjetiva circulando pela sociedade.

Ora, diante de tantas formas simbólicas sobre a violência, transmitidas ao longo de tanto tempo pela mídia brasileira, é evidente que se tenha engessado certas visões acerca de sua conjuntura. Michel Misse (1995) apresenta cinco teses equivocadas<sup>217</sup> sobre a violência, desmistificando o senso comum (MISSE, 1995, p.23-39):

i) "*A pobreza é a causa da criminalidade, ou do aumento da violência urbana*" - o autor expõe os argumentos críticos principais: se a pobreza causasse o crime, a maioria dos pobres seria criminoso. No entanto, a maioria dos presos é de pobres e negros, pois a polícia segue a lógica de uma associação da pobreza com a criminalidade; e os próprios pobres declaram em pesquisas que não se identificam como criminosos. Em seguida, afirma que o crime não é um privilégio de classe, mas que existem "práticas criminais" associadas a certas condições de vida, sociabilidade e habitação nas grandes metrópoles brasileiras e essas representações ganham proeminência na questão do "medo da violência".

ii) "*O bandido das áreas urbanas pobres (favelas, conjuntos habitacionais, áreas periféricas) é um herói e justiceiro, tipo Robin Hood, que rouba dos ricos para dar aos pobres, uma forma de distribuição forçada da renda nacional concentrada nas mãos de poucos*" - essa ideia, integrada ao imaginário social, é anterior ao conceito de "crime organizado" e se refere a "valentões justiceiros", "bicheiros", "chefes do tráfico", etc. Essa imagem do "protetor" da favela tem uma pretensão de dominação legítima e autonomia. Afinal, de fato, o crime conseguiu obter algum controle político através da violência e das relações sociais em algumas regiões pobres (comunidades, favelas, bairros); no entanto, ele ressalta que essa imagem não deve ser descartada somente por ser "falsa", mas sim que devemos compreender os motivos que aspiram a uma dominação legítima.

iii) "*A criminalidade urbana no Rio é descendente direta dos quilombos, dos capoeiras, das "estratégias de resistência" de negros e mulatos nos morros e favelas, da ética da malandragem*" - o argumento principal para rejeitar esse "equivoco"<sup>218</sup> é de que há uma descontinuidade histórica entre comportamentos sociais criminalizados antes e depois da chegada do tráfico nos morros e favelas cariocas, causando o desaparecimento do "malandro simpático" como figura criminal. Há muitos tipos de bandido pobre e o narcotráfico, ao se

---

<sup>217</sup> As teses analisadas pelo sociólogo carecem de uma atualização, uma vez que a conjuntura política, social e cultural do país transformou-se significativamente do início do século XXI aos dias de hoje. No entanto, defendemos que suas bases, isto é, as imagens engessadas e a reprodução dos discursos acerca da pobreza, ainda se mantêm permanentes na sociedade brasileira.

<sup>218</sup> Nesse item, o autor coloca a palavra equivoco entre aspas, talvez pela ausência de elementos que justifiquem a falta de relação entre os termos.

apropriar dessas imagens, não encerrou o assunto. Há muitos textos de resistência presentes na subcultura funk, porém não se pode afirmar com exatidão alguma relação entre eles, por exemplo.

iv) "*O migrante rural tradicional, geralmente nortista ou nordestino, inadaptado às grandes cidades, lançado à miséria e isolado dos vínculos comunitários, em geral ocupando funções desqualificadas em áreas como a construção civil, é o personagem central da violência urbana*" - aqui, ele sugere que há uma pequena confusão entre a representação falsa (etnocêntrica, racista) e a compreensão de que essa representação também é "verdadeira", pois foi e é constituída por formas de sociabilidade que a representação não pode desmentir. Portanto, há um grande número de detentos que são migrantes rurais, mas de forma alguma se constituem como um personagem central.

v) "*O aumento da criminalidade violenta é uma dimensão do aprofundamento da luta de classes*" - os argumentos que rejeitam essa tese são de que a maioria das vítimas da criminalidade violenta são pobres e não os ricos; os períodos de crise econômica, quando as taxas de desemprego aumentam, não são os de maior recrudescimento na taxa de crimes violentos. Por isso, o autor defende que é necessário dissociar o crime dos pobres das lutas de classes; e faz uma importante indagação: quando o crime se organizou contra o capital?

Por último, ele comenta sobre a construção do "personagem criminal", ou seja, quando a polícia escolhe um bandido para englobar todos os crimes que ela não investigou ou quando a imprensa sensacionalista o define como "inimigo público", essas ações não podem ser interpretadas como "desvios", afinal estão conectadas a representações sociais que seguem roteiros e padrões semelhantes que se vinculam à estrutura social como um todo. Para o imaginário sociocultural, essa ruptura das pequenas incividades "que todos fazem" e ninguém pune, aliada ao pensamento do que se concebe como "violência" e "crime", são marcadas profundamente em direção às majorias pobres de tal modo que se torna legítima (embora errônea) a pergunta do senso comum: "por que a maioria dos pobres não se transforma em criminosos?" (MISSE, 1995).

### ***Cidade dos Homens (2017): a favela romântica encontra a solução dos problemas***

A ficção seriada *Cidade dos Homens* (2017), escrita por George Moura e Daniel Adjafre, e direção de Pedro Morelli, é uma continuação da que foi ao ar na Rede Globo de 2002 a 2005. A trama retrata o cotidiano de dois protagonistas carismáticos, Acerola (Douglas Silva) e Laranjinha (Darlan Cunha), agora pais, respectivamente de Clayton e Davi, além do fato de lidarem com os problemas da vida adulta, a dificuldade financeira

de suas famílias, o tráfico de drogas na favela e a violência urbana. Se ela já havia apresentado uma audiência consistente ao longo de suas temporadas no início do século; em 2017, todo esse fôlego não parece estar em vias de se esgotar. Portanto, apostando firmemente no sucesso<sup>219</sup> e na retrospectiva de vários eventos vivenciados pelos dois garotos anos atrás, sobra pouco espaço para a trama no tempo presente, o que foi bem pouco explorado nos três primeiros episódios dessa nova temporada. Aliás, essa inserção massiva de cenas da temporada anterior não costuma ser comum nas séries produzidas pela emissora. O clima de tensão característico é o ponto alto. A fotografia e a montagem, aliadas a uma narração expositiva, permitem apresentar os personagens para as novas audiências e ressaltar os problemas enfrentados por eles quando mais jovens.

O fato dos dois protagonistas estarem sempre precisando de dinheiro, muitas vezes para a simples aquisição de bens básicos para uma vida digna, aponta para uma tentativa de justificar diversas ações que, quando são criminosas (tráfico e roubo são delitos graves), são praticamente forçadas pelos traficantes, isentando-os de uma possível culpa<sup>220</sup>, salvo a exceção do roubo do portão da namorada de um traficante, um crime deliberado, pelo qual tiveram uma dura lição, quase tendo suas mãos perfuradas pela bala de uma pistola, como punição. Como eles são assediados em todos os episódios pela criminalidade, tem-se, portanto, a impressão de que o pobre está o tempo todo numa fronteira entre a facilidade de acesso ao dinheiro via práticas criminais e uma vida de muita dificuldade, como se "dependesse apenas da ocasião, para virar ladrão". Além disso, as inúmeras situações de perigo, como era de se esperar, permeiam todos os âmbitos das esferas sociais dos personagens. Na escola, no trabalho, no seio familiar, no lazer, a violência acompanha Acerola e Laranjinha como um terceiro protagonista semi-invisível, ditando o ritmo da trama e envolvendo os espectadores.

É verdade que a ficção seriada, como um todo, não declara abertamente que os traficantes das áreas urbanas pobres são tidos como heróis, justiceiros. Porém, a questão não é se ajudam a comunidade ou não, mas sim que a imputação dessa imagem, principalmente associada a eventos de cunho político ou econômico, gera alusões a uma dominação legítima,

---

<sup>219</sup> Numa matéria, o roteirista George Moura lembra que *Cidade dos Homens* está entre as cem melhores séries de todos os tempos. Disponível em: <https://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/cidade-dos-homens-elenco-direcao-e-autores-lancam-nova-temporada-da-miniserie.ghtml>

<sup>220</sup> Como exemplo, em um momento, o traficante Nefasto praticamente os obriga a levar alguns pacotes de droga para um lugar específico e eles se veem incapazes de negar o pedido, mantendo suas condições de heróis na trama.

isto é "a uma autonomia do crime". Afinal, se a favela detém essa "autonomia", justificar-se-ia uma invasão por parte do poder do Estado. Não obstante, ironicamente, no último episódio, o personagem Caubói (Jefferson Brasil), quando vê sua mochila rasgada e as cédulas de dinheiro voando pelos ares, fala: "espalha para a comunidade geral que foi presente do Caubói... Quero que a comunidade toda me veja tipo um *Robin Hood*, tá ligado?". Em vista disso, sustentamos que se trata de uma cena implausível e dotada de inverossimilhanças. Num ramo onde pessoas perdem suas vidas até mesmo por quantias tão pequenas de dinheiro, o Caubói não mobilizar rapidamente seus "soldados" para tentar recuperar a maior parte possível do montante perdido nos parece um evento irreal. Isto posto, defendemos que as questões referentes ao "crime organizado" e o *status* de protetores da comunidade retratadas na ficção se constituem como meros equívocos, uma tentativa de reprodução do senso comum que dissimula aspectos da realidade social e material daqueles indivíduos e que se distancia da cura do verdadeiro problema.

Há uma questão interessante em torno do dinheiro para a operação de Davi. Desde o início da temporada, Laranjinha se desespera com o resultado do exame de seu filho, pois sabe que a operação em um hospital público levará mais tempo do que ele provavelmente tem de vida<sup>221</sup> (oito a dez meses). Por isso ele não pensa duas vezes no momento em que se apossa da mochila. Posteriormente, quando ele e Acerola se veem diante da única chance de salvar o garoto ir literalmente pelos ares, resta-lhes apenas torcer. Todavia, no final, em um duplo "golpe de sorte"<sup>222</sup>, seus dois filhos conseguem ficar famosos na internet e na favela, graças a um vídeo de rap que gravaram às pressas para arrecadar fundos. Consequentemente, os moradores ficam sabendo e se solidarizam com sua condição médica, doando parte do dinheiro arrecadado com a queda das cédulas pelas ruas. Assim, como "num passe de mágica", Acerola e Laranjinha obtêm quarenta mil reais para a operação em uma clínica particular, salvando Davi da morte e recuperando a felicidade para suas vidas. Esse final feliz nos faz acreditar na possibilidade efetiva de melhorarem suas condições de vida (por mero acaso ou por um esforço ilusório) quando na verdade as chances são

---

<sup>221</sup> Nessa cena, Laranjinha é estranhamente irônico, o que não condiz com a situação, ao dizer que "todo dia muita gente na fila morre, por isso ela anda rápido". Se ela anda rápido, por que o desespero em arranjar logo o dinheiro para fazer a cirurgia numa clínica particular?

<sup>222</sup> Se também considerarmos o fato de todos os bandidos terem morrido no tiroteio e deixado a mochila à vista, no exato momento em que Davi e Clayton passavam pelo local, então são três golpes de sorte, fazendo desses protagonistas, talvez, os dois jovens mais sortudos na história da televisão brasileira.

bastante remotas. Os protagonistas e seus filhos, sempre no lugar certo, na hora certa, conhecendo as pessoas certas e fazendo a coisa certa contribuem para a diluição das dificuldades e obstáculos enfrentados pelos moradores da favela, romantizando um lugar de pesada opressão social e política e de chances ínfimas de uma vida digna.

Sem entrarmos no demérito de julgar uma situação fictícia, cuja criação livre pertence unicamente à potência criativa do(s) autor(es), essas passagens resumem a reprodução equivocada da ficção seriada e funcionam como uma alavanca que nos posiciona acima dos quatro episódios e nos permite uma crítica geral - afinal, de onde vem toda a generosidade dos moradores da comunidade para com Acerola e Laranjinha? As pessoas que conseguiram arrecadar uma boa quantia advinda daquelas cédulas que voaram pelos ares, talvez superior a seu próprio salário, seriam tão solidárias para salvar um garoto como quaisquer outros? Elas não precisam desse dinheiro para melhorias de suas próprias vidas, para entes queridos, ou para a compra de artigos de máxima necessidade, como remédios, comida, roupas? Onde estava todo esse ímpeto em ajudar o próximo nos episódios da temporada de 2002, quando, por exemplo, Laranjinha estava morrendo de fome caminhando pelas ruas?

A violência subjetiva claramente faz parte do cotidiano do morador da favela, envolvendo o confronto entre policiais e traficantes, brigas e confusões, roubos e assaltos, linchamentos, tiroteios, etc. Entretanto, defendemos que a violência mais expressa nessa ficção seriada é a objetiva; isto é, a violência que, mesmo invisível aos olhos até do telespectador mais atento, está constantemente presente nas situações degradantes de sobrevivência dos personagens, como a falta de saneamento básico<sup>223</sup>, as condições insalubres de vida, a falta de direito a um serviço público de saúde decente<sup>224</sup>, etc. A trama, costurada e montada com o objetivo de nos transmitir uma realidade social vivida cotidianamente por um grupo de pessoas, reproduz a violência subjetiva visível de uma forma pueril, dotada de equívocos do senso comum e ideias precipitadas, reforçando a ordem social estabelecida e o imaginário sociocultural em torno do tema. Além disso, relega a violência objetiva invisível a um patamar inferior de relevância, dotando-a de um caráter natural em nossa sociedade, como se a vida na favela fosse, infelizmente, algo com o qual devêssemos conviver e aceitar (e não como o resultado de políticas públicas cujos interesses não beneficiam a população pobre e miserável).

---

<sup>223</sup> Entre as muitas cenas dos episódios, em diversas delas podemos ver esgotos a céu aberto, pilhas de sacos de lixo e muita poluição próximas às moradias.

<sup>224</sup> Na série, observamos as péssimas condições do hospital público onde Laranjinha supostamente poderia ter levado Davi para fazer o exame do coração.

## Conclusão

Neste artigo, pretendemos demonstrar como a violência subjetiva e objetiva foram representadas em *Cidade dos Homens* (2017), expondo a reprodução de alguns de seus equívocos presentes no senso comum. Observamos que a favela, embora seja um lugar extremamente violento, é retratada por um viés romantizado, isto é, tem suas adversidades, mas é digna de moradia e um exemplo de cidadania<sup>225</sup>. Alimentada pelo imaginário sociocultural acerca desse tema<sup>226</sup>, ela escamoteia o fato de a favela ser uma região habitada por pessoas vivendo à margem da sociedade, com ínfimas chances de transformarem suas vidas e alcançarem degraus sociais superiores. Além disso, pelo artifício do final feliz, ela suprime o passado e o futuro dos personagens, valida desvios de incivilidade, encobre as lutas de classes, elimina o antagonismo das relações de exploração capitalistas e engessa as crenças em torno de uma meritocracia<sup>227</sup>, da qual o prêmio final é obtido meio que por uma espécie de providência divina.

Desse modo, concluímos que a série reproduz uma ideia de que o pobre, inserido em um contexto extremo de violência subjetiva, está quase todo o momento sujeito a se integrar às práticas criminosas; os traficantes têm suas imagens associadas a "protetores" ou "salvadores" da comunidade, cujas ações remetem a uma autonomia que, como vimos, legitima o Estado a invadir e fazer uso da força militar (ao invés de ressaltar políticas públicas inclusivas através de escolas, hospitais e serviço social). A violência objetiva presente na série pelo esgoto a céu aberto, pela incapacidade de se conseguir uma cirurgia para uma pobre criança e, em sua máxima força, pelas cenas do hospital público onde centenas de pessoas sofrem absurdamente à espera de serem atendidas nos corredores da instituição, uma vez mais vê sua existência ser eclipsada e se torna algo natural, que esconde as verdadeiras raízes da política nacional e varre essa pobreza extrema para debaixo do tapete ideológico.

Em consequência disso, ressaltamos a importância de um olhar crítico sobre os produtos audiovisuais da mídia, principalmente sobre esse aparelho midiático tão poderoso como a televisão, capaz de reproduzir

---

<sup>225</sup> Durante os episódios, a favela é retratada como um lugar bastante digno, mas onde situam-se os deveres e direitos dos moradores das comunidades?

<sup>226</sup> Filmes como *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), *Cidade de Deus* (2002), *Ônibus 174* (2002) e *Última Parada 174* (2008), entre outros, contribuíram para a constituição e estética dos "filmes de favela".

<sup>227</sup> Meritocracia aqui como o predomínio da ideia de que os mais dedicados, os mais esforçados, os mais trabalhadores e honestos são os que têm mais chances de atingir seus objetivos.

ideias cujos interesses não são universais, mas sim particulares de uma pequena minoria dominante, além de fornecer modelos de grande potência com os quais a população reforça o senso comum e solidifica seu imaginário sociocultural. Por último, é válido salientar que ao deixarmos de perceber a violência objetiva e seu real caráter, estamos desconsiderando seu máximo impacto, isto é, o de determinar a estrutura dos processos sociais materiais, como a sorte de camadas inteiras da população (ZIZEK, 2009, p.20).

## REFERÊNCIAS

- BATISTA, V. M. *O medo na cidade do Rio de Janeiro: dois tempos de uma história*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- BREED, W. "O controle social na redação". In: TRAQUINA, N. *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*. Lisboa: Vega, 1993.
- FELTRAN, G. "Crime e periferia". In: RATTON, J. L.; LIMA, R. S.; AZEVEDO, R. G. *Crime, polícia e justiça no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.
- MELO, P. B. "Criminologia e teorias da comunicação". In: RATTON, J. L.; LIMA, R. S.; AZEVEDO, R. G. *Crime, polícia e justiça no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.
- MISSE, M. "Violência e participação política no Rio de Janeiro". *Série Estudos*, Rio de Janeiro, n.91, ago. 1995.
- OLIVEN, R. *Violência e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.
- PORTO, M. S. "Violência e meios de comunicação de massa na sociedade contemporânea". *Sociologias*, Porto Alegre, ano 4, n° 8, jul.-dez. 2002.
- RAMOS, S; PAIVA, A. "Mídia e violência: o desafio brasileiro na cobertura sobre violência, criminalidade e segurança pública". *Cadernos Adenauer IX*, n° 4, 2008.
- THOMPSON, J. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- TRAQUINA, N. *Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2004.
- WOLF, M. *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ZALUAR, A. "Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil". In: NOVAIS, F. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ZIZEK, S. *Violência - seis notas à margem*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2009.



**Ficção seriada  
em abordagem  
transdisciplinar**



## A série *Dark*: aspectos literários e filosóficos na leitura do espaço-tempo

Sandra Trabucco Valenzuela

### *Dark*: elementos da narrativa audiovisual

O tempo imaginário é indistinguível das direções no espaço. Se podemos ir para o norte, podemos dar meia-volta e ir para o sul; da mesma forma, se podemos avançar no tempo imaginário, devemos ser capazes de nos virar e retroceder. Isto significa que não pode haver diferença importante entre ir para a frente e para trás no tempo imaginário. Em contrapartida, quando se olha para o tempo "real", há uma grande diferença entre essas direções, como todo mundo sabe. De onde vem essa diferença entre passado e futuro? Por que nos lembramos do passado e não do futuro?

Stephen W. Hawking, *Uma Breve História do Tempo*  
(HAWKING, 2015, p. 180.)

*Dark* é uma série alemã criada por Baran bo Odar e Jantje Friese, lançada mundialmente no dia 1º de dezembro de 2017 e distribuída pela Netflix. A primeira temporada estrutura-se em dez episódios de 40 minutos, dirigidos por Baran bo Odar. O enredo original aborda o misterioso desaparecimento de garotos na cidade de Winden, em especial, o de Mikkel Nielsen, que desencadeia uma ação policial para tentar trazê-lo de volta.

O piloto da série intitulado “Segredos” (“Geheimnisse”) tem início no dia 21 de junho de 2019, numa diegese criada num futuro próximo com relação ao tempo do espectador (se observada a data de lançamento da série em *streaming*, em 1º de dezembro de 2017), numa pequena cidade chamada Winden, situada próximo a uma região de floresta, e que se caracteriza por sediar uma usina de energia nuclear. Nessa data, 21 de junho, dia do solstício de verão no hemisfério norte (dia mais longo e noite mais curta do ano), é que o personagem Michael Kahnwald comete suicídio, deixando uma carta, cujo envelope adverte: “não abrir antes do dia 04 de novembro, às 22h13”.

Após a morte de Michael, há uma elipse temporal até o dia 04 de novembro pela manhã, que é marcado por três acontecimentos: retorno de Jonas (filho de Michael) à escola; busca pelo jovem Erick Obendorf, desaparecido há 13 dias, e por fim, mais tarde, ocorre o desaparecimento do garoto Mikkel Nielsen, filho do policial Ulrich Nielsen.

O desaparecimento de Mikkel ocorre quando os jovens Magnus e Martha Nielsen (irmãos de Mikkel), Bartosz Tiedemann, Jonas Kahnwald e Franziska Doppler caminhavam pela floresta em busca de drogas, que teriam sido deixadas pelo garoto desaparecido Erick Obendorf, próximo à

entrada de uma caverna. Depois de ouvirem fortes estrondos provenientes da parte interna da caverna, há uma interferência na energia elétrica que apaga inclusive as lanternas a pilha que os jovens seguravam nas mãos. Sentindo-se observados, todos fogem muito assustados daquele espaço, porém, durante a fuga (minuto 39' do episódio), o garoto Mikkael desaparece. Começa então a busca por Mikkael, que, a exemplo de Erik, sumiu sem deixar qualquer vestígio. O drama da família Nielsen ganha destaque, pois, em 1986, o mesmo drama fora vivido pelo irmão mais novo de Ulrich (pai de Mikkael) que desaparecera de modo semelhante, sem deixar pistas, e nunca mais foi encontrado.

A sequência de desaparecimentos assume contornos de novela policial clássica, caracterizada, de acordo com Cerqueira (2010), dentro do modelo de linha empírica, onde a interpretação dos fatos é sustentada através de mediações técnicas e conceitos científicos, a exemplo das práticas do personagem Sherlock Holmes. A estrutura da trama apresenta um ponto de vista narrativo fora das ações, que busca, juntamente com o receptor, as motivações dos desaparecimentos através de retrospectivas e *flash backs*.

A dupla de policiais, formada por Ulrich Nielsen e Charlotte Doppler, possui caráter bastante diverso: Ulrich é um homem impulsivo, dramático, fisicamente forte, de traços rudes, marcado pela tragédia do desaparecimento do irmão; já Charlotte é uma policial contida, calculista, preocupada com a família, e que desde a infância observa e tenta compreender cientificamente os fenômenos inexplicáveis que ocorrem na cidade, como a morte súbita de aves. O desaparecimento das crianças é um enigma que se soma aos mistérios da cidade.

No entanto, apesar dos elementos de novela policial, acrescentam-se aqui aspectos do gênero de ficção científica, como é o caso de viagens no tempo com a construção e experimento de uma máquina do tempo, além da presença de uma usina nuclear na cidade. Não é tarefa fácil conceituar a ficção científica. Para Levin (2014), é possível classificar de forma ampla dois grandes ramos: ficção científica “dura”, herdeira da obra de Julio Verne, mais preocupado com “os artefatos, as novidades da mecânica e o papel que esta ocuparia no domínio da natureza e seu impacto na conquista de novos territórios” (Levin, 2014); e ficção científica “branda”, ligada às análises das obras de H. G. Wells, cujas preocupações extrapolavam a questão das máquinas para alcançar a sociedade, suas questões sociais e psicológicas.

O espaço distópico para os acontecimentos é a floresta e sua caverna na cidade de Winden. É na mata onde surgem os cadáveres das crianças desaparecidas. Por outro lado, a máquina do tempo é mostrada dentro de um quarto, que vai se modificando de acordo com a diegese

temporal em que se encontra: cores, mobília, sons e imagens tipificam o espaço.

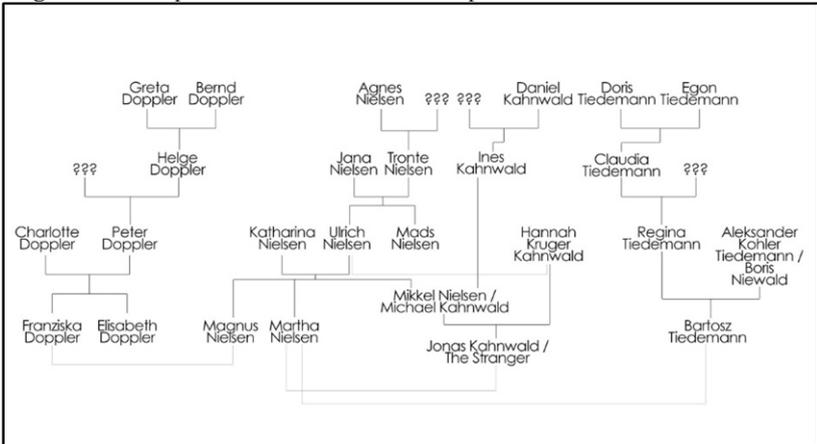
Durante as buscas a Eric e Mikkael, a polícia se depara com o corpo de uma criança que fora abandonado na floresta, com estranhas marcas de queimaduras nos olhos e perfuração dos tímpanos.

Os dois policiais empenham-se em encontrar os meninos, seguindo duas abordagens diferentes: Ulrich vê sua traumática história familiar repetir-se com o próprio filho. Por sua vez, a policial Charlotte Doppler também quer resolver o mistério, porém através das evidências científicas, pistas e levantamento dos fatos ocorridos tanto em 1986 como em 2019.

Logo no início, o receptor é levado a acreditar na culpa de Noah, um personagem misterioso que veste batina escura, e que pode ser visto em diferentes diegeses realizando experimentos inusitados, mantendo, porém, sempre a mesma aparência, sem qualquer sinal de envelhecimento.

A trama da série gira em torno de quatro famílias: Doppler, Nielsen, Kahnwald e Tiedemann, e a relação com Noah, a qual permanece obscura ao longo de toda a primeira temporada. O “novum”, segundo Suvin (1984), que funciona como o elemento que se insere como estranho na dentro da narrativa são os túneis dentro da caverna, bem como a própria máquina do tempo. Ao final da primeira temporada, estes mistérios não são resolvidos, e abrem caminho para a condução da segunda temporada.

**Fig. 01:** Famílias presentes na série Dark, 1ª. temporada, 2017, e seu relacionamento.



Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Darkgen.jpg>. Acesso em: 10 mar. 2019.

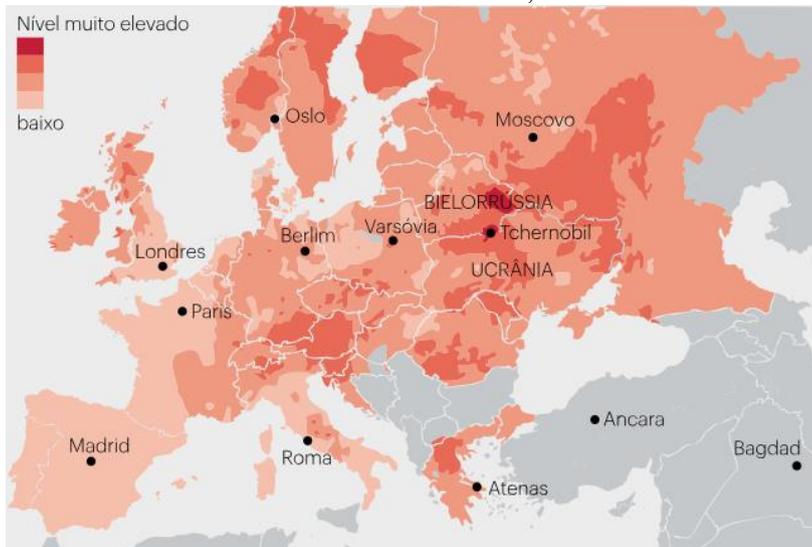
## **Chernobil e os “stalkers”: entre a realidade e a ficção**

Embora exista na Alemanha uma cidade chamada Winden im Elztal, localizada na região de Freiburg, a Winden representada na série é fictícia (*The New York Times*, 23 nov. 2017). Odar e Friese, roteiristas da série, inspiraram-se em suas memórias de infância, para criar o local, caracterizado como uma cidade típica do interior da Alemanha.

No entanto, Odar e Friese resgataram de sua memória o acidente nuclear, ocorrido no dia 26 de abril de 1986, na usina de Chernobil, cidade situada na Ucrânia, antiga União Soviética, para criar a atmosfera sombria da fictícia Winden.

No acidente da usina de Chernobil, a explosão e incêndio das instalações lançaram ao longo de dez dias consecutivos partículas radioativas que se espalharam rapidamente pelos céus da União Soviética e da Europa Ocidental, sendo levadas pelos ventos norte e noroeste, e a seguir pelos ventos de sul e sudeste, devido às condições climáticas. O acidente e a presença de partículas no ar somente chegaram ao conhecimento público, no dia 28 de abril, após a detecção pela Dinamarca de uma elevação dos níveis de radioatividade na região. A Agência de Notícias UPI divulgou apenas no dia 29 de abril o avanço da nuvem de contaminação — que já havia chegado até a Alemanha Ocidental —, informando ainda sobre a preocupação com os resultados de testes realizados com alimentos como leite, devido ao alto nível de iodo presente em consequência da nuvem radioativa (UPI, 29 abril de 1986), responsável pela contaminação de plantações, pastagens e animais de criação. As consequências dessa contaminação ainda podem ser sentidas pelos danos locais a longo prazo, pelas mortes no próprio momento do fato, como também em consequência da radiação, através das pessoas que sofrem de tumores cancerígenos derivados dos altos níveis de radioatividade.

**Fig. 02:** Mapa da radioatividade em 1986: contaminação com Césio 137 após o acidente na Usina de Chernobil, 1986.



Fonte: The Guardian. BARATA, Clara. “Tchernobil: Uma reserva natural com uma lixeira nuclear no centro”, Público, 26/04/2016. Disponível em: <https://bit.ly/2FukVGO>.

Em entrevista, Baran bo Odar relatou sua lembrança a respeito: “minha mãe me disse ‘você não pode brincar mais lá fora, especialmente se estiver chovendo, a chuva vai matar você’, ou ‘Você não pode comprar doces naquela loja porque é radioativa’ (The *New York Times*, 23 nov. 2017, tradução nossa). É possível observar em diversos episódios de *Dark*, a presença da chuva castigando a cidade, numa reminiscência da chuva ácida de 1986, provocada pelo acidente nuclear.

Atualmente, aventureiros costumam visitar a chamada “zona de exclusão”, que inclui parte da Ucrânia, Bielorrússia e Rússia, concentrando-se na região dos Pântanos de Pinski, próximo à Represa de Kiev, onde se situa Chernobil.

Gulnaz Khan, editora da National Geographic sobre efeitos do clima sobre saúde pública e sobre “dark tourism”, destaca em reportagem que, em Chernobil, 200 toneladas de material radioativo apodrecem sepultadas sob estruturas de aço. A chamada zona de exclusão insere-se num raio de 30 km, constituindo “um mausoléu da loucura tecnológica do homem. [...] Um número cada vez maior de *stalkers* (perseguidores ou

bisbilhoteiros) entra regularmente na zona de forma ilegal” (8 jan. 2018)<sup>228</sup>. Na mesma reportagem, Eugene Knyazev comenta a sensação vivenciada pelo *stalker*: “Você se sente como a última pessoa na Terra [...] Você anda por vilarejos, cidades, estradas, todos vazios. É uma sensação mágica.” (8 jan. 2018)<sup>229</sup>.

O termo “*stalker*” (do inglês, assediador, perseguidor) aparece pela primeira vez no livro clássico de ficção científica intitulado *Piquenique na Estrada* (1971), de autoria dos irmãos Arkádi e Boris Strugátski<sup>230</sup>. Publicado ainda sob o regime da antiga União Soviética, o livro inspirou também o filme *Stalker* (1979) do cineasta russo Andrei Tarkóvski, com roteiro adaptado do livro pelos próprios irmãos Strugátski.

A trama do filme *Stalker* começa na cidade de Harmont, com a visita de extraterrestres que, entretanto, não mantêm contato com os humanos, mas que, antes de partir, deixam uma série de objetos estranhos em áreas que, posteriormente, são cercadas e chamadas de “zonas”, pois começam a ocorrer fenômenos inexplicáveis após a sua partida. Com a proibição da entrada nessas áreas, surgem os *stalkers*, pessoas que invadem as zonas proibidas e buscam objetos deixados pelos ETs para revendê-los no mercado negro. Por serem locais abandonados, tanto o livro como o filme contemplam aspectos distópicos, carregados de mistério e marcados pela destruição. O foco da narrativa concentra-se muito mais na discussão de questões filosóficas do que propriamente em elementos de ficção científica. O abandono dos espaços tocados pelos ETs criam a imagem de “terra devastada”, cujas ruínas constituem uma alegoria da própria condição humana, na qual o homem vaga numa permanente procura por respostas ao desconhecido ou, em outras palavras, numa tentativa de encontrar explicações às perguntas básicas da filosofia: “Quem sou, de onde vim, para onde vou”. Os *stalkers*, por sua vez, são alegorias do Homem, do ser humano que caminha sem destino certo em meio às zonas proibidas, numa busca incessante e infundável.

Com base nesse histórico, no episódio piloto de *Dark*, a emissora de rádio de Winden anuncia:

---

<sup>228</sup> National Geographic, 08 jan. 2018, disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/viagem-e-aventura/2018/01/veja-fotos-tiradas-em-visitas-ilegais-zona-morta-de-chernobyl> Acesso em 24/jun/2018.

<sup>229</sup> National Geographic, 08 jan. 2018, disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/viagem-e-aventura/2018/01/veja-fotos-tiradas-em-visitas-ilegais-zona-morta-de-chernobyl> Acesso em 24/jun/2018.

<sup>230</sup> STRUGÁTSKI, Arkádi; STRUGÁTSKI, Boris. *Piquenique na Estrada*. Trad. Tatiana Larkina. São Paulo: Aleph, 2012.

A usina nuclear de Winden tem uma história antiga. Projetada no ano de 1953, a construção foi autorizada em 1960, após a Lei de Energia Nuclear. em acordo com a política do governo de desligar as usinas nucleares, a usina de Winden também será desativada em 2020, como uma das usinas alemãs com o menor número de falhas na operação. (Dark, episódio 1, 10'-10'30").

## Winden e suas cavernas

O nome escolhido para a cidade fictícia de *Dark* — Winden — significa em alemão o substantivo “vento”, mas também remete aos verbos “contorcer”, “enrolar”, ou ainda, ficar sem ar.<sup>231</sup> Desse modo, o paradigma formado pelas ideias de “vento” e “contorção”, neste contexto, reforçam na memória a questão do movimento da nuvem radioativa produzida pelo acidente nuclear e espalhada pelo vento, bem como a estrutura labiríntica da relação temporal proposta pela série.

O espaço geográfico que singulariza Winden é a presença de cavernas, aparentemente extensas, situadas em meio a uma floresta e nas proximidades da usina nuclear.

Simbolicamente, a caverna remete ao Mito da Caverna, no qual Platão figura a situação de ignorância dos homens na Terra: no mito, desde a infância, os homens são mantidos acorrentados no fundo da caverna, sem se mover, sendo que a única coisa que conhecem é a luz indireta que vem do fogo que arde atrás deles e que ilumina as paredes da caverna. Esses homens conheceriam, então, apenas aparências do mundo real. Para conhecer a realidade, será preciso desvencilhar-se das correntes e enfrentar o caminho árduo até a saída da caverna, onde o sol brilhará intensamente, permitindo que a contemplação do verdadeiro mundo das realidades: o mundo das ideias.

Ainda da perspectiva simbólica, a caverna pode ser considerada como “um gigantesco receptáculo de energia, mas de uma energia telúrica e de modo algum celeste. Por isso ela sempre desempenhou [...] um papel nas operações mágicas” (Chevalier; Gheerbrant, p. 214).

Em *Dark*, a caverna é o espaço labiríntico, profundo, telúrico, enigmático, que une e também divide o espaço-tempo, alocando uma fenda espaço-temporal, uma porta de entrada a três épocas: 1953, 1986 e 2019. A caverna esconde uma misteriosa construção, marcada pela presença de uma porta maciça, aparentemente de ferro, que ostenta como símbolo a triquetra.

---

<sup>231</sup> Dicionário reverso, disponível em: <https://dicionario.reverso.net/alemao-portugues/winden> Acesso em 31/maio/2018.

Na primeira temporada, a série apresenta três viajantes que dominam a dimensão temporal: Noah, Jonas e o misterioso Encapuçado, que revelará sua identidade somente ao final da temporada.

### O Mistério do Tempo

O episódio piloto da série começa com a epígrafe de Albert Einstein: “A diferença entre passado, presente e futuro é só uma ilusão persistente”. Esse exerto foi extraído de uma carta que Einstein remetera ao filho e à irmã de seu amigo pessoal, o engenheiro Michele Angelo Besso, no dia 21 de março de 1955, em razão de seu falecimento. Na carta, Einstein escreveu:

Agora ele [Michele] partiu deste estranho mundo, um pouco antes de mim. Isso não significa nada... As pessoas como nós, que acreditam na física, sabem que a distinção entre passado, presente e futuro é apenas uma obstinada e persistente ilusão (ROVELLI, 2018, p. 89, 93).

Logo depois da epígrafe de Einstein, o episódio segue com um discurso proferido por um narrador onisciente, cuja voz é masculina e adulta:

Nós acreditamos que o tempo decorre de forma linear. Que ele avança uniformemente para sempre. Até o infinito. Mas a diferenciação entre presente, passado e futuro não passa de uma ilusão. O ontem, o hoje e o amanhã não se sucedem, mas estão conectados em um círculo infinito. Tudo está conectado. (*Dark*, 2017).

Assim, o conceito de tempo proposto é o da junção espaço-temporal, onde a linearidade desaparece. Segundo o físico teórico italiano Carlo Rovelli (2018), essa forma de pensar a realidade é conhecida como “eternalismo” ou “universo em bloco” — “*block universe*” (Rovelli, 2018, p. 19). A proposição defende a necessidade de se pensar toda a história do universo como um único bloco, real por inteiro, e que a passagem de um momento do tempo ao consecutivo é apenas ilusório.

De acordo com Rovelli, porém, a carta escrita à irmã de Michele Baso não representa de fato o pensamento de Einstein com base na Física; trata-se de uma carta emotiva, enviada aos familiares de seu amigo e que fala não numa linguagem objetiva e precisa da Física, mas sim de uma comunhão espiritual distante de uma análise física do tempo (Rovelli, 2018, p. 93). Rovelli se vale desse argumento para questionar a proposição apresentada na carta pelo próprio Einstein.

As imagens que ilustram a narração desenvolvida até os 90 segundos iniciais do episódio piloto de *Dark* (temporada 1) apresentam todos os personagens principais e suas imagens nos diferentes tempos em que atuam, ou seja, fotos do passado, presente e futuro, todos interligados.

**Fig. 03:** Fotos de Helge Doppler em 1953, 1986 e 2019, print de vinheta de abertura de *Dark*.



Fonte: *Dark*, temp. 1, ep. 1, print de tela.

A introdução é construída de modo a reiterar a ideia de que tudo está interligado e que o tempo é circular. Para reiterar a ideia, as imagens não seguem um padrão linear, isto é, não há uma sequência fixa na apresentação das fotos: às vezes, a imagem mais antiga está à esquerda, outras à direita ou ocupa o centro da tela, como mostra a Fig. 3, apresentando o personagem Helge Doppler, vivido pelo ator Peter Schneider.

Ao final da introdução, mostram-se todas as fotos interligadas por fios, revelando um labirinto espaço-temporal, fixado em uma parede, o que reforça a ideia de que “tudo está conectado”. Eis aqui mais um aspecto simbólico recorrente: o fio condutor. O fio mítico presente no labirinto de Creta e que guia Teseu para encontrar a saída após a luta contra o Minotauro aparece não só na ligação das fotos, mas também dentro da caverna, marcando o caminho percorrido por Jonas em sua peregrinação espaço-temporal; o fio surge ainda durante a representação teatral em que Martha (irmã de Mikkel) vive a personagem Ariadne, figura mitológica que concebeu a estratégia do fio para trazer de volta do labirinto o seu amado Teseu.

**Fig. 04:** As fotos interligadas por fios, print de vinheta de abertura de *Dark*.



Fonte: *Dark*, temp. 1, ep. 1, print de tela.

Toda a introdução é fragmentada, não linear, trazendo elementos de épocas diferentes, para a confecção de um tecido aparentemente heterogêneo e desconectado, que atribuem um ar de suspense e mistério.

A seguir, a narrativa aponta o dia 21 de junho de 2019 — o futuro com relação ao público que acompanha o lançamento da série (2017) — e ao momento em que Michael tira a própria vida, enforcando-se. Na mesma cena, há uma nova remissão ao futuro: Michael deixa uma carta, mas que não deve ser aberta antes de 04 de novembro de 2019, às 22h13. A carta foi posta ao lado da foto da família, onde é possível ver Hannah, Jonas e Ines. As fotografias funcionam como pequenos *flashes* congelados no tempo, ou seja, as fotos atualizam uma presença ao capturar um momento breve e instantâneo, eternizando-o: uma presença na ausência, o que lhe atribui também o tom melancólico, o momento fugidio cristalizado.

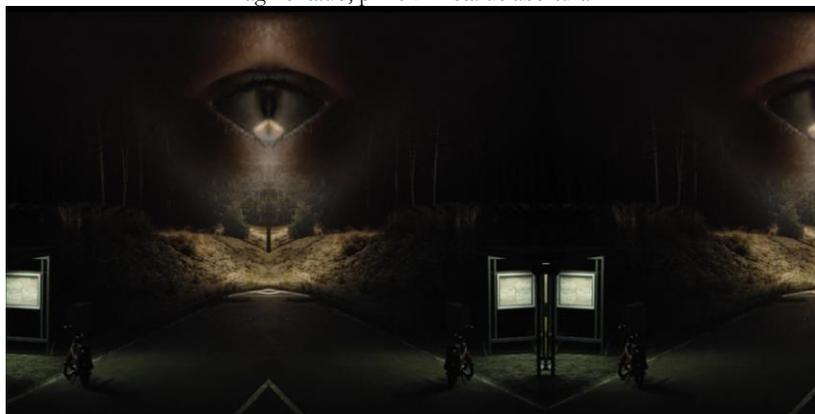
Na sequência, há uma elipse temporal, em que Jonas (filho de Michael) desperta sobressaltado e ofegante em seu quarto, e toma um remédio que está num tubo amarelo. Não há uma informação clara sobre quando se dá esta cena dentro da narrativa, provocando um efeito entrópico quanto à compreensão por parte da audiência. Esta cena parece um fragmento futuro, quando Jonas já sabe sobre a morte do pai e tenta superar uma crise depressiva, mas não é possível precisar quando ela ocorre, ou se é um momento que se reitera no tempo-espaço.

A vinheta da série *Dark* interrompe, nesse momento, o fluxo narrativo, trazendo imagens caleidoscópicas que reforçam o conceito de circularidade temporal, ao multiplicar imagens, fragmentando-as e criando ilusões ópticas. O caleidoscópio é um instrumento óptico, que contém

pequenos fragmentos coloridos e três (ou quatro) espelhos, constituindo um prisma. De acordo com a disposição dos espelhos em ângulos, formam-se composições simétricas diferentes.

Outro recurso utilizado para destacar as três diegeses espaço-temporais da série é a escolha de elementos divididos ou integrados por três partes. Assim, os personagens adquirem também um caráter fragmentado ao estarem inseridos em diegeses diferentes, cuja realidade cultural é claramente diferente em cada uma delas: 1953, período da guerra fria; 1986, desenvolvimento da globalização e pós-Chernobil; 2019, contemporaneidade, com a globalização consolidada e término da guerra fria.

**Fig. 05:** Imagem com efeito caleidoscópico da estrada noturna sob o olhar fragmentado, print vinheta de abertura.



Fonte: *Dark*, temp. 1, ep. 1, print de tela.

Jonas, caracterizado pelo uso frequente de uma capa de chuva amarela (que remonta à coloração dos ícones relativos à energia nuclear e à radioatividade, que também são amarelos), vê-se muitas vezes confrontado com caminhos tripartidos e, diante deles, deve decidir qual escolher. No entanto, é aos 12 minutos que o episódio piloto fornece sua primeira explicação para os fatos que estão por vir: “A questão não é onde. Mas quando”, afirma Mikkel, durante o café da manhã, ao explicar ao pai o truque de mágico que realiza ao fazer desaparecer o pino sob um copo. Mikkel é o garoto que desaparecerá à noite na caverna de Winden.

Mikkel, no momento em que desapareceu, vestia uma fantasia de esqueleto, a mesma com que tomara café da manhã e fizera o truque de magia para o pai. Na alquimia, o esqueleto representa uma “morte dinâmica, ou melhor, anunciadora e instrumento de uma nova forma de vida; [...]

simboliza o conhecimento daquele que atravessou a fronteira do desconhecido, daquele que, pela morte, penetrou no segredo do além” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 401). Assim, Mikkel é responsável por cruzar o limiar, conhecer o mistério, mas mesmo assim, calar a seu respeito.

Mikkel viu-se forçado a reaprender a viver num mundo que não é seu; o desaparecimento consistiu de fato numa viagem no tempo: ao retornar à Winden de 1986, Mikkel se cala diante daquele fato inusitado, pois seu discurso não se encaixa com os indivíduos daquele espaço-tempo. Ao receber a visita de Noah (que está vestido com o hábito religioso) durante sua internação no hospital, o garoto Mikkel questiona a existência de Deus, exaltando a ciência como sua verdade. Porém, a inadequação de seu discurso naquele contexto, naquela situação, rompe com a fluidez do diálogo: as certezas se esvaem, restando as contradições e, principalmente, a solidão. Esse retorno ao passado determina-lhe uma série de perdas que se perpetuarão em sua existência.

Quanto aos personagens da narrativa da série *Dark*, vale dizer que todos vivem dramas ou crises pessoais nas três dinâmicas temporais, nenhum deles é feliz — no sentido mais trivial do termo —, pelo contrário; todos enfrentam profundos problemas existenciais ou de relacionamento; não há qualquer personagem, ao longo da trama, que agregue um alívio emocional capaz de quebrar a tensão. Os personagens não provocam empatia, pois são distantes, isolados, mergulhados em seus próprios problemas e, na maioria das vezes, são frios, egoístas, movidos por interesses pessoais e, em geral, de caráter ambíguo. As crianças, embora mostradas como ingênuas, reproduzem os dramas adultos. O sorriso não sobrevive, como é possível constatar com o desaparecimento de Yasin Frieze, um menino surdo, amiguinho de escola de Elisabeth Doppler. Não há heróis, todos compartilham da mesma condição humana: o drama de conviver num espaço-tempo em que cada indivíduo mantém-se isolado, imbuído num universo egoísta em que o convívio é quase uma carga insustentável, marcada pela amargura. O relacionamento com o outro é sempre um motivo de conflito.

Assim, os personagens são frutos da fragmentação e pluralidade que compõem as marcas da identidade do sujeito pós-moderno: a solidez propiciada pelo pensamento moderno, configurado pelo Iluminismo, desagrega-se na imprecisão das fronteiras globalizadas, na ausência de concretude presente na vida cotidiana, vivida na instabilidade entre o real, o imaginário e o simbólico.

Nas sociedades tradicionais, como defende Giddens (1991), o passado configura uma tradição, que, embora não sendo estática, resiste às

mudanças, reconstruindo-se a cada nova geração: “o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade.” (Giddens, 1991, 38). Em contrapartida, as sociedades, especialmente na chamada “modernidade tardia”, caracterizam-se pela mudança num ritmo constante, rápido e permanente, expostas que estão às conexões virtuais que unem, rompem, assimilam e agregam, ao mesmo tempo, práticas compartilhadas em lastro global.

Ainda no final do episódio piloto, é encontrada a primeira criança morta em circunstâncias misteriosas: tímpanos estourados, olhos aparentemente queimados, fraturas no rosto e no crânio, vestindo roupas da década de 1980. Trata-se do corpo de Mads Nielsen, irmão de Ulrich, desaparecido em 1986.

Fitas de vídeo, fitas de áudio, música dos anos 1980, fotos, moda etc., todos esses elementos compõem a diegese da década de 1980. O 3º episódio começa com a veiculação do vídeo publicitário real do chocolate “Raider”. Vale recordar que o chocolate “Raider” foi criado em 1967 no Reino Unido, pela Mars Inc., porém, nos Estados Unidos, o mesmo produto foi vendido com o nome fantasia “Twix”, nome que prevaleceu, sendo adotado em 1991 e comercializado no mundo todo, tornando-se famoso por ter duas barrinhas unidas no mesmo chocolate. No comercial, é possível observar como recorrência a dualidade, o duplo, assim como a questão do tempo. Quando Mikkel retorna a 1986, a imagem que identifica, ainda do lado de fora da janela daquela que seria sua casa, é a do comercial de Raider.

Retomando o piloto, ao final do episódio, surge um novo mistério: Erik, o rapaz desaparecido, surge na diegese da década de 1980, dentro de um quarto, e aparentemente está servindo de cobaia para um teste. Aos 23 minutos do episódio, Erick surge num quarto, assustado e tapando os ouvidos, assistindo/ouvindo ao videoclipe do grupo inglês new wave Dead or Alive, intitulado “You Spin Me Round (Like a record)”, de 1985<sup>232</sup>. No trecho do videoclipe, o cantor (Pete Burns) canta duas estrofes, cuja letra enfatiza a noção de circularidade e vigilância:

I set my sights on you  
(And no one else will do)  
And I, I've got to have my way now, baby

---

<sup>232</sup> You Spin Me Round (Like a record), Official Video, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PGNiXGX2nLU>

All I know is that to me  
You look like you're havin' fun  
Open up your lovin' arms  
Watch out, here I come

You spin me right round, baby  
Right round like a record, baby  
Right round round round  
You spin me right round, baby  
Right round like a record, baby  
Right round round round.

Ao final do episódio, Erik reaparece amordaçado e, desta vez, sendo amarrado a uma cadeira com equipamentos que lembram aparelhos de tortura, mas que podem ser entendidos como equipamentos de teste do funcionamento cerebral. A imagem sai da cena em que Ulrich observa que a criança encontrada morta não é seu filho, fechada com um plano detalhe de um walkman. A música entra antes da imagem, que, em corte seco, vai direto para o novo videoclipe que está sendo assistido por Erick. Assustado e imobilizado ao som da música, Erick, assim como o receptor, é obrigado a ouvir e ver o videoclipe “Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann”<sup>233</sup> (“De alguma forma, em algum lugar, em algum momento”), que foi sucesso na voz da cantora alemã Nena (lançado em 1984), cuja letra revela um futuro inexorável e pouco esperançoso; trata-se de um futuro apocalíptico, que mistura realidade e sonho:

Em queda através do tempo e do espaço  
Então despertamos de um sonho  
Mas em um piscar de olhos  
a noite retorna  
De alguma forma, em algum momento  
O futuro começa em algum lugar  
Não esperarei muito tempo  
O amor se cria na coragem  
Então não pense duas vezes  
Vamos sobre sobre rodas de fogo  
Através da noite, em direção ao futuro. (Tradução nossa)

Na primeira temporada, Jonas, caracterizado por uma capa de chuva amarela (coloração dos ícones relativos à energia nuclear), vê-se

---

<sup>233</sup> “Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann”, de Nena. Disponível em: [https://www.youtube.com/embed/oas5nAlfrvg?autoplay=1&rel=0&autode=2&iv\\_load\\_policy=3](https://www.youtube.com/embed/oas5nAlfrvg?autoplay=1&rel=0&autode=2&iv_load_policy=3)

muitas vezes confrontado com caminhos tripartidos e, diante deles, deve decidir qual escolher. No 6º episódio da primeira temporada, Jonas entra na caverna, seguindo os sinais, e encontra o portal do tempo, marcado pela simbologia da triqueta (aos 36 minutos do episódio). Jonas ingressa na caverna através de um túnel estreito e escuro que o conduz a uma bifurcação e uma nova porta: uma é a porta para o passado e a outra, para o futuro.

A triqueta é considerada um símbolo celta, no entanto, esse mesmo símbolo também já foi encontrado em desenhos japoneses e runas germânicas. Entendida como a interconexão e a interpenetração dos níveis Físico, Mental e Espiritual, a triqueta é uma representação da eternidade, um símbolo de proteção. Como simbologia cristã, a triqueta representa a Trindade: o Pai, o Filho e o Espírito. Na série, a triqueta funciona ainda como um símbolo da interconexão entre passado, presente e futuro.

**Fig. 06:** Triqueta.



O portal que separa os tempos dentro da caverna funciona de acordo com o que o físico britânico Stephen Hawking chamou de “buracos de minhoca” (Hawking, 2015). Para Hawking, “buracos de minhoca” poderiam produzir buracos no espaço-tempo, que desembocam num ponto diferente do mesmo Universo, e criariam esse túnel, capaz de levar o indivíduo ao passado, presente e futuro.

Como em outras produções culturais (livros, filmes, séries e outros), a série *Dark* também destaca o problema de interferir e modificar o passado, colocando em xeque a própria existência do personagem, tal como ocorre em outros filmes do gênero, como na trilogia *De volta para o Futuro* (Zemickis, 1985): na medida em que os pais de Marty (jovem viajante do tempo) se separam, as imagens de Marty nos retratos também desaparecem, pois sua existência estaria comprometida devido a uma mudança nos acontecimentos passados e o novo rumo tomado pela história alteraria o destino de todos.

O jovem Jonas toma para si a missão de fechar o buraco de minhoca e retomar o curso linear do tempo. Para completar sua missão, Jonas se torna um viajante do tempo-espaço, disposto a acabar com a fragmentação produzida pelos fragmentos temporais que dividem Winden.

Assim como o espaço-tempo, os personagens da série *Dark* são construídos sob a égide da fragmentação. O paradigma da crise de identidade, insegurança e medo imprime-se nos personagens na forma de solidão, angústia e descaminho: não há perspectivas, não há esperanças, não há estímulos capazes de superar o abismo cíclico em que se encontram. Os personagens encontram-se emaranhados num labirinto espaço-temporal e sentem-se incapazes de reagir.

O passado retorna, trazendo novamente o espectro da guerra, seja uma guerra travada por soldados e armas, seja através da violência dos experimentos científicos ou da repressão psicológica. A cidade de Winden, por sua vez, parece não ter um passado longínquo ou tradições: tudo parece girar em torno do progresso gerado pelas instalações nucleares na cidade; os personagens parecem resultar justamente dessa aproximação com a tecnologia.

As citações presentes na série, advindas de Goethe, Hugo von Hofmannsthal e Shakespeare tornam-se um desafio que enriquece ainda mais a narrativa. Goethe, em seu *Afinidades Eletivas*, publicado em 1809, conta a história de quatro pessoas que passavam uma temporada numa mansão rural e que mantêm um conflito entre paixão e razão, que as leva ao caos e, por fim, a um final trágico. Goethe propõe ao leitor a análise do comportamento das personagens, entendendo-os como um experimento químico, um estudo das ações e reações, a abordagem das afinidades entre elementos:

Imaginem um A intimamente ligado a um B e incapaz de se separar dele, nem pela força; suponham um C que esteja na mesma situação com um D; coloquem então os dois pares em contato; A atirar-se-á para D, e C para B, sem que se possa afirmar quem abandonou quem e uniu-se ao outro primeiro (Goethe, 2008, 47).

O 8º episódio de *Dark* propõe como epígrafe de abertura, a frase extraída da última peça teatral escrita por Shakespeare, *A tempestade*: “O inferno está vazio e os demônios estão todos aqui” (“Hell is empty and all the devils are here”) (Shakespeare, 2002, p. 21); na peça, a expressão é pronunciada por Ariel em diálogo com Próspero. Jogos de interesse, traições e a manipulação são alguns dos temas abordados na obra, que propõe uma magia (racional) contra uma bruxaria destrutiva como elementos opostos. Este 8º episódio de *Dark* intitulado “Você colhe o que

planta”, se inicia com a presença de duas crianças mortas (Erick e Yasin), que são encontrados sobre um amontoado de areia da construção da usina, na década de 1950. Ainda no episódio, Ulrich segue o fio através da caverna e consegue viajar pelo tempo, abrindo a porta maciça até atingir a década de 1950. Como em *A Tempestade*, do bardo, a dualidade é a tônica do episódio, bem como o livre arbítrio.

De H. G. Wells, *A máquina do tempo*, é uma obra de ficção científica que apresenta um viajante do tempo responsável pela construção de uma máquina capaz de transportá-lo ao passado e ao futuro. Em *Dark*, a máquina existe e recorda o “criptex” de Wells: com formato cilíndrico, destina-se a esconder uma mensagem e, se forçado, pode-se quebrar, causando a perda da informação nele contida. Em *Dark*, o relojoeiro H. G. Thannhaus (cujo nome remete ao escritor H. G. Wells) é o autor do livro intitulado *Uma Viagem através do Tempo (Eine Reise durch die Zeit)*, no qual traça uma teoria sobre viagens no tempo, com base na teoria de Einstein-Rosen e os buracos de minhoca. Ulrich acha o livro em 2019 e o entrega ao relojoeiro em 1953, ao fazer sua jornada ao passado em busca do filho.

### **Considerações finais**

*Dark* conta com um enredo de estrutura não linear, desafiando a armar a narrativa, como num jogo que vai-se abrindo e levando o receptor a seguir a linha do labirinto. Os personagens são construídos a partir de sua fragmentação entre passado, presente e futuro.

Através de uma máquina, o principal desafio que se impõe é o de dominar as viagens no tempo, unindo, para isso, ciência iluminista e fé religiosa, pois, aquele que alcançar esse objetivo, conquistará em consequência atributos deíficos. Noah e Tannhaus representam, respectivamente, a dualidade fé e ciência. No 3º episódio, intitulado “Passado e Presente”, ocorre a estranha morte de 33 ovelhas que estavam, no dia anterior, segundo seu dono, “saltantes”. O pastor das ovelhas mortas sem qualquer sinal de violência cita o Evangelho para tentar encontrar uma explicação para o fato: “Olhai, vigiai e orai; porque não sabeis quando chegará o tempo.” (Marcos 13:33). Questionado pelo policial que atendia o caso, o pastor das ovelhas afirma que passou a frequentar a igreja após a chegada do novo pastor da comunidade: trata-se de Noah.

*Dark*, em sua primeira temporada, constrói três diegeses diferentes, cada qual revela a condição humana, suas aflições, dramas, medos e carências e a questão: o que é o tempo, como controlá-lo e como é possível viajar através dele, controlando e superando o limiar da morte. Cabe, a quem controlar o tempo, o poder divino de manipular a vida e a morte.

Esse é, provavelmente, o poder supremo desejado por Noah através de seus experimentos: tornar-se um deus.

A diegese de 1953 é dominada por imagens que remontam à 2ª. Guerra, como a presença de soldados, bunkers e a construção da usina nuclear. A diegese de 1986 é marcada pela presença dos meios de comunicação, especialmente a TV, e produtos de consumo, como a barra de chocolate “Raider”, que funciona como marca temporal, bem como os videocliques “Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann” (“De alguma forma, em algum lugar, em algum momento”), interpretado pela cantora alemã Nena, e “You spin Me Round (Like a record)”, com música assinada e interpretada pelo grupo inglês Dead or Alive, ambos gravados em 1984.

A inserção de um comercial e de videocliques reais na série constitui um recurso que além de trazer a marca evidente do processo de globalização através dos meios durante a década de 1980, funciona como um apelo à memória da audiência de *Dark* e que viveu na década de 1980. Este recurso atua como um gatilho que traz à mente uma época vivida, real, deixando de lado a ficção. O receptor embarca na jornada ao passado, embalado pelas imagens, sons, texturas e sabores, sentindo-se, também ele, um viajante, um peregrino no fluxo temporal.

Ao final da 1ª. temporada, Jonas surge numa Winden do futuro (numa quarta diegese), num cenário de terra devastada, a ser desvendado na 2ª. temporada que irá ao ar em 2019.

## REFERÊNCIAS

- BARATA, Clara. “Tchernobil: Uma reserva natural com uma lixeira nuclear no centro”, *Público*, 26/04/2016. Disponível em: <https://bit.ly/2FukVGo>
- CERQUEIRO, Diana. Sobre la novela policíaca. In: *Ángulo Recto*. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, vol. 2, núm. 1. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia01.htm> Acesso em 11/03/2019.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 20ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- DARK. Alemanha: Netflix, 2017. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80100172> Acesso em 11/03/2019.
- DEAD OR ALIVE. “You spin Me Round (Like a record)”, in: *Youthquake*, 1985. Official Video, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PGNiXGX2nLU> Acesso em 25/03/2019.
- GIDDENS, Antony. *As consequências da Modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1991.
- GOETHE, J. W. von. *Afinidades Eletivas*. Trad. Erlon J. Paschoal São Paulo: Nova Alexandria, 2008.
- HAWKING, Stephen. *Uma breve história do tempo*. Trad. Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

- LEVIN, Luciano. Tudo é ficção científica. Trad. Simone Pallone. In: *Revista Eletrônica de Jornalismo Científico SBPC*, ComCiência. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=101&id=1238> Acesso em 11/03/2019.
- NATIONAL GEOGRAPHIC, 08 jan. 2018, disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/viagem-e-aventura/2018/01/veja-fotos-tiradas-em-visitadas-ilegais-zona-morta-de-chernobyl> Acesso em 24/jun/2018.
- NENA. “Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann”. Compositores: Jörn-Uwe Fahrenkrog-Petersen, Carlo Karges. SME/WGM/EMI/SONY, 1984. Disponível em: [https://www.youtube.com/embed/oas5nAlfrwg?autoplay=1&rel=0&autohide=2&iv\\_load\\_policy=3](https://www.youtube.com/embed/oas5nAlfrwg?autoplay=1&rel=0&autohide=2&iv_load_policy=3) Acesso em 25/03/2019.
- ROVELLI, Carlo. *A ordem do tempo*. Trad. Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Trad. Beatriz Viégas-Farias. Porto Alegre: L&P, 2002.
- STRUGÁTSKI, Arkádi; STRUGÁTSKI, Boris. *Piquenique na Estrada*. Trad. Tatiana Larkina. São Paulo: Aleph, 2012.
- SUVIN, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción*. Sobre la poética y la historia de un género literario. México, DF: FCE, 1984.
- THE NEW YORK TIMES. 23 nov. 2017. “With Dark, a German Netflix Series, Streaming Crosses a New Border”. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/11/23/arts/television/dark-a-german-netflix-series.html> Acesso em 04 jun. 2018.
- UPI-ARCHIVES. 29 abr 1986. Scientists kept close watch Tuesday on radiation levels from Chernobil. Disponível em: <https://www.upi.com/Archives/1986/04/29/Scientists-kept-close-watch-Tuesday-on-radiation-levels-from/1572515131200/> Acesso em 03 jun. 2018.

## ***Mindhunter* e efeito enciclopédia: um estudo da ficção seriada como campo de aprendizado significativo**

Luísa Chaves de Melo

### **Introdução**

Em 1968 foi realizada, na cidade de Chapel Hill, nos EUA, uma pesquisa junto a eleitores/as para identificar a influência dos veículos de notícias nas suas decisões a respeito do pleito eleitoral. Os resultados obtidos fizeram surgir a hipótese do *agenda setting*, que entende que a influência das mídias não se dá diretamente sobre a opinião dos/as eleitores/as, mas na identificação dos assuntos que devem ser considerados por eles/as como relevantes. Ou seja, há uma transferência da agenda das mídias para a agenda pessoal dos indivíduos.

Em 2004, Maxwell McCombs, que formulou a hipótese inicial juntamente com Donald Shaw, publicou um livro analisando resultados obtidos em 400 pesquisas realizadas ao redor do mundo<sup>234</sup> ao longo de três décadas, fazendo surgir, então, a teoria da agenda.

Embora a teoria da agenda diga respeito à influência da imprensa noticiosa sobre a realidade social, é possível ampliar suas proposições para além do campo de atuação do jornalismo, uma vez que as séries de ficção (e também novelas e filmes) realizam a mediação simbólica da realidade, em um contexto social no qual tem se observado a diluição das fronteiras entre gêneros (LOPES, 2003 e 2009).

Sendo assim, o objetivo deste artigo é tomar a série *Mindhunter*, lançada pela Netflix<sup>235</sup> em outubro de 2017, como exemplo para se pensar a ficção seriada como um relato de sociedade que estabelece uma mediação simbólica, ampliando nosso conhecimento de mundo para além da nossa realidade imediata e, com isso, despertando nosso interesse para assuntos que estão fora da nossa experiência direta (McCOMBS, 2009; LOPES, 2009). Assim, argumentarei que as séries de ficção também produzem o efeito de enciclopédia, conforme observado por McCombs e Shaw nas pesquisas da teoria da agenda.

O próprio McCombs insinua essa possibilidade, ao mencionar uma pesquisa coordenada por George Gerbner. Segundo a pesquisa, o efeito da programação televisiva de entretenimento é uma síndrome de medo da

---

<sup>234</sup> Os países mencionados pelo autor são Alemanha, Argentina, Canadá, Espanha, EUA, Grã-Bretanha, Israel, Japão e Taiwan.

<sup>235</sup> A Netflix é a principal operadora de *streaming* no Brasil atualmente. A empresa oferece a seus assinantes um catálogo de filmes, séries e seriados que podem ser vistos, a qualquer momento, por computadores, *tablets* e TVs com acesso à internet.

criminalidade pela percepção de que o mundo é perigoso. Isso ocorre pela exposição contínua dos/as espectadores/as à violência apresentada nos programas (McCOMBS, 2009, p. 53).

Alguns estudos têm estendido a teoria da agenda à produção televisiva brasileira de ficção, tanto no que diz respeito à incorporação de temas da agenda da mídia na trama das telenovelas (FERNANDES, 2014), quanto na observação do agendamento de temas abordados nas telenovelas, fazendo com que ela possa ser percebida como “um novo espaço público, por ter essa capacidade de provocar a discussão e a polêmica nacional” (LOPES, 2009, p. 31).

Em pesquisas de recepção, Maria Immacolata Vassalo de Lopes verificou que os/as espectadores/as de telenovelas atuam da mesma maneira que havia sido descrito por Shaw e McCombs; ou seja, quando os assuntos retratados são percebidos como relevantes, ocorre o agendamento, aumentando a busca por informações sobre aquele assunto em veículos da mídia e em conversas pessoais, porque o indivíduo quer formar sua opinião sobre aquele tema. Lopes (2003, 2009) afirma que as conversas sobre o que acontece na novela começam simultaneamente à exibição do capítulo, em casa, e continuam nas escolas, escritórios, ônibus, bares, restaurantes... e chegam a ser publicadas em veículos da imprensa como ocorre na seção de cartas do leitor. O agendamento da telenovela incrementa a demanda por notícias – sobre os rumos da trama, sobre os bastidores da gravação e sobre os atores e atrizes que nela atuam.

Entendo que a experiência da recepção da ficção ocorre na zona intermediária em que o teste de realidade é suspenso (MELO, 2017), permitindo, portanto, que o/a espectador/a se entregue à trama, tendo a sensação de partilhar a “realidade” de personagens ficcionais, (co)movendo-se com suas ações e decisões, e, portanto, vivendo aquela vida como se fosse a sua própria. Assim, o conhecimento adquirido pelo/a espectador/a das séries de ficção seria um aprendizado significativo por descoberta (AUSUBEL; NOVAK; HANESIAN, 1978).

### **Ecologia das mídias: explorando territórios de sentido**

As questões desenvolvidas nesse artigo partem da abordagem da ecologia das mídias<sup>236</sup>. Os estudos da ecologia das mídias focam as relações

---

<sup>236</sup> O termo ecologia das mídias teria surgido em 1968 em uma conferência proferida por Neil Postman durante o encontro anual do *National Council of Teachers of English* (STRATE, 2004). Três anos mais tarde, ele, Christine Nystrom e Terence Moran criaram o Programa de Pós-Graduação em Ecologia das Mídias na Universidade de Nova York (NYU). A palavra ecologia tem aqui um sentido metafórico, estabelecendo uma

entre as pessoas e os sistemas simbólicos que elas usam. Signos e símbolos, ferramentas, sistemas de informação e máquinas são percebidos como meios que constituem ambientes ecológicos (STRATE, 2004). A ecologia das mídias parte do princípio de que os diferentes suportes e as diferentes formas de comunicação trazem um viés próprio (INNIS, 2011) que afeta a percepção sensorial, política, econômica e psíquica da realidade (McLUHAN, 1968).

Farei aqui uma sondagem a respeito do efeito de agendamento poder ser atribuído à ficção seriada, preocupando-me mais em levantar questões do que em sistematizar uma pesquisa. Como McLuhan costumava afirmar, “eu não explico, eu exploro”. Este é o sentido orientador deste artigo, que se apresenta como uma exploração no terreno metafórico das séries de ficção, um território de sentidos para o/a espectador/a.

### **Relatos de sociedade**

O sociólogo norte-americano Howard Becker afirma que todas as pessoas, em seus diferentes afazeres, produzem, cotidianamente, representações da sociedade (também chamadas de relatos), que expressam uma visão de mundo (2009). Para ele, a literatura é um dos tipos de relato de sociedade, posto que as representações literárias resultam sempre de uma reflexão sobre o mundo. Embora essa reflexão não tenha o caráter assertivo de ciência, é possível pensar a sociedade a partir da ficção<sup>237</sup>. Ele afirma que:

Romances realistas da vida social com frequência oferecem uma alternativa a um tipo semelhante de análise sociológica – alternativa que apresenta mais detalhes dos processos envolvidos e mais acesso ao pensamento rotineiro das pessoas envolvidas. Esta é uma das razões por que muitos sociólogos usaram romances como fonte de conhecimento social (BECKER, 2009, p. 242).

A partir dessa observação de Becker, podemos entender a ficção audiovisual – e não apenas a literária – como um relato de sociedade. No caso específico da ficção audiovisual, a abordagem naturalista tem como efeito a alta credibilidade acerca dos temas apresentados, conforme verificado por Lopes em suas pesquisas de recepção da telenovela brasileira (2003).

---

comparação com a placa de Petri, da biologia, onde “o meio é definido como a substância na qual a cultura cresce” (POSTMAN, 2000, p. 10).

<sup>237</sup> O próprio autor usa a ficção como documento privilegiado de estudo da sociedade em artigo dedicado à análise da instituição do casamento no século XIX, tendo como fonte *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen.

Como representação da sociedade, a ficção afirma recortes que expressam opções e convicções de seus produtores. Trazem, portanto, um viés ideológico que manifesta uma visão de mundo a partir de valores éticos (BEKER, 2009). *Mindhunter* pode ser pensado como relato de sociedade, mesmo que a série não tenha sido produzida na época em que se passa a narrativa. O fato de a trama não ser contemporânea à época de sua produção faz com que a visão de mundo expressa na série da Netflix não seja propriamente um documento de uma época sobre o seu próprio tempo – conforme apontado por Becker –, mas uma visão em retrospectiva; ou seja, o julgamento sobre um momento histórico passado. Trata-se, evidentemente, da visão dos roteiristas da série – e dos produtores, figurinistas, músicos... – sobre um período anterior da história, mesmo que a trama se baseie em livro biográfico escrito por um dos agentes que viveu os fatos por ela apresentados.

### **A ficção audiovisual e o efeito de enciclopédia**

Em uma sociedade urbana, em que os indivíduos convivem diariamente com anônimos, uma parte significativa de nossa experiência social é ampliada em relação aos nossos limites físicos. Segundo McCombs, a maior parte dos assuntos que consideramos relevantes não estão facultados à nossa experiência direta. As mídias incluem em nossas preocupações questões que não seriam conhecidas se não tivéssemos tido contato com esses veículos. Realizam, portanto, uma mediação simbólica da realidade, fazendo surgir um conjunto de informações comum a um grupo de audiência. O destaque dado a uma notícia ou a um assunto dá pistas sobre a relevância daquele tema para seus/suas leitores/as. É assim que “a repetição do tópico dia após dia é a mais importante mensagem de todas sobre sua importância” (McCOMBS, 2009, p. 18).

Em decorrência da repetição dos assuntos e do fluxo contínuo da comunicação, surge o efeito de enciclopédia, e aquelas informações passam a fazer parte do nosso acervo cognitivo sem que o tenhamos aprendido formalmente.

É esse efeito identificado nas pesquisas empíricas realizadas por estudiosos da teoria da agenda que estendo à ação da ficção seriada. Como a ficção seriada é um relato de sociedade, que traz uma visão de mundo e forma um grupo de audiência, apresentando situações que não seriam conhecidas pelo/a espectador/a por experiência direta, ela configura-se como mediação simbólica nos mesmos parâmetros da reportagem de veículos noticiosos apontados por McCombs (2009), trazendo um

repertório comum (LOPES, 2003) a pessoas de diferentes classes sociais, gêneros, formações e credos:

A televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe ou região. Ao fazê-lo, ela torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de certas instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a igreja, o partido político, a agência estatal. A televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formação de identidades. Nesse sentido, a televisão, e a telenovela em particular, é emblemática do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes, dos titulares dos postos de comando da sociedade (LOPES, 2003, p. 18).

Por conta dessa capacidade de a televisão tornar informações acessíveis, Lopes afirma a telenovela como recurso comunicativo, por ser uma narrativa que traz ações pedagógicas implícitas e/ou deliberadas<sup>238</sup>, contribuindo para a formação de políticas de cultura e de comunicação (2009, p. 32).

Nas ficções seriadas, as informações esporádicas que chegam em cada episódio somam-se às anteriores e, pela repetição, tornam-se conhecimento, ampliando o acervo cognitivo dos espectadores; o que se torna mais evidente quando essas informações dizem respeito a uma experiência estranha à experiência social direta, como ocorre, por exemplo, com o conhecimento dos brasileiros sobre o sistema educacional norte-americano ou das áreas de atuação da CIA, da NSA, do FBI, da polícia e dos US Marshals.

É neste ponto que chego ao objeto deste estudo. *Mindhunter* é uma série que se passa no final da década de 1970 e apresenta a gênese do termo serial killer como forma de designar um novo tipo de assassino que começa a aparecer nos EUA nos anos 1960. A série se baseia no livro *Mind Hunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit*, de John W. Douglas, um ex-agente do FBI que se dedicou a estudar esse tipo de crime.

Criada por Joe Penhall, a primeira temporada tem dez episódios com duração variável<sup>239</sup>. A série mostra as diferentes etapas da pesquisa e

---

<sup>238</sup> Como é o caso do *merchansing social*, visto pela autora como ação que visa realizar o mesmo projeto dos primeiros melodramas, a saber, escrever para um público inculto e iletrado a fim de ensinar os princípios morais (LOPES, 2009, P. 33).

<sup>239</sup> 60', 56', 45', 54', 42', 34', 52', 53', 48' e 52', respectivamente. Observa-se que a grande diferença entre a duração dos episódios reflete o fato de a série ter sido produzida para um ambiente de *streaming*, no qual é o espectador que impõe o seu ritmo de audiência.

da consequente produção de conhecimento científico: a inquietação inicial a respeito de um fenômeno, o momento em que o fenômeno se torna objeto de interesse científico, a busca por um conhecimento teórico que ajude a explicar o fenômeno, a realização da pesquisa de campo, o desenvolvimento de metodologia e os ajustes nessa metodologia para maior aferição de dados, os dilemas éticos a respeito do modo como se conduz as entrevistas, a análise de resultados e redefinição da metodologia das premissas a partir dos resultados obtidos, a conceituação e formulação de proposições a respeito do fenômeno.

Na primeira temporada de *Mindhunter*, Holden Ford, alter ego do agente do FBI que é autor do livro original, passa por todas essas etapas, demonstrando um certo fascínio pelos casos. Sua ânsia por entender as motivações dos assassinos afeta o seu comportamento e o modo como convive com as pessoas próximas, contaminando suas relações pessoais. Isso ocorre de modo mais evidente na relação com sua namorada, Debbie, uma estudante de mestrado em sociologia, que apresenta a Holden proposições teóricas de Durkheim e Goffman que, uma vez assimiladas pelo protagonista, desempenharão papel relevante na condução das investigações e pesquisas por ele desenvolvidas.

Assim, a série leva o/a espectador/a a aprender aos poucos, acompanhando o desenrolar da pesquisa e as consequentes definições, categorizações, assertivas, proposições e conclusões científicas a respeito do fenômeno do assassinato em série de pessoas desconhecidas.

### **Aprendizado significativo**

Ausubel, Novak e Hanesian distinguem aprendizagem mecânica de aprendizagem significativa (1978). No primeiro caso, o aluno grava um conceito, repetindo o que foi transmitido, e uma mudança na ordem da sentença pode lhe causar estranhamento. A aprendizagem significativa, por sua vez, exige a reformulação do conceito por parte do aluno através da utilização de sua própria linguagem. Para que isso ocorra, ele precisa relacionar a nova informação com algo que já sabe. Usando uma imagem metafórica, a aprendizagem é construída gradualmente como fileiras de tijolos sobrepostas a fim de formar uma parede.

Quando ocorre a aprendizagem, o conceito primário (subsunçor) ao qual o novo conceito se associou é modificado e ampliado, se tornando subsunçor de novos conceitos ou informações. A aprendizagem

---

Sem uma grade de programação fixa, deixa de ser necessária a padronização anteriormente imposta, na qual se previam também os cortes para os intervalos comerciais. Os episódios de *Mindhunter* parecem seguir unidades lógicas, o que determinaria a disparidade de duração entre o primeiro e o sexto episódios.

significativa pode ocorrer por recepção ou por descoberta. Se no primeiro caso o aluno é levado pelo professor a estabelecer a relação entre os conceitos, na segunda ele próprio é capaz de formular uma generalização e a relacionar a nova informação com o subsunçor.

Os autores estudam a ação de professores em sala de aula, descrevendo, portanto, o processo pedagógico formal e institucionalizado. No entanto, acredito ser possível estender suas observações ao tipo de aprendizado decorrente do efeito de enciclopédia preconizado pela teoria da agenda, se pensarmos que método de ensino é a forma como um conteúdo é apresentado, como fazem Postman e Weingartner em livro no qual discutem os caminhos da educação formal a partir do advento das novas linguagens dos meios de comunicação<sup>240</sup>. Assim,

Consideremos como um caso primário característico a noção de que a lição em aula se constitui, predominantemente, de dois componentes: o conteúdo e o método. (...) O conteúdo, como qualquer roteiro de estudos, prova, existe independentemente do estudante, sendo indiferente ao meio de comunicação através do qual é 'transmitido'. O método pode ser imaginativo ou monótono, mas nunca é mais do que um meio de transmitir o conteúdo (POSTMAN & WEINGARTNER, 1978, p. 36).

Se é possível entender uma metodologia pedagógica como meio, no sentido postmaniano, é possível também pensar as séries como método pelo qual o conteúdo é transmitido. Desse modo, posso atribuir as observações de Ausubel, Novak e Hanesian sobre o aprendizado ao efeito de enciclopédia da ficção seriada.

Se a premissa acima é válida, posso, ainda, afirmar que o aprendizado a respeito do fenômeno do serial killer é por descoberta, uma vez que a recepção da ficção seriada audiovisual ocorre na zona intermediária de experiência, onde é suspenso o teste de realidade, que diferencia os estímulos externos ao eu de sua realidade interna (WINNICOTT, 1978).

Segundo Winnicott, na zona intermediária de experiência, o indivíduo sabe que aquilo que ele está vivendo não faz parte de seu mundo interno, mas não precisa dele se diferenciar. Por entender que, devido ao

---

<sup>240</sup> Em *Amusing ourselves to death* (1985), texto posterior, Postman critica o potencial educativo/informativo da TV, por atribuir ao meio a capacidade de distribuir informações irrelevantes, ancoradas na lógica da diversão em oposição ao tipo de experiência reflexiva da sociedade dos meios impressos. Como a questão neste artigo não é pensar a relevância da informação aprendida, mas analisar o efeito de enciclopédia das séries de ficção, não vejo incompatibilidade com o pensamento posterior do autor.

seu caráter ficcional, a recepção da ficção ocorre nessa área, o/a espectador/a experimenta a experiência das personagens da série como se estivesse ele/a mesmo vivendo aquelas situações. Assim, ele/a se (co)move com as ações e decisões das personagens, e a ficção seriada se converte em campo de experiência para ele/a (MELO, 2017).

Dessa forma, espectadores/as de *Mindhunter* – assim como os/as de outras séries, seriados e novelas – vão aprendendo, por descoberta, junto com os agentes do FBI: participam das diferentes etapas da pesquisa, vivem as experimentações junto com eles, questionam os imperativos éticos na condução dos interrogatórios, formam, em suma, o conhecimento científico sobre o assunto, não apenas como testemunhas oculares, mas com uma sensação em segundo plano de serem participantes da empreitada.

### **Mindhunter e a construção do conhecimento sobre serial killers**

As cenas iniciais de *Mindhunter* mostram o fracasso de Holden em uma negociação com um suspeito que mantém uma refém. A refém sai ilesa da situação, mas o suspeito se mata. É assim que o agente é afastado do trabalho de campo e transferido para Quantico, escola de formação de agentes do FBI, para ser instrutor de negociação com reféns. Ao final de uma aula um tanto burocrática, em que se frustra na tentativa de captar a atenção dos alunos, ele vê uma sala lotada de alunos, mesmo após ter tocado o sinal de encerramento. Os alunos ouvem, atentos, um palestrante falar sobre um novo tipo de crime, extremamente violento, aleatório e sem motivo aparente: “Há quarenta anos, o FBI foi fundado para caçar John Dillinger, Baby Face Nelson, Machine Gun Kelly. Criminosos que zombavam da sociedade, mas só visavam ganhos pessoais. Agora temos a violência extrema entre estranhos. Como agimos quando o motivo se torna elusivo?”<sup>241</sup>

Holden, intrigado, espera o professor Peter Hathman sair do prédio para se apresentar a ele e perguntar mais sobre o assunto. Os dois saem dali para continuar a conversa em um bar. Nessa conversa, insinuam a interferência de fatores que poderiam ser considerados ecológicos (no sentido definido por Postman) na nova configuração de crimes, relacionando fatos políticos com o surgimento deste tipo de assassinato. Peter afirma: “O governo era simbolicamente uma instituição paternal. Agora? Salve-se quem puder”. Para Holden complementar: “O mundo mal faz sentido, então o crime também não faz”<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> Usarei, nas citações de falas da série, a tradução da legendagem disponibilizada pela Netflix.

<sup>242</sup> Apesar de breves, essas falas se aproximam da abordagem da ecologia das mídias na medida em que entendem que fatores simbólicos têm influência no surgimento desta

Quando Peter deixa o bar, Holden conhece Debbie e, com ela, os estudos sociológicos sobre a natureza do desvio: “Dukheim diz que todas as formas de desvio são desafios à repressão normatizadora do Estado”, explica a moça. A proximidade desses dois encontros desperta em Holden uma inquietação teórica que o leva de volta aos bancos da faculdade, para estudar psicologia criminal na Universidade da Virgínia, após convencer seu chefe da importância de buscar conhecimento fora do bureau. O próximo passo é se juntar com Bill Tench, integrando a pequena equipe do Departamento de Ciência Comportamental (BSU)<sup>243</sup>. Com Bill, Holden percorre delegacias policiais de cidades norte-americanas dando palestras que fazem uma síntese do que ensinam em Quantico.

No segundo episódio, ainda inquieto com a conversa que teve com Peter Hathman sobre a mudança na tipologia dos crimes, Holden manifesta seu interesse em entrevistar o presidiário Charles Manson, para tentar entender suas motivações. Bill veta a ideia, pois Manson, preso em segurança máxima, estaria fora de alcance até para o FBI. Entretanto, na palestra em Santa Cruz, surge a oportunidade de Holden falar com Ed Kemper, um violento assassino que, segundo um detetive local, se gabava dos crimes cometidos. A princípio, Bill se mantém incrédulo a respeito da empreitada, mas quando participa de uma das entrevistas que estavam sendo conduzidas por Holden, percebe o potencial daqueles encontros para o trabalho do FBI.

No terceiro episódio, Bill pede, então, para a Dra. Wendy Carr, uma velha conhecida, professora e pesquisadora em Boston, dar uma opinião sobre as anotações de Holden. Wendy vê logo a possibilidade de uma pesquisa sistemática para estabelecimento de perfis de criminosos e se torna, nesse momento, uma colaboradora constante para, depois, integrar em definitivo a equipe. Os próximos episódios apresentam, como já mencionado, a organização da pesquisa, os problemas metodológicos e as conclusões a partir da análise do material, até a cunhagem, no nono episódio, do termo serial killer para designar esse tipo de assassino.

---

forma crime (randômico). O que mudou nos aspectos simbólicos da realidade, ou seja, na significação da realidade social, está associado ao surgimento de um novo meio capaz de estabelecer comunicação na sociedade – nesse caso, a TV. Seria interessante investigar as relações entre esse tipo de crime e o advento da TV como meio preponderante de comunicação da sociedade norte-americana, ampliando questões apresentadas por Kevin D. Haggerty (2009) em artigo que liga o fenômeno do assassinato serial de vítimas desconhecidas do assassino à modernidade, à cultura de celebridades das mídias, ao racionalismo científico moderno e à ideia de engenharia étnica-social.

<sup>243</sup> Usarei ao longo do texto a sigla original do departamento, que em inglês é Behavioral Science Unit.

Os personagens mencionam assassinos como David Berkowitz, o “Filho de Sam”; Charles Starkweather; Charles Manson; Lee Harvey Oswald; Vaughn Greenwood, o “Skid Row Slasher”; Posteal Laskey Jr., o “estrangulador de Cincinnati”, e Gerard John Schaefer. Em meio a tantos nomes, o/a espectador/a, que não os associa a referências prévias, provavelmente memorizará apenas aqueles dos criminosos que são entrevistados por Bill e Holden em seu programa de pesquisa: Ed Kemper, Monte Rissel, Jerome Brudos e Richard Speck.

Como o/a espectador/a sabe que a série se baseia em fatos reais, os crimes e criminosos mencionados podem despertar a sua curiosidade, e a relevância deles no contexto narrativo pode levar ao agendamento, da mesma forma que observado por McCombs e Shaw na teoria da agenda, levando-o/a a buscar informações sobre as personagens reais da narrativa<sup>244</sup> ou sobre o criminoso que não é identificado pela série, de quem só se sabe que se chama Dennis e que trabalha como funcionário público. Dennis aparece em pequenas cenas na abertura dos episódios 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 9<sup>245</sup>.

Além do conhecimento sobre os criminosos, os/as espectadores/as têm acesso a uma grande variedade de referências da época e de informações sobre a história do crime nos Estados Unidos ao longo da série. A comparação das informações contidas no artigo científico *The serial killer phenomenon* (WHITTINGTON-EGAN, 2008), que faz uma revisão bibliográfica dos principais estudos sobre o tema, com as que o/a espectador/a tem acesso ao assistir a *Mindhunter* mostra que sobra pouca coisa não dita. O conhecimento consolidado sobre o fenômeno dos serial killer aparece por vezes claramente, por outras sutilmente, nas entrevistas feitas por Holden; na caracterização e descrição dos entrevistados; nas situações vividas pelas personagens; e nas análises e conclusões da equipe – que depois de obter sucesso em desvendar crimes violentos em mais de uma cidade, se questionam, no último episódio, se não seria o caso de ensinarem esses perfis para agentes e policiais. Essas informações, contudo, não são dadas de modo organizado. Cabe ao/a espectador/a estabelecer as relações entre fatos e informações, construindo por si próprio o conhecimento, em uma aprendizagem significativa por descoberta.

---

<sup>244</sup> Sites, blogues e reportagens em inglês e em português que descreviam quem era quem dos personagens de *Mindhunter*, assim como os crimes cometidos pelos *serial killers* que aparecem na série, além das diferenças entre as situações narradas na ficção e o que de fato aconteceu comprovam o interesse pelo assunto.

<sup>245</sup> A pesquisa na internet mostrará que Dennis é Dennis Rader, o autointitulado assassino BTK (bind-torture-kill), que matou mais de dez pessoas entre 1974 e 1991 e só foi preso em 2005, quando inovações tecnológicas permitiram que investigadores analisassem novamente as evidências do caso.

## **Conhecimento enciclopédico sobre serial killers**

O historiador criminalista Whittington-Egan começa o artigo afirmando que o crime mudou e os serial killers refletem essa mudança, como também é dito no primeiro episódio da série. O autor descreve o serial killer típico como um homem caucasiano heterossexual, jovem (entre 18 e 32 anos) e solitário, embora algumas vezes “cacem” em duplas. A palavra caçada também é usada pelas personagens para se referir à busca do serial killer pela vítima. Whittington-Egan menciona que a pesquisa realizada pelo BSU estabeleceu esse perfil típico, após entrevistarem 36 assassinos, sendo 25 deles seriais. Atribui ao departamento a taxonomia dos criminosos, que se dividem entre psicóticos e psicopatas, também chamados de sociopatas.

Em seguida, o historiador criminalista diferencia dois perfis de serial killers, e é nesse ponto que se observa mais claramente o fato de o aprendizado significativo decorrente do “método” Mindhunter ser por descoberta – ou seja, depender de o/a espectador/a juntar por si próprio as peças dispersas para chegar a essa conclusão. Embora sejam diferenciados como organizados ou desorganizados por conta de seus procedimentos, a tipificação desses dois perfis ainda está em aberto na primeira temporada. O/A espectador/a, contudo, reconhece os dois perfis descritos por Whittington-Egan pela caracterização dos assassinos entrevistados e dos suspeitos – em casos que ocorrem simultaneamente à realização da pesquisa.

O assassino desorganizado em geral é solitário e covarde (só ataca a vítima depois de deixá-la inconsciente), e caça suas vítimas perto de onde mora ou trabalha, como Rissel e Darrell Gene Devier, o suspeito em uma das investigações.

O organizado, por sua vez, costuma manter relações sociais convencionais, são mais imaginativos e mais adaptáveis, planejam com antecedência e preferem um tipo específico de vítima, que costumam observar à distância por algum tempo; são sádicos, matam lentamente, querem chocar a coletividade e por isso deixam os cadáveres à vista e, muitas vezes, aproximam-se da polícia (ou mesmo integram o corpo policial) para saber como está o encaminhamento das investigações, como Kemper e Brudos.

Outras informações presentes no artigo e na série são o fato de esse tipo de assassino em geral ter inteligência acima da média, ter tido uma infância difícil, com pai ausente, abuso sexual e/ou tortura sistemática. Há casos, como o de Ed Kemper, de assassinos que cresceram no que é considerado um bom ambiente socioeconômico. Parte significativa dos

serial killers, a terça parte segundo o artigo, foi paciente em instituição mental ou é ex-condenado, como Kemper, Rissel, Speck e Charles Manson, mencionado na série como celebridade midiática. Álcool, drogas e vício em pornografia são gatilhos que contribuem para o criminoso realizar suas fantasias violentas.

A série também questiona o fato de esses assassinos serem considerados criminosos sexuais, pois evidências – segundo apontado pelo artigo – indicam que a motivação para o crime decorre mais da possibilidade de exercer poder sobre o outro do que desejo sexual. A personagem de Speck ilustra essa questão, ao atirar o pássaro que segurava cuidadosamente nas mãos no ventilador da sala de interrogatório: ele mata porque pode fazê-lo.

Mindhunter incorpora até mesmo detalhes menos significativos como o fato de muitos serial killers terem sofrido ferimentos na cabeça na infância, como contado pela personagem de Monte Rissel.

### **Referências acadêmicas do roteiro**

Na série, também são feitas referências científicas e os autores os mais citados – duas vezes cada – são Durkheim, Freud e Goffman. Suas obras são mencionadas em situações nas quais algumas personagens explicam para outras questões centrais das teorizações desses autores. As personagens também mencionam Cesare Lombroso, Goring, Blummer, Hegel, a obra *A máscara da sanidade* (de autoria de Hervy Cleckley) e os estudos de C. Wright Mills sobre o poder da elite.

Há, ainda, um fragmento da aula de psicologia criminal que Holden assiste na Universidade de Virgínia, na qual conhecemos a classificação de Lombroso sobre os cinco tipos criminais: o criminoso nato, o louco, o passional, o habitual e o ocasional. Também são apresentados questionamentos da pesquisa realizada em 1965 no Hospital de Bellevue, em Nova York, sobre a natureza do criminoso: as pessoas nascem criminosas ou se tornam criminosas? Essa é a questão central, que inquietará Holden, impulsionando-o à busca por respostas.

A qualidade empática de Holden, identificada por Debbie na saída do cinema após terem assistido ao filme *Um dia de cão*, soma-se às indagações que o mobilizam e à sua experiência com negociação de reféns. Negociar é ouvir o outro, como ele ensina a policiais no primeiro episódio: “Ouça o que ele tem a dizer. Tente entendê-lo em vez de dominá-lo. Procure algo em comum. Encontre semelhanças. Se parece que você está ganhando tempo, é porque realmente está. Mas a chave é mostrar ao criminoso que ele será escutado”.

É assim que Holden cria uma forma própria de agir nos interrogatórios, que surpreende e até mesmo choca outros policiais e agentes. Seu método chega à forma final quando conhece a teoria de Goffman. Debbie explica a ele que, na socialização cotidiana, usamos máscaras sociais, como se representássemos papéis a cada interação. A partir de então, Holden passa a usar o linguajar de presos e suspeitos, fazendo surgir a discussão ética com a qual se encerra a primeira temporada.

Esses tijolos metafóricos da construção do conhecimento em um processo de aprendizagem significativa são colocados sobre níveis sedimentados anteriormente pelo fluxo contínuo da comunicação de massa, destacado por McCombs, fazendo surgir o efeito de enciclopédia da mesma forma que ocorre com os veículos noticiosos. Dificilmente teríamos conhecimento do fato de existirem serial killers se esse tema não fosse recorrente em reportagens de jornais, filmes e seriados de ficção, pois esse é estatisticamente um dos tipos de crimes menos comuns, conforme apontado pelo sociólogo Kevin D. Haggerty (2009):

O assassinato serial é predominantemente um evento da mídia. Está entre os mais raros índices de crime, o que significa que, felizmente, a maior parte das pessoas não tem experiência direta com serial killers. Sem as mídias, os indivíduos certamente não teriam a familiaridade íntima que frequentemente demonstram com a dinâmica geral desse tipo de assassinato e com os apetites particulares dos assassinos. Embora essa capacidade de mediar a experiência de fenômenos que seriam desconhecidos se aplique a muitas outras coisas, a proeminência do tema dos serial killer na mídia torna-se um exemplo extremo dessa tendência. Poucos assuntos foram explorados com tanta persistência ao longo do último quarto de século (HAGGERTY, 2009, p. 173).

A partir das afirmações de Haggerty citadas acima, e levando em consideração os estudos já mencionados que identificaram a incorporação às narrativas ficcionais audiovisuais de elementos da realidade social e de fatos e assuntos da agenda pública (LOPES, 2003; FERNANDES, 2014), restaria pensar por que os assassinatos seriais são tão atraentes aos veículos noticiosos e às narrativas ficcionais midiáticas.

Qualquer resposta a essa questão será especulativa, mesmo que fosse conduzida uma pesquisa junto a espectadores e a produtores destas narrativas, uma vez que as respostas buscariam racionalizar uma experiência da ordem sensorial/emotiva.

Por isso, sinto-me um pouco mais à vontade para especular que o sucesso da temática nas narrativas midiáticas – noticiosas e ficcionais – decorra do mesmo tipo de inquietação experimentada por Holden: o que

faz de alguém um serial killer? Ele nasce assassino ou são as condições do seu ambiente que o tornam assassino? Se tivesse tido outra história de vida, teria sido possível evitar essas tendências? E mais: o que se passa na mente de alguém que sente prazer em torturar e tirar a vida de outro ser humano? Como pensa um serial killer? O que ele sente? É capaz de sentir afeto? Sente ódio? Rancor? Desprezo? É movido por uma vingança contra a sociedade ou a falta total de empatia faz com que não perceba os outros como pessoas?

A comoção empática que a ficção proporciona por tornar possível a suspensão do teste de realidade permite que os/as espectadores/as se coloquem no papel de Holden, buscando com ele essas respostas. Assim como o protagonista de *Mindhunter*, eles/as podem “atuar” como criminosos, tentando compreender o mundo a partir de um ponto de vista marginal. Só que, como ocorre com a personagem da série, essa atuação deve ser uma representação que preserva certa distância, impedindo a entrega total que o/a levasse a experimentar de fato estar na pele do serial killer. No caso de Holden, por conta dos limites de sua própria sanidade. No caso dos/as espectadores/as, porque a série é um relato de sociedade que traz, pelas escolhas dos roteiristas, um posicionamento sobre o fenômeno. Posicionamento esse que explicita seus valores morais na condução da trajetória do agente: ele perde a namorada, perde o respeito dos colegas e, como já foi dito, pode estar próximo de perder a sanidade.

### **Considerações finais**

Nesse trabalho, busquei estender questões levantadas e apresentadas em trabalhos prévios, nos quais eu discutia a possibilidade de se pensar a ficção como campo de experiência. Argumentei, aqui, que a experiência compartilhada entre personagem(ns) e espectador/a permite um aprendizado significativo e, portanto, atribui às séries de ficção um efeito de enciclopédia sobre as audiências.

O interesse por pensar a série *Mindhunter* como ferramenta didática – um meio de disseminação de conhecimento via entretenimento – veio pela surpresa em ver, no sexto e no oitavo episódios, personagens diferentes explicarem, em linhas gerais, a teoria d’A representação do eu na realidade cotidiana, de Ervin Goffman.

Com a firme convicção de que se o roteiro é bom – e o de *Mindhunter* é – nada está ali por acaso, comeci a pensar o significado daquela explicação para o universo ficcional. Naquele momento, estabeleci a relação entre o modo como Holden passa a entrevistar os criminosos, colocando-se como semelhante a eles, no linguajar e na manifestação de supostas fantasias ocultas, em uma apresentação de si que evita o

constrangimento e salva a face do outro, deixando-o à vontade para se expressar livremente. Ou seja, com essa estratégia, a outra pessoa,

Firme na linha que está assumindo, ela sente que pode manter a cabeça erguida e se apresentar a outros abertamente. Ela sente uma certa segurança e um certo alívio – como também pode ocorrer quando os outros sentem que ela está com a fachada errada, mas conseguem esconder essas sensações dela (GOFFMAN, 2011, p. 16).

Interessada em investigar essa relação entre a série e o que ela ensinava, busquei artigos científicos sobre serial killers e, ao ler o material levantado, descobri que não havia nada de novo para mim naquelas páginas. Os textos apenas confirmavam com uma linguagem científica o que eu já sabia, de tanto ver filmes e séries de ficção sobre o tema. Colocando-me como objeto, pensei que essa constatação poderia não ser apenas minha, mas de muitas outras pessoas que estivessem na mesma situação.

Foi então que, dedicando-me a uma análise detalhada da série, pude pensar as questões aqui apresentadas: se pensarmos a série de ficção como meio, percebemos que ela se converte em campo de experiência e, com isso, amplia nossa realidade para além dos nossos limites físicos, realizando a mediação simbólica de fatos que seriam desconhecidos para nós. Porque partilhamos a experiência vivida pelas personagens ficcionais, em decorrência da suspensão do teste de realidade, as questões apresentadas na série nos (co)movem. Com isso, o efeito de enciclopédia resultante do fluxo contínuo de informações disseminadas em títulos diferentes ocorre como aprendizado significativo por descoberta.

## REFERÊNCIAS

- AUSUBEL, D. P.; NOVAK, J. D.; HANESIAN, H. **Educational psychology: a cognitive view**. 2. ed. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1978.
- BECKER, H. **Falando da sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- FERNANDES, C. M. A agenda dos desacertos políticos na obra ficcional *A mulher do prefeito*. **Cultura Midiática**, ano 7, n. 13, p. 30-44, jul./dez. 2014.
- GOFFMAN, E. **Ritual de interação**: ensaios sobre o comportamento face a face. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- HAGGERTY, K. D. Modern serial killers. **Crime Media Culture**, v. 5, n. 2, p. 168-187, ago. 2009.
- INNIS, H. **O viés da comunicação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- LOPES, M. I. V. de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-30, jan./abr. 203.
- LOPES, M. I. V. de. Telenovelas como recurso comunicativo. **Matrizes**, v. 3, n. 1, p. 21-47, dez./ago. 2009.
- McCOMBS, M. E. **A teoria da agenda**: a mídia e a opinião pública. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

- McLUHAN, M.; FIORNI, Q. **O meio são as Massa-gens**. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- MELO, L. C. Vidas compartilhadas: uma discussão da ficção como campo de experiência a partir do relançamento da série *Gilmore's Girls*. In: 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2108, Curitiba, **Anais do XVII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação**. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-3165-1.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2018.
- Mindhunter**. Criação Joe Penhall, produção Jim Davidson, com Jonathan Groff, Anna Torv, Hannah Gross, Cotter Smith, EUA, Denver and Deliah Productions, 2017, distribuição Netflix, 10 episódios.
- PATTERSON, T. “Mindhunter” and the presentation of the serial killer in every day life. **The New Yorker**, Nova York, 10 nov. 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/on-television/mindhunter-and-the-presentation-of-the-serial-killer-in-everyday-life>. Acesso em: 14 nov. 2017.
- POSTMAN, N.; WEINGARTNER, C. **Contestação**: nova fórmula de ensino. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1978.
- POSTMAN, N.; WEINGARTNER, C. The humanism of Media Ecology. In: 1º Annual Convention of the Media Ecology Association, 2000, Nova York, **Proceedings of the Media Ecology Association**, v. 1, p. 10-16, 2000. Disponível em: [http://www.media-ecology.org/publications/MEA\\_proceedings/v1/postman01.pdf](http://www.media-ecology.org/publications/MEA_proceedings/v1/postman01.pdf). Acesso em: 5 ago. 2017.
- STRATE, L. A Media Ecology Review. **Communication Research Trends** - Centre for the Study of Communication and Culture, v. 23, n. 2, p. 1-48, 2004.
- WHITTINGTON-EGAN, R. The serial killer phenomeon. **Contemporary Review**, v. 290, n. 1690, p. 323-330, set./out./nov. 2008.
- WINNICOTT, D. W. Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In **Da pediatria à psicanálise**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

## Narrativa e estilo em *Rabbits* (David Lynch, 2002): por uma análise interpretativa

João Paulo Hergesel  
Rogério Ferraraz

### Considerações iniciais

Em pesquisas anteriores (cf. HERGESEL, 2015), vimos que a websérie pode ser definida como uma narrativa midiática produzida, prioritariamente, em modalidade audiovisual, de modo serializado, cujos episódios ficam disponíveis para visualização em diferentes esferas do universo da hipermídia, especialmente os portais de armazenamento de vídeos. Embora não se tenham regras fixas para caracterização do formato, existem marcas que estão fortemente ligadas a ele, como a linguagem preferencialmente audiovisual, a serialização, a curta duração dos episódios, os enquadramentos fechados, a disponibilidade on-line, o investimento geralmente baixo, o público incerto.

*Rabbits* (David Lynch, 2002) se encaixa nessa classificação, pois, embora tenha sido idealizado por um cineasta estadunidense de renome, o produto foi divulgado, a princípio, somente na internet, por meio da página pessoal do autor – e posteriormente se expandindo para outros espaços da hipermídia. Ainda que um recorte dessa obra tenha sido reaproveitado no filme *Império dos sonhos* (*Inland Empire*, 2006), como veremos adiante, é inevitável considerar a ficção seriada, em um primeiro momento, como obra independente.

Notamos, previamente, que, nessa narrativa episódica criada por Lynch, há a utilização de elementos chamados experimentações poéticas, o que amplifica a complexidade do enredo. Com isso, entende-se que tentar compreender a história que é contada vem a se tornar um gatilho para perceber que, devido à trama não linear, é possível que os espectadores desenvolvam interpretações distintas.

Neste trabalho, temos como objetivo principal chegar a considerações fundamentadas a respeito do assunto; para isso, apresenta-se uma análise interpretativa da referida produção, tendo como base os estudos de Tzvetan Todorov e David Bordwell, acerca de narrativa e estilo. Salienta-se que não desejamos encerrar as discussões acerca do objeto, mas fomentá-las, sugerindo um caminho – e apenas um dentre tantos – para apreciação da narrativa.

## Conhecendo *Rabbits*

*Rabbits* é apresentada ao público com uma sinopse visivelmente genérica – “Em uma cidade sem nome, inundada por uma chuva contínua, três coelhos vivem com um mistério assustador”<sup>246</sup> – e sem demais revelações. Disponibilizada na íntegra no YouTube<sup>247</sup>, ainda que de modo informal e em vídeo único, a websérie consiste em oito episódios, que somam 43 minutos de registro audiovisual (ou 50 minutos, se considerados os créditos de abertura e de encerramento de cada episódio, como na postagem original).

Alguns sites colaborativos de informações, como a Wikipédia, definem *Rabbits* como uma série de filmes de horror curtos para a web<sup>248</sup>; outros sites, como o IMDb, caracterizam o produto como um curta-metragem<sup>249</sup>; já para o criador, trata-se de uma *sitcom* de nove episódios<sup>250</sup>. A visão de Lynch para a obra chega a ser tão conturbada quanto a obra em si, visto que a alusão à *sitcom* (perceptível no cenário, nos enquadramentos e efeitos sonoros) não é suficiente para enquadrá-la nesse formato; além disso, o nono episódio que é mencionado parece inexistir no universo on-line.

Neste trabalho, utilizamos a noção de websérie para nos referirmos a *Rabbits*, tendo em vista a presença de episódios curtos, aparentemente sem alto investimento, que denotam certa continuidade. Além disso, constata-se que os recursos de produção (movimentos de câmera, figurino, maquiagem, aspectos cenográficos) são limitados, bem como é nítida a possibilidade de experimentação artística, fortemente propiciada pela internet, devido à liberdade de acesso e produção nessa mídia.

É perceptível que fábula e trama – com sentido de, respectivamente, “o que é contado” e “como é contado”, tal qual defendido em Bordwell (2005) – caminham aos solavancos, sem ordem cronológica clara, apelando para diversos desvios, na narrativa de *Rabbits*; é admissível, portanto, afirmar que tal produto denota uma complexidade vigente às obras de arte. Com o objetivo de compreender um pouco mais das camadas

---

<sup>246</sup> Tradução livre do inglês. Fragmento original: “In a nameless city, deluged by a continuous rain, three *Rabbits* live with a fearful mystery”. Disponível em: <http://www.lychnet.com/Rabbits>. Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>247</sup> Publicada pelo canal [wherearethefishmacs](https://youtu.be/GxKPBLjHAEA), 21 jan. 2013. Disponível em: <https://youtu.be/GxKPBLjHAEA>. Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>248</sup> Conforme verificado em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rabbits\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rabbits_(film)). Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>249</sup> Conforme verificado em: <https://www.imdb.com/title/tt0347840>. Acesso em: 18 abr. 2019.

<sup>250</sup> Conforme verificado em: <http://www.lychnet.com/Rabbits>. Acesso em: 18 abr. 2019.

dessa comunicação artística realizada entre o diretor e o público, por intermédio do produto, oferece-se uma análise dividida em duas partes.

A primeira confere a *Rabbits* o posto de narrativa midiática, isto é, fenômeno constituído por personagens que interagem, criando ações que compõem um enredo, pautado em determinada ambientação e temporalidade, sob um foco narrativo auto, homo ou heterodiegético<sup>251</sup>. Assim sendo, espelha-se no modelo estrutural de análise de narrativas, proposto por Tzvetan Todorov (1971), a fim de despetalar as categorias que a compõem. Visto que se trata de uma obra audiovisual, viu-se necessário complementar esse processo com base na proposta analítica de Francis Vanoye e Anne Góliot-Lété (2002) e nos estudos estilísticos teorizados por David Bordwell (2008).

A segunda parte, por sua vez, ancora-se na observação comentada acerca dos episódios, costurando informações obtidas pelos diálogos, bem como pela sonorização e visualidade, com o propósito de consolidar uma possível análise do objeto. Procurou-se investigar, a princípio, em cada episódio, as informações que poderiam servir de gatilho para compreensão desse enredo.

Essa metodologia adotada coincide com as instruções de pesquisa em Comunicação registradas por Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2016), quanto ao eixo horizontal, isto é, sintagmático, de empirismo, de prática de análise. Segundo a autora (LOPES, 2016, p. 99), essa vertente é organizada em quatro fases: inicia-se com a definição do objeto; passa-se para a observação; segue para sua descrição; e encerra-se com a interpretação.

Aplicar a análise estrutural da narrativa seguida de uma abordagem interpretativa para *Rabbits* é justificado por se entender que as obras lynchianas necessitam de um olhar para apreender o que está abstrato, além do explícito. Acreditamos que somente com uma investigação que extrapole os limites da mera descrição de som e imagem somos capazes de atingir um resultado satisfatório para o *corpus* eleito.

### ***Rabbits* como narrativa midiática**

Sugerindo um método para análise de narrativas, Todorov (1971) inclina-se para a maneira estruturalista de observar os textos. Dessa forma, o autor propõe que se investiguem, ao menos, cinco categorias: enredo (as ações que fazem com que a narrativa se desenvolva); personagens (os seres que executam as ações); tempo (o modo de disposição do enredo e a época

---

<sup>251</sup> O narrador autodiegético é o que participa da história enquanto personagem principal (narrador-protagonista); o homodiegético, como personagem secundário; e o heterodiegético, que não está presente na história (observador ou onisciente).

em que a diegese se encontra); espaço (o ambiente em que tudo ocorre); e foco narrativo (o ponto de vista adotado para se contar a história).

Ao se pensar nessa modalidade analítica para as narrativas audiovisuais contemporâneas, vemos que os tópicos coincidem e podem ser devidamente utilizados, como demonstrado por João Paulo Hergesel e Míriam Cristina Carlos Silva (2016). Nesse sentido, portanto, temos em *Rabbits* um enredo não linear, com diálogos que, à primeira vista, rompem com a lógica, além de visualidade e sonorização aparentemente sem coesão e infestadas de quebras de coerência.

Três personagens principais, que se assemelham a uma família tradicionalmente burguesa da década de 1950, e um coadjuvante podem ser identificados na obra (**Fig. 01**). São, respectivamente: Suzie (interpretada pela atriz Naomi Watts), coelha que possivelmente assume o posto de mãe da família, devido às suas ações de organizar a casa e passar roupas; Jack (interpretado pelo ator Scott Coffey), coelho que aparentemente cumpre a função de marido de Suzie, pelo fato de chegar a casa após, dedutivamente, um dia trabalho; Jane (interpretada pela atriz Laura Herring – salvo o episódio 3, que é vivida pela cantora Rebekah Del Rio), coelha que tende a ser vista como a filha do casal, sempre sentada no sofá da sala e lendo um livro; e uma espécie de “demônio” (produzido com efeitos computadorizados e portador de uma fala indecifrável), que aparece no canto superior esquerdo em determinados momentos da narrativa (**Fig. 02**).

**Fig. 01:** Apresentação dos personagens e amostra do cenário e da iluminação.



Fonte: Rabbits. Direção de David Lynch. Estados Unidos: David Lynch, 50 min., internet, son., color., 2002.

**Fig. 02:** Aparição do “demônio”, no canto superior esquerdo da tela.



Fonte: Rabbits. Direção de David Lynch. Estados Unidos: David Lynch, 50 min., internet, son., color., 2002.

Um fato que chama a atenção nos personagens é que os três coelhos são interpretados por um elenco já visto em *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001)<sup>252</sup>, mesmo quando há a substituição das atrizes, no episódio 3. Essa conexão pode, inclusive, indicar uma intertextualidade, como se as narrativas estivessem de fato se complementando – ou, pelo menos, criando alusões.

A ambientação em *Rabbits* é exclusivamente interna, priorizada por um espaço físico simples, com um sofá de três lugares, uma mesa de telefone próxima à porta e uma tábua de passar roupas ao fundo. Perceptivelmente, estão em um palco, com uma plateia que ri em alguns momentos, criando uma atmosfera semelhante à do formato *sitcom*. O que difere a obra lynchiana das comédias de situação, entre tantas coisas, é a iluminação, sempre baixa, com eventuais piscadas de luz, além de nuances vermelhas e blecautes.

Essa mesma iluminação leva a crer que a obra se passa no período noturno; os recursos sonoros, em complementação, sugerem que se trata de uma noite chuvosa. Além disso, alguns aspectos ajudam a entender

---

<sup>252</sup> Considerado o melhor filme do século XXI pela BBC (2016), *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001) acompanha a vida de uma mulher que, após um acidente de carro, perde a memória e precisa se redescobrir, mas se perde na confusão entre sonho e realidade.

melhor a temporalidade da história, fazendo acreditar que ela se concentra em um único dia – a saber: o local em que cada personagem se encontra, as ações de cada um deles, suas vestimentas sempre iguais e o discurso que se completa ao juntar os fragmentos.

Por fim, sabe-se que o foco narrativo assume a posição de narrador heterodiegético, isto é, que não participa da história, cabendo-lhe somente o papel de transmiti-la. Além disso, trata-se de um narrador observador, que retrata apenas o que está sendo mostrado, sem imersões naquilo que os personagens ainda estão por descobrir. Também se nota que há uma focalização externa, ou seja, o espectador não tem conhecimento dos pensamentos e segredos dos personagens.

### **Análise descritivo-interpretativa de *Rabbits***

*Rabbits* é uma obra fértil para interpretações bastante distintas. Em um levantamento concentrado em críticas e comentários brasileiros sobre a peça audiovisual, vemos um exemplo disso. Em blog especializado, Aurélio (2010) defende a inexistência de uma história e da intenção única de apresentar cenas independentes e aleatórias, com comunicação verbal *nonsense* e justificativa indefinida. Siqueira (2013), em contraponto, adota um tom mais macio para reconhecer o propósito de fugir do estilo clássico das narrativas hollywoodianas, tornando inviável buscar uma forma de estruturar categoricamente a obra em introdução, desenvolvimento e conclusão.

Vannucchi (2015), por sua vez, intermedia as opiniões e pontua os dois lados: tanto do público que tende a considerar *Rabbits* uma gravação simplória, sem o menor esforço nem méritos, quanto do público que enxerga uma genialidade por trás do invólucro poético que permeia a obra. Ressalta, por fim, a necessidade de participação do espectador em obras surrealistas como esta, ou seja, destaca a relevância do leitor enquanto parceiro criador da arte.

Enquanto pesquisadores voltados à análise de conteúdo, acreditamos que, por meio das falas, ainda que desconexas, das personagens, é possível registrar algumas ideias sobre o que está acontecendo na narrativa, episódio a episódio. No primeiro, por exemplo, três informações parecem fundamentais: a que é sexta-feira; a que ninguém telefonou; e a que algo está em segredo. Elas servem como ponto de partida para uma indagação acerca de o que pode estar acontecendo na fábula.

No segundo episódio, somos comunicados de que já passou das 19 horas e está chovendo. Comenta-se sobre a existência de um homem de casaco verde. Jack pergunta à Suzie se ela é loira, em uma possível referência à atriz Naomi Watts. Ocorre, nessa parte, a primeira aparição do que parece

ser um “demônio” – talvez, representando um espírito que os assombra por algum motivo.

O episódio seguinte é marcado pelo monólogo de Jane, a coelha entendida como matriarca. É, também, o episódio em que a atriz Laura Herring não participa, sendo a personagem interpretada por Rebekah Del Río. Aqui, cria-se um adendo para recordar que ambas as atrizes estiveram juntas no filme *Cidade dos Sonhos*, sobretudo na sequência conhecida como Club Silencio, uma espécie de entrelugar habitado por alucinações, fantasmas e espíritos.

Isso nos leva a interrogar: seria *Rabbits*, por completo, uma alucinação? Estaria Jane sendo assombrada por algum fantasma do passado? Deixando as dúvidas como reflexões abertas e voltando ao que a *mise-en-scène* apresenta, vemos a coelha informar que algo está pegando fogo, além de mencionar termos como “olhos abertos”, “dentes para fora”, “molhado” e “no escuro” – uma possível referência a alguém que morreu eletrocutado.

No episódio quatro, descobrimos que está chovendo, assim como mencionado nos episódios dois e seis, o que pode indicar certa conexão cronológica. Diferentemente do primeiro episódio, neste episódio somos informados de que houve ligações. Informa-se, também, que são 23h15, um horário posterior ao anunciado no sexto episódio. Os personagens comentam que alguém sai pela manhã e volta pela noite, podendo ser o tal homem do casaco verde. Nessa parte, fica evidente que Suzie fez alguma coisa.

O quinto episódio é um monólogo de Jack. Por meio da voz cantada, ele informa que algo diferente aconteceu; logo um incidente que não faz parte do cotidiano. O personagem menciona os termos “doença” e “quente”, possíveis referências a alguém doente, com febre. Menciona, também, os termos “língua inchada”, “tomada gotejando”, “eletricidade”, “saliva amarela”, “pés azuis”, “queimadura”, “bulbo”, possíveis referências a uma descarga elétrica. Menciona, ainda, os termos “rasgando”, “sangue”, “janela quebrada”, possível referência ao fato de a vítima ter tentado fugir quando percebeu a calamidade.

O episódio subsequente contém novas informações para compreensão do enredo, especialmente da noção de temporalidade que nos ajuda a reorganizar a trama. Nessa parte, somos comunicados de que havia um homem no telefone, o que nos leva a confabular que pudesse ser o tal homem de casaco verde. Indica-se que são 20h35, ou seja, esse momento da fábula situa-se entre os episódios dois e quatro, ou até mesmo durante o um. Conta-se, também, que está chovendo, igualmente aos episódios dois e quatro.

O sétimo episódio é um monólogo de Suzie, a coelha que cumpre o papel de mãe. Ela menciona termos como “pano quente”, “algodão” e “curativo”, possíveis referências a alguém doente. Menciona, também, o termo “pele velha”, possível referência a alguém idoso. Menciona o termo “insetos na cama”, possível referência a um delírio, ou ainda, ao evento que despertou a vítima.

São ainda mencionados os termos “sirenes próximas” e “navios distantes”, podendo significar uma cidade grande não litorânea. Para Alessandra Cavisi (2008), essas expressões combinadas com a também pronunciada “dentes sorridentes”, remetem à imagem de Laura Palmer, personagem de *Twin Peaks* (1990-1991),<sup>253</sup> em sua icônica foto sorridente no porta-retratos e em seu corpo sem vida encontrado às margens de um rio. Acreditamos, porém, tratar-se de uma possível referência a Hollywood, local de ambientação de *Cidade dos Sonhos* (de 2001) e de *Império dos Sonhos* (*Inland Empire*, 2006)<sup>254</sup>. Este último longa-metragem, por sua vez, aproveita-se de um recorte de *Rabbits* em sua trama, inserindo-o como um programa que é visto por uma personagem através de um aparelho de televisão; e o fato de ter sido produzido em 2006 – em comparação ao *Cidade dos Sonhos*, de 2001 – denota que *Rabbits*, de 2002, foi uma produção que fica no intermeio.<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> Em 2017, David Lynch retomou o universo da série televisiva em *Twin Peaks – o retorno*, produzida pelo canal Showtime e distribuído internacionalmente pelo serviço de streaming Netflix.

<sup>254</sup> *Império dos Sonhos* (*Inland Empire*, 2006) registra a vida de uma atriz de cinema que acaba permitindo que a vida de sua personagem interfira em sua própria vida, criando misturas indissolúveis entre realidade e ficção.

<sup>255</sup> Em um texto publicado na extinta revista eletrônica de crítica de cinema Cinequanon ([cinequanon.art.br](http://cinequanon.art.br)), por ocasião do lançamento no Brasil do longa *Império dos Sonhos*, Ferraraz (2007) observou: “Como não citar, por exemplo, o seriado televisivo que é visto por uma personagem do filme, que acaba refletindo e intensificando a atmosfera estranha (pensamos, aqui, no conceito do estranho familiar freudiano) e surrealista da obra? Os homens-coelho do seriado juntam-se à galeria dos homens-planta lynchianos, assim denominados e analisados pelo crítico e teórico francês Michel Chion (1987): o ser humano e sua imobilidade diante da vida cotidiana, geradora de uma angústia sufocante e perturbadora. Lynch aproveita, aqui, de seu seriado *Rabbits*, feito desde 2002 diretamente para seu site, [www.davidlynch.com](http://www.davidlynch.com), que mostra o dia-a-dia depressivo, mas ao mesmo tempo cômico, de uma família de homens-coelho. O surrealismo é que dá o tom, fazendo lembrar de outras obras de Lynch, como, por exemplo, seu primeiro longa, *Eraserhead* (1977).

*Império dos sonhos*, porém, parece concluir uma espécie de trilogia, composta por *A estrada perdida* (*Lost Highway*, 1997) e *Cidade dos Sonhos*. Alguns temas são fundamentais nas três obras: a fratura e a duplicação do indivíduo; a presença real e fantasmagórica do duplo; a memória, como uma espécie de região pantanosa ou movediça, forjada e atravessada pelas lembranças imaginadas e/ou midiáticas; os limites da representação e da atuação;

No último episódio, ficamos cientes de que já passou da meia-noite, isto é, este trecho da fábula encontra-se situado depois do episódio quatro. Informam, para encerrar a obra, que havia algo vermelho, o que nos leva a crer se tratar de sangue, fermentos ou queimaduras.

### Apontamentos finais

A ideia de que os produtos midiáticos funcionam de forma semelhante a uma agulha hipodérmica, injetando dados e ideologias em um espectador passivo, já não consegue se sustentar diante da demanda de pesquisas acerca dessas narrativas. *Rabbits* é uma amostragem de como as produções da mídia são capazes motivar a participação ativa do espectador.

A justificativa dessa ponderação se compõe com o fato de que, embora seja uma narrativa fechada, a obra, por meio de seu enredo psicológico e das características de vanguarda, possibilita interpretações intencionalmente distintas a respeito de uma mesma história. De modo a zelar pela objetividade e pela concisão do texto, enumeram-se, de maneira topicalizada, os resultados alçados por nossa análise:

1. Provavelmente, Suzie, como matriarca da família de coelhos, cometeu um crime, ocultado por Jack e Jane, que são, em suposição, seu marido e sua filha, respectivamente. Essa formação de família tradicional burguesa é uma característica fortemente visível no sitcom, especialmente as primeiras produções em meados de 1950, gênero constantemente parodiado nessa obra de Lynch.
2. O homem do casaco verde, aparentemente, era um paciente idoso de Suzie e foi eletrocutado após uma descarga elétrica, sobretudo por não conseguir fugir do quarto em que estava trancado.
3. Por acreditar que é a culpada pelo homicídio, a família de coelhos ouve incessantemente vozes do além, representadas por uma espécie de demônio vermelho, e fazem rituais, como acender velas, para tranquilizar sua consciência.
4. A presença de Rebekah Del Rio no episódio 3, em substituição à Laura Harring, pode remeter ao Club Silêncio, de *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001), uma espécie de entrelugar habitado por alucinações, fantasmas e espíritos, tal qual o Black Lodger, de *Twin Peaks* (1990-1991; 2017), do mesmo diretor. Isso leva a crer que a narrativa está, de alguma forma, interligada – assim como ocorre explicitamente em *Império dos Sonhos* (*Inland Empire*, 2006).

---

e o embaralhamento total, até a dissolução, das fronteiras entre o real e a ficção, ou entre o real e a ilusão de real.”

5. A história parece seguir a respectiva ordem de episódios: 2, 6, 4, 8 e 1. Os episódios 3, 5 e 7 assemelham-se a uma subnarrativa (abertura feita no tempo da narrativa principal) inseridas da trama, quiçá com a função de representar o superego suprimido pelo id.

Mesmo satirizando o formato sitcom, por intermédio das risadas e aplausos de claqué, essa obra de Lynch está muito mais ligada à websérie do que à série televisiva ou a outra forma convencional de narrativa seriada. Corroboram com esse argumento a presença de episódios curtos, aparentemente sem alto investimento, que denotam certa continuidade, e os recursos de produção limitados, bem como a possibilidade de experimentação artística, fortemente propiciada a todos, devido à liberdade de acesso e produção na internet.

Além disso, vimos com o levantamento proposto neste trabalho que a demanda por uma leitura que exija participação propicia a esse objeto de ficção seriada uma especificação: websérie de evento artístico e de crossmídia – pois seu recorte, como está na internet, aparece no cinema –, com eventual inclinação para a intermídia – já que permite a conexão direta ou indireta com outras narrativas/mídias.

Como mencionamos, ainda que se trate uma narrativa fechada, tal produto, por meio de seu enredo psicológico e das características de vanguarda (especialmente as ligações com o expressionismo e com o surrealismo, já estudadas em várias obras e análises sobre os trabalhos lynchiano), possibilita interpretações diversificadas. Portanto, essa foi apenas uma das tentativas de interpretação de *Rabbits*, que, com certeza, não é a única muito menos esgota todas as possibilidades de se analisar uma narrativa tão rica, experimental e complexa.

A partir daqui, cabem novas indagações, tais como: de que forma *Rabbits* complementa (ou não) as narrativas às quais está relacionado, em especial *Império dos Sonhos*? Nesse sentido, de que modo a ficção seriada auxilia na condução de uma narrativa cinematográfica? Quais são as possíveis produções de sentido geradas com a aproximação das similaridades nessas obras de David Lynch? Deixamos um convite para que esses questionamentos sirvam como norte para pesquisas futuras.

## REFERÊNCIAS

- BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, 2005, v. 2, p. 277-301.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.
- CHION, Michel. Blue Velvet de David Lynch: Ce que couve l'immobilité des plantes. **Cahiers du Cinéma**. No. 391. Paris: 1987. p. 22-24.

- HERGESEL, João Paulo. **Estilística aplicada à websérie**. Saarbrücken (Alemanha): Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- HERGESEL, João Paulo; SILVA, Míriam Cristina Carlos. Análise estrutural todoroviana do tecido narrativo confeccionado em *Record* (direção de Mess Santos, 2014). **Comunicação & Inovação (Online)**, v. 17, p. 87-101, 2016.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Proposta de um modelo metodológico para o ensino da pesquisa em comunicação. In: MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.
- TODOROV, Tzvetan. *As categorias da narrativa literária*. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 209-254.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2002.

### Referências eletrônicas

- AURÉLIO, Marco. Crítica: *Rabbits*. **Cinemarco Críticas**, mar. 2010. Disponível em: <http://cinemarcocriticas.blogspot.com.br/2010/03/Rabbits.html>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- BBC. **The 21st Century greatest films**. Disponível em: <http://www.bbc.com/culture/story/20160819-the-21st-century-100-greatest-films>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- CAVISI, Alessandra. *Rabbits* > David Lynch. **Rapporto Confidenziale**, n. 8, p. 7, 2008. Disponível em: <http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=3989>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- FERRARAZ, Rogério. “Império dos sonhos”: Hollywood e as fissuras humanas. **CINEQUANON**, 2007. Disponível (à época) em: [http://www.cinequanon.art.br/estreias\\_detalle.php?id=821&num=1](http://www.cinequanon.art.br/estreias_detalle.php?id=821&num=1). Publicado originalmente em: 14 dez. 2007. [Fora do ar].
- IMDb. **Rabbits (2002)**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0347840>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- LYNCH, David. **Rabbits**. Disponível em: <http://www.lynchnet.com/Rabbits>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- SIQUEIRA, Vinicius. *Rabbits* o filme: os coelhos de David Lynch. **Obvious**, dez. 2013. Disponível em: [http://obviousmag.org/archives/2013/12/Rabbits\\_o\\_filme\\_os\\_coelhos\\_de\\_david\\_lynch.html](http://obviousmag.org/archives/2013/12/Rabbits_o_filme_os_coelhos_de_david_lynch.html). Acesso em: 18 abr. 2019.
- VANNUCCHI, Ju. *Rabbits*: Um genial retrato do cinema surrealista. **Cinema10**, 4 jan. 2015. Disponível em: <http://cinema10.com.br/materias/Rabbits-um-genial-retrato-do-cinema-surrealista>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- WIKIPÉDIA. **Rabbits (film)**. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rabbits\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rabbits_(film)). Acesso em: 18 abr. 2019.

### Obras audiovisuais

- CIDADE dos Sonhos (*Mulholland Drive*). Direção de David Lynch. Estados Unidos: Asymmetrical Productions [et al], 146 min., cin., son., color., 2001.
- IMPÉRIO dos Sonhos (*Inland Empire*). Direção de David Lynch. Estados Unidos; Polônia; França: StudioCanal [et al], 180 min., cin., son., color., 2006.

*RABBITS*. Direção de David Lynch. Estados Unidos: David Lynch, 50 min., internet, son., color., 2002.

*TWIN Peaks*. Criação de David Lynch e Mark Frost. Estados Unidos: ABC, 45 min, telev., son., color., 1990-1991.

## **Pesquisa em Ficção Seriada: uma proposta de revisão epistemológica baseada nas publicações da Intercom**

Raquel Lobão Evangelista

### **Contextualização**

Considerando os estudos sobre ficção seriada no Brasil nos últimos 15 anos, nomeadamente, as pesquisas cujos resultados foram publicados nos congressos da Intercom em nível regional ou nacional, é possível perceber a maior ênfase dada à história, produção, recepção e análise das narrativas de telenovelas. Estas reflexões, em geral, tendem a ver a teledramaturgia como um produto cultural popular e tratam invariavelmente de representações sociais. Todavia, após as recentes mudanças na tecnologia, nas formas de produção e distribuição do audiovisual e no acesso à informação, tem-se hoje um novo panorama no qual a cultura de consumo da telenovela partilha sua audiência com uma cultura de entretenimento baseada em séries de matriz norte americana.

Os seriados norte-americanos tornaram-se conhecidos pela audiência brasileira na década de 60, fixaram-se como produto cultural na década de 90 e, atualmente, movimentam significativamente a economia e as formas de consumo do entretenimento. Com o estabelecimento da Netflix no Brasil a partir de 2012 e a disponibilidade da tecnologia 4G, em 2014, o consumo dos seriados norte-americanos efetivamente aumentou.

Criada em 1997 por dois empresários do ramo de tecnologia, Reed Hastings e Marc Randolph, como uma empresa de serviço online de locação de filmes, a Netflix hoje está presente em 190 países com mais de 86,7 milhões de assinantes e 125 milhões de horas de conteúdo assistido por mês. Ela ainda é a maior empresa de streaming com base VOD por assinatura da América Latina, com avanço significativo no mercado brasileiro, onde no ano de 2016 a empresa ultrapassou o México e o Reino Unido em sua marca de assinaturas.

Costa (2016) acredita que a Netflix mudou o padrão de consumo de mídias audiovisuais e gerou uma nova maneira de consumir como, por exemplo, ao liberar a temporada inteira de uma série no mesmo dia. Além disso, o autor considera que a plataforma se personaliza e abraça a cultura local para falar com o público por meio de redes sociais. Esta seria uma das principais estratégias da empresa para chamar a atenção do público.

O cenário atual, portanto, é de ampliação das formas de produção e consumo audiovisual e, embora a TV ainda esteja consolidada no modelo tecnológico de transmissão de sinal (implicando uma experiência predominantemente nacional e em fluxo), o que chamamos aqui de cultura das

séries norte americanas é resultado dessas novas dinâmicas de recepção e de consumo. É justamente este o contexto que abriga as reflexões propostas neste trabalho: como os pesquisadores brasileiros têm abordado as mudanças relacionadas ao consumo de ficção seriada? Quais as especificidades dos conteúdos analisados e seus critérios de seleção? Há aumento no interesse dos investigadores brasileiros sobre a temática?

Assim, determinou-se que o objetivo desta pesquisa é refletir sobre a produção acadêmica brasileira relacionada à ficção audiovisual seriada entre 2001 e 2017, nomeadamente, a inclusão da cultura de séries no quadro investigativo e as eventuais implicações para a legitimação da ficção seriada como área intelectual própria. Para atingir este objetivo, foi realizada uma pesquisa exploratória-descritiva. Inicialmente, mapeamos o campo de pesquisa da área, a fim de tornar o tema mais familiar. Em seguida, identificamos as temáticas dos trabalhos realizados e destacamos alguns aspectos metodológicos<sup>256</sup>. Finalmente, nesta última etapa, nos propomos a refletir sobre o panorama geral da área em um tentativa de apontar tendências de pesquisa e métodos.

## **Metodologia**

Antes de apresentarmos detalhadamente nosso objeto de estudo e métodos, é fundamental resgatar algumas reflexões sobre as particularidades e as condições de uma produção de pesquisa em Comunicação. Começamos com o pensamento de Lopes (2003), ao afirmar que o conhecimento científico é sempre resultado de múltiplos fatores, de ordem científica, institucional e social, os quais constituem as condições concretas de uma ciência.

Por isso, destacamos ainda que ao tratarmos exclusivamente dos artigos publicados pela Intercom, estamos cientes da limitação institucional colocada e, desde já, indicamos que esta pesquisa deveria ser complementada com dados oriundos de outras fontes como o banco de teses e dissertações da Capes e a Plataforma Sucupira, sua ferramenta para coletar informações, realizar análises e avaliações e ser a base de referência do Sistema Nacional de Pós-Graduação (SNPG). Por outro lado, ressaltamos o esforço feito para manter uma visão metodológica integrada. Ele teve como implicação a divisão desta revisão epistemológica em fases, sendo cada uma delas apresentada e discutidas em eventos da própria Intercom, permitindo a revisão teórica antes do início de cada etapa.

---

<sup>256</sup> Os resultados da primeira e segunda etapas desta revisão epistemológica foram publicados e discutidos no Pensacom 2017 e na Intercom Regional Sudeste 2018, respectivamente.

Para montar a amostra que permeia as três fases desta pesquisa, identificamos os artigos de duas fontes distintas: aqueles publicados no DT Comunicação Audiovisual da Intercom Regional, entre 2009 e 2017; e os textos divulgados na Intercom Nacional, entre 2001 e 2017, nas diversas formas de grupos, núcleos e divisões temáticas que a área de ficção seriada já apresentou neste evento. Em relação aos critérios para identificação dos artigos que compõem a amostra, optamos por manter os mesmos parâmetros adotados na pesquisa bibliométrica realizada por membros da ECA-USP<sup>257</sup>, em 2009, assim descritos: “(...) compreende qualquer ficção nacional ou estrangeira produzida para a televisão, em formato seriado, abrangendo, assim, telenovela (exibição quase diária), séries (exibição semanal), animações (...) e quadros especiais (exibidos semanalmente e inseridos em programas diversos)” (Kunsch *et al.*, 2009, p.153).

Fig. 01: Resumo da metodologia de pesquisa.



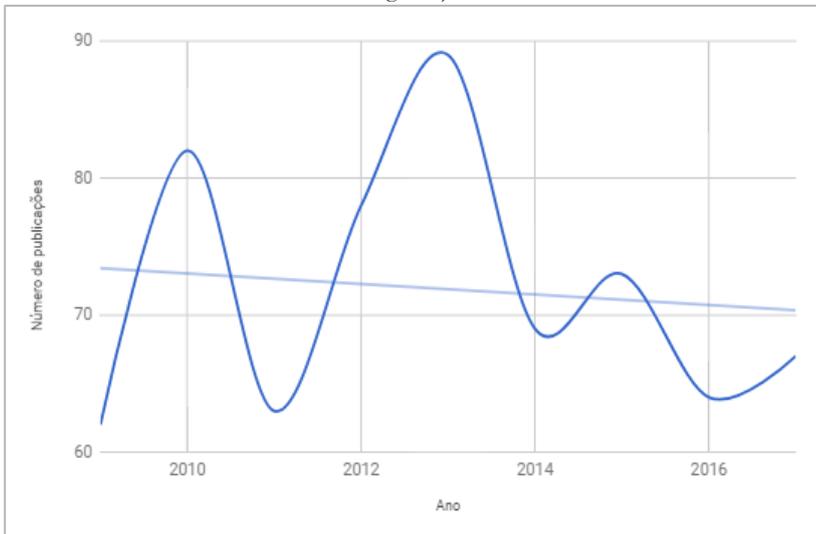
Fonte: Elaboração própria.

<sup>257</sup>Disponível em <http://sites.google.com/site/cecomeca/indicadores/VOLUME1.pdf>, último acesso em 09/12/2017.

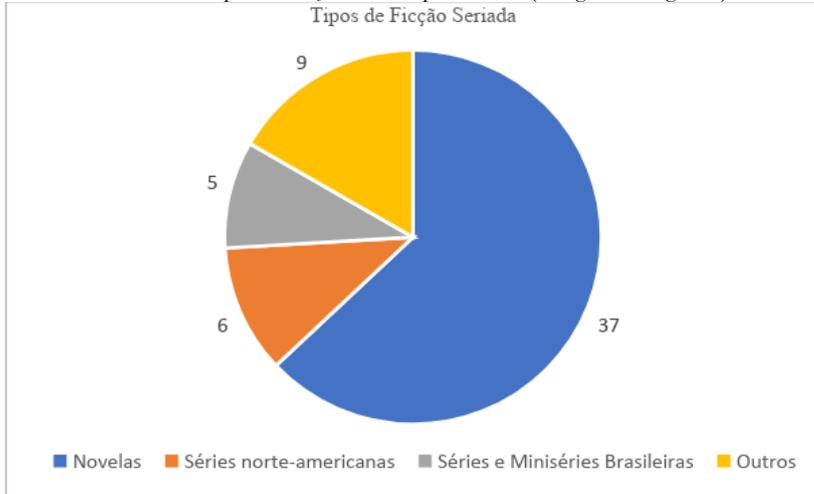
## Um olhar quantitativo sobre a produção acadêmica

Retomamos aqui alguns resultados importantes obtidos nas etapas anteriores desta pesquisa para, em seguida, cumprir o objetivo geral proposto neste trabalho. Em nível regional, nossa amostra é constituída por 647 artigos publicados na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual dos congressos realizados entre 2009 e 2017 - uma média anual de 71 publicações. No Gráfico I, sobre a evolução no número de publicações, temos um pico em 2013 (total de 89 artigos nos cinco congressos regionais). Este aumento deve-se, sobretudo, ao congresso regional sudeste, realizado em Bauru, que contou com 44 textos publicados na DT de Audiovisual, sendo a maior parte destes sobre novelas, cinema e séries e transmidiação. Dos 647 artigos analisados, 57 versam sobre ficção seriada (7,8%). Destes 37 são específicos sobre novelas e apenas seis sobre séries norte-americanas, o que demonstra a insipiência do assunto no contexto dos eventos regionais.

**Gráfico I:** Evolução das publicações na DT Comunicação Audiovisual (Congresso Regional).

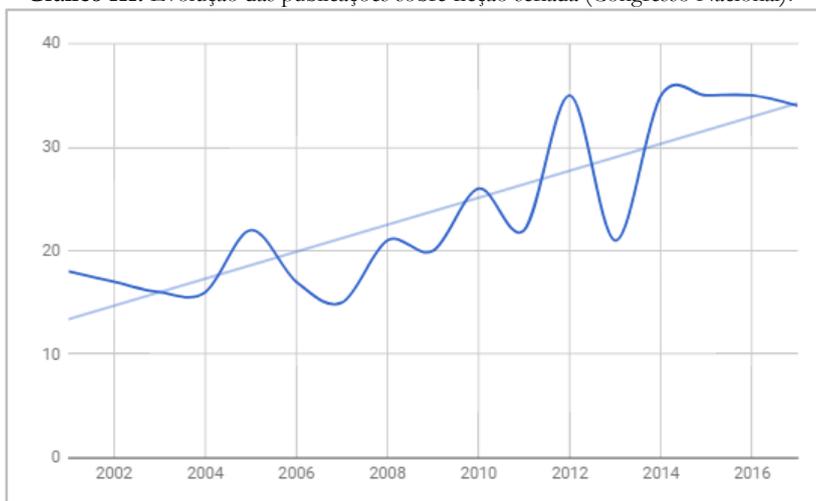


**Gráfico II:** Tipos de ficção seriada publicados (Congresso Regional)



Os mesmos critérios de análise baseados na publicações do congresso nacional sofrem alterações. Esta pesquisa identificou a publicação de 405 artigos, resultando em uma média de 23 trabalhos por edição de congresso. Se o ano de 2007 foi o que apresentou menos artigos publicados (15), o período 2014-2016 registrou mais do que o dobro de trabalhos (35). Interessante notar que os anos pares são aqueles que contam com mais artigos publicados, como se observa no Gráfico III:

**Gráfico III:** Evolução das publicações sobre ficção seriada (Congresso Nacional).

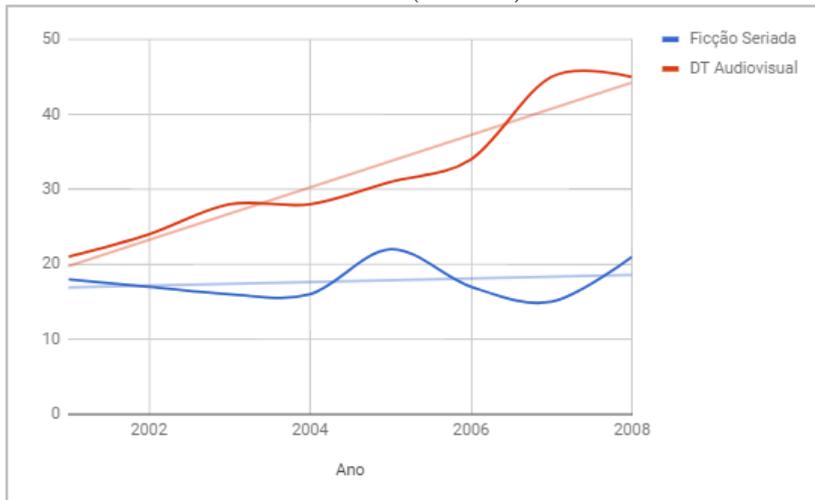


Este aumento poderia ser explicado a partir de diversas perspectivas de análise. Aqui, porém, devido às limitações de espaço e tempo, destacamos: a entrada da tecnologia 4G no Brasil e, conseqüentemente, aumento da mobilidade; a popularização das plataformas de streaming; a intensificação do uso do Facebook pela Netflix; mudanças nas formas produtivas do conteúdo seriado que resultaram em maior oferta de séries; e também alterações nas formas de consumo do entretenimento que passaram a privilegiar conteúdos com menor duração, acessíveis em qualquer lugar em qualquer momento; e, por fim, a tentativa de redução de custos pela audiência. Todos estes fenômenos, de alguma forma, chamaram a atenção dos investigadores e contribuíram para que o número de trabalhos pesquisados aumentasse.

Também é preciso notar que 2008 foi o último em que a Intercom contou com a Divisão Temática de Audiovisual sem qualquer subdivisão. Até este momento, artigos sobre fotografia, rádio, cinema e televisão eram reunidos e discutidos em uma mesma divisão. Desta forma, ao analisarmos a representatividade dos trabalhos sobre ficção seriada na DT Audiovisual, entre 2001 e 2008, notamos um equilíbrio na média de publicações. Vale ressaltar que, ao identificarmos quais seriam os trabalhos ligados à ficção seriada dentro da DT, concluímos que estes representam 53,12% - pouco mais da metade da divisão temática. A partir de 2009, os organizadores

optaram por ter grupos e núcleos de pesquisa<sup>258</sup>, o que justifica a separação de nossa análise nos Gráficos IV e V.

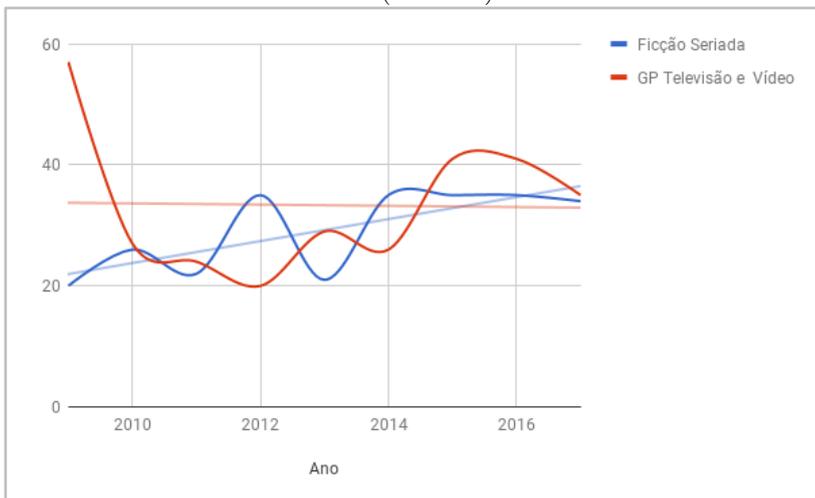
**Gráfico IV:** Relação entre as publicações sobre ficção seriada e a DT Comunicação Audiovisual (2001-2008).



---

<sup>258</sup> O termo grupo de pesquisa foi adotado para os pesquisadores que já tinham grupos formalizados ou financiados junto ao CNPQ ou às instituições de ensino com quem tinham vínculo institucional. Já os núcleos de pesquisa eram os “embriões” de áreas acadêmicas, cuja institucionalização da pesquisa estava em processo – caso da ficção seriada.

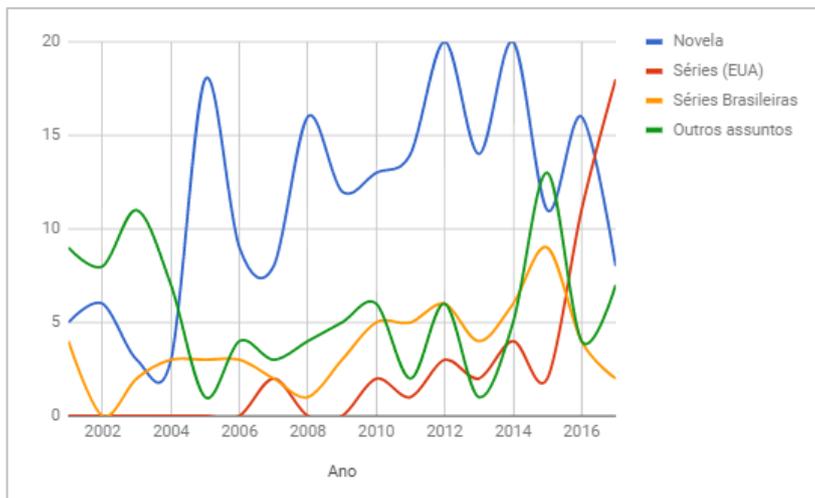
**Gráfico V:** Relação entre as publicações do GP Ficção Seriada e o GP de Televisão e Vídeo (2009-2017).



Assim, analisando o período entre 2009 e 2017, identificamos que os anos de 2012 e 2014 tiveram mais artigos publicados no GP Ficção Seriada do que o GP de Televisão e Vídeo. Tal dado é interessante para refletir sobre a legitimidade desta área científica dentro das visualidades e justificar a decisão da Intercom em manter o GP Ficção Seriada independente.

Finalmente, direcionamos nosso olhar investigativo para o Gráfico VI em que apresentamos a evolução no número de publicações de artigos sobre novelas, séries brasileiras, séries de matriz norte americana e outros assuntos. Observamos que há a queda na publicação sobre o produto cultural novela especificamente no ano de 2016 - mesmo ano que há um boom na publicação de trabalhos sobre séries norte-americanas e a Netflix. Essa contraposição é ponto central de nossa investigação qualitativa, que inclui a determinação de uma tipologia para os produtos culturais audiovisuais de ficção seriada, e será retomada mais a frente neste artigo.

**Gráfico VI:** Relação entre o número e tipos de publicações dentro do GP Ficção Seriada.



Portanto, estes resultados indicam que os investigadores brasileiros aumentaram seu interesse pela ficção seriada, nomeadamente, as séries norte-americanas. A partir de agora, será preciso acompanhar o número de publicações e verificar se tal tendência se mantém. Vale ainda observar que quantitativamente ainda não se justifique a criação de um grupo de pesquisa exclusivo de ficção seriada nos congressos regionais, pois o local principal de divulgação é o congresso nacional.

### **Um olhar qualitativo sobre a produção acadêmica**

A diversidade é uma das maiores características dos trabalhos publicados. A maioria deles aborda produções nacionais, minisséries, novelas e séries norte americanas. Em uma revisão epistemológica similar a esta apresentada na Compós deste ano, Heitor Machado confirma:

Os trabalhos da Intercom apresentam grande diversidade. Alguns, inclusive, fugiram do eixo ficção seriada ao abordarem os reality shows de gastronomia e as fanfictions sobre os jogadores da Copa de 2014. Mas a maioria realmente versou pelo tema, principalmente por produções nacionais, as telenovelas e minisséries. As séries norte-americanas também apareceram com frequência, diferente de objetos de outros países, sendo raro os trabalhos que abordaram, por exemplo, as produções televisivas colombianas e japonesas, os dramas coreanos ou as séries europeias (MACHADO, 2018, p. 15).

A seguir apresentamos uma tabela com os artigos publicados sobre novela no evento regional e, em seguida, propomos algumas interpretações sobre os mesmos.

**Tabela I:** Artigos que abordam novela.

Ano de publicação	Objeto de estudo/Produto	Ano de veiculação	Número de episódios	Audiência
2009	Programação televisiva na Bolívia: a importância da telenovela para as principais emissoras do país.	N/A	N/A	N/A
2009	Panorama sobre o surgimento da telenovela no Brasil, a partir da década de 50, até os dias atuais.	N/A	N/A	N/A
2010	Elementos de Construção de Identidades na Telenovela Brasileira (2000-2009).	N/A	N/A	N/A
2010	Duas Caras	2007	210	41,1
2010	Páginas da Vida	2006	203	47
2010	Viver a Vida	2009	209	45
2010	A Próxima Vítima	1995	203	52
2011	Malhação	1995	179	25,35
2011	Mulheres Apaixonadas	2003	203	47
2011	Passione	2010	209	34
2011	Narrativas Publicitárias e Telenovelas: Semelhanças na Re(A)Presença do Cotidiano	N/A	N/A	N/A
2012	A Próxima Vítima, Suave Veneno e Senhora do Destino	1995, 1999 e 2005	N/A	N/A
2012	Amor Eterno amor	2012	161	23
2012	Vale Tudo	1988	204	56

2012	60 anos de telenovela no Brasil: reflexões sobre o produto cultural mais consumido pelos brasileiros	N/A	N/A	N/A
2012	Trilhas Sonoras de Telenovelas, Rede Globo e o Mercado Musical nas décadas de 1980 e 1990	N/A	N/A	N/A
2012	O visual da telenovela como entretenimento	N/A	N/A	N/A
2013	Salve Jorge	2012	179	34
2013	Ti-Ti-Ti	2010	209	29,5
2013, 2015	Gabriela	1975	132	30,7
2013	Irmãos Coragem, Vereda Tropical e Avenida Brasil	1970; 1984; 2012	N/A	N/A
2013	Pantanal, Saramandaia e Cordel Encantado	1990; 1976; 2011	N/A	N/A
2013	Estudos de Narrativa e inovação em novela	N/A	N/A	N/A
2013	Perfil dos autores de novelas e as estratégias da Globo	N/A	N/A	N/A
2013	Transmídiação na telenovela	N/A	N/A	N/A
2014	Paraíso Tropical	2007	179	42,8
2014	O Híbrido em Atores de Telenovela	N/A	N/A	N/A
2015	Diário de Sofia	2007	138	N/A
2015	Pantanal	1990	216	22
2015	Análise da evolução dos personagens das novelas das oito	N/A	N/A	N/A
2016	Cheias de Charme	2012	143	30
2016	A Influência da Telenovela nos Temas Sociais	N/A	N/A	N/A
2016	Telenovela brasileira: uma crítica diagnóstica	N/A	N/A	N/A

2017	Meu Pedacinho de Chão	2014	185	25,38
2017	Nós na telenovela: um estudo de recepção com portugueses imigrados no Brasil	N/A	N/A	N/A
2017	A telenovela entre a permanência e a convergência	N/A	N/A	N/A
2017	Mil e um capítulos de histórias: Globo Play no ar	N/A	N/A	N/A

Fonte: Elaboração própria.

Em oito anos de congresso regional analisados, identificamos um total de 17 artigos cujo foco de pesquisa foram novelas. Três deles adotaram uma metodologia multicasos (mencionando nove novelas) e 17 artigos têm seu foco na novela, sem adotar um produto audiovisual específico. Em relação às novelas mencionadas, notamos dois aspectos interessantes. O primeiro é temporal. Com a exceção de um artigo, todos foram publicados dois ou mais anos após a veiculação em rede nacional. O segundo diz respeito à audiência nota-se que a escolha do objeto de estudo não se deu em função do público, uma vez que há novelas cuja audiência média registrada foi entre 20 e 30 pontos – considerado um fracasso diante dos investimentos em produção. A *Próxima Vítima*, *Gabriela* e *Pantanal* foram as novelas que se repetiram em artigos, contrariando a expectativa de que as novelas com maior audiência chamariam mais a atenção dos investigadores brasileiros. *Avenida Brasil*, considerada um sucesso de audiência nos últimos anos e novela mais citada na pesquisa sobre *aca-fãs* realizada por Lopes (2017) no quesito “ficção seriada preferida dos investigadores brasileiros da área”, não foi objeto de estudo, nem referência em nenhum dos artigos que compõem a amostra.

Em relação a um de nossos principais pontos de interesse, identificamos que apenas cinco artigos tiveram as séries de origem norte americana como objeto de estudo, sendo publicados majoritariamente a partir de 2015. Esta temporalidade coincide com a expansão dos meios produtivos na área audiovisual, disponibilidade de internet e estabelecimento definitivo da Netflix no Brasil já comentados anteriormente.

O primeiro trabalho na DT Comunicação Audiovisual de congressos regionais da Intercom sobre uma série norte americana, *Bazíngal! Uma análise neotribal da sitcom The Big Bang Theory*, de Arthur Oliveira e Mirna Tonus (UFU) foi publicado em 2011. O trabalho analisa “a sitcom sob a

ótica da teoria neotribalista proposta por Michel Maffesoli. A partir do método observacional (...), procurou-se identificar em seus personagens elementos que os relacionassem a uma neotribo”. O artigo relacionado a alguns dos *Defensores* (Marvel) faz uma análise das características estéticas que nos fazem afeiçoar a anti-heróis. De cunho teórico, a pesquisa centra-se na fotografia, no uso de cores e em estratégias narrativas. Talvez, por ter como tema o cotidiano de uma agência de publicidade, *Mad Men* é uma série presente em dois artigos. Na publicação de 2017, é feita uma análise narrativa a fim de destacar funções do padrão do perfil criativo na vida cotidiana através da análise do personagem principal. Este, por sua vez, também é o objeto de estudo do artigo publicado em 2016, no entanto, sua autora direciona a pesquisa para o conceito de espetacularização de Guy Debord.

Embora sejam quantitativamente menores, estes trabalhos demonstram uma variedade significativa de temáticas e de abordagens. Como já confirmado na primeira etapa de nossa pesquisa, é crescente a produção acadêmica no GP de Ficção Seriada do congresso nacional. A seguir, apresentamos a Tabela II em que listamos as pesquisas que não têm foco em um produto audiovisual de ficção seriada único.

**Tabela II:** Artigos que não abordam um produto audiovisual diretamente.

Ano de publicação	Objeto de estudo/Produto	Resumo
2017	Globo Play e a transmídiação de Novelas	“Apresenta os principais pontos de transição desde o surgimento do folhetim literário, passando pela telenovela, a era transmídia e o aplicativo Globo Play lançado pela emissora carioca com serviço de stream.”
	A Telenovela entre a Permanência e a Convergência	“Intuito de observar de que modo as novelas têm se adaptado à convergência midiática. Para isso, parte-se do delineamento do cenário comunicacional contemporâneo, com destaque para as noções de interator e prosumidor e de segunda tela e social TV. Apresenta-se, assim, uma análise de conteúdo, com discussão acerca das estratégias para a permanência da telenovela em meio ao cenário convergente, no qual o público reivindica ainda mais espaços interativos e participativos.”

2016	A relação entre novela, pedagogia e sociologia	“Este artigo tem o objetivo de refletir sobre o potencial de influência que a telenovela tem como função pedagógica, sendo capaz de possibilitar um espaço para a discussão de temáticas sociais, não necessariamente de cunho sociológico. O princípio desta análise são os possíveis desdobramentos de um produto, que em essência é pensado para entretenimento de donas de casa, apropriando do apelo emocional e, através do realismo adquire credibilidade em diversos círculos sociais.”
	Crítica diagnóstica da novela	“Este artigo tem o objetivo de refletir sobre o potencial de influência que a telenovela tem como função pedagógica, sendo capaz de possibilitar um espaço para a discussão de temáticas sociais, não necessariamente de cunho sociológico. O artigo discute a presença da telenovela na programação televisiva aberta a partir de uma abordagem crítica, pelo viés social, histórico e econômico. Para isso, toma como perspectiva teórico-metodológica a ideia de “crítica diagnóstica”, do pesquisador norteamericano Douglas Kellner.”
2015	Análise da evolução dos personagens das novelas das oito	“O objetivo deste artigo é analisar as personagens como elementos da configuração das telenovelas do horário nobre (telenovela das oito/nove) e como se modificaram em um percurso diacrônico”.
2014	O Híbrido em Atores de Telenovela	“Traça um panorama a respeito da formação profissional dos atores que desenvolveram em seu princípio as novelas televisivas no Brasil, com intento de compreender possíveis influências que contribuem para a estética da telenovela. Tal formação até hoje não é específica para os atores televisivos. Apesar do formato telenovela ter adquirido características próprias, os profissionais transitam entre os veículos e, assim a atuação apresenta-se basicamente como um híbrido de formações, em teatro, cinema e telenovela.”

2013	Estudos de Narrativa e inovação em novela	“Neste artigo propomo-nos a identificar rupturas e descontinuidades no formato da telenovela brasileira, considerando aquelas produções que apresentaram novidades no nível da narrativa, da linguagem televisiva e da temática abordada. Para isso, fizemos um recorte empírico de algumas telenovelas de ruptura na teledramaturgia nacional desde a década de setenta até a contemporaneidade.”
	Perfil dos autores de novelas e as estratégias da Globo	“Este artigo aborda as características autorais/individuais de três autores de telenovelas do horário das 21 horas, da TV Globo, que provoca um rodízio constante entre esses profissionais devidamente escalados para escrever os folhetins. O estilo particular de conceber suas obras acabou gerando uma espécie de “formalização” da novela, que funciona como uma receita de bolo que cada um tem a sua e coloca no ar.”
	Transmídiação na telenovela	“Nesse atual cenário das redes sociais on-line e das ações transmídia, abordaremos, de maneira geral, a evolução da telenovela no Brasil e como a internet muda a forma do público se relacionar com essa obra aberta. Refletindo questões sobre: recepção, transmídia e mediação, com a contribuição de Martín-Barbero (1995), Jenkins (2008) e Muniz Sodré (2006).”

Fonte: Elaboração própria.

Fazendo uma análise temática ano a ano, temos que 2017 foi marcado pela transmídiação e convergência e 2016, pela relação entre a novela e as questões sociais nomeadamente sobre seu potencial pedagógico. Retrocedendo, em 2015 temos um artigo que analisa o percurso diacrônico dos personagens das novelas do horário nobre e, em 2014, um artigo sobre a formação e preparação de atores. Finalmente, em 2013, as temáticas foram variadas: aprofundamento sobre os autores de novelas também do horário nobre, novas formas narrativas na teledramaturgia brasileira e voltamos à transmídiação. Isto é, há cinco anos, já contávamos com o olhar investigativo em torno da convergência, das novas formas participativas de influência e produção de conteúdo.

Podemos afirmar que as pesquisas sobre ficção seriada publicadas nos congressos da Intercom tentam conciliar abordagens focadas na análise

de narrativas, nas representações sociais de personagens, na recepção de conteúdo e nas mudanças das formas produtivas. Estes trabalhos apresentam um repertório teórico variado, porém, com forte influência de um paradigma funcionalista em que as instituições sociais (plataformas de streaming, canais de televisão, sociedade, etc.) desempenham papéis específicos a fim de manter um (imaginado?) equilíbrio entre a produção e a recepção de ficção seriada. Por fim, nosso mapeamento também confirma as informações de Machado (2008), ao enumerar onze temáticas principais para a pesquisa de ficção seriada brasileira:

São elas: i) gêneros e formatos televisivos; ii) representações sociais; iii) mitos e imaginários; iv) linguagem estética e narrativa; v) os sentidos do texto televisivo; vi) a produção técnica audiovisual; vii) o uso de estratégias transmídias; viii) estratégias de interação e vínculo com as audiências; ix) a recepção e o consumo do conteúdo ficcional; x) as dinâmicas dos fandoms; e xi) a produção acadêmica sobre a ficção seriada. Estes trabalhos se dão de diferentes formas e apresentam um vasto repertório teórico e metodológico, reunindo referências das teorias da Comunicação e dos estudos sociais. Nota-se que as Análises de Conteúdo e Discurso prevalecem, embora não seja possível avaliar o quadro metodológico em totalidade, pois muitos dos resumos não trazem estas informações (MACHADO, 2018, p. 19).

### **Considerações finais**

Começamos nossa conclusão com as palavras de Lopes (2003, p.30), afirmar que: “A deficiência na combinação entre métodos e técnicas decorre quase sempre de um marco teórico ambicioso que não se realiza numa estratégia do mesmo porte”. Entendemos que a proposta de uma revisão epistemológica sobre uma área científica relativamente recente é desafiadora e, mesmo nos cercando de diversos cuidados metodológicos e tendo dividido esta pesquisa em três momentos distintos, sentimos que nosso objetivo principal não foi plenamente alcançado. Isto porque, no decorrer desta trajetória, demo-nos conta de que as séries de matriz norte-americana devem constituir um objeto de estudo único, dada sua relevância social, e podendo ser analisadas a partir de um viés da produção ou da recepção. Limitações à parte, relendo o artigo *Ficção Televisiva Seriada: um olhar sobre a produção acadêmica*, publicado em 2005, por Narciso Lobo e Maria Ataíde Malcher, é interessante notar o caminho já percorrido pelos pesquisadores brasileiros. Os autores afirmam:

Acredita-se que as três iniciativas (criação do NPTN, constituição do Núcleo Ficção Televisiva na Intercom e desenvolvimento do Projeto Integrado) aqui descritas, aliadas a outras, contribuíram de

forma direta ou indireta, em maior ou menor grau, para as significativas modificações verificadas no aumento tanto na produção acadêmica, quanto nas publicações bibliográficas nessa área de estudo. Esta constatação aponta para a construção do que Bourdieu caracteriza como capital científico (LOBO; MALCHER, 2005, p. 9).

Concordamos com esta afirmação e defendemos a proposta de que a área científica de ficção seriada está em um processo de formação e legitimação cada vez maior. A existência de um GP específico dentro da Intercom Nacional contribui significativamente para tal consolidação, sendo o cenário preferencial de escolha dos pesquisadores para discussão. As novelas ainda são o produto cultural mais analisado, porém, desde 2015 vem disputando a atenção do olhar investigativo brasileiro com as séries. As temáticas encontram-se equilibradas, contemplando questões de consumo e recepção, linguagens, repertório e cotidiano, bem como reflexões teóricas. Os resultados indicam que as questões sociais e o impacto das novas tecnologias e mídias também têm atraído os investigadores.

## REFERÊNCIAS

- EVANGELISTA, R. Produção Acadêmica Brasileira de Ficção Seriada: uma proposta de revisão epistemológica. In: SEMINÁRIO PENSACOM - DAS INDÚSTRIAS CULTURAIS ÀS INDÚSTRIAS CRIATIVAS, 2017, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2017, p.2-3.
- EVANGELISTA, R. Produção Acadêmica Brasileira de Ficção Seriada: um olhar qualitativo sobre a Intercom Regional. In: CONGRESSO INTERCOM REGIONAL SUDESTE, 2018, Belo Horizonte. **Anais...**Belo Horizonte: Intercom Regional 2018, p. 4-5.
- FERREIRA, N. S. A. As pesquisas denominadas “estado da arte”. **Educação & Sociedade**, São Paulo, ano XXIII, nº 79, Agosto, 2002.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Editora Aleph, 2008.
- JENKINS, H. Teens, acafandom and beyond: week two, part one (Henry Jenkins, Erica Rand, and Karen Hellekson). **Confessions of an aca-fan**, 20 jun. 2011. Disponível em: [http://henryjenkins.org/blog/2011/06/aca-fandom\\_and\\_beyond\\_week\\_two.html](http://henryjenkins.org/blog/2011/06/aca-fandom_and_beyond_week_two.html). Acesso em: 28 mar. 2018.
- LOBO, N. J. F., & MALCHER, M. A. Ficção Televisiva Seriada: um olhar sobre a produção acadêmica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Intercom, 2005. p.9-10.
- LOPES, M. I. V. Reflexividade e relacionismo como questões epistemológicas na pesquisa empírica em Comunicação. BRAGA, J. L.; LOPES, M. I. V.; M. I. V.; MARTINO, L.C. (orgs.). In: **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010.

- MACHADO, H. L. As pesquisas sobre ficção seriada: Um estudo da produção acadêmica brasileira de 2013 a 2017. In: COMPÓS, 2018, Belo Horizonte. **Anais...**Belo Horizonte: Compós, 2018, p.14-19.
- MELO, J. **Televisão brasileira: desenvolvimento, globalização, identidade – 60 anos de ousadia, astúcia, reinvenção.** São Paulo: Cátedra Unesco, 2010.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura.** São Paulo: Loyola, 2004.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Sobre o estatuto disciplinar do campo da comunicação. In: LOPES, M.I.V. (org.). **Epistemologia da comunicação.** São Paulo: Loyola, 2003.
- MITTELL, J. All in the game: the wire, serial storytelling, and procedural logic. **Electronic Book Review**, mar. 2011. Disponível em <http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/serial>. Acesso em: 24 Jul. 2018.
- MITTELL, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television: **The Velvet Light Trap**, Texas, n. 58, outono, 2006.
- SILVA, M. V. B. The origins of contemporary serial drama. **MATRIZES**, São Paulo, v.9, n.1, 2015.
- WILLIAMS, R. **Televisão: tecnologia e forma cultural.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

## Risos e provocações no programa *Sai de Baixo* da TV Globo

Clarice Greco  
Paulo José de Sousa

### Introdução

Os últimos anos foram palco de várias discussões sobre o perigo de ofensas públicas na internet, de aumento da visibilidade e da organização de grupos sociais que questionam as múltiplas formas de preconceito enraizadas na sociedade. Neste cenário, surge a discussão sobre o vocabulário ‘politicamente correto’, que visa reduzir (ou mesmo abolir) a possibilidade de ofensas a grupos minoritários. Grande parte dessas ofensas estão relacionadas ao humor.

Nesse contexto, este artigo tem como objetivo analisar as múltiplas formas do riso no contexto do humor do programa *Sai de Baixo* da TV Globo, apresentando circunstâncias pelas quais o riso é decorrente da comicidade situacional. O artigo também se conecta à proposta do riso como ingrediente oportuno que conduz o telespectador a solidarizar-se na risada coletiva. Buscamos pontuar questões que possam ser observadas e discutidas levando em conta que, para se obter o riso da plateia e do telespectador, o programa humorístico explora piadas que não seriam, hoje, consideradas *politicamente corretas*, por apresentarem conteúdo vinculado a estereótipos e preconceitos. Sendo assim, expomos uma sequência definida por proposições que apresentam interligações do riso.

### O programa *Sai de Baixo*

O programa humorístico *Sai de Baixo*, sucesso na década de 1990, voltou recentemente à programação da TV Globo e da TV paga. Com a expectativa de preencher horário e assegurar audiência nas tardes de sábado, o programa voltou a ser reprisado na sessão comédia. Além da transmissão da TV aberta, o conteúdo também é disponibilizado no canal Viva para os assinantes e na Internet através da plataforma de streaming da emissora, o Globoplay.

Apresentado inicialmente entre os anos de 1996 até 2002, o programa em formato de teleteatro foi exibido originalmente em 245 episódios em oito temporadas, nas noites de domingo. Mais à frente, em 2013, foram gravados quatro novos episódios. Em todas as edições as

gravações eram ao vivo, no palco do teatro a comédia era recheada de improvisos que rendiam muitas palmas da plateia.

O programa foi criado por Luis Gustavo e Daniel Filho e teve os episódios dirigidos por Dennis Carvalho e roteirizados por Artur Xexéo e Falabella. O formato de sitcom, onde a família é o instrumento que constrói uma sátira dos personagens e da sociedade, a todo momento arrancava gargalhadas do público que lotava o teatro Procópio Ferreira, onde era gravado.

A estrutura narrativa girava em torno de um casal, Caco Antíbes (Miguel Falabella) e Magda (Marisa Orth), antes abastado, que tem seus bens confiscados. O casal, junto com Cassandra (Aracy Balabanian), mãe de Magda, se mudam então para a casa de Vavá (Luiz Gustavo), irmão de Cassandra. No programa, a família divide o mesmo teto, um apartamento no largo do Arouche em São Paulo e vive em um ambiente com personagens que se identificam com a maior parte do público, como o porteiro nordestino Ribamar (Tom Cavalcante) ou a empregada Edileuza (Claudia Jimenez). As histórias de humor encenadas no âmbito familiar atingem um potencial cômico que alcança espaço e aceitação na sociedade. Nos dias atuais ainda são capazes de se propagar nas redes sociais, sob a fachada da “ingenuidade dos anos 1990”.

Na comédia, a representação da família tradicional “quase perfeita”, com fortes vínculos entre seus integrantes, é eclética e contempla alguns agregados como o porteiro e a empregada doméstica. O elenco sabia se o espectador estava se divertindo, dada a reação imediata da plateia, ora através das gargalhadas e por meio dos aplausos. As representações eufóricas misturavam gêneros, nem sempre seguiam roteiros, a dramaturgia baseada na representação ia do cômico ao épico, sempre na busca por risos.

O programa foi originalmente produzido para a TV, porém por ser gravado em um teatro, *Sai de Baixo* contava com auditório participativo, não havia distanciamento entre os personagens e a plateia, assim o público também era envolvido nas piadas. A comédia de *Sai de Baixo* explorava fraquezas humanas, como, por exemplo: a mesquinhez, a ostentação, a estupidez, a grosseria, a divergência.

Dentro deste contexto, algumas manifestações humorísticas passam a ser questionadas, problematizadas, ou até proibidas. Conteúdos da comédia dos anos 1980 e 1990 passam a ter o valor humorístico alterado à medida que tais problematizações se consolidam na sociedade. Entre esses conteúdos encontram-se programas televisivos, que ao serem reprisados

demonstram uma reconfiguração da recepção de suas piadas. Neste artigo, não temos a intenção de resolver os problemas dessa reconfiguração, apenas de trazer apontamentos iniciais que possam conduzir discussões sobre o humor em *Sai de Baixo* e a condição de sua reprise.

## O riso

Rimos de pessoas, animais e cenas engraçadas, rimos das diferenças e das semelhanças. A comicidade é uma característica humana e uma questão de referência (rir de quem, rir para quem, por que rir). Bergson (1983) afirma que o que não é humano não é cômico, pois o ser humano não costuma rir de coisas inanimadas ou paisagens, apenas quando remetem a características humanas. Por exemplo, rimos de bichos quando parecem gente, pois possuem atitudes humanas.

O riso é o objetivo principal de quem faz humor. “A comédia tem por função, em primeiro lugar, permitir ao público esquecer por um tempo suas inquietudes e espantar seus temores, apresentando-lhe um universo em que a ordem sempre acaba por restabelecida” (MINOIS, 2003, p.34). Seja o riso na comédia, na plateia e na sociedade, do riso artificial aos risos provocados ou espontâneos, ocorre um processo em que o espectador reprograma a mente e se adapta à situação, reproduzindo o riso diante da telinha ou da telona. Nesse processo, muitas situações se tornam risíveis.

Existe ainda, o riso causado pelo *gesto mecânico*. As formas, os gestos e os movimentos podem ser engraçados na sua representação e repetição. Segundo Bergson (1983, p. 18), “atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo”. Esse efeito é obtido por repetições, como bordões – frases repetidas para criar efeito cômico. No caso de *Sai de Baixo*, o mais famoso bordão seria a frase “Cala a boa, Magda”, constantemente proferida por Caco Antibes (Miguel Falabella).

Outro mecanismo de impulso ao riso é o improviso. Na comédia *Sai de Baixo*, o improviso aparece, muitas vezes, durante o silêncio entre uma fala e outra, como a preencher os vazios do suposto esquecimento de alguma fala. Nesses momentos, há uma quebra de expectativa da “perfeição” da produção e da atuação, quando os atores deixam de ser os personagens e passar a representar a si mesmos. Quando os próprios atores dão risadas, o telespectador sente-se mais próximo a eles, o que provoca o riso amistoso e inesperado. Mesmo diante dos imprevistos inusitados, o

diretor por vezes intervém e assegura o andamento do espetáculo. Essa atitude também pode ser vista como cômica.

Outro exemplo é o riso “Maria vai com as outras”, que se faz presente muito além da poltrona, seja no cinema, no teatro ou diante da TV. Nesse caso, o riso é conduzido por orientações ou por risada gravada, que indica ao telespectador o momento de rir. A risada eletrônica foi muito utilizada em séries dos anos 1990, tendo desaparecido aos poucos em produções mais recentes. De acordo com Boal (2008) o estímulo programado visa a provocar o riso da plateia:

A empatia criada com o artista, transformada em mimetismo, suspende nosso senso crítico. Imobilizados, corpo e mente, ficamos à mercê de ralos pensamentos e reles linguagem. Roupas e moda, maneira de andar e gestos, temas da trivial conversação, fast-foods e refrigerantes que promovem diabetes e obesidade, tudo isso são ordens que os espectadores, por mimetismo inconsciente, cumprem.

Até nas comédias o nosso riso é programado e obrigatório: bobas risadas, gravadas em background, informam que tal cena é engraçada e nos dizem quando devemos rir, mesmo sem achar graça. (BOAL, 2008, p. 151)

Apesar da crítica rígida de Boal (2008), que vê o estímulo ao riso como sinal de um consumidor passivo e inconsciente, podemos pensar, por outro lado, a comédia como uma forma de entretenimento *buscada* pelo telespectador para uma fuga cotidiana. Assim, o riso não seria algo imposto a ele, mas algo intencionalmente buscado para um descanso mental após vivência de mazelas do dia a dia. Nosso ponto não é, portanto, a crítica ao riso, mas sim ao tipo de comédia utilizada em certos momentos como artifício para a comédia.

Os gregos já discutiam uma forma de abrandar o riso e torná-lo mais sociável como elemento da piada. De acordo com Minois (2003) a humanização do riso pelos filósofos gregos passa por duas vertentes, o riso gelan e o katagelan, que abrangem desde a ironia Socrática à zombaria de Luciano.

Desde a época arcaica, há dois tipos de riso que o vocabulário distingue: Gelan, o riso simples e subentendido, e Katagelân, “rir de”, o riso agressivo e zombeteiro, que Eurípedes condena em um fragmento da Melanipeia: “Muitos homens, para fazer rir, recorrem ao prazer da zombaria. Pessoalmente, detesto esses ridículos cuja

boca, por não ter sábios pensamentos para expressar, não conhece freio”. Esse julgamento já anuncia uma nova sensibilidade, que considera inconveniente, maldoso e grosseiro o riso brutal da época arcaica (MINOIS, 2003, p. 33).

O programa *Sai de Baixo* provê os dois tipos de riso. Nas ocasiões em que a comédia se baseia no improviso, no gesto mecânico ou por situações cotidianas cômicas, o programa Sai de Baixo traz o riso gelado, leve e provocado por identificação. Em outras ocasiões, ao zombar da sugerida pouca inteligência da mulher (Magda, esposa de Caco Antibes), do porteiro nordestino Ribamar ou da empregada gordinha Edileuza, faz uso de estereótipos e de preconceitos, aspirando ao riso katagelan.

### **Estereótipo e preconceito**

O Humor é uma produção cultural que pode influenciar na construção das identidades. Mesmo atuando com atores e representações, a comédia é capaz de sugestionar formas de como a sociedade poderá categorizar pessoas imputando um aspecto caricatural. Lippmann (2008) atribui um significado aos estereótipos como cenas cognitivas que se alternam sistematicamente, entre o indivíduo e a realidade. O termo estereótipo, apesar de se referir a características construídas socialmente, pode ter um conceito negativo na forma de pensar e julgar sobre as circunstâncias, levando ao preconceito. Cabecinhas (2002) defende que os estereótipos podem ter consequências nefastas a nível das relações intergrupais.

Segundo Lippmann (1980), sempre vemos apenas um aspecto ou uma fase de qualquer acontecimento público de grandes dimensões. Com isso, os testemunhos são sempre dotados de uma dose de criatividade e ponto de vista individual e incompleto. Ao construirmos resumos e visões sucintas das diversas dimensões sociais, criamos uma relação com as coisas em que aquilo que enxergamos é baseado em concepções prévias. Amossy e Herschberg (2001) afirmam que os estereótipos identificam o indivíduo com um grupo. No entanto, essas pré-concepções levam, muitas vezes, a uma visão negativa e subestimada de questões sociais e culturais complexas, como regiões, pessoas e comunidades, levando ao preconceito.

Segundo Heller (2008), não é a vida cotidiana que produz o preconceito em sua dimensão social, pelo contrário, seria uma particularidade de o homem estar vinculado a sistemas de preconceitos. Isso se daria pelo fato de que, na própria sociedade, predominem sistemas de

*preconceitos sociais estereotipados e estereótipos de comportamentos carregados de preconceitos.* Assim, os sistemas de preconceito seriam provocados pelas integrações sociais nas quais vivem os homens, sobretudo pelas distinções de classe.

Configura-se, assim, o preconceito como um conjunto de crenças baseadas em ações e em condutas, normalmente carregado de linhas ofensivas direcionados as minorias. De acordo com Moraes (2013) o preconceito se apresenta de diversas formas (de gênero, identidade sexual, condição social e raça). Esses preconceitos com base em estereótipos aparecem e são consolidados, muitas vezes, com o auxílio dos meios de comunicação. Segundo Martino e Marques:

Muitos estudos sobre gênero, sexualidade e raça/etnia têm-se dedicado a analisar a forma como os meios de comunicação homogeneizam, ridicularizam e marginalizam pessoas e grupos minoritários. Uma das noções que elucidam essas abordagens é a de estereótipo (MARTINO; MARQUES, 2015, p. 81).

Esses elementos tornam-se alvo de comédias como paródias, que visam exacerbar os estereótipos consagrados sobre as minorias e levar ao riso katagelan, zombeteiro, em grande parte das redes apoiado em ofensas e diminuição dos méritos desses grupos.

Na década de 1990, as piadas que alimentavam os preconceitos do público eram propagadas entre as pessoas, configurando anedotas campeãs de audiência. Wolf (1999) fala da percepção seletiva: “A interpretação transforma e adapta o significado da mensagem recebida, fixando-a às atitudes e aos valores do destinatário até mudar, por vezes, radicalmente, o sentido da própria mensagem” (WOLF, 1999, p.15). Embora o espectador e o telespectador tenham ideias pré-concebidas sobre a realidade, o ator vive uma “verdade cênica” e tem o objetivo de persuadir. Kusnet (1985) diz que a “força de convicção do teatro é tão grande que ele é capaz de convencer”.

As referências ao teatro se aplicam ao programa *Sai de Baixo*, cuja estética era teatral, constando de palco e plateia, com gravação ao vivo para a TV. Munido de um humor satírico e zombeteiro, o programa fazia uso de diversos tipos de riso, incluindo o reforço a estereótipos e preconceitos.

### **Componentes da comicidade implícitas nas piadas de Sai de Baixo**

As piadas contidas no programa humorístico *Sai de Baixo*, uma comédia da década de 1990, revela diversos níveis de preconceitos. Não foi

realizada uma análise empírica com métodos fechados, por não ser este o objetivo nesta fase da pesquisa. Nossa principal proposta é trazer uma percepção prática, ainda que descompromissada, para promover a discussão sobre a reprise de programas de humor em uma sociedade rapidamente mutável. Visamos também refletir sobre como analisar piadas que seriam consideradas, por vários grupos ativistas, inadequadas para atualidade, uma vez que esses ingredientes podem imprimir estereótipos nas pessoas ou grupos sociais, questões hoje amplamente contestadas, especialmente por movimentos que ganham força e visibilidade nas redes sociais. Essa discussão é especialmente importante em tempos de retorno a uma sensação de liberdade simbólica de proferir preconceitos, instigada no período de eleições presidenciais. Nesse contexto, a análise mostra também a percepção de fãs, que ainda apoiam o conteúdo das piadas exibidas no programa.

Observando as piadas do programa *Sai de Baixo* pela perspectiva do preconceito, percebemos alguns traços carregados de exageros. Em algumas das encenações ocorrem piadas que possuem conteúdos misóginos, racistas ou xenofóbicos. Também são exploradas as questões de padrão de beleza como peso e altura, e relativas a classes sociais, como piadas sobre hábitos em que a riqueza sobrepõe a pobreza.

Essa estrutura era apresentada por meio de um protagonista preconceituoso. Os bordões “famosos” declamados por Caco Antibes (Miguel Falabella): “Eu tenho horror a pobre”, “Cala a boca, Magda!” reverberavam entre a plateia. Com trejeitos de aristocrata, Caco Antibes é definido por ele mesmo como: louro, alto, dinamarquês. De acordo com Pondé (2012) o significado de aristocrata pode ser entendido como: alguém que pertence ao grupo dos melhores de uma cidade ou grupo social, pelo nascimento ou herança familiar. Marisa Orth no papel de Magda, que interpreta a esposa de Caco, virou sinônimo de “mulher burra” ao ser chamada de “mula”, “anta”, em demonstração do preconceito contra a condição da mulher, além de elevá-la ao símbolo de “objeto sexual”, por suas saias curtas e pernas torneadas, levando a plateia a declamar em coro “Magda gostosa”. Além disso no menu de anedotas também figuram piadas de nordestino, porteiro de prédio e empregada doméstica.

Seria possível argumentar que essa caracterização propõe uma crítica ao protagonista, um estereótipo também encontrado na sociedade – o homem cis, hetero, branco e rico, cuja visão patriarcal e elitista nada mais é do que um espelho da realidade. Assim, as piadas do programa não seriam

direcionadas ou intencionadas ao preconceito em si, mas uma crítica a ele. Algo semelhante é feito pelo humorista Paulo Gustavo, com sua personagem “Senhora dos Absurdos”, que dispara afirmações altamente preconceituosas (por vezes desconcertantes) como uma forma de crítica social aos conservadores.

Por outro lado, em *Sai de Baixo*, as piadas preconceituosas mostram-se “verídicas”, uma vez que a configuração das personagens reforça o estereótipo criticado: Magda, a esposa, não demonstra sinais de inteligência, competência ou empoderamento. Pelo contrário, expõe as pernas e diz coisas absurdas, reforçando um papel estereotipado com pouca crítica contra ele.

A atriz Claudia Jimenez, que interpretava a doméstica Edileuza, chegou a declarar ao jornal O Globo que se sentia incomodada pelas piadas sobre sua forma física, se recusando a participar da gravação recente de um filme de *Sai de Baixo*. A atriz diz, ainda, que “Eu era ingênua na época. Agora, achei que tinha virado a página, mas, não, não superei”.<sup>259</sup> A afirmação reforça a transformação que o humor sofre ao longo dos anos, não apenas pelo amadurecimento dos atores e telespectadores, mas pela mudança de contexto. O teor das piadas de *Sai de Baixo*, hoje, poderiam ser questionados. Percebe-se, então, que a hipótese de Caco Antibes ser um estereótipo a ser criticado não ganha força, uma vez que os preconceitos são visíveis também na construção dos personagens aos quais as ofensas se direcionam.

Algumas caracterizações de personagens podem direcionar a um sentido desfavorável, porém a comédia utiliza o excesso com o objetivo de provocar o riso. Sob a fachada da comédia, a construção das piadas era simples, facilitando a compreensão sem despertar necessariamente a crítica social do telespectador, mas reforçando estereótipos existentes.

---

<sup>259</sup> Fonte: O Globo. Patrícia Kogut. *Cláudia Jimenez desiste de participar do filme do ‘Sai de Baixo’*. 09.05.2018. Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2018/05/claudia-jimenez-desiste-de-participar-do-filme-do-sai-de-baixo-achei-que-tinha-virado-pagina-mas-nao-superei.html>. Acesso em 07.07.2018.

**Fig. 01:** Aspectos da comicidade em *Sai de Baixo*.

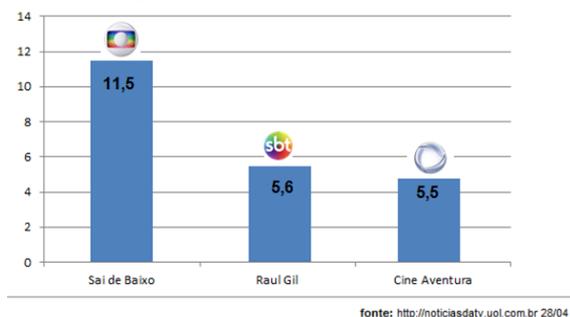


Fonte: Autores.

O diagrama busca ilustrar os tipos de humor que uma piada pode conter, todos dentro do âmbito da tentativa de comicidade. Na busca por risadas, as estratégias para o riso passam pelo escárnio, pelo grotresco e pelo ridículo, articulando estereótipos e preconceitos para a finalidade da comédia. Essa busca se baseia, consequentemente, na tradicional corrida pela audiência na televisão comercial.

A audiência do *Sai de Baixo*, ainda hoje, é estável. O resultado médio entre 2017 e 2018 nas cidades brasileiras que transmitem esta programação revela que a comédia é líder de audiência no horário da sessão comédia, sendo assim indica que há aceitação do público. A média alcançada em 2017 foi de 11,5 pontos, com 13,1 pontos de pico, já em 2018 a média está em 11,8 pontos com 13 pontos de pico.

**Gráfico 1:** - Comparativo da audiência – sábado, 28 de abril de 2018



fonte: <http://noticiasdatv.uol.com.br/28/04>

Fonte: Autores, com dados do UOL.

A audiência do programa, hoje, talvez não seja a mesma do auge do sucesso nos anos 1990. Não encontramos dados da média de audiência do programa durante sua exibição original, mas ele alcançou picos de 26 a 31 pontos aos domingos no primeiro ano de sua exibição.<sup>260</sup> Atualmente, o programa mantém média de 11 pontos de audiência, com picos de 12. Comumente, reprises tem médias mais baixas do que as exibições originais. Portanto, não se pode afirmar que o sucesso reduzido seja por razões do tipo de humor. Porém, podemos ressaltar a necessidade de mudanças nos tipos de humorísticos atuais e na urgência de comédias que se proponham a trazer para a TV aberta um humor não ofensivo, criativo e original.

Apesar do conteúdo muitas vezes questionado nos últimos anos, as piadas de *Sai de Baixo* são ainda hoje lembradas e difundidas nas redes sociais. A internet potencializou a difusão e a obtenção do resultado do trabalho de forma mais ágil. Assistir a programas e comentar nas redes se tornou uma atividade corriqueira entre os telespectadores, especialmente os mais jovens. A segunda tela passa a ser palco de manifestações sobre aquilo que assistem e apoiam – ou criticam. Essas atividades se encontram na perspectiva da recepção transmídia (LOPES *et al*, 2011) e das estratégias de produção transmidiáticas para que as ficções também alcancem as redes, para além da tela de TV (FECHINE, 2014).

Fig. 02: Postagens de fãs.



Fonte: RD1. Reprise de “Sai de Baixo” na Globo bomba nas redes sociais; veja reações dos internautas. 06/05/2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Q2UXhK>. Acesso em 07.07.2018.

<sup>260</sup> Fonte: Folha de São Paulo. *Globo supera SBT com ‘Sai de Baixo’*. 21/04/1996. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/21/tv\\_folha/9.html](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/21/tv_folha/9.html). Acesso em 07/07/2018.

As comunidades acompanham as diversas fanpages, inclusive a Fanpage da TV Globo, porém na página oficial os posts são limitados, não há periodicidade nas postagens. Isso demonstra que a maioria das manifestações nas redes ocorrem por parte dos fãs, e não por iniciativa da Globo.

Fig. 03: Postagem da Rede Globo.



Fonte: Imagem extraída do Facebook da TV Globo.

Na internet os fãs interagem de diversas formas, no YouTube é possível encontrar mais de cinco mil resultados postados neste último ano. Entre os vídeos, estão cenas que não foram para o ar, como erros de gravação, reedições de vídeos específicos de piadas de Caco Antibes (Miguel Falabella) e Magda (Marisa Orth). Os fãs produzem conteúdo relativo ao programa por meio de blogs, páginas do Facebook, no Twitter as notícias relacionadas a reprise da comédia são propagadas.

Fig. 04: Produção de fãs de *Sai de Baixo*, Gifs e Memes satirizando os principais personagens.



Fonte: Imagens extraídas do site: GIPHY.

Esses são breves exemplos da presença de conteúdo online produzido por fãs do programa. Muitos fãs de *Sai de Baixo* mostram identificação com os personagens. Assim há um fortalecimento das relações e a audiência aumenta em função dos compartilhamentos de conteúdo. Afinal, as piadas baseadas em estereótipos e preconceitos são parte

estrutural do senso comum popular e, sabemos, uma mudança neste cenário é lenta e gradual.

### Considerações finais

O artigo buscou refletir sobre as várias vertentes do riso no contexto do humor do programa *Sai de Baixo* da TV Globo, cujo foco principal consiste num humor zombeteiro, apoiado em estereótipos e preconceitos – mesmo que estes reflitam a sociedade e o senso comum. Buscamos, ao longo do texto, apresentar e questionar se o tipo de humor do programa *Sai de Baixo*, originalmente exibido nos anos 1990, teria a mesma receptividade atualmente, por levantarem em suas piadas questões de discriminações relacionadas a minorias ou grupos desprivilegiados. Este debate se torna relevante em tempos de discussão sobre o que é ‘politicamente correto’ e no contexto de empoderamento e organização de diversos movimentos sociais.

Em breve análise do conteúdo das piadas contidas no programa humorístico *Sai de Baixo*, encontramos diversos níveis de preconceitos: de classe, de gênero, de forma física e regional. A partir disso, buscamos problematizar e promover a discussão sobre a reprise de programas de humor que possam ter adquirido um distanciamento da realidade atual, por refletir estereótipos de pessoas ou grupos sociais que, hoje, contestam o preconceito sofrido por anos.

Sabemos que as piadas baseadas em estereótipos e preconceitos são parte estrutural do senso comum popular, mas reforçamos a necessidade urgente de mudança, ainda que lenta, da condição do humor na televisão brasileira atual.

### REFERÊNCIAS

- AMOSSY Ruth; HERSCHBERG, Pierrot Anne. **Estereotipos y clichés**. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- CABECINHAS, Rosa. **Media, etnocentrismo e estereótipos sociais**. Ciências da Comunicação na Viragem do Século. **Anais do Congresso de Ciências da Comunicação**, 1, Lisboa, 1999.
- FECHINE, Yvana. **Transmídiação e cultura participativa**. **Revista Contracampo**, n. 2, 2018.
- FRANÇA, Vera V. **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

- KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cénicas, 1985.
- LIPPMANN, Walter. **Opinião pública**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- LOPES *et al.* Ficção televisiva transmidiática: temáticas sociais em redes sociais e comunidades virtuais de fãs. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil**: plataformas, convergência, comunidades virtuais. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. Angela; MARQUES, Cristina Salgueiro. **Teoria da comunicação**: processos, desafios e limites. São Paulo, SP: Plêiade, 2015.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MORAES, Fabiana. **No país do racismo institucional**. Recife: Publicações Ministério Público de Pernambuco, 2013.
- WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 8. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1999.



## Sobre os autores

- Alexandre Tadeu dos Santos:** Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, professor adjunto do Curso de Publicidade e Propaganda – FIC-UFG. Contato: *alexandretadeu.ufg@gmail.com*.
- Ana Carolina Maoski:** Mestranda da Linha de Comunicação e Formações Socioculturais do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PGGCOM/UFPR) e graduada em Comunicação Social: Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná. Integrante do NEFICS – Núcleo de Estudos em Ficção Seriada (UFPR/CNPq). Contato: *anacarolinamaoski@gmail.com*.
- Andrei Maurey:** Doutorando do Curso de Comunicação Social da PUC-RJ. Contato: *andreimaurey@gmail.com*.
- Andra Almeida dos Santos:** Doutoranda em Ciências da Comunicação da ECA-USP. Contato: *andrezapas@usp.br*.
- Aurora Almeida de Miranda Leão:** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FACOM-UFJF. Contato: *auroraleao@hotmail.com*.
- Betânia Maria Vilas Bôas Barreto:** Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Professora do Curso de Comunicação Social (Rádio e TV), da Universidade Estadual de Santa Cruz. Contato: *bete\_vilas@hotmail.com*.
- Clarice Greco:** Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UNIP. Pós-doutora, doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Vice-coordenadora do Grupo de Estudos de Análise de Produtos Audiovisuais. Contato: *claricegreco@gmail.com*.
- Daiana Sigiliano:** Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM), pesquisadora do Observatório da Qualidade no Audiovisual (UFJF) e da Rede Obitel. Contato: *daianavsigiliano@gmail.com*.
- Gabriela Borges:** Professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF, Integrante da Rede Euroamericana de Alfabetização Midiática ALFAMED, sendo coordenadora da equipe brasileira. Contato: *gabriela.borges@ufjf.edu.br*.
- Gêsa Cavalcanti:** Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM), pesquisadora da Rede Obitel. Contato: *gesakarla@hotmail.com*.
- Graciela Ramos Barbosa Bechara:** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FACOM-UFJF. Contato: *gracielaibechara@gmail.com*.
- Guilherme Moreira Fernandes:** Professor adjunto do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB). Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFRB. Pós-doutorando em Jornalismo pelo Programa de Pós-graduação em Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Doutor em Comunicação em Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). e-mail: *guilherme.fernandes@ufrb.edu.br*.
- João Paulo Hergesel:** Pesquisador de pós-doutorado com o projeto 'Nuances poéticas nas narrativas midiáticas infantis e juvenis' (PPGCC/Uniso). Doutor em Comunicação (UAM), mestre em Comunicação e Cultura (Uniso) e licenciado em Letras (Uniso). Líder do grupo de estudos em Narrativas Midiáticas Infantis e Juvenis (Uniso/CNPq). Membro dos grupos de pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira (UAM/CNPq) e Narrativas Midiáticas (Uniso/CNPq). Autor de 'Estilo SBT de comunicar', 'Mídia, narrativa e estilo', 'Estilística aplicada à websérie', entre outros livros acadêmicos e literários. Contato: *jp\_hergesel@hotmail.com*.
- Ligia Prezina Lemos:** Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP. Professora do curso Especialização em Produção de Conteúdo Audiovisual para Multiplataformas da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Vice-coordenadora do Grupo de Pesquisa Ficção Seriada da Intercom. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela da ECA-USP (CETVN); do

- Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Obitel) e da Rede Obitel Brasil de Pesquisadores de Ficção Televisiva. Contato: *lqja.lemos@gmail.com*.
- Lucas Teixeira Simões Mathias:** Mestrando na área de concentração Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi. Contato: *lucasm8@gmail.com*.
- Luísa Chaves de Melo:** Doutora em Literatura Comparada, professora agregada do Departamento de Comunicação Social e pesquisadora do LabMid (PUC-Rio), membro do Grupo de Pesquisa em Interações Digitais – GRID/CNPq, do Grupo de Pesquisa Narrativas da vida moderna na cultura midiática: dos folhetins às séries audiovisuais e da Media Ecology Association. Contato: *luisa.melo@puc-rio.br*.
- Márcio de Oliveira Guerra:** Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FACOM-UFJF. Contato: *marcio.guerra@ufjf.edu.br*.
- Mariana Castro Dias:** Doutoranda do Curso de Comunicação Social da PUC-Rio. Contato: *mari.dias@gmail.com*.
- Natalia dos Santos Machado:** Mestranda do Curso de Comunicação Social da PUC-Rio. Contato: *nataliadossantosmachado87@gmail.com*.
- Paulo José de Sousa:** Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UNIP. Contato: *pajsou@gmail.com*.
- Raquel Lobão Evangelista:** Doutora em Ciências da Comunicação (Universidade do Minho/UNB), Professora Adjunta no curso de Publicidade e Propaganda da UCP-RJ e Professora Substituta na UERJ. Contato: *raquel.evangelista@ucp.br*.
- Rogério Ferraraz:** Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Mestre em Múltiplos pela Unicamp. Foi membro da Diretoria da Compós (2015-2017) e desenvolveu projetos como pesquisador visitante na UCLA Los Angeles, com bolsa de doutorado-sanduiche da CAPES. Contato: *rferraraz@anembibi.br*.
- Sandra Trabucco Valenzuela:** Pós-Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), Doutora em Literatura Hispano-Americana (FFLCH-USP); Mestre, Bacharel e Licenciada em Letras (FFLCH-USP), Especialista em História da Arte; Produtora e apresentadora do programa Mega Séries (Rádio Mega Brasil Online), docente da Universidade Anhembi Morumbi dos cursos de Rádio e TV e Publicidade e Propaganda, São Paulo, Brasil. Contato: *sandratrabucco@uol.com.br*.
- Sarah Emanuelle Marques Pereira:** Graduada em Comunicação Social: Habilitação em Publicidade e Propaganda – FIC-UFMG. Contato: *sarahmarques@botmail.com*.
- Tarcyanie Cajueiro Santos:** Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba – Uniso. Doutora em Comunicação pela USP. Contato: *tarcyanie.santos@prof.uniso.br*.
- Tatiana Helich Lopes:** Mestranda do Curso de Comunicação Social da PUC-Rio. Contato: *tatihelich@gmail.com*.
- Tcharly Magalhães Briglia:** Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (POSCOM) da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Bacharel em Comunicação Social – Rádio e TV (2016) e Licenciado em Letras (2011) pela UESC (Universidade Estadual de Santa Cruz); Professor de Língua Portuguesa/Literatura Brasileira e Produtor Audiovisual. Contato: *tcharlybriglia@gmail.com*.
- Valmir Moratelli:** Doutorando do Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PPG da PUC-Rio) e mestre pela mesma instituição, onde pesquisa narrativas audiovisuais. Graduado em Jornalismo pela UFRJ. Contato: *vmoratelli@gmail.com*.

Neste segundo volume da coleção Ficção Seriada, temos o prazer de apresentar 20 artigos, distribuídos em quatro eixos de pesquisa: (1) Construções narrativas; (2) Transmídia e modos de ver; (3) Representações, consumos e identidades; e (4) Ficção seriada em abordagem transdisciplinar. Trazemos temas que nos inquietam na atualidade, pensando em um amanhã frutífero, de intercâmbio e difusão do conhecimento sobre a produção, a circulação e o consumo da ficção seriada televisiva em um ambiente mutável e cheio de novas e criativas possibilidades.

LIVRO DIGITAL

ISBN 978-658009715-9



9

786580

097159

COLEÇÃO  
FICÇÃO SERIADA