

Andrei Maurey de Musacchio Leite
(PUC-Rio)

Andreza Almeida dos Santos
(ECA/USP)

Henrique Bolzan Quaioti
(UAM)

Larissa Leda Rocha
(UFMA; ECA/USP)

Ligia Prezia Lemos
(ECA/USP)

Maria Immacolata V. de Lopes
(ECA/USP)

Mariana Almeida
(UFMG)

Mariana Castro Dias
(PUC-Rio)

Mariana Lima
(ECA/USP)

Olívia Pilar
(UFMG)

Raquel Lobão
(UCP; UERJ)

Sandra Trabucco Valenzuela
(FATEC; FAM; UPM)

Tcharly Magalhães Briglia
(UFBA)

Thaís Dias Delfino Cabral
(PUC-Rio)

Valmir Moratelli
(PUC-Rio)

O terceiro livro do Grupo de Pesquisa Ficção Seriada da Intercom propõe a reunião de trabalhos de pesquisadores apresentados durante encontro nacional de 2019. A proposta foi reunir os textos, revistos e atualizados, a partir de cinco eixos de pesquisa: narrativas e temporalidades; novos modos de assistir; representações e identidades; gêneros e formatos; questões de gênero.



COLEÇÃO
FICÇÃO SERIADA

PROVOCARE
editora



COLEÇÃO FICÇÃO SERIADA

Ficção seriada:
estudos e pesquisas (v. 3)

FICÇÃO SERIADA

ESTUDOS E PESQUISAS

VOLUME 3

COLEÇÃO
FICÇÃO SERIADA

Ligia Prezia Lemos

Larissa Leda Rocha

[organizadoras]

AUTORES E AUTORAS:

Andrei Maurey de Musacchio Leite

Andreza Almeida dos Santos

Henrique Bolzan Quaioti

Larissa Leda Rocha

Mariana Almeida

Mariana Castro Dias

Mariana Lima

Olívia Pilar

Raquel Lobão

Sandra Trabucco Valenzuela

Tcharly Magalhães Briglia

Thaís Dias Delfino Cabral

Valmir Moratelli

Pesquisadora convidada:

Maria Immacolata V. de Lopes

É um prazer e uma alegria – nesta passagem de 2020 para 2021, período tão atípico e difícil – conseguirmos publicar mais um volume da coleção Ficção Seriada: estudos e pesquisas. Este terceiro volume reúne resultados das pesquisas apresentadas no 42.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, na Universidade Federal do Pará, em Belém-PA, ocorrido de 2 a 7 de setembro de 2019.

Nosso intuito ao publicar os trabalhos do GP anualmente é estimular o intercâmbio e o debate sobre ficção seriada entre pesquisadores brasileiros e estrangeiros e, assim, difundir o conhecimento sobre essas produções – imprescindíveis para emissoras de TV e plataformas de streaming e, principalmente, para as audiências que, ativamente, as assistem, reverberam, comentam e geram conteúdo.

Assinalamos a importância do apoio permanente dos membros do grupo no âmbito das discussões coletivas e, a partir do presente volume, traremos a cada ano um trabalho histórico, de pesquisador reconhecido na área, dando início às comemorações dos 30 anos do início do GP de Ficção Seriada, a serem completados em 2023.

O terceiro volume de *Ficção Seriada: estudos e pesquisas* traduz nossos objetivos: reunir pesquisadores interessados em discutir, a partir de diferentes perspectivas teóricas e metodológicas do campo da comunicação, os diversos aspectos que envolvem a produção, circulação e consumo da ficção seriada em diferentes formatos, incluindo assuntos e questões emergentes.

Ligia Prezia Lemos
Larissa Leda Rocha

PROVOCARE
editora



FICÇÃO SERIADA:
estudos e pesquisas
(volume 3)

Coleção Ficção Seriada

Apoio:

Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da
Comunicação (Intercom)

Ligia Prezia Lemos

Larissa Leda Rocha

organizadoras

FICÇÃO SERIADA:

estudos e pesquisas

(volume 3)

Coleção Ficção Seriada

1.^a edição

Editora Jogo de Palavras

Alumínio, SP

Provocare Editora

Votorantim, SP

2021

© do texto: autores, 2021

© da edição: Jogo de Palavras & Provocare, 2021

Edição (Jogo de Palavras): João Paulo Hergesel

Edição (Provocare): Míriam Cristina Carlos Silva

Revisão textual: Os autores

Revisão final: Ligia Prezia Lemos e Larissa Leda Rocha

Capa e diagramação: João Paulo Hergesel

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

F444 Ficção seriada: estudos e pesquisas / organizado por Ligia Prezia Lemos, Larissa Leda Rocha. – Alumínio, SP : Jogo de Palavras ; Votorantim, SP : Provocare Editora, 2021.
208 p. ; 14cm x 21cm. – (Coleção Ficção Seriada ; v.3)

ISBN: 978-65-87397-15-3

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

2020-3267

CDD 302.231

CDU 316.772.5

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

Índice para catálogo sistemático:

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

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

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Carlos Hohlfeldt (PUC-RS)

Arquimedes Pessoni (USCS)

Jorge Miklos (UNIP)

José Eugenio de Oliveira Menezes (FCL)

Paulo Celso da Silva (Uniso)

Rogério Ferraraz (UAM)

Valdenise Leziér Martyniuk (PUC-SP)

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

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

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Ligia Prezia Lemos e Larissa Leda Rocha 9

TELENOVELA E DIREITOS HUMANOS: A NARRATIVA DE FICÇÃO COMO RECURSO COMUNICATIVO

Maria Immacolata Vassallo de Lopes 11

MÍDIA E CÁRCERE: A REPRODUÇÃO IDEOLÓGICA DO SISTEMA PRISIONAL EM CARCEREIROS (2018)

Andrei Maurey de Musacchio Leite 34

FICÇÃO SERIADA E ABORDAGENS ANTROPOLÓGICAS: UM PRIMEIRO OLHAR SOBRE AS PRODUÇÕES DA COMPÓS E DA INTERCOM DE 2011 A 2018

Andreza Almeida dos Santos 50

ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *TWIN PEAKS* (1990-1991) E *TWIN PEAKS: THE RETURN* (2017)

Henrique Bolzan Quaioti 65

QUE FORMATO USAR? SOBRE A TELEVISÃO HOJE, DIFICULDADES DE DEFINIÇÃO DE FORMATOS NARRATIVOS E HIBRIDIZAÇÕES NOS MODOS DE CONTAR DAS MINISSÉRIES BRASILEIRAS

Larissa Leda F. Rocha 80

TRANSFORMAÇÕES NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES: CARMEN SANDIEGO E O PROTAGONISMO FEMININO NA FICÇÃO

Mariana Castro Dias e Thaís Dias Delfino Cabral 94

AMAZÔNIA CONTEMPORÂNEA E SUA IDENTIDADE: ASPECTOS DA CULTURA PARAENSE EM A FORÇA DO QUERER

Mariana Marques de Lima 108

EXPERIÊNCIAS MODERNAS DE TEMPO NA FICÇÃO TELEVISIVA LATINO-AMERICANA: APONTAMENTOS INICIAIS A PARTIR DA MINISSÉRIE DOIS IRMÃOS

Mariana Almeida 121

REPRESENTAÇÕES, ESTEREÓTIPOS E MULHERES NEGRAS: O CÍRCULO DE SENTIDOS A PARTIR DE “MALHAÇÃO: VIVA A DIFERENÇA”	132
Olívia Pilar	
POR QUE MARATONAMOS? REFLEXÕES SOBRE <i>BINGE WATCHING</i> A PARTIR DA ABORDAGEM DO USO E GRATIFICAÇÕES	145
Raquel Lobão Evangelista	
<i>ONCE UPON A TIME</i>: A JORNADA DO HERÓI E A JORNADA DA HEROÍNA NA SÉRIE DE TV	159
Sandra Trabucco Valenzuela	
O PERCURSO DE CONSAGRAÇÃO DE JOÃO EMANUEL CARNEIRO NA FAIXA DAS 21H DA REDE GLOBO	175
Tcharly Magalhães Briglia	
LÉSBICA É A VOVOZINHA!: ANÁLISE DE NARRATIVAS DE EXCEÇÃO NA TELEDRAMATURGIA	190
Valmir Moratelli	

APRESENTAÇÃO

É um prazer e uma alegria – nesta passagem de 2020 para 2021, período tão atípico e difícil – conseguirmos publicar mais um volume da coleção *Ficção Seriada: estudos e pesquisas*. Este terceiro volume reúne resultados das pesquisas apresentadas no 42.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, na Universidade Federal do Pará, em Belém-PA, ocorrido de 2 a 7 de setembro de 2019. Desta forma, os 12 artigos deste volume estão inclusos nos seguintes eixos de pesquisa: narrativas e temporalidades; novos modos de assistir; representações e identidades; gêneros e formatos; questões de gênero.

Nosso intuito ao publicar os trabalhos do GP anualmente é estimular o intercâmbio e o debate sobre ficção seriada entre pesquisadores brasileiros e estrangeiros e, assim, difundir o conhecimento sobre essas produções – imprescindíveis para emissoras de TV e plataformas de *streaming* e, principalmente, para as audiências que, ativamente, as assistem, reverberam, comentam e geram conteúdo.

Assinalamos a importância do apoio permanente dos membros do grupo no âmbito das discussões coletivas e, a partir do presente volume, traremos a cada ano um trabalho histórico, de pesquisador reconhecido na área, dando início às comemorações dos 30 anos do início do GP de Ficção Seriada, a serem completados em 2023. Neste volume, publicamos o artigo seminal de Maria Immacolata Vassallo de Lopes, da Universidade de São Paulo, denominado *Telenovela e direitos humanos: a narrativa de ficção como recurso comunicativo*, apresentado na Intercom em 2009, em que a autora evidencia as reflexões que se tornaram paradigma de estudos para pesquisadores do campo em todo o Brasil.

O terceiro volume de *Ficção Seriada: estudos e pesquisas* traduz nossos objetivos: reunir pesquisadores interessados em discutir, a partir de diferentes perspectivas teóricas e metodológicas do campo da comunicação, os diversos aspectos que envolvem a produção, circulação e consumo da ficção seriada em diferentes formatos, incluindo assuntos e questões emergentes.

Verão de 2020/2021.

Ligia Prezia Lemos e Larissa Leda Rocha

TELENOVELA E DIREITOS HUMANOS: A NARRATIVA DE FICÇÃO COMO RECURSO COMUNICATIVO

Maria Immacolata Vassallo de Lopes

PARTE I:

A TELENOVELA COMO NARRATIVA DA NAÇÃO

Falar hoje de cultura no Brasil é falar necessariamente da “telenovela brasileira”.¹ Quarenta e seis anos após a sua introdução, é possível afirmar que a telenovela no Brasil conquistou reconhecimento público como produto estético e cultural, convertendo-se em figura central da cultura e da identidade do país. Ela também pode ser considerada um dos fenômenos mais representativos da modernidade brasileira, por combinar o arcaico e o moderno, por fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacionalidade/midiatização. Essa situação peculiar alcançada pela telenovela é responsável pelo caráter, senão único, pelo menos peculiar, de ser uma *narrativa nacional* que se tornou um *recurso comunicativo* que consegue comunicar representações culturais que atuam, ou ao menos tendem a atuar, para a inclusão social, a responsabilidade ambiental, o respeito à diferença, a construção da cidadania.

A TELENOVELA NO CENÁRIO SOCIAL E TELEVISIVO BRASILEIRO

A presença central da televisão² em um país situado na periferia do mundo ocidental poderia ser descrita como um paradoxo a mais em uma

¹ A telenovela (ou novela) tal como a conhecemos hoje, enquanto formato da ficção televisiva, surgiu em 1963, podendo ser definida como uma narrativa ficcional de serialidade longa, exibida diariamente e que termina por volta de 200 capítulos, ou seja, é levada ao ar seis dias por semana e tem uma duração média de oito meses. Ao usarmos a expressão “telenovela brasileira” referimo-nos efetivamente ao padrão de teledramaturgia atingido e popularizado pela TV Globo, incorporando a importância que tiveram na consecução desse padrão tanto a experiência pioneira da TV Tupi (décadas 1964-1980) e a experiência inovadora da TV Manchete (1984-1998).

² A televisão foi introduzida no Brasil em 1950 e ao longo de história, o Estado influenciou de diferentes maneiras nessa indústria. Detentor até hoje do poder de conceder e suspender concessões de TV, sua política sempre foi a de estimular o modelo comercial de TV, não tendo havido, a rigor, até hoje, nenhuma experiência de televisão pública de massa no país. Além de se constituir em um dos maiores anunciantes dos meios de comunicação de massa, o Estado, particularmente a partir de 1964, durante o regime militar, tornou as telecomunicações um elemento estratégico de suas políticas de desenvolvimento, de integração e de segurança nacional. Além de aumentar o seu poder de ingerência na programação por meio de

nação que ao longo de sua história foi representada reiteradamente como uma sociedade de contrastes acentuados, entre riqueza e pobreza, modernidade e arcaísmo, sul e norte, litoral e interior, campo e cidade. E, de fato, a televisão está implicada na reprodução de representações que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação. Entretanto, também é necessário reconhecer que ela possui uma penetração intensa na sociedade brasileira devido à sua peculiar capacidade de criar e de alimentar um *repertório comum*, por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras. Longe de promover interpretações consensuais, mas antes, produzir lutas pela interpretação de sentidos, esse repertório compartilhado está na base das representações de uma *comunidade nacional imaginada* que a televisão, mais do que qualquer outro meio, consegue captar, expressar e atualizar permanentemente.³

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 instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a igreja, o partido

regulamentações, forte censura e políticas normativas, o governo militar investiu maciçamente na infraestrutura possibilitando a formação de redes nacionais (sistema micro-ondas, satélites, etc.). Atualmente são seis as redes nacionais de televisão aberta no país: TV Globo, SBT, TV Record, Rede TV!, TV Bandeirantes e TV Brasil. Todas são privadas, à exceção da última que é pública e foi recém-criada (dez. 2007).

³ Benedict Anderson (1991) cunhou a noção “comunidade nacional imaginada” para descrever a emergência dos Estados Nacionais na Europa do século XIX e associou a consolidação do sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginária ao surgimento da imprensa e das línguas nacionais (“*print capitalism*”). O ritual de leitura do jornal é apontado como exemplo de prática que contribuiu para a consolidação desse sentimento de comunidade nacional. A noção é útil para entender o significado das telenovelas no País, na medida em que o ato de assistir as esses programas num determinado horário, diariamente, ao longo de quase cinquenta anos, constituiu um ritual compartilhado por pessoas em todo o território nacional. Pessoas essas que dominam as convenções narrativas da telenovela e que tomam os padrões nela mostrados como referenciais com os quais passam a definir “tipos ideais” (no sentido weberiano) de família brasileira, mulher brasileira, homem brasileiro e também de corrupção brasileira, violência brasileira, etc. Parece-me adequado usar a noção de *comunidade nacional imaginada* para indicar as representações sobre o Brasil veiculadas pelas novelas e as maneiras como produzem referenciais importantes para a reatualização do conceito de nação e de identidade nacional. No caso brasileiro, trata-se, como pretendo demonstrar, do fato paradoxal da telenovela, uma narrativa ficcional, ter-se convertido no Brasil *em narrativa da nação* e em um novo espaço público de debate da realidade do país. E, a partir disso, poder defini-la também como *recurso comunicativo*.

político, o aparelho estatal, (LOPES, 2003, p. 18). A televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formação de identidades (GARCÍA CANCLINI, 1995). 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, ou seja, dos titulares dos postos de comando da sociedade.⁴

Duplamente contraditório é o fato de tal espaço público surgir sob a égide do *setor privado*, onde, não por coincidência, a telenovela tornou-se o produto de maior popularidade e lucratividade da televisão brasileira. E mais, a telenovela constituiu-se sob a égide da *vida privada*, uma vez que a mesma já foi definida como uma narrativa por excelência sobre a família.⁵ A novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamento, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada.⁶ Vendo a telenovela a partir dessas categorias, pode-se dizer que, durante o período de 1960 a 1980, ela se estruturou em torno de representações que compunham uma matriz imaginária capaz de sintetizar a sociedade brasileira em seu movimento *modernizador*.

Este movimento de modernização foi captado por uma narrativa em que as representações traduziam as angústias privadas das famílias de classe média de cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo. Com a diversificação da estrutura da televisão (TV a cabo, vídeo, crescimento da concorrência) e com as modificações sociais e políticas em curso nos anos 1980 e 1990 (redemocratização política, novos movimentos sociais, processo de globalização), essa força de síntese da telenovela desloca-se para novas representações sociais que questionam as representações modernizadoras anteriores. Entra em cena uma narrativa caleidoscópica, multidimensional, do cotidiano vivido pelos brasileiros.⁷

⁴ Joshua Meyerowitz (1984) sugere que a abertura de repertórios de esferas restritas para homens ou mulheres, jovens ou adultos, é uma característica importante da televisão como veículo de massas.

⁵ Evocando o intelectual mexicano Carlos Monsiváis, a telenovela é uma *narrativa familiar sobre a nação*, em que uma guerra é vista como um fato onde morreu um tio e uma cidade como um lugar onde mora um parente.

⁶ Aplico à telenovela tanto o conceito de *agenda setting* como o de *forum cultural* (NEWCOMB, 1999), como se verá adiante.

⁷ O *horário da novela* foi uma criação da TV Globo nos anos 1970 quando passa a produzir 3 novelas diárias. Esse horário se estende por uma faixa delimitada entre 17:30 e 22:00. Com isso, a Globo sincronizou o horário de cada novela e acabou por determinar hábitos de assistência específicos. Atualmente, a primeira faixa, das 17h30 é ocupada por *Malhação*, única *soap opera* da televisão brasileira, dirigida para o público infanto-juvenil. Segue-se a *novela das seis*, de temática geralmente histórica

A PRODUÇÃO DE UMA TELEDRAMATURGIA NACIONAL OU “EU VEJO O BRASIL NA NOVELA”

A consolidação da telenovela como o gênero mais popular e lucrativo da televisão está fortemente vinculada a uma mudança de linguagem realizada por autores brasileiros a partir do trabalho acumulado no rádio e no cinema. A oposição entre novelas “realistas”, críticas da realidade social, cultural e política do país, e novelas “sentimentais”, ou dramalhões feitos para fazer chorar, marcou o debate entre os profissionais da telenovela, assim como a literatura sobre o tema e a opinião da audiência.⁸ Para além dessa oposição, interessa marcar que embora a versão “sentimental” (também conhecida como “mexicana”), procure se manter distante do comentário social e político e não admita o humor, a versão nacional, apesar de incorporar comentários sobre assuntos contemporâneos também se rege fortemente pelos cânones folhetinescos do gênero.

ou romântica; a *novela das sete*, de tema atual, em chave jovem e de comédia e a *novela das oito* (atualmente, *das nove*), do horário nobre, de tema social e adulto. Entre a novela das 6 e das 7 vai ao ar um telejornal regional de 20 minutos e entre a novela das 7 e a principal é veiculado o telejornal de maior audiência do país com 40 minutos de duração. A lógica que preside a esse palimpsesto tornou-se clássica por combinar noticiário e melodrama, ficção e realidade, cuja contiguidade tem sido objeto de análises e estudos recorrentes. Falar de telenovela brasileira é falar das novelas da TV Globo. São elas, sem dúvida, as principais responsáveis pela especificidade alcançada pela teleficção brasileira. Essa especificidade é resultado de um conjunto de fatores que vão desde o caráter técnico e industrial da produção, passam pelo seu nível estético e artístico e pela construção autoral do texto, os quais convergem no chamado *padrão Globo de qualidade*. Por isso, é possível atribuir às novelas da Globo um papel protagônico na construção de uma *teledramaturgia nacional*. O custo médio de uma novela de 200 capítulos é de 16 milhões de dólares, o que dá cerca de 80.000 dólares por capítulo. O capítulo diário possui em média 34 cenas gravadas o que corresponde a 1/2 filme de cinema, e a 3 filmes de longa-metragem por semana. Um capítulo diário contém, em média, 36 cenas gravadas o que corresponde à metade de um filme de cinema e a três longas-metragens por semana. São 20 horas de gravação e 27 horas de edição para um capítulo de 45 minutos de conteúdo bruto no ar (sem comerciais). Normalmente, uma novela tem 60 a 70% de gravações em estúdio e de 30 a 40% de externas. A produção envolve uma média de 200 pessoas e uma novela de sucesso alcança por volta de 45 pontos de audiência, um *share* de 58% e uma média de 45 milhões de telespectadores.

⁸ Segundo pesquisa recente, 68% dos telespectadores nunca assistem a telenovelas produzidas em países latino-americanos, como México e Colômbia. (pesquisa TGI – Target Group Index, outubro 2008).

A partir do final dos anos 1960 e seguindo modelo proposto pela TV Tupi⁹, as novelas da Globo se contrapuseram ao estilo “sentimental” que dominava a produção anterior, propondo uma alternativa “realista” (ORTIZ, 1989; MATTELART; MATTELART, 1989). É a ruptura com o modelo representado pela novela *Sheik de Agadir* (Globo, 1966), com seus personagens de nomes estrangeiros vivendo dramas pesados, diálogos formais e figurinos pomposos, ambientados em tempos e lugares exóticos.¹⁰

O que chamo de *recurso comunicativo da telenovela brasileira* foi sendo construído a partir da novela *Beto Rockefeller* (Tupi, 1968). Este paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das cidades grandes brasileiras, o uso de gravações externas, introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente, uma certa ambiguidade dos personagens e, principalmente, um repertório de referências compartilhado pelos brasileiros. Sintonzou as ansiedades liberalizantes de um público jovem, tanto masculino como feminino, recém-chegado à metrópole, em busca de instrução e integração nos polos de modernização. As convenções que passaram a ser adotadas daí em diante baseiam-se em que cada novela deveria trazer uma “novidade”, um assunto que a diferenciasse de suas antecessoras e fosse capaz de “provocar” o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e de outras mídias, o consumo de produtos a ela relacionados, como livros, discos, roupas, etc. Essa ênfase na representação de uma contemporaneidade sucessivamente atualizada é visível na moda, nas tecnologias, nas referências a acontecimentos correntes. Mas é visível também e, especificamente, na evolução na maneira como o amor, o romance, a sexualidade e a relação homem-mulher passou a ser representado nas novelas dos anos 1970 em diante.

Essa opção por uma definição clara no tempo e no espaço – quase sempre o cenário contemporâneo situado no âmbito da nação – potencializa a vocação da novela em mimetizar e em renovar constantemente as imagens do cotidiano de um Brasil que se “moderniza”. Isso pode ser identificado através de dois planos estruturais de toda novela: o renovado senso de exploração de temas contemporâneos e o claro “efeito-demonstração” dos padrões de consumo vividos pelos personagens e apresentados perante os olhares da população de espectadores, com a possibilidade (concreta ou não) de integração social por meio do consumo. Essa quase obsessão pela conjuntura

⁹ A Tupi foi a primeira rede de televisão do Brasil, marcou época como pioneira nos caminhos de uma dramaturgia própria da televisão com base em temas e personagens brasileiros. Com a sua falência nos anos 1970 inicia-se a hegemonia da TV Globo.

¹⁰ O levantamento de dados relativos às telenovelas para o presente artigo foi feito pelo CETVN-Centro de Estudos de Telenovela da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (fundado em 1992) e particularmente dentro do seu projeto OBITEL - Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva.

atual e pela moda é acomodada à estrutura seriada e interativa do folhetim e mobiliza repetidamente o gênero melodramático como matriz cultural e dispositivo de comunicabilidade (MARTÍN-BARBERO, 1987) e como recurso comunicativo.

As tramas das novelas são em geral movidas por oposições entre homens e mulheres; entre gerações; entre classes sociais; entre localidades rurais e urbanas, “arcaicas” e “modernas”, representadas como tendências intrínsecas, simultâneas e ambivalentes da contemporaneidade brasileira. Outros recursos dramáticos como identidades falsas, trocas de filhos, pais desconhecidos, heranças repentinas, ascensão social através do amor, estão presentes de maneira recorrente e convivem em harmonia com as referências a temáticas e repertórios nacionais e contemporâneos à época em que vão ao ar.

Alçada à posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, indo da intimidade privada aos problemas sociais. Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino, está inscrita na narrativa das novelas que combina convenções formais do documentário e do melodrama televisivo. É isso o que, a meu ver, tipifica a telenovela brasileira e que cria o quase paradoxo de se “ver” o Brasil mais nessa narrativa ficcional do que no telejornal. São recorrentes nas novelas a identificação entre personagens da ficção e figuras públicas reais, entre as tramas e os problemas reais e a tendência para uma maior verossimilhança nas histórias contadas, esta, aliás, uma demanda forte do próprio público.¹¹

Tal combinação de gêneros e informações pode ser encontrada, por exemplo, no uso de documentários de época inseridos nas sequências de novelas desde *Irmãos Coragem* (1970, novela de tempo atual) à *Terra Nostra* (1998, novela de época).¹² Ainda pode-se mencionar a “invasão” de realidade na novela *Porto dos Milagres* (2001) pelo uso, no intervalo comercial, de cliques de campanha eleitoral com os personagens da novela, provocando o efeito de realidade de uma propaganda feita por partidos políticos

¹¹ São comuns as críticas tanto da mídia como do público a certas situações tratadas em uma novela por ser consideradas irreais e fantasiosas, cobrando mais realidade e menos ficção, limitando as “licenças poéticas” aos seus autores. Talvez essa tendência ao *realismo*, ou mais precisamente, ao *naturalismo* das histórias narradas, esteja na base dos mecanismos de legitimação e de credibilidade das novelas no Brasil. Sobre as relações entre ficção e realidade na telenovela brasileira, ver os trabalhos de Lopes (2001, 2004) e de Motter (2001). Aprofundarei esses aspectos realistas e naturalistas na parte II deste capítulo.

¹² Para economia de notação, todas telenovelas citadas sem a emissora produtora são da TV Globo.

verdadeiros. Por fim, menciono a incorporação do noticiário, levada às últimas consequências, e que passou a ser denominada de *merchandising social* (SCHIAVO, 1995). Ainda sem esse nome, a novela *O Espigão* (1974) já apresentava uma campanha pelo meio ambiente. Em novelas recentes, houve a divulgação do trabalho das ONGs e a presença de mães de crianças desaparecidas em *Explode Coração* (1995); o Movimento dos Sem-Terra e a presença de dois senadores da República em velório do senador ficcional em *O Rei do Gado* (1996); a denúncia da exploração do trabalho infantil em *A Indomada* (1997); o tema da aids em *Zazá* (1997); a doação de medula óssea e a presença de médicos explicando o câncer de uma jovem em *Laços de Família* (2000); as drogas e o depoimento de viciados reais em tratamento em *O Clone* (2001); a violência urbana e doméstica, câncer de mama e alcoolismo em *Mulheres Apaixonadas* (2003); a imigração ilegal para os Estados Unidos, tráfico de drogas, pedofilia na internet e deficientes visuais em *América* (2005); a síndrome de *down*, bulimia juvenil, aids na África, alcoolismo e depoimentos de pessoas comuns ao final de cada capítulo em *Páginas da Vida* (2006); o preconceito racial e uma favela como cenário principal em *Dois Caras* (2008); a esquizofrenia e o tratamento de doentes mentais reais através da música e da pintura em *Caminho das Índias* (2009).

TEMAS DA VIDA PÚBLICA E DA VIDA PRIVADA

A encenação de fatos e temáticas sociais e políticas remetem às menções feitas sobre o caráter "naturalista" das novelas e as referências explícitas à vida da nação. Avancei a hipótese de a novela exercer a função de *agenda setting* tal é seu poder de pautar uma agenda temática que é acompanhada e discutida pelo país no decorrer de seus oito meses de duração. Questões como a reforma agrária, o "coronelismo", a especulação imobiliária, as companhias multinacionais, a corrupção política, o racismo, as minorias, entre outras, são alguns exemplos dessa vocação das novelas de incorporar temas do âmbito público ao universo privado em suas narrativas. Pois, esses temas são inseparáveis das tramas românticas, dos enredos de família, do amor, do casamento, da separação. É a lógica das relações pessoais, familiares que preside a narrativa dos problemas sociais. É aí que parece residir o poder dessa narrativa, sua capacidade de traduzir o público através das relações afetivas, ao nível do vivido, misturando-se na experiência do dia a dia, vivida ela mesma em múltiplas facetas, subjetiva, emotiva, política, cultural, estética.

A fusão dos domínios do público e do privado realizada pelas novelas lhes permite sintetizar problemáticas amplas em figuras e tramas pontuais, e ao mesmo tempo, sugerir que dramas pessoais e pontuais podem vir a ter significado amplo. Nesse sentido, são exemplares os casos da novela *Barriga de Aluguel* (1990) que conta a história de uma inseminação artificial; de

transplante de coração em *De Corpo e Alma* (1992); a destruição do meio ambiente em *Mulheres de Areia* (1993); a chegada da internet em *Explode Coração* (1995); a violência urbana em *A Próxima Vítima* (1995) e *Torre de Babel* (1998); a violência contra a mulher e os idosos em *Mulheres Apaixonadas* (2003); a clonagem humana e as drogas em *O Clone* (2001); a deficiência visual em *América* (2005); a síndrome de *down* em *Páginas da Vida* (2006); a diversidade racial e sexual em *Duas Caras* (2008); a saúde mental e a diversidade cultural em *Caminho das Índias* (2009).

Entretanto, talvez seja na trajetória das personagens femininas, assim como na das representações do amor e da sexualidade, onde se expressa de maneira mais bem acabada essa capacidade de aglutinar experiências públicas e privadas que caracteriza as novelas.

Ainda, passou-se a tratar da vida profissional e da independência financeira da mulher, das tecnologias reprodutivas (*Barriga de Aluguel*, 1990; *O Clone*, 2001), da constituição de novos arranjos familiares em que uma mulher, mesmo solteira, decide criar filhos concebidos em relações diferentes (*Laços de Família*, 2000). Entram em cena e são cada vez mais constantes os casamentos interracialis: *A Próxima Vítima*, 1995; *A Indomada*, 1996; *Por amor*, 1997; *Suave Veneno*, 1999; *Laços de Família*, 2000; *Porto dos Milagres*, 2001; *Celebridade*, 2003; *Da Cor do Pecado*, 2004; *Duas Caras*, 2008); e uniões homossexuais, seja entre homens jovens e adultos como entre mulheres (*Vale Tudo*, 1988; *A Próxima Vítima*, 1995; *Por amor*, 1997; *Torre de Babel*, 1998; *Mulheres Apaixonadas*, 2003; *América*, 2005; *Duas Caras*, 2008). E, mais importante ainda, o tratamento naturalista dado a esses temas não costuma escamotear os elementos de conflito e de preconceito, conferindo à novela alta credibilidade junto ao público. É através desse efeito de credibilidade que as novelas colocam em circulação e debate mensagens sobre a tolerância, o direito à diferença e os direitos das minorias, a despeito do quase sempre “final feliz” dado às histórias. Talvez o fascínio e a repercussão pública das novelas estejam relacionados a essas ousadias na abordagem dos dramas comuns do todos os dias. Em que medida a moral final correspondente a modelos convencionais ou liberalizantes tem a ver com uma negociação simbólica ou dos significados em jogo, negociação cheia de mediações que envolve autores, produtores, pesquisadores de mercado, instituições como a censura, a igreja, os movimentos negro, feminista, gay, ONGs e os diferentes públicos que veem novelas? O que é certo que esses dramas nas novelas já não são lineares nem unilaterais, mas antes, bastante nuanceados e marcados por um movimento ambivalente de transgressão e conformismo. Com relação ao tema da discriminação racial e sexual, o tratamento vem sendo crescentemente informativo, antidogmático e a favor da tolerância e do respeito às minorias. Neste sentido, a novela parece

configurar-se como uma linha de força na construção de uma sociedade multicultural no Brasil.

PACTO DE RECEPÇÃO E ESPAÇO DE DEBATE DE SENTIDOS

Não resta dúvida de que a novela constitui um exemplo de narrativa que ultrapassou a dimensão do lazer e impregna a rotina cotidiana da nação. Construiu mecanismos de interatividade e uma dialética entre o tempo vivido e o tempo narrado e se configura como uma experiência comunicativa, cultural, estética e social. Como experiência comunicativa, ela aciona mecanismos de conversação, de compartilhamento e de participação imaginária. *A novela tornou-se uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada.* Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano. As relações do público com as novelas são mediadas por uma variedade de instituições, pesquisas de audiência, relações pessoais, contatos diretos com autores, além da imprensa e da mídia especializada e, mais recentemente, através da internet.

Tão importante quanto o ritual diário de assistir os capítulos das novelas é a informação e os comentários que atingem a todos, mesmo àqueles que só de vez em quando ou raramente assistem a novela. As pessoas, independentemente de classe, sexo, idade ou região acabam participando do território de circulação dos sentidos das novelas, formado por inúmeros circuitos onde são reelaborados e ressemantizados. Esse fenômeno leva-me a afirmar que *a novela é tão vista quanto falada* pois seus significados resultam tanto da narrativa audiovisual produzida pela televisão quanto da interminável conversação produzida pelas pessoas. Como muitas pesquisas já mostraram, a novela começa a ser comentada durante o próprio ato de sua assistência. Conversa-se sobre ela em casa, com o marido, a mãe, os filhos, a empregada, com os vizinhos, os amigos, no trabalho. Fala-se dela nas revistas especializadas em comentários e fofocas sobre novelas; em colunas dos jornais diários, tanto os de prestígio como os populares; nas pesquisas de opinião feitas por institutos; nas cartas de leitores mandadas aos jornais e revistas; nos programas de televisão e rádio que acompanham as novelas tanto em forma de reportagem e entrevistas com seus atores, como em programas de humor onde elas são satirizadas. A novela também aparece nas músicas dos CDs de trilhas sonoras que são especialmente compostas; em todo um circuito de merchandising que vão das roupas e joias usadas pelos atores aos objetos de decoração, bebidas, carros, lojas e bancos que aparecem nas histórias; nos comerciais com os atores das novelas que estão no ar. Finalmente, o mais novo espaço ocupado por toda essa conversação que a novela provoca é a internet, onde cada novela tem seu site (informado no ar ao final da ficha técnica que encerra cada capítulo diário) e as opiniões se

expressam em inúmeras listas de discussão, posts e blogs, dos autores e do público, e onde inúmeros dispositivos de interatividade ampliam e renovam os significados das novelas¹³

Os autores declaram expressamente à imprensa que procuram pessoas na rua para saber as suas opiniões sobre o que estão escrevendo para assim ter ideias sobre o desenvolvimento dos personagens. As gírias e maneirismos usados por certos personagens são incorporados rapidamente na linguagem do dia a dia; nomes de personagens entram em moda e crianças são batizadas com eles; nomes de novelas passam a ser nomes de padarias e lojas; também nomes de alguns personagens, principalmente os “maus”, são usados como adjetivos para designar o caráter particular de pessoas.

Além disso, situações vividas por um personagem na novela ou as características de seu caráter podem ser objeto de mobilização de sindicatos, do movimento negro ou gay, de políticos, de comunidades étnicas que criticam ou reivindicam mudanças em situações e personagens que contrariariam a sua imagem pública. As novelas ainda podem ser encontradas refletidas nas propostas de projetos de lei para o estabelecimento quotas para atores negros e disciplinando o trabalho de atores infantis e adolescentes. Não raro, as tramas das novelas provocam a discussão da necessidade de códigos de ética por parte das emissoras de TV, seja em forma de lei ou de autorregulamentação. São referências de nota três projetos de lei cuja aprovação foi relacionada a tramas de novelas: o “estatuto do idoso” que consigna direitos a pessoas da terceira idade, quando aprovado pelo Senado Federal reconheceu a importância de *Mulheres apaixonadas* (2003) por ter mostrado a história do tratamento hostil dado pela neta Doris aos avós Flora e Leopoldo; a “lei Maria da Penha” contra a violência doméstica e contra a mulher, temas presentes em muitas novelas; e o “estatuto do desarmamento” para o qual concorreu uma passeata de 60 mil pessoas no Rio de Janeiro contra a violência e da qual participou o elenco de *Mulheres apaixonadas* (2003) em cuja trama uma personagem morria na rua atingida por uma bala perdida.¹⁴

¹³ Estamos apenas começando a perceber as novas relações com a telenovela trazidas pela televisão digital. Achemo-nos diante dos desafios de rever e criar metodologias e concepções teóricas para a pesquisa virtual.

¹⁴ Transcrevo de diversas fontes, alguns exemplos de mobilização provocados por essa telenovela.

Conhecido por mesclar realidade e ficção em suas tramas, Manoel Carlos promoveu uma passeata em prol do desarmamento que ultrapassou o universo ficcional da telinha, em *Mulheres Apaixonadas*. Sob a direção de Ricardo Waddington, as cenas envolveram cerca de 40 atores da trama e mobilizaram quase 60 mil pessoas no trajeto realizado na orla de Copacabana, gravadas num domingo chuvoso (14 de setembro de 2003), sendo veiculadas no dia seguinte (15 de setembro de 2003). A camiseta usada

A força e a repercussão da novela mobilizam cotidianamente uma verdadeira rede de comunicação, através da qual se dá a circulação dos seus sentidos e gera a chamada *semiose social*. Por isso, a telenovela pode ser considerada como um novo espaço público, por ter a capacidade de provocar a discussão e a polêmica nacional.¹⁵ Através desse *fórum de debates* sobre os sentidos produzidos, capilarmente difuso, complexo e diversificado, as pessoas sintetizam experiências públicas e privadas, expressam divergências e convergências de opinião sobre ações de personagens e desdobramentos de histórias. O caráter de repertório compartilhado permite a manifestação de diferenças, a expressão das competências sobre o gênero, de domínio das convenções dramaturgicas da telenovela, da sensibilidade do olhar que cerca os detalhes, seja nos cenários e nos figurinos, seja nos múltiplos *plots* que se entrelaçam no emaranhado de 200 capítulos para, ao fim, emitir seu julgamento sobre os diversos finais dessas tramas. Critica-se ou aplaude-se em privado e em público os produtores pela condução da obra.

Quando uma novela galvaniza o país, nesse momento ela atualiza seu potencial de sintetizar o imaginário de uma nação, isto é, a sua identidade, ou o que é o mesmo, de se expressar como *nação imaginada*. Esta representação, ainda que estruturalmente melodramática e sujeita à variedade de interpretações, é aceita como verossímil, vista e apropriada como legítima e objeto de credibilidade. Há um consenso na literatura em denominar esse imaginário como *moderno*, uma vez que as novelas movimentam os

pelos atores da trama trazia os dizeres “Brasil sem armas” e uma ilustração feita pela personagem Salete (Bruna Marquezine), que perdeu a mãe, Fernanda (Vanessa Garbelli), durante o tiroteio que também atingiu Téó (Tony Ramos), que participou da passeata numa cadeira de rodas. O ato simbólico em prol do desarmamento gerou a tramitação da Lei do Desarmamento e, durante a passeata, a Divisão de Fiscalização de Armas e Explosivos da Polícia Civil montou um estande no calçadão da praia de Copacabana para recolher armas. Além dos atores, participaram da passeata o então Secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro, Anthony Garotinho – vaiado durante a caminhada –, entre outros políticos, como Luiz Eduardo Greenhalgh (relator do estatuto do desarmamento), Márcio Thomaz Bastos. Essa telenovela ainda mostrou cenas com os pais de Gabriela Prado Maia Ribeiro, morta aos 14 anos vítima de uma bala perdida na estação de metrô São Francisco Xavier. A aparição dos familiares foi durante uma aula da personagem Santana (Vera Holtz). Fontes: Memória Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273230093,00.html>. Acesso em: 26 maio 2009; Blog *Mulheres Apaixonadas* – Brasil sem Armas. Disponível em: <http://tvglobomulheres.blogger.com.br/>. Acesso em: 26 maio 2009; Correio Braziliense. Disponível em: http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030915/pri_bra_150903_194.htm. Acesso em: 26 maio 2009.

¹⁵ Quase sempre é a novela do horário nobre, por ser a de maior audiência no país, a que tradicionalmente se presta a essa função.

imaginários modernos da nação sobre alguns eixos temáticos recorrentes e que, em síntese são: a mobilidade social, a nova família, a diversidade sexual, racial, étnica, a afirmação feminina, a renovação ética.

É no mínimo paradoxal que um programa inicialmente classificado pela indústria como entretenimento dirigido às mulheres de classe “C” tenha dominado o horário nobre da televisão brasileira e se transformado num fórum de debates sobre a nação e compartilhado por um público nacional composto por mulheres, homens e crianças em todos os grupos sociais e locais do território nacional. A novela brasileira talvez seja um exemplo único de como um sistema de mídia televisiva pode ser um dos fatores a contribuir para a emergência de um espaço público peculiar que nos anos atuais se apresenta como uma nova forma de construção de cidadania. A novela, enfim, parece ter conseguido permeabilizar o espaço público brasileiro à atualização e à problematização da identidade nacional em um período de profundas e aceleradas transformações globais.

PARTE II:

A TELENVELA COMO RECURSO COMUNICATIVO

Na primeira parte deste artigo, as discussões teóricas com base em materiais empíricos ajudaram-me a elaborar o conceito da telenovela brasileira como narrativa da nação. Tratarei agora de caracterizar essa narrativa como *recurso comunicativo* que, como antecipei, foi construído através da imbricação histórica desse gênero e formato televisivo com as mudanças da sociedade brasileira, especificamente a partir dos anos 1970.

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

Vimos como a matriz cultural do *melodrama* opera como *gênero* constitutivo e principal da telenovela como narração e como articulador do imaginário da nação. Avancei a hipótese de a telenovela brasileira constituir um recurso comunicativo por sua capacidade de junção da matriz melodramática com o tratamento naturalista como fundamento da verossimilhança de suas narrativas e do efeito de credibilidade que alcançou. E mais, que essa *estratégia de hibridação de ficção e realidade* é percebida com intensidade crescente ao longo de sua história.

FUNÇÃO PEDAGÓGICA DO MELODRAMA

Qualquer estudo genealógico que se faça da telenovela brasileira deve iniciar necessariamente pela atenção à *função pedagógica originária* presente

na matriz cultural do melodrama que foi sendo reformulada ao longo dos anos, adquirindo uma feição realista que cada vez mais foi se naturalizando e expressando-se de forma deliberada. Isso significa que pela própria natureza da linguagem da telenovela e do funcionamento do imaginário (Morin, 1969), a telenovela apresenta-se como uma *ação pedagógica implícita* e espontânea ativada pela correspondência entre o *habitus* do mundo narrado e do vivido (BOURDIEU, 1975). Entretanto, no decurso de seu desenvolvimento, a telenovela passou a incorporar uma *ação pedagógica explícita*¹⁶ que se apresenta de forma deliberada e cujo discurso traz explicações, conceituações e definições, enfim, forma opinião, acerca dos temas sociais abordados. Essa enunciação explícita e deliberada da narrativa encontra apoio nos dispositivos da *imaginação melodramática* e da *estética do excesso* (BROOKS, 1995) e na dimensão da função moral e pedagógica do melodrama.

O melodrama nasce com uma missão educadora: Pixérécourt reconhecia escrever para aqueles “que não sabem ler”, *para este público novo, em sua maioria inculco, no qual se desejava inculcar certos princípios de sã moral e de boa política*, afirma Thomasseau (2005, p. 29). Mas, para tal, devia-se considerar essa nova sensibilidade nascente e codificá-la no gênero, como assinala Martín-Barbero:

As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução [Francesa] exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas *emoções*. E para que estas possam desenvolver-se o cenário se encherá de prisões, de conspirações e justicamentos, de desgraças imensas sofridas por vítimas e traidores que no final pagarão caro suas traições (...) Antes de ser um meio de propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 152).

Concomitantemente ao aperfeiçoamento da função bárdica da telenovela (FISKE, 1987), de narradora central de histórias na sociedade contemporânea, a audiência foi adquirindo competência cultural para compreender essa narração ao longo do tempo. Na história que a telenovela tem construído ao longo dos anos, a matriz melodramática – forma de narrar – foi se repetindo, porém incorporando a novidade, o acontecimento e transformando-se segundo as demandas sociais de cada contexto histórico. Nessa evolução histórica da matriz do melodrama se persegue-se o efeito de verossimilhança a partir do aprofundamento do tratamento *naturalista* de

¹⁶ Como veremos adiante, a partir de certo momento, essa ação pedagógica explícita no interior da telenovela passou a ser chamada de *merchandising social*.

temáticas sociais nas tramas, notadamente na década de 1990, superando a proposta *realista* dos anos 1970.

A partir do começo dos 1990, introduziu-se no sucesso dramaturgico os ritmos sociais, desde os mais densos aos mais conjunturais e explosivos. Porque, se o social na novela das décadas anteriores se referia ao fosso entre ricos e pobres ou entre a cidade e o campo, a dos 1990 assume assuntos que pertencem à agenda pública mais insistente, como a corrupção, o narcotráfico, a crise da política ou a pobreza (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 171).

FÓRUM CULTURAL COMO ESPAÇO DE DEBATE DOS SENTIDOS DA TELENVELA

Entrar nas nuances da hegemonia audiovisual da telenovela é analisar como e por meio de quais mecanismos a indústria cultural responde, a partir de seus formatos, a certas *demandas sociais* (WILLIAMS, 1975) em tempos de profundas transformações. Considerando que os produtos culturais refratam as condições sociais em que estão inseridos, a telenovela absorve as mudanças sociais e revitaliza suas expressões: a *hibridação* do gênero se afirma no tempo histórico atual. Dá-se, assim, uma específica contaminação entre ficção e realidade entre a telenovela e a sociedade.

Ao analisar a sociedade global, Vattimo identifica o papel central dos meios como agentes do descentramento da modernidade, conceituando a sociedade contemporânea como uma sociedade de *comunicação generalizada* (VATTIMO, 1992:7). Os meios de comunicação fizeram parte da dissolução do ponto de vista unitário e uma explosão de visões de mundo, veiculadas através do rádio, jornal, televisão, internet, etc. Consequentemente, começam a circular uma diversidade de informações, conhecimentos e interpretações da realidade social que não guardam, necessariamente, relação direta com a experiência cotidiana dos sujeitos. Se a pluralidade de vozes culturais agora visibilizadas (minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais, estéticas etc.) e de informações sobre o mundo poderiam ser uma realização da emancipação iluminista baseada na autoconsciência da humanidade, esse ideal é desmentido: estando o poder econômico nas mãos do grande capital, a emancipação possível radica na consciência da falta de um princípio de realidade único, objetivo. Diz esse autor:

Realidade, para nós, é mais o resultado do cruzamento, da “contaminação” (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os *media* distribuem (VATTIMO, 1992, p. 13).

O que se tem então é que as variações interpretativas da realidade podem ser identificadas *tanto do lado da produção* das telenovelas, nos seus profissionais considerados assim como intérpretes culturais *como do lado do público*. Entre os dois lados, prevaleceu a atenção da análise sobre este último, em que a multiplicidade de sentidos passa a ser associada às sugestivas hipóteses de Hall no seu influente ensaio sobre a decodificação (HALL, 2003). De todo modo, em ambos os lados, o interesse maior recai na interpretação negociada, o que faz com que a telenovela possa ser vista *como fórum cultural* (NEWCOMB, 1999), reconhecendo-se a pluralidade de interpretações dos seus conteúdos e de como podem estar contribuindo para a mudança, envolvendo nas estratégias de interpretação *todos os agentes do campo da telenovela*, audiências, autores, produtores, diretores de rede, etc. Com base em meus estudos, concordo com Newcomb de que somente uma texto denso poderia atrair uma audiência tão massiva no ambiente cultural globalizado que vivemos, tão complexo quanto conflituoso, marcado por diversidade, diferença e distinção.

ENTRE PERTENCIMENTO E DESENRAIZAMENTO

A *mediação* dos meios de comunicação pode ser considerada como condição da experiência social e do relativismo da própria cultura em face da existência de tantas outras culturas, pois o descentramento consiste na assunção da existência de outras realidades além daquela que nos cerca. Viver neste mundo múltiplo significa, nas palavras de Vattimo, *fazer experiência da liberdade como oscilação contínua entre pertença e desenraizamento* (VATTIMO, 1992:16).¹⁷

Nessa linha, no cenário atual de tensão entre pertencimento e desterritorialização, somada à mediação dos meios na produção de sentido às experiências cotidianas, García Canclini (1995) abre nova chave para compreender o exercício da cidadania nas sociedades globalizadas, especialmente nas latino-americanas, onde o ideal de modernidade fracassou

¹⁷ Nesse mesmo sentido está a análise desenvolvida por Victor Turner (*apud* NEWCOMB, 1999) sobre as qualidades específicas da fase liminal dos processos rituais, geralmente envolvidas nas ideias de lúdico, consumo, carnavalesco. Nessa fase liminal se dá a inversão ou suspensão das estruturas normativas sociais e morais presentes no cotidiano, e que são as condições de desterritorialização e do "vir a ser". É uma fase intermediária, quando não se está nem completamente dentro nem completamente fora da sociedade. É uma fase de licença, na qual as regras podem ser quebradas ou dobradas, os papéis podem ser invertidos, as categorias subvertidas. A sugestão do autor é que a essência da liminaridade está na sua liberação dos constrangimentos normais, a qual permite a desconstrução das construções "não interessantes" do senso comum, da insensatez da vida cotidiana e a reconstrução dessas construções em formas novas, algumas até bizarras e monstruosas.

e as políticas do “progresso econômico” se traduziram em miséria, desemprego, analfabetismo; desigualdades sociais de toda ordem. Apoiado no conceito de *cidadania cultural*, o autor entende que ser cidadão não tem a ver apenas com os direitos que dependem dos aparatos burocráticos oferecidos às pessoas que nasceram num território particular – noção político-jurídica e abstrata de cidadania – mas, também, com as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento e de participação em redes sociais. Essa prática é, para o autor, o consumo, especialmente o dos meios de comunicação audiovisuais. O acelerado crescimento dessas mídias testemunhou a mudança que desde o século passado vinha acontecendo na configuração do público e do exercício da cidadania:

Porém, esses meios eletrônicos que fizeram as massas populares irromper na esfera pública foram deslocando o desempenho cidadão para as práticas de consumo. Estabeleceram-se outros modos de se informar, de entender as comunidades de que se faz parte, de conceber e exercer os direitos. Desiludidos das burocracias estatais, partidárias e sindicais, os públicos acodem ao rádio e à televisão para conseguir o que as instituições cidadãs não fornecem: serviços, justiça, ressarcimentos ou simplesmente, atenção (GARCÍA CANCLINI, 1995, p. 23).

Da mesma forma que García Canclini problematiza a relação consumo-cidadania, Certeau (1994) aborda a vida cotidiana como um espaço de luta entre a reprodução e a criação cultural. O embate se dá entre as “estratégias” dos dominadores e as “táticas de resistência” dos dominados. Por meio dessas táticas invisíveis e efêmeras, o “homem ordinário”, homem da rua, homem comum, descobre brechas para a criação e subversão da ordem estabelecida. *O cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada* (CERTEAU, 1994, p. 38). Dele o homem escapa, porém sem deixá-lo:

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. Não se deve esquecer este “mundo memória”, segundo a expressão de Péguy. É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres. Talvez não seja inútil sublinhar a importância do domínio desta história “irracional” ou desta “não história”, como o

diz ainda A. Dupront: O que interessa ao historiador do cotidiano é o invisível (CERTEAU, 1996, p. 31).

Pode-se verificar que essas influentes problematizações se articulam com a concepção de Vattimo acerca do caráter de libertação que abre a sociedade da comunicação, a televisão – e a telenovela, em particular – pode ser considerada como um espaço público que torna disponíveis informações e repertórios anteriormente da competência privilegiada de determinados setores da sociedade.

DO REALISMO E A AÇÃO PEDAGÓGICA IMPLÍCITA AO NATURALISMO E A AÇÃO PEDAGÓGICA DELIBERADA

Com base numa tentativa periodização da telenovela brasileira em três fases: sentimental (1950-1967), realista (1968-1990) e naturalista (desde 1990)¹⁸, minha hipótese é que ao passar a dar ênfase a este último estilo de linguagem, a telenovela passa a tratar os temas com uma forte representação *naturalista*, em que o discurso é identificado própria realidade/verdade (Xavier, 2005), o que faz com que ela ganhe verossimilhança, credibilidade e legitimidade enquanto ação pedagógica.¹⁹ Em um sentido complementar e de um certo modo, a evolução do estreitamento do vínculo entre ficção e realidade, combinada com a evolução de uma dimensão pedagógica que, cada vez mais, vai se expressando de forma explícita e deliberada, pode provocar uma *leitura documentarizante*, quer dizer, *uma leitura capaz de tratar toda [ficção] como documento*, conforme afirma Roger Odin (1984).²⁰ *A leitura documentarizante* é um efeito de posicionamento do leitor e centra-se sobre a imagem que o leitor faz do enunciador: *na leitura documentarizante, o leitor constrói a imagem do enunciador, pressupondo a realidade desse*

¹⁸ Periodizações da telenovela brasileira são encontradas em diversos estudos, entre os quais: Ortiz, Borelli e Ramos Ortiz (1989), Mattelart e Matteredart (1987), Campedelli (1985) e Fernandes (1994).

¹⁹ Nem todos apoiam essa explicitação deliberada: “Na ânsia de mostrar uma dimensão construtiva da TV, diversos programas andam privilegiando conteúdos com registro ‘didático’ em detrimento de boa dramaturgia. Novelas, na tradição do romance seriado francês do século 19, que Marlyse Meyer aborda no seu livro ‘Folhetim’, há muito aludem a eventos atuais. Nos anos 80 e 90, referências a temas sociais e políticos faziam parte das convenções do gênero, com menções à campanha pelas diretas ou personagens que advertiam, por exemplo, sobre a necessidade de usar camisinha. Hoje essas referências se tornaram obrigatórias e ‘oficiais’. O tom ‘politicamente correto’ das produções atuais aniquila a possibilidade da criação artística” (HAMBURGUER, 2004).

²⁰ Cabe salientar que essa argumentação de Odin encontra fundamentação empírica nas observações por mim realizadas sobre as telenovelas que foram citadas na primeira parte deste artigo.

enunciador, o leitor constrói um eu - origem real (Odin, 1984). Assim sendo, essa leitura é capaz de *tratar todo filme como documento*, tanto o ficcional quanto o documentário propriamente dito. Uma das formas de ativar esse tipo de leitura é partir dos recursos estilísticos utilizados no texto audiovisual (modo de produção interno): o funcionamento dos créditos, o foco embaçado, tremulação de imagem, som direto, olhar para câmera, entre outros. Odin aponta que um filme pertence ao conjunto de *documentário quando ele integra explicitamente em sua estrutura a instrução de pôr em ação a leitura documentarizante, quando ele programa a leitura documentarizante* a partir das figuras estilísticas mencionadas.

Em geral, as formas de enunciação descritas respeitam a montagem clássica de continuidade, que, como aponta Xavier (1983, p. 13):

[...] o maior efeito é provocar em nós uma relação muito particular com a ficção, tal como se esta se desenvolvesse por si mesma e a mediação não existisse, tal como se estivéssemos diante de algo tão autônomo quanto certos acontecimentos de nosso cotidiano.

MERCHANDISING SOCIAL E RECURSO COMUNICATIVO

Os dispositivos discursivos naturalistas ou documentarizantes que passaram a ser deliberadamente explicitados na telenovela, combinados com a diversificação da matriz melodramática na novela passaram a ser conhecidos como *merchandising social*.

O *merchandising social*²¹ pode ser definido como um recurso comunicativo que consiste na veiculação, nas tramas e enredos das produções de teledramaturgia, de *mensagens socioeducativas* explícitas, de conteúdo ficcional ou real, entendendo-se por "mensagens socioeducativas" tanto as elaboradas de forma intencional, sistematizadas e com propósitos definidos, como aquelas assim percebidas pela audiência – que, a partir das situações dramaturgicas, extrai ensinamentos e reflexões capazes de mudar positivamente seus conhecimentos, valores, atitudes e práticas. A mera ocorrência de um fato na trama (gravidez, consumo de álcool, agressão doméstica, discriminação racial, acidente etc.) não caracteriza *merchandising social*. Para isso, é necessário que haja, por exemplo, referência a medidas preventivas, protetoras, reparadoras ou punitivas; alerta para causas e

²¹ O *merchandising social* tem por objetivos: difundir conhecimentos; promover valores e princípios éticos e universais. Ex.: defesa dos direitos humanos, voto consciente etc.; estimular a mudança de atitudes e a adoção de novos comportamentos (inovações sociais) frente a assuntos de interesse público, por exemplo, aleitamento materno, uso do preservativo, quebra de preconceitos etc.; promover a crítica social e pautar questões de relevância social, incentivando o debate pela sociedade, por exemplo, desarmamento, educação inclusiva, etc.

consequências associadas ou quanto a hábitos e comportamentos inadequados; valorização da diversidade de opiniões e pontos de vista etc.

Embora o *merchandising* social esteja hoje disseminado na teledramaturgia brasileira em geral, foi a Globo que sistematizou e institucionalizou seu uso a partir da década de 1990, a ponto de tornar-se uma marca registrada da ficção nacional. Haveria muito ainda a se pesquisar sobre a relação entre a criação da telenovela brasileira como *novela naturalista* com forte conteúdo social e a institucionalização do *merchandising* social dentro dela.²²

Eis no discurso do *merchandising* social a memória de uma *imaginação melodramática* (BROOKS, 1995), em que a imbricação do naturalismo com o melodrama, se fazem presente no século XXI como mediação para o acesso de educação em tempos de desigualdade e exclusão social, da mesma forma que Pixérécourt concebeu o melodrama perante as transformações sociais do século XIX. O discurso do *merchandising* social confirma a telenovela como discurso *híbrido*, como *forma cultural* que dialoga com seu tempo histórico, respondendo a exigências que provêm do tecido social. No caso, uma forma de inclusão social, de educação informal através do melodrama, da telenovela, de um bem cultural de acesso popular.

Considero, pois, que o *merchandising* social se constitui como *ação pedagógica* deliberada “para quem não sabe ler e pouco escrever” a partir de

²² No ano de 2008, foi grande a repercussão na mídia dos resultados de uma pesquisa do BID sobre a influência das telenovelas da Globo no comportamento reprodutivo e social das mulheres. “Os enredos das novelas com frequência incluem críticas a valores tradicionais. Por exemplo, o sucesso de 1988, a novela *Vale Tudo*, apresentava uma protagonista que era capaz de roubar, mentir e enganar a fim de alcançar o seu objetivo de ficar rica a qualquer custo. A Globo também trouxe para a tela estilos de vida modernos e emancipação feminina em novelas como *Dancing Days* (1978), em que a protagonista feminina era uma ex-presidiária lutando para reconstruir sua reputação e recuperar o amor de sua filha adolescente. Há ainda indicações sugestivas de que o conteúdo das novelas tenha influenciado também as taxas de divórcio. Quando a protagonista feminina de uma novela era divorciada ou não era casada, a taxa de divórcio aumentava, em média, 0,1 ponto percentual. A redução das taxas de fertilidade foi maior em anos imediatamente seguintes à exibição de novelas que incluíam casos de ascensão social, e para mulheres com idades mais próximas da idade da protagonista feminina da novela”. Trecho extraído da matéria: *Novelas brasileiras têm impacto sobre os comportamentos sociais. Observatório do Direito à Comunicação*. Disponível em: <http://www.direitoacomunicacao.org.br>. Acesso em 04 fev. 2009. Os estudos do Banco Interamericano de Desenvolvimento: *Novelas e Fertilidade: Evidência do Brasil e Televisão e Divórcio: Evidência das Novelas Brasileiras*, encontram-se *on line*. Disponível em: <http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=1856122>. Acesso em: 04 fev. 2009.

elementos de enunciação de reconhecimento popular. Por acaso não podemos considerar o *merchandising* social como os “conselhos práticos” abertamente oferecidos de que nos fala Benjamin (1991) em sua forma mais moderna? O *merchandising* social como mediador de uma *alfabetização secundária* (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004) baseada na cultura oral repõe a memória de uma educação para o povo a partir do melodrama, como outrora se realizava no século XIX, agora no bojo de tensões que se instauram entre as demandas sociais e os interesses de mercado? E ali, não se conformou uma imaginação ainda válida para narrar a realidade – a *imaginação melodramática*? (BROOKS, 1995).

A COMUNICAÇÃO ENTENDIDA COMO RECURSO DISPONÍVEL PARA POLÍTICAS DE COMUNICAÇÃO/CULTURA

Vou valer-me de dois autores que bebem nas reflexões de Heidegger (2000) sobre o recurso como uma *reserva disponível*, transpondo-as para a comunicação e a cultura, que são George Yúdice e Giovanni Bechelloni.

Segundo Yúdice (2004), a questão da cultura no nosso tempo, caracterizada como uma cultura de globalização acelerada, pode ser considerada como um recurso, como *reserva disponível* (cf. HEIDEGGER, 2000) para a melhoria sociopolítica e econômica, fonte de aumento de sua participação nesta era de decadente envolvimento político. A globalização pluralizou os contatos entre povos diversos e facilitou as migrações, fazendo dos usos da cultura algo maior do que um recurso nacional. A arte se dobrou inteiramente a um conceito expandido de cultura que pode resolver problemas, incluída a criação de empregos.

Essas observações encontram apoio no conceito de *capitalismo cultural* (RIFKIN, 2000) que diz respeito à desmaterialização característica de múltiplas e crescentes fontes de crescimento econômico – os direitos de propriedade intelectual. Segundo o GATT (Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio) e da OMC (Organização Mundial do Comércio), a maior distribuição de bens simbólicos no comércio mundial (filmes, programas de televisão, música, turismo) deram à esfera cultural um protagonismo maior do que em qualquer momento da história da humanidade. Haveria como uma *culturalização* da nova economia capitalista, com base no trabalho mental e intelectual. Tal tese, segundo Yúdice, reconhece que a cultura tem sido assumida pelos mais diversos grupos, institucionais ou não, dentro ou fora das esferas formais de poder, ora para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica através de defesas pela cidadania cultural e por direitos culturais, ora para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural, ora para criar ambiente político favorável e equilibrado para o desenvolvimento. Tais projetos podem abarcar, inclusive, questões de consumo cultural,

indústrias culturais emergentes em ambientes com condições pouco propícias para a promoção de tal fenômeno. As políticas de desenvolvimento cultural voltam-se para projetos com retorno, para o desenvolvimento de *indústrias criativas*, como as vê Castells (2009), para o provimento de conteúdos para a convergência midiática.

Porém, hoje, a complexidade da sociedade deve ser vista a partir também da “complexificação do indivíduo”, o que sugere mais do que nunca a importância da comunicação como possibilidade de abertura, reconhecimento e compreensão dos outros. Nesse contexto, a comunicação pode ser entendida e praticada como *recurso disponível*.

Se pensarmos o desenvolvimento da comunicação – através do uso de novas linguagens e ambientes, das próteses ou tecnologias – como o rompimento das barreiras e a explosão das fronteiras para ampliar a capacidade de inclusão social; para construir novos equilíbrios entre inovação e tradição, para tornar partilhada uma concepção da cultura humana como capacidade permanente de aprender; para conseguir modificar o ambiente, enfrentando a incerteza e promovendo as mudanças; pensar a comunicação nesses termos significa pensá-la como ação humana para a inclusão e a recepção, para construir e manter uma ordem social compartilhada, ampliando sempre a quantidade de significados a incluir. A comunicação, assim entendida e praticada, torna-se *recurso* para se abrir e ouvir o diferente, o outro.

Como se percebe, faço uma ampliação da tese de Yúdice de “conveniência da cultura”, para além de sua utilidade política e econômica explícita. É necessário completá-la com a concepção *de recurso comunicativo para que a cultura possa ser comunicada*.

Bechelloni (2001) aponta para o conceito de *ambivalência da comunicação*, pois ao mesmo tempo em que “não há como não comunicar” surgem as dificuldades de comunicar. Estas impedem a descoberta de uma “alavanca” que pode ser ativada para conter os conflitos destrutivos, para ativar círculos virtuosos votados à cooperação e para construir as bases daquela esfera pública mundial, premissa indispensável para regular a comunidade internacional baseando-se em significados compartilhados e valores mínimos unificados. Esta “alavanca” só pode basear-se no reconhecimento comum do valor universal da pessoa humana, dos seus direitos e seus deveres que se fundam na unicidade e na diversidade de cada ser humano. Uma cultura da comunicação está baseada na percepção do outro e no reconhecimento do indivíduo-pessoa como ator principal e responsável do agir comunicativo. A inserção da diversidade, o crescimento da coexistência pacífica e o desenvolvimento autossustentável tanto quanto as representações e reivindicações de diferenças culturais devem ser tratados como *recursos comunicativos*.

É nesse sentido que concebo a institucionalização singular da telenovela na cultura e sociedade brasileiras como a descoberta dessa “alavanca” que pode ser ativada na persecução da cidadania cultural, no reconhecimento das forças cooperativas bem como dos conflitos que emergem nessa caminhada.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**. Reflexions on the origins and spread of nationalism. Londres: Verso, 1991.
- BECELLONI, Giovanni. **Svolta comunicativa**. Napoli: Ipermedium, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **El narrador**. Madri: Taurus, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. **A reprodução**. Elementos para uma teoria do sistema de ensino. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess. New Haven: Yale University Press, 1995.
- CAMPEDELLI, Samira Y. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1985.
- CASTELLS, Manuel. **Communication Power**. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar**. Petrópolis: Artes de Fazer, 1996.
- FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FISKE, John. **Television Culture**. Londres; Nova Iorque: Methuen, 1987.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade das novelas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HAMBURGUER, Esther. Marketing social empobrece ficção na TV. **Folha de S.Paulo**, 31 mar. 2004.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e Conferências**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- KUNSCH, Margarida M. K. **Planejamento de relações públicas na comunicação integrada**. São Paulo: Summus, 2003.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, ECA/USP, n. 26, ano IX, 2003.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo; BORELLI, Silvia; REZENDE, Vera. **Vivendo com a telenovela**. Mediações, recepção, ficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.) **Telenovela**. Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Loyola. 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Los ejercicios del ver**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **O carnaval das imagens**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MEYEROWITZ, Joshua. **No sense of place**. Oxford: University Press, 1984.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense, 1969.
- MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, São Paulo, 48, 2001.
- NEWCOMB, Horace. **La televisione: da forum a biblioteca**. Milano: Sansoni, 1999.
- ODIN, Roger. Film documentaire, lecture documentarisanse. *In*: ODIN, R.; LYANT, J. C. (eds.). **Cinemas et réalités**. Saint-Etienne: Univerisidad de Saint-Etienne, 1985.
- ORTIZ, Renato, BORELLI, Sílvia, RAMOS, José Mario Ortiz. **Telenovela, história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SCHIAVO, Marcio. **Merchandising social: uma estratégia socioeducacional para grandes audiências**. Rio de Janeiro: Un. Gama Filho, 1995.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa, Espelho d'Água, 1992.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. Nova Iorque: Shocken Books, 1975.

MÍDIA E CÁRCERE: A REPRODUÇÃO IDEOLÓGICA DO SISTEMA PRISIONAL EM CARCEREIROS (2018)

Andrei Maurey de Musacchio Leite

INTRODUÇÃO

Tantos eram trancafiados nesses cubículos insalubres que não havia espaço para deitar ao mesmo tempo. Conheci celas em que os ocupantes eram forçados a dormir em rodízio: a cada oito horas, um terço dos homens deitava enquanto os demais passavam as dezesseis seguintes em pé, colados uns aos outros, forçadamente quietos para não acordar os companheiros (VARELLA, 2012, p.43).

"A riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista *aparece* como uma imensa coleção de mercadorias, e a mercadoria individual como sua forma elementar" (MARX, 2013, p.157). Um olhar atento a esta passagem já expõe o problema teórico-analítico enfrentado por Marx: a aparência; ou seja, o primeiro contato com o objeto a ser analisado. Por óbvio, a aparência não deve ser confundida com a essência²³ do objeto, desvelada a partir de uma profunda pesquisa levando-se em conta a totalidade da vida social. Com isso em mente, quando a burguesia toma o poder em 1789, decide investir em um novo modelo que pudesse assegurar a sua autonomia sobre o Estado, promovendo inovações políticas, econômicas, sociais e culturais, a fim de legitimar o novo modo de produção capitalista. Germinava, então, uma nova consciência na sociedade, adubada pela consolidação do capitalismo e com validação científica e moral na sua implementação pós-revolução.

Ao longo da história, "cada nova classe que toma o lugar daquela que dominava antes dela é obrigada, mesmo que seja apenas para atingir seus fins, a representar o seu interesse como sendo o interesse comum de todos os membros da sociedade²⁴" (MARX; ENGELS, 1998, p.50). Se anteriormente, a burguesia havia se aliado ao proletariado, pois ambos desejavam o enfrentamento aos regimes autocráticos; após a revolução, ela deixa de representá-lo, subjugando-o ao seu domínio e instaurando seus próprios interesses e aspirações como ideias universais da sociedade. Essa "máscara" de caráter universal é, portanto, crucial, já que as ideias dominantes são apresentadas como as únicas racionais e legítimas, escondendo suas intenções

²³ Para Marx (2017), toda ciência seria supérflua se a aparência e a essência das coisas coincidissem (p.768).

²⁴ Além disso, "essa classe [dominante] é obrigada a dar aos seus pensamentos a forma de universalidade e representá-los como sendo os únicos razoáveis, os únicos universalmente válidos (MARX; ENGELS, 1998, p.50).

particulares. As classes dominadas precisam acreditar que não há ninguém no controle, que as engrenagens do modo de produção capitalista giram sem o auxílio, influência ou controle humano. Logo, através desse processo de subjugação de uma classe por outra, oculta-se a realidade sócio-histórica, naturaliza-se certas práticas sociais (e visões de mundo), corrói possibilidades de transformação e afasta os homens de seus arsenais revolucionários, gerando uma verdadeira paralisia e um poderoso instrumento de dominação da consciência humana.

O presente artigo visa, portanto, fazer uma análise qualitativa de conteúdo da primeira temporada da série brasileira *Carcereiros* (2018), buscando desvelar elementos e aspectos constitutivos da reprodução ideológica²⁵ do sistema penitenciário. Sendo o mundo da televisão, o mundo das aparências, e numa sociedade que tem, em grande parte, somente acesso às informações sobre o sistema penitenciário via mídia (jornais, filmes, seriados, revistas), é primordial indagarmos: como o sistema penitenciário é representado na televisão? Que aspectos e elementos constitutivos fazem parte dessas representações? De que maneiras a figura do presidiário é construída para a manutenção dessa instituição e da prática punitiva na sociedade? Há espaço para representações contrárias à visão do sistema carcerário? Não obstante, através da análise crítica, podemos apontar inúmeras incongruências e equívocos na reprodução do sistema penitenciário como um fato natural da vida em sociedade, algo necessário, cuja não-existência é inimaginável. Além disso, essa tarefa de análise se torna uma ferramenta fundamental, pois a partir dela podemos iluminar pontos de suma importância para a compreensão da essência do que está sendo produzido, reproduzido e transmitido sobre criminalidade e punição para as variadas audiências.

O SISTEMA PENITENCIÁRIO E SUAS RELAÇÕES DE (RE)PRODUÇÃO IDEOLÓGICA

Os abolicionistas da prisão são rejeitados como utopistas e idealistas cujas ideias são, na melhor das hipóteses, irrealistas e impraticáveis, e, na pior das hipóteses, mistificadoras e tolas. Isso é uma medida de como é difícil imaginar uma ordem social que não dependa da ameaça de isolar pessoas em lugares terríveis, destinados a separá-los de suas comunidades e famílias. A prisão é considerada tão "natural" que é extremamente difícil imaginar a vida sem ela (DAVIS, 2003, p.9-10).

²⁵ Por reprodução ideológica, compreendemos a reprodução das ideias particulares da classe dominante disfarçadas de interesses universais, mas que, na verdade, escondem relações de dominação e interesses próprios, mais especificamente aqui quanto à questão da manutenção do sistema penitenciário.

Sem o objetivo de nos aprofundarmos nas questões pró-abolicionistas, nossa intenção nesse capítulo é demonstrar como a instituição penitenciária foi construída à base das relações de produção no capitalismo e de entrelaçamentos entre as classes, constituindo-se como um dos fundamentais braços da manutenção do poder pela classe dominante. Por óbvio, há pouco interesse por parte da elite e das autoridades em reduzir substancialmente o crime, pois isso implicaria em cortar os fios que geram lucros exorbitantes, além do gasto excessivo com inúmeros investimentos sociais necessário. Desse modo, várias ideias são reproduzidas na sociedade para garantir e assegurar esse sistema sórdido de "punições e recompensas", com os meios de comunicação de massa participando ativamente nesse processo de manutenção da dominação de classe.

A genealogia da prisão apresenta questões históricas complexas. A partir dos estudos de Rusche e Kirchheimer (1984), observamos que cada modo de produção tende à aplicação de métodos punitivos adequados segundo suas relações de produção. Assim, somente com a investigação da origem e de sua trajetória, pode-se alcançar um entendimento sobre as práticas de punição e suas determinações pelas forças sociais²⁶. Melossi e Pavarini (2018) corroboram com essa posição, indagando "por que é que em toda sociedade industrial, esta instituição se tornou o instrumento punitivo dominante a tal ponto que a prisão e a punição são comumente consideradas quase sinônimas?" (p.21). Se nos períodos pré-capitalistas, o cárcere constituía-se como um espaço intermediário e de condicionamento do condenado à espera da aplicação pública da pena²⁷, é na nova sociedade capitalista, com o aparecimento da forma-mercadoria, que ocorre a gênese desse fenômeno moderno execrável - a pena privativa de liberdade. Logo, para que sua existência seja assegurada e concretamente apoiada e defendida pela sociedade, ela precisa ter seu caráter "natural" construído. Em outras palavras, é necessário pulverizar a concepção de um mundo livre da pena de prisão, ao ponto de parecer irreal a sua abolição, e ao mesmo tempo, minar a existência de "alternativas":

A prisão, portanto, funciona ideologicamente como um local abstrato no qual os indesejáveis são depositados, aliviando-nos da responsabilidade de pensar sobre as questões reais que afligem as comunidades das quais os

²⁶ Segundo os autores, chega a ser uma *obviedade* que as formas de punição correspondam a um determinado estágio de desenvolvimento econômico. Sendo assim, é evidente que a escravidão seja irrealizável se aplicada como punição fora de seu sistema econômico, assim como a pena de prisão é impraticável fora de um modo de produção composto por indústrias ou fábricas (RUSCHE; KIRCHHEIMER, 1984).

²⁷ Segundo Melossi e Pavarini (2018), a prisão como forma de punição dos dias de hoje não existia antes do capitalismo. As sociedades conheciam a instituição da prisão, o que não existia era a pena de confinamento como uma privação da liberdade.

prisioneiros são atraídos em números tão desproporcionais. Este é o trabalho ideológico que a prisão realiza - nos alivia da responsabilidade de se envolver seriamente com os problemas de nossa sociedade, especialmente aqueles produzidos pelo racismo e, cada vez mais, pelo capitalismo global (DAVIS, 2008, p.16).

Os Estados Unidos possuem a maior população carcerária do planeta²⁸. Por conta disso, há inúmeros estudos acadêmicos críticos²⁹, movimentos sociais, projetos e propostas visando a redução desses números. Sawyer e Wagner (2019) levantam considerações válidas e apresentam *cinco mitos*³⁰ sobre o hiperencarceramento norte-americano: i) liberar "infratores não-violentos da legislação antidrogas" acabaria com o encarceramento em massa; ii) prisões privadas são o coração corrupto do encarceramento em massa; iii) prisões são "fábricas atrás de cercas" que existem para fornecer às

²⁸ "Os Estados Unidos ainda têm a maior população encarcerada conhecida no mundo". Disponível em: <https://nyti.ms/2X8Tj09>

²⁹ Para entender essa ascensão no número de presos e, consequentemente, criticá-lo com bases concretas, deve-se levar em consideração a longa história da política penal no país, sem menosprezar as particularidades das últimas três ou quatro décadas. Nesse sentido, os desenvolvimentos institucionais e ideológicos através de grupos de interesse e movimentos sociais fundaram as bases, tornando-se precondições cruciais para esse "gatilho" do punitivismo (GOTTSCHALK, 2006). Outra visão é a de que o sistema de justiça criminal norte-americano pode ser entendido como um sistema que pretende manter visível uma população de criminosos pobres diante dos olhos do público, isto é, projeta para o público americano uma imagem nítida da ameaça do crime como uma ameaça dos pobres, portanto, deve "falhar" em eliminar os crimes que as pessoas pobres cometem (REIMAN, 2001).

³⁰ De acordo com os autores, as explicações são: i) nos níveis estadual e local, muito mais pessoas são presas por delitos violentos e de propriedade do que por delitos de drogas. Para acabar com o encarceramento em massa, as reformas terão que ir além do "frutos mais baixos" das ofensas não-violentas contra a droga; ii) menos de 8% de todas as pessoas encarceradas são mantidas em prisões privadas; a grande maioria está em prisões públicas e cadeias; iii) Apenas cerca de 5.000 pessoas na prisão - menos de 1% - são empregadas por empresas privadas através do programa federal PIECP. Em prisões estaduais, essa quantia chega apenas a 6%; iv) A supervisão da comunidade, que inclui liberdade vigiada, liberdade condicional (...) e vigilância constante (especialmente com monitoramento eletrônico) resultam em frequentes "fracassos", frequentemente por infrações menores, como quebrar o toque de recolher ou não pagar taxas de supervisão inacessíveis; v) pessoas condenadas por agressão sexual e homicídio estão entre as menos propensas a reincidir após a libertação, sendo as de agressão sexual com taxas de prisão cerca de 30 a 50% inferiores às condenadas por furto ou roubo de carros (SAWYER; WAGNER, 2019). Disponível em: <http://bit.ly/2Jdmz0K>. No Brasil, a taxa de presos por homicídio, latrocínio ou violência doméstica somam apenas 15%, e dos presos por crimes contra a dignidade sexual, 4,4%, entre os homens. Disponível em: <http://bit.ly/2Nfo8Ar>

empresas uma enorme força de trabalho escrava; iv) a expansão da supervisão comunitária é a melhor maneira de reduzir o encarceramento; v) pessoas presas por crimes violentos ou sexuais são muito perigosas para serem libertadas.

Com base em todos esses estudos, podemos indagar: por que tantas pessoas estão presas hoje? Como encarcerar tantas pessoas e, ao mesmo tempo, impedir uma resistência pública concreta? Esse processo tem a ver com segurança pública? Como garantir uma população prisional imensa e ainda transparecer para a sociedade que os problemas sociais continuam existindo porque sua aplicabilidade não fora total? Em grande parte, isso se deve à pseudopanaceia dos males sociais, conhecida como a *ideologia da defesa social*. Sua gênese é contemporânea à Revolução Burguesa, constituindo-se como elemento essencial do sistema jurídico burguês e assumindo o predomínio ideológico do setor penal. Assim, seu conteúdo é sumariamente reconstruível segundo os seguintes princípios (BARATTA, 2002, p. 41-2): i) *Princípio da Legitimidade*: o Estado está legitimado para reprimir a criminalidade por meio de instâncias oficiais de controle social, como a legislação, a polícia, a magistratura, as instituições penitenciárias. Estas interpretam a legítima reação de grande parte da sociedade rumo à reprovação e condenação do comportamento desviante individual; ii) *Princípio do Bem e do Mal*: o delito é um dano para a sociedade. O delinquente, um elemento negativo e disfuncional do sistema social. Logo, o desvio criminal é o mal e a sociedade constituída, o bem; iii) *Princípio de Culpabilidade*: o delito é a expressão de uma atitude interior reprovável, porque é contrária aos valores e às normas presentes na sociedade mesmo antes de serem sancionadas pelo legislador; iv) *Princípio da Finalidade ou da Prevenção*: a pena não tem somente a função de retribuir, mas a de prevenir o crime. Ela tem a função de criar uma justa e adequada contramotivação ao comportamento criminoso; v) *Princípio da Igualdade*: a criminalidade é violação da lei penal e, como tal, é o comportamento de uma minoria desviante. A lei penal é igual para todos. A reação penal se aplica de modo igual aos autores de delitos; vi) *Princípio do Interesse Social e do Delito Natural*: o núcleo central dos delitos definidos nos códigos penais das nações civilizadas representa ofensa de interesses fundamentais, de condições essenciais à existência de toda sociedade. Os interesses protegidos pelo direito penal são interesses comuns a todos os cidadãos.

Nesse sentido, a ideologia da defesa social parece ser o ápice de uma longa jornada na produção do pensamento penal e penitenciário e se apresenta como uma espécie de condensação dos maiores progressos

realizados pelo direito penal moderno³¹ (BARATTA, 2002). Ela é responsável por legitimar a "ideologia da punição", sustentando e justificando suas práticas, fazendo correr por todo o tecido social as ideias que irão assegurar o atual enquadramento social e cuja função é proteger bens jurídicos lesados frente à criminalidade, atuando na defesa da sociedade mediante à coerção, a intimidação e a ressocialização dos sujeitos delinquentes.

No Brasil, os aspectos relativos ao hiperencarceramento, à falta de vagas, ao tratamento humilhante e desumano dados aos prisioneiros, às condições insalubres e deprimentes dos presídios, combinam-se para formar uma realidade extremamente complexa. Segundo o Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias, INFOPEN³² (2017), em junho de 2016, a população prisional geral era de 726.712 pessoas. Para cada 100 mil habitantes, 352,6 pessoas estão presas. A taxa de ocupação em todo o território nacional é de 197,4%, ou seja, para cada 10 vagas, há quase 20 presos. Contudo, um indicativo bastante assustador dessa realidade é a de que 40% deles são presos *provisórios*, isto é, não haviam sido condenados ainda no ano de 2016. E tomando todo o período que compreende dos anos 1990 a 2016, houve um aumento do número de pessoas privadas de liberdade da ordem de 707%, o que nos coloca em 4º lugar no mundo, atrás de Estados Unidos, China e Rússia³³.

Optamos por especificar aqui apenas esses dados, mas incontestavelmente, todos eles são suficientes para sinalizar a gravidade da situação carcerária no país. Some-se a isso o cenário caótico promovido por debates acerca de projetos de leis e políticas públicas que, em vez de buscarem soluções, ampliam os problemas. Por exemplo, nos Estados Unidos, a *Lei dos Três Strikes*, implementada em diversos estados em 1994, parte do pressuposto de que o criminoso que comete três crimes é

³¹ Em seu livro, o autor tem como objetivo demonstrar "o quanto algumas perspectivas das contemporâneas teorias sociológicas da criminalidade estão criticamente mais avançadas em confronto com a ciência penal, e oferecem, em particular, importantes pontos de vista para uma crítica e superação do conceito de defesa social. (...) O atraso da ciência jurídica em face do pensamento criminológico contemporâneo mais avançado é tal que, de fato, obriga a pensar que o mesmo não pode ser hoje recuperado através de uma crítica imanente, ou de uma autocrítica situada no interior da ciência jurídica" (BARATTA, 2002, p.44).

³² "Criado em 2004, o INFOPEN compila informações estatísticas do sistema penitenciário brasileiro, por meio de um formulário de coleta estruturado preenchido pelos gestores de todos os estabelecimentos prisionais do país". Disponível em: <http://bit.ly/2Nfo8Ar>

³³ "Metade da população carcerária do mundo, de cerca de nove milhões, é detida nos EUA, na China ou na Rússia. Brasil está em quarto lugar. Disponível em: <https://bbc.in/2JfTX72>

irrecuperável e deve ser afastado do convívio social por um longo período de encarceramento³⁴ (prisão perpétua com possibilidade de livramento após o cumprimento de uma pena mínima de 25 anos). Não obstante, embora alguns estados já venham demonstrando interesse em reconsiderar alguns aspectos dessa lei³⁵; no Brasil, seguimos pela contramão, com ideias engessadas e um falso moralismo prejudicial que acarreta propostas danosas aprovadas no Senado³⁶ e uma bem similar à dos *três strikes* tomando força na Câmara dos Deputados e podendo ser aprovada em breve³⁷.

Quando a opinião pública vocifera "mais prisões!" (inclui-se aí a influência da classe política e da mídia³⁸ sobre a sociedade), não é o mesmo que pedir mais investimentos para a saúde, educação, mais ruas asfaltadas, mais postes da rede elétrica ou tubulações de saneamento básico. Aumentar o número de prisões gera um imenso impacto negativo para a sociedade e para as contas da união, sem benefícios explícitos a longo prazo. O senso comum, guiado pela insegurança geral instaurada pelos meios de comunicação, clama por respostas fáceis: "para muitos americanos [e brasileiros³⁹], a solução (...)

³⁴ Além disso, estudos com base em dados das dez maiores cidades norte-americanas indicam que essa legislação rigorosa não causou a diminuição de crimes graves e muito menos as de menor potencial ofensivo. Disponível em: <http://bit.ly/2IUDYMF>

³⁵ Um desses estados é a Califórnia, que pretende reconsiderar as sentenças de prisão perpétua para até 4 mil prisioneiros que não cometeram infrações graves pela terceira vez. Essa mudança não garantirá que quaisquer infratores saiam da prisão, mas permitem que eles pelo menos consigam ser ouvidos pelo Conselho de Condicional. Entre eles, incluem-se presos cumprindo *pena de prisão perpétua* por roubar uma bicicleta, por possuírem menos de meio grama de metanfetamina, por roubar duas garrafas de licor ou furtar xampu de lojas. Disponível em: <http://bit.ly/2JeQwxn>

³⁶ "Comissão do Senado aprova projeto que obriga preso a pagar custo na prisão. Segundo a proposta, que ainda precisa ser aprovada pelo plenário da Casa, quem não tiver recursos próprios terá de trabalhar para arcar com os seus gastos". Disponível em: <http://bit.ly/2X5W2HO>

³⁷ "O Projeto de Lei 986/19 estabelece pena mínima de 25 anos de prisão a partir da terceira reincidência na prática de crimes considerados graves, como os dolosos contra a vida e os hediondos". Disponível em: <http://bit.ly/2IXwzfU>

³⁸ É bastante simples observar nos textos midiáticos a presença de fenômenos como o tráfico de drogas, a pobreza, os presídios, as armas de fogo apreendidas, as guerras de facções, os roubos e assaltos, constitutivamente distintos, sendo agregados pela mídia sob o mesmo eixo temático, cujos variados atores são reduzidos a uma figura central de delinquente, criminoso, bandido. Indivíduos de todas as classes sociais cometem crimes, mas quando se trata de pobres, o estigma é imediatamente definido. Pouco importa se uma parcela muito pequena deles não comete crimes, ou se a maioria dos que estão envolvidos no mundo do crime não comete delitos violentos, todos são igualmente marcados.

³⁹ Sobre mais policiais e intervenção militar federal, "2 em cada 3 brasileiros apoiariam intervenção na Segurança do Estado". Disponível em:

parece simples: mais policiais, mais prisões e prazos mais longos para os condenados. Alguns acrescentariam um pedido por execuções mais rápidas de criminosos condenados a morrer" (NEWTON, 2010, p.8). Para nós, é suficiente assinalar como a sociedade e a mídia, nesse caso, participam e contribuem na estigmatização de determinados grupos sociais ("todo pobre e negro é um ladrão em potencial"), adotando quase sempre um posicionamento enérgico, irracional sobre o modo de ver os problemas e com um impulso altamente repressivo que, longe de combater o problema, promove mais conflitos e tensões. A propósito, a quem interessa o fim da guerra ao narcotráfico⁴⁰?

CARCEREIROS: A CRIMINOLOGIA MIDIÁTICA E A DESGRAÇA DO STATUS DE PRESO

Querida Ann Landers,

Sou uma menina de 12 anos que é excluída de toda atividade social porque meu pai é um ex-presidiário. Tento ser amável e simpática com todo mundo mas não adianta. Minhas colegas de escola me disseram que suas mães não querem que elas andem comigo pois isso não seria bom para a sua reputação. Os jornais fizeram publicidade negativa de meu pai e apesar de ele ter cumprido sua pena ninguém esquecerá do fato. Há algo que eu possa fazer? Estou muito triste porque não gosto de estar sempre sozinha. Minha mãe procura fazer com que eu saia com ela, mas quero a companhia de pessoas da minha idade. Por favor, dê-me algum conselho. Ass.: uma proscrita (GOFFMAN, 1975, p. 39-40)⁴¹.

A *criminalização* é um ótimo negócio. Sua existência está diretamente atrelada à uma lucratividade exacerbada, cujas práticas consolidam toda uma cadeia produtiva na sociedade (advogados, juízes, promotores, professores de Direito, faculdades particulares, cursos especializados, livros para concursos, provas para o ingresso na Ordem, etc.). Isto posto, podemos discutir os aspectos constitutivos da reprodução ideológica operada pela mídia (particularmente, pela televisão) com fins a garantir o respaldo público e

<http://bit.ly/2XfMQW1>. Sobre penas mais severas e longas, "Moro defende penas mais duras para quem comete crimes graves". Disponível em: <https://glo.bo/2KKYmlB>. Para pena de morte, "Datafolha: apoio a pena de morte no Brasil sobe para 57%". Disponível em: <https://glo.bo/322DgEC>

⁴⁰ "No que diz respeito às exportações de armas leves, como revólveres, munições, fuzis, pistolas, carabinas, espingardas, metralhadores, entre outras, o Brasil é o quarto maior do planeta". Disponível em: <http://bit.ly/2FFhIo5>

⁴¹ As cartas não têm referência no livro do autor.

legitimar a perspectiva da prisão como única forma eficaz e possível de resolução de conflitos em nossa sociedade.

Um desses aspectos se dá através do *Estigma* do Prisioneiro e/ou do Criminoso. É sabido que os gregos foram os criadores do termo, usando-o para se referirem aos sinais corporais adquiridos por certos indivíduos por queimaduras ou cortes profundos para evidenciar algo de extraordinário ou seu *status moral* na sociedade. Os portadores desses estigmas, em geral, escravos, criminosos ou traidores, avisavam aos outros que deviam ser evitados (GOFFMAN, 1975). Sendo assim, toda sociedade estabelece diferentes maneiras de rotular os indivíduos, pois isso torna possível relacionamentos mútuos com outras pessoas sem a necessidade de darmos uma atenção especial ou uma reflexão particular. Quando nos deparamos com um estranho, suas características visíveis nos permitem enquadrá-lo em etiquetas (rótulos) prévias, sendo passível de inclusão num grupo tido como menos desejável socialmente (GOFFMAN, 1975). Caso o descrédito seja especialmente considerado muito evidente, trata-se de um estigma⁴². Não obstante, o conceito de "identidade deteriorada" de Goffman encontra semelhanças na obra de Howard Becker (1966). Ambos esses estudos sobre o comportamento desviante estão inseridos nas discussões acerca do *Labelling Approach*⁴³, o qual, "tem se ocupado principalmente com as reações das instâncias oficiais de controle social, (...) em face da criminalidade. (...) [ele] tem estudado o efeito estigmatizante da atividade da polícia, dos órgãos de acusação e dos juízes" (BARATTA, 2002, p. 86).

⁴² "Podem-se mencionar três tipos de estigma nitidamente diferentes. Em primeiro lugar, há as abominações do corpo - as várias deformidades físicas. Em segundo, as culpas de caráter individual, percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade, sendo essas inferidas a partir de relatos conhecidos de, por exemplo, distúrbio mental, prisão, vício, alcoolismo, homossexualismo, desemprego, tentativas de suicídio e comportamento político radical. Finalmente, há os estigmas tribais de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos através de linhagem e contaminar por igual todos os membros de uma família. Em todos esses exemplos de estigma, entretanto, inclusive aqueles que os gregos tinham em mente, encontram-se as mesmas características sociológicas: um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social cotidiana possui um traço que pode-se impor a atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus" (GOFFMAN, 1975, p. 14).

⁴³ Essas teorias da "reação social" partem da "consideração de que não se pode compreender a criminalidade se não se estuda a ação do sistema penal, que a define e reage contra ela, começando pelas normas abstratas até a ação das instâncias oficiais (polícia, juízes, instituições penitenciárias que as aplicam), e que, por isso, o *status* social de delinquente pressupõe, necessariamente, o efeito da atividade das instâncias oficiais de controle social da delinquência" (BARATTA, 2002, p. 86).

Nessa direção, se por um lado Goffman nos demonstra que os indivíduos dotados de um estigma particular, oculto ou não, tendem a ter experiências semelhantes de aprendizagem quanto à sua condição e também de sofrer mudanças similares na concepção do eu, isto é, uma "carreira moral" equivalente; por outro, Becker percebe que os fumantes de maconha, tão logo percebem que são etiquetados como tais, inicia-se um profundo processo de mudança de suas identidades sociais (BECKER, 1966). Em outras palavras:

Na verdade, esses resultados mostram que a intervenção do sistema penal, especialmente as penas detentivas, antes de terem um efeito reeducativo sobre o delinquente, determinam, na maioria dos casos, uma consolidação da identidade desviante do condenado e o seu ingresso em uma verdadeira e própria carreira criminosa (BARATTA, 2002, p.90).

Com isso em mente, podemos avançar a discussão para a criminologia midiática. Segundo Eugenio Zaffaroni (2013), ela é construída pelos meios de comunicação. Como as pessoas não têm "tempo" para se informarem acerca da questão criminal, elas acabam nutrindo-se das imagens e discursos provenientes da mídia; passando a acreditar no poder punitivo como neutralizador dos males sociais. A criminologia midiática, portanto, cria uma realidade composta de indivíduos decentes convivendo em meio a criminosos, delinquentes. Esses *eles* são incômodos, perturbam nossas vidas, nos deixam inseguros, atrapalham nossos planos. Por isso a televisão é tão importante nesse processo. Ela nos revela, através de imagens (e segundo o autor, imagens são sempre alusões à coisas concretas⁴⁴), quem comete os crimes e quem, apesar de só cometerem infrações menores, são *parecidos* com *eles*. Logo, a configuração deste *eles* precisa ser dotada dos delitos mais perversos ou de violência gratuita, *eles* não merecem piedade, *eles* matam, pouco importa se há poucos homicidas (a grande maioria nunca matou ninguém), todos *eles* são assassinos (ZAFFARONI, 2013).

Para o pensador argentino, a criminologia midiática, importada dos Estados Unidos, e sua introjeção na consciência das pessoas é poderosa. Ela é confirmada diariamente, na interação social - é o que todos falam, é o que passa na TV, é o que ouvimos em filas de banco, padarias, etc. Ao mesmo tempo que ela clama por respostas, aniquila a possibilidade de debate. Suas imagens sem contexto não informam muito. O problema é urgente, então não se admite reflexão. Quando não há homicídios no dia, repete-se as notícias

⁴⁴ No livro, o autor ressalta que os receptores desse tipo de comunicação são, a todo tempo, instados, permanentemente, ao pensamento concreto, debilitando suas capacidades para o pensamento abstrato, ou seja, a base da linguagem simbólica do ser humano (ZAFFARONI, 2013).

dos dias anteriores, ou mostra-se os ocorridos em outras cidades, minimizando-se a referência geográfica. Os presídios estão superlotados, mas as mensagens incitam a impunidade - *eles* cometem crimes, pois não são *punidos*⁴⁵. Quanto às ficções seriadas, o autor salienta a ideia de passarem a certeza de um mundo dividido entre homens bons e maus, cuja única solução para os conflitos é a punitiva e violenta. Assim, não sobra espaço para um tratamento, uma reparação, uma conciliação; apenas o modelo punitivo violento *limpa a sociedade* (ZAFFARONI, 2013).

A série de drama *Carcereiros* (2018) foi ao ar pela emissora Rede Globo de Televisão, no dia 8 de junho. Inspirada livremente na obra homônima, de Drauzio Varella, sua primeira temporada é constituída de 15 episódios, desenvolvidos e roteirizados por Marçal Aquino, Fernando Bonassi e Dennison Ramalho. A direção da ficção é de José Eduardo Belmonte e a do documentário envolvendo ex-carcereiros é de Pedro Bial. A temática apetece o imaginário sociocultural do brasileiro, expondo as diversas situações, conflitos e problemas enfrentados tanto pela população carcerária quanto pelos agentes penitenciários. Além disso, mesmo sendo lançada um ano antes na plataforma *Globoplay*, a recepção por parte do público na televisão aberta foi bastante positiva na estreia⁴⁶ e se manteve sem grandes variações na média de audiência consolidada.

Nossa intenção é apresentar um panorama geral das representações contidas na série, sem focarmos em aspectos específicos, limitando-nos a comentar fatores significativos para nossa proposta. Assim sendo, em se tratando de uma série cujas tramas principais se encerram ao fim de cada episódio, o núcleo fixo de personagens é formado por Adriano (Rodrigo Lombardi), um historiador formado que se tornou agente penitenciário a fim de seguir os passos do pai, Tibério (Othon Bastos). Ele vive com sua segunda esposa, Janafna (Mariana Nunes), que só pensa em engravidar. Logo no início, sua filha, Lívia (Giovanna Rispoli) passa a morar em sua casa, visto que não tinha liberdades vivendo com o avô. Na penitenciária, Adriano recebe ajuda para enfrentar os problemas e desafios de seus colegas de profissão, Valdir (Tony Tornado), Vinícius (Jean Amorim) e Isaías (Lourinelson Vladimir). O chefe de segurança é Juscelino (Aílton Graça), que

⁴⁵ Segundo o autor, é curioso que em outras áreas, por exemplo, quando um empresário decide impor um novo produto, motivando o público a comprá-lo, empreende-se uma pesquisa de mercado, feita sobre as sólidas bases da ciência social. Todavia, quando a sociedade deseja motivar condutas menos violentas, tudo isso é ignorado e apela-se para uma "causalidade mágica". A ciência social é deixada de lado e surgem os simplismos mais grosseiros e as hipóteses mais estapafúrdias retroalimentadas pela televisão (ZAFFARONI, 2013).

⁴⁶ "Carcereiros tem a melhor estreia de série às quintas desde A Grande Família". Disponível em: <http://bit.ly/2FGMJYR>

mais para o final da temporada acaba sendo preso, e a diretora do presídio, Vilma (Nani de Oliveira).

O visual da série é interessante. A emissora apostou na mesma estética de *Carandiru*, *Outras Histórias* (2005) e *Força-Tarefa* (2009), ambas contendo um ou mais integrantes da equipe de roteiristas. A iluminação é bem semelhante a do cinema, com fortes contrastes entre luz e sombra. O resultado é a criação de uma atmosfera plausível com a realidade dos presídios brasileiros, isto é, um local tenebroso, lúgubre, inseguro e macabro. Os tons escuros e soturnos comprovam o desprazer e a infelicidade reinantes num ambiente desprovido de liberdades e sob constante ameaças de tortura e de morte. Quase não há momentos de paz, tranquilidade e alegria. Mesmo quando está distante do trabalho e próximo de sua família, Adriano demonstra carregar o fardo de uma profissão pesada e custosa para o psicológico humano. Para aqueles que se submetem a essa carreira, na qual permanecem constantemente em contato com a violência, a morte, a perda e a dor, mesmo o aconchego do lar se torna estranho, desconfortável, incômodo.

Os palcos principais das diversas estórias são as três penitenciárias: Vila Rosário, Lavapés e Filinto Prates. Acreditamos ter sido uma opção dos criadores, a fim de cobrir as vidas de muitos personagens diferentes presentes na obra que deu nome à série. Afinal, são diretores de presídio, chefes de segurança, carcereiros e outros funcionários com peculiaridades tão distintas que seria problemático juntá-las todas em apenas um núcleo de personagens. Para isso, o personagem Adriano personifica as ações, comportamentos e características de diversos carcereiros do livro, o que enfraquece a trama e a construção de seu personagem, pois ele toma atitudes dicotômicas e controversas ao longo de toda a temporada. Isto posto, em todas as penitenciárias, a pesada rotina de trabalhos que os funcionários realizam é estranhamente sedutora para a audiência. As relações entre os prisioneiros e entre eles e os agentes penitenciários, a estrutura hierarquizante e assustadora das facções inimigas, as leis e as condutas morais próprias da prisão, a corrupção endêmica do sistema e suas consequências para todos os âmbitos sociais, o modo como os presos se organizam para requisitar e/ou favorecer uns aos outros em prol de melhorias nas suas condições de aprisionamento, são todos elementos poderosos e atrativos para um produto televisivo de qualidade. Afinal, uma parte tão constitutiva da vida contemporânea em sociedade, como a instituição da prisão, sempre gera enorme curiosidade nos telespectadores. Curiosidade esta, que através da criminologia midiática, como vimos, é alimentada por representações intensas do sistema penal e carcerário como única forma de punição eficaz e legítima.

O protagonista Adriano é a materialização da crença no Direito Penal e na instituição penitenciária. Ao longo da primeira temporada, ele se porta como um estandarte das posições favoráveis à sua manutenção. Suas críticas

recaem sobre a falta de verbas para melhorias na casa de detenção, a carência de funcionários, a falta de regulação e vigilância nas atividades dos prisioneiros, a corrupção, etc.; como se todos esses problemas, uma vez resolvidos e tivéssemos verdadeiras prisões de luxo⁴⁷, a sociedade obteria ganhos significativos quanto à redução de crime e melhorias nas condições de vida⁴⁸. Logo, para cumprir sua função ideológica, ele vai além das suas responsabilidades no trabalho, em busca de justificativas para a ideia de que o sistema prisional pode funcionar⁴⁹ entre tantas mazelas, corrupção e falta de verbas. Em praticamente todos os episódios, Adriano pede direta e/ou indiretamente para os presos e para a força coercitiva do Estado confiarem nele; porém, curiosamente, em um determinado momento, ele perde o controle com um preso e se torna um torturador irracional.

Acontece no sexto episódio, quando ele vai cobrir férias no presídio Lavapés. No início, ele assiste a uma tortura causada pelo carcereiro Jasão (Caco Ciocler) a um detento⁵⁰. Quando a filha do diretor do presídio é

⁴⁷ Se pensarmos que o sistema penitenciário brasileiro apresenta o "pior" tipo possível de punição, visto que além da perda de liberdade, as condições são deploráveis e aterradoras para os indivíduos, de que maneira os crimes seriam reduzidos se as prisões fossem construídas de modo exemplar, garantindo uma vida digna, com direito a três refeições, tempo de recreação produtivo, estudos, um emprego e a garantia total de não sofrerem violência? Por que a prisão ofereceria melhores condições de vida dentro de seus muros do que a sociedade lá fora? Não obstante, se ambas essas extremidades na forma de gerir um sistema penitenciário são consideradas absurdas, o correto, então, estaria em alguma posição situada no meio? Por exemplo, "comida decente, mas umas pancadas de vez em quando ou nada de violência, mas nenhuma recreação e comida ruim"? Portanto, uma vez compreendida a necessidade de superarmos a instituição-prisão, podemos começar a pensar em uma sociedade que em vez de tornar a perda de liberdade algo horrendo para o indivíduo, ela torna a liberdade mais digna, mais agradável e prazerosa.

⁴⁸ Nos Estados Unidos, um ex-presos foi diagnosticado com aneurisma. Uma vez em liberdade, ele não tinha condições de pagar pela cirurgia. Desse modo, ele entrou numa loja de departamentos e depois de ter certeza que o segurança estava vigiando-o, roubou um creme hidratante. Perante o juiz, ele escreveu uma nota informando que precisava voltar para a prisão por um ano, para obter uma operação. O juiz lhe deu uma sentença de 14 meses para que ele pudesse operar. Disponível em: <http://bit.ly/2NoQHvV>

⁴⁹ Um exemplo de um sistema prisional que "funciona": na Inglaterra, "as prisões se tornaram tão confortáveis que alguns infratores preferem ficar do lado de dentro, em vez de enfrentar a vida do lado de fora, disse um líder de oficiais de prisões ontem". Disponível em: <http://bit.ly/2XBACX5>

⁵⁰ Em seguida, Jasão apresenta um revólver carregado, justificando a utilização de seu método. Mais tarde, Adriano consegue de outro preso a informação sobre o paradeiro de um alambique dentro da prisão e para justificar o seu método, diz que o ameaçou

sequestrada, eles acreditam ter sido obra do Kadafi, um presidiário com fama de sequestrador. Jasão lhe dá forte pancadas com uma barra de ferro, deixando-o prostrado no chão. Depois, Adriano o esmurra e quando está prestes a cortar sua orelha, Jasão lhe informa que acharam o cativo e Kadafi é inocente. Essa cena desvela toda a potência na reprodução das ideias que viemos discutindo. Adriano (leia-se: a ideologia da defesa social encarnada) pode eventualmente perder o controle e cometer erros, principalmente se foi tentando "acertar", e isso é perdoável, nunca foi ou será um problema⁵¹. O sistema prisional falha, de fato; apenas um louco diria o contrário, no entanto, é perfeitamente normal e aceito que ele cometa essas "pequenas" falhas, afinal seu emprego é deveras estressante e ainda lida com seres desprovidos de humanidade (quem as arrancou?). Mais tarde, quando retorna à racionalidade, compreende ter passado um pouco dos limites e acaba largando o bastão em vez de torturar o verdadeiro culpado, mas vemos que ele mantém seu posicionamento e crença nesse *modus operandi* sórdido de conseguir informações dos presos.

Isso ganha mais força ao analisarmos os depoimentos do documentário envolvendo ex-carcereiros e suas experiências no trabalho. Primeiramente, estranhamos o fato de alguns personagens da série terem contribuído com algumas declarações. Não fica nítido se são situações reais interpretadas por eles ou criadas para dar ênfase dramática em paralelo com os eventos ficcionais dos episódios. Além disso, não há comentários de ex-presos. Suas vozes não importam? Obviamente que o nome da série estabelece o corte discursivo e simbólico da profissão, mas sustentamos que em relação a uma situação tão delicada quanto à do sistema penitenciário brasileiro, ex-detentos poderiam contribuir de maneira eficaz com suas visões desmistificadoras. Os depoimentos apresentados levantam temas segundo suas perspectivas, por isso é normal e compreensível que abordem somente o mal que os presos cometem e são submetidos *dentro* da prisão (e o *mal* que o Estado fez a eles?).

Quase como uma regra geral, o *status* do "preso incurável" presente no senso comum é reproduzido ao longo dos episódios, reforçando o imaginário propagado por nossa sociedade - esses *eles* merecem estar presos⁵². Há

deixá-lo na solitária, vestindo calcinha, na companhia de um estuprador. Claramente, para o personagem, tortura é apenas física, jamais psicológica.

⁵¹ Mesmo tendo sido confirmado que Kadafi era inocente nessa situação de sequestro, a violência da tortura acaba sendo mais ou menos justificada porque se tratava de um detento altamente perigoso e danoso para a sociedade.

⁵² Quanto a isso, indagamos: por quê se espera, de jovens de classe média e alta, que têm todas as necessidades básicas da vida e seus desejos atendidos, que errem por conta da imaturidade e das inexperiências (normais da idade), mas dos pobres, que

indícios de atividades criminosas violentas atribuídas a um ou outro personagem em sua vida pré-cárcere, contudo, mesmo em uma penitenciária com quase 2 mil presos, a série consegue fazer essa ideia reverberar como prática comum, referente a todos (ou a grande maioria deles). Em outras palavras, a série nos passa a imagem de que os presos, todos pobres (havia um bicheiro, mas "quem tem dinheiro, não fica", como disse um carcereiro), não estariam à mercê de se tornarem piores por causa da situação decadente dos presídios, mas sim de se tornarem quem eles verdadeiramente *são*, segundo o senso comum, isto é, sujeitos naturalmente perigosos, inescrupulosos e violentos (*eles cometem crimes, pois não são punidos*).

Em *Carcereiros*, o preso é reproduzido como um *animal* que, embora na maioria das vezes tenha sido capturado por um delito menor, concentra em seu interior uma essência pura criminosa, preste a criar asas e mostrar sua verdadeira forma (*eles não merecem piedade, mesmo que não tenham sido presos por homicídio, eles matam, eles são assassinos*). De fato, a série realiza pequenas e pontuais críticas quanto à necessidade de melhorias nas condições estruturais e administrativas dos presídios, agarrando-se aos ideais de ressocialização e Direitos Humanos. É óbvio que essas medidas são urgentes e de caráter fundamental, mas não podemos nos esquecer de que muitas delas mesmo com boas intenções frequentemente vêm inseridas em um contexto macro de justificação do hiperencarceramento, ao invés de voltar seus esforços para a diminuição das desigualdades sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir, neste artigo, observamos a reprodução ideológica do sistema prisional servindo de pronto para uma ilustração perfeita da ideologia da defesa social e suas práticas punitivas como formas legítimas. Dessa maneira, expusemos as características da criminologia midiática e seus efeitos televisivos, engessando visões que corroboram com o senso comum e reproduzem ideias eivadas de equívocos e incongruências sobre o sistema penitenciário e o estigma do preso, sustentando um punitivismo violento e repressivo.

Para tudo na vida existe a divisão entre o conhecer e o desconhecer. Pensadores, acadêmicos e intelectuais são responsáveis pelo conhecimento produzido sobre o mundo em que vivemos. Esta é uma tarefa árdua, desenvolvida em prol da evolução da humanidade e com a satisfação de tomarmos um rumo na direção de uma vida mais digna e menos injusta para todos. Nossa decisão de pesquisar o sistema penitenciário, sua gênese, seus propósitos e sua reprodução midiática deveu-se a uma curiosidade mórbida

não têm nada e aos quais muito pouco é oferecido dignamente pelo Estado, que não cometam um pequeno e simples desvio se quer?

em meio a tantos argumentos superficiais e perigosos presentes nos jornais, além do desejo de não mais nos esconder por trás do escudo da ignorância. Não pretendemos encerrar por aqui, tampouco achamos que as informações levantadas consistem num amálgama teórico final para a elaboração de críticas contundentes. Contudo, acreditamos ter sido bem-sucedidos na missão de descortinar certos aspectos complexos e obscuros e que "difícilmente podemos caminhar na direção da justiça e da igualdade no século XXI se não estivermos dispostos a reconhecer o enorme papel desempenhado por este *sistema* na extensão do poder do racismo e da xenofobia" (DAVIS, 2003, p.103).

REFERÊNCIAS

- BARATTA, Alessandro. **Criminologia crítica e crítica do Direito Penal: introdução à sociologia do direito penal**. Rio de Janeiro: Revan: Instituto Carioca de Criminologia, 2002.
- BECKER, Howard. **Outsiders: studies in the sociology of deviance**. New York: The Free Press, 1966.
- DAVIS, Angela. **Are prisons obsolete?**. New York: Seven Stories Press, 2003.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma - notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- GOTTSCHALK, Marie. **The prison and the gallows: the politics of mass incarceration in America**. New York: Cambridge University Press, 2006.
- INFOPEN. **Levantamento nacional de informações penitenciárias**. Brasília: Ministério da Justiça e Segurança Pública. Departamento Penitenciário Nacional, 2017.
- MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política. Livro III: o processo global da produção capitalista**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MELOSSI, Dario; PAVARINI, Massimo. **The prison and the factory: origins of the penitentiary system**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2018.
- NEWTON, Michael. **Prison and the penal system**. New York: Infobase Publishing, 2010.
- REIMAN, Jeffrey. **The rich get richer and the poor get prison: ideology, class and criminal justice**. Maryland, USA: Allyn & Bacon, 2001.
- RUSCHE, Georg; KIRCHHEIMER, Otto. **Pena y estructura social**. Colômbia: Editorial Temis Librería, 1984.
- SAWYER, Wendy; WAGNER, Peter. "Mass incarceration: the whole pie 2019". In: **Prison Policy Initiative**, Northampton-MA, 2019.
- VARELLA, Drauzio. **Carcereiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ZAFFARONI, Eugenio. **A questão criminal**. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

FICÇÃO SERIADA E ABORDAGENS ANTROPOLÓGICAS: UM PRIMEIRO OLHAR SOBRE AS PRODUÇÕES DA COMPÓS E DA INTERCOM DE 2011 A 2018

Andreza Almeida dos Santos

INTRODUÇÃO

Múltiplas telas, novos formatos, diferentes ritualidades por parte das audiências. A crescente penetração da internet e das novas tecnologias vem ensejando modificações no lazer, em práticas de consumo e nos modos de sociabilidade e, com isso, afetam diretamente as experiências associadas às formas de produzir e assistir televisão. Podendo agora ser facilmente acessada na rua ou em locais que extrapolam os limites do privado em função da miniaturização e mobilidade das telas móveis, a televisão passa por reconfigurações que esbarram, cada vez mais, na questão da fragmentação e autonomia do público⁵³.

No Brasil, encontramos-nos diante alterações estruturais no campo televisivo e audiovisual em que circula a ficção televisiva. A busca por novas experiências de narrativa televisiva⁵⁴ fez com que a TV aberta se abrisse ao diálogo com as novas plataformas de produção, compartilhamento e consumo de vídeos, o que permitiu o surgimento de novos processos de distribuição autorizada de conteúdos televisivos⁵⁵. Nesse cenário de articulação da TV com as redes sociais, as telenovelas da Globo passaram a desenvolver estratégias e conteúdos transmídias⁵⁶ em diferentes ambientes, como Facebook, Twitter, sites e blogs, com vistas a propagar e expandir seu universo ficcional em redes sociais na web ou fora dela.

Atentas às mudanças de quadros que vêm compondo o campo televisivo brasileiro nos últimos anos, este trabalho traz alguns resultados iniciais de um levantamento bibliográfico que buscou mapear o atual estado da arte da pesquisa em ficção seriada no Brasil, principalmente no que se refere à relação entre estudos de telenovela e abordagens antropológicas. Afinal, cientes estamos de que as rápidas transformações da mídia e da sociedade, o desenvolvimento das tecnologias e o encontro de pessoas e culturas produzem novos ambientes de pesquisa, assim como a necessidade de se repensar métodos inovadores de pesquisa⁵⁷.

⁵³ Ver, por exemplo, Fechine et al (2013).

⁵⁴ Mendes & Amaral (2016).

⁵⁵ Fechine et al (2013).

⁵⁶ Que no entendimento de Fechine et al (2013, p.29) são conteúdos articulados em torno de um texto de referência veiculado pela TV que, por operar como a mídia base, rege seus desdobramentos e complementações, em outros dispositivos.

⁵⁷ Cf. <https://www.jyu.fi/en/congress/ethnotwist>.

Assim sendo, tendo em vista os desafios teóricos e as dificuldades metodológicas já identificados no campo de pesquisa em ficção televisiva (LOPES *et al.*, 2017) – e cientes da necessidade de apropriação de outros campos de estudos, como a Antropologia (JACKS, 2008) – este ensaio busca observar os avanços recentes sobre o este tema em constante mudança. Para tanto, estabelecemos um recorte que compreende os trabalhos apresentados em três Grupos de Trabalho de dois congressos da Comunicação, a Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) e a Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), no período de oito anos (2011-2018). Este universo envolve 411 trabalhos sobre produtos midiáticos, 301 sobre ficção seriada e 154 especificamente sobre telenovela.

Antes de apresentarmos nossa análise, contudo, acreditamos ser importante esboçarmos as diretrizes teóricas que norteiam a pesquisa, uma vez que entendemos que nossos esforços fazem parte de um contexto maior que compreende o lugar da ficção seriada nas dinâmicas sociais, culturais e econômicas da vida contemporânea (MACHADO, 2018).

GÊNEROS TELEVISIVOS, GÊNEROS DO DISCURSO E NARRATIVAS FICCIONAIS: UM BREVE OLHAR

Sem dúvida, as narrativas ocupam um lugar de destaque tanto nas culturas orais quanto nas letradas⁵⁸. Presentes desde as rudimentares pinturas nas cavernas até os nossos dias por meio de jornais, histórias em quadrinhos, textos de ficção, publicidade e até parábolas religiosas, o fato é que o ser humano tem encontrado no gênero narrativo não apenas uma forma de demonstrar e interpretar suas relações com as pessoas ao redor e com o mundo, como também de ser compreendido e interpretado (MUNGIOLI, 2002). Não sem causa a autora considera o ato de narrar como uma habilidade inerente ao ser humano.

Bakhtin (2003) já dizia que gêneros discursivos são formas relativamente estáveis que estruturam a comunicação e são decorrentes de condições sócio-históricas específicas. Atentas a essa definição – e seguindo a sugestão do Obitel Brasil – partimos do pressuposto de que a ficção televisiva é um gênero que compreende diferentes formatos, como as telenovelas, as séries e as minisséries. Assim, a partir da compreensão de gêneros como matrizes culturais que se relacionam com as diversas esferas da sociedade (MARTÍN-BARBERO, 2009), buscaremos situar o lugar da ficção televisiva dentro do atual panorama de estudos em Comunicação realizados no Brasil.

Sabemos que cada mídia filtra diferentes aspectos do sentido da narrativa, de modo que diferentes serão os modos de transmissão e de expressão

⁵⁸ Cf. Mungioli (2012).

(RYAN, 2003). No caso da televisão, Ryan (2003) aponta que sua capacidade tecnológica de transmitir ao vivo e sua presença permanente na vida cotidiana das pessoas favorecem a criação de seriados de estrutura épica e com muitos enredos que podem durar anos.

Durante muito tempo estigmatizada como um meio popularesco, de “massa”, no pior sentido da palavra, o fato é que os conteúdos televisivos são uma referência importante dentro da cultura do nosso tempo (MACHADO, 2000). Para Machado, portanto, a televisão deve ser considerada como um conjunto de trabalhos audiovisuais – variados, desiguais, contraditórios – que a constitui.

Também com o pressuposto de que o meio é produzido socialmente e, por isso, está sempre aberto a mudanças, Gray & Lotz (2012) argumentam que o trabalho contextual dos estudos televisivos é fundamental para explicar por que a televisão realmente é importante. Assim, considerando a televisão como mais do que uma tecnologia ou um meio de comunicação, os pesquisadores apontam para uma perspectiva que a situa no âmbito da cultura. Em suas palavras: “To say that television is situated by the culture around it, though, is also to reflect on how television affects itself, given that television is such na obvious mainstay of contemporary culture” (GRAY & LOTZ, 2012, p.115).

Corroborando o exposto, Martín-Barbero (2009) argumenta que, na América Latina, a televisão ainda representa a situação primordial de reconhecimento para a maioria das pessoas⁵⁹. Desta feita, considerando que, entre a lógica do sistema produtivo e as lógicas dos usos, medeiam os gêneros, o intelectual chama a atenção para o papel de destaque que o melodrama desempenha seja na constituição de identidades ou em nosso imaginário coletivo. Presente tanto na canção romântica como na telenovela, o autor ressalta que:

Nenhum outro gênero conseguiu agradar tanto nesta região quanto o melodrama, nem mesmo o de terror – e não por falta de motivos – ou o de aventuras – ainda que não faltem selvas ou rios. É como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e sentir da nossa gente. Por isso, para além de tantas críticas e leituras ideológicas, e também das modas e dos *revivals* para intelectuais, o melodrama continua a constituir um terreno precioso para o estudo da não-contemporaneidade e das mestiçagens de que estamos feitos (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.305).

⁵⁹ Um estudo realizado, em 2014, pela Pesquisa Brasileira de Mídia apontou que 97% dos brasileiros assistem televisão. Mais recentemente, em 2016, nove entre dez entrevistados apontaram o meio em primeiro ou segundo lugar como principal fonte de informação. Mais informações em Machado (2018).

No Brasil, dentre todos os produtos que constituem o leque da produção televisiva, a telenovela é o formato de maior destaque. Juntamente com o futebol, ela vem se consolidando, ao longo das últimas décadas, como símbolo da paixão dos brasileiros. Sempre “vendendo” sonhos e produtos, é possível encontrar discussões acerca de seus enredos em páginas de jornais e revistas de todo o país, além de programas de televisão que se especializam no assunto. O fenômeno é tão grande que o formato é considerado por muitos⁶⁰ como fonte privilegiada para o exame da cultura e da sociedade contemporânea.

Metáfora da nação brasileira, a telenovela ganha destaque por suas inesgotáveis possibilidades de apropriações e usos (MOTTER, 2004), que lhe garantem uma ampla repercussão em nosso país. Situada na dinâmica da interdiscursividade que caracteriza o mundo (MOTTER, 2004), a telenovela brasileira desafia os limites entre o que é narrativa e vida, chamando a atenção por sua agilidade em incorporar elementos da realidade do país.

Muito além do entretenimento, a telenovela se transformou em uma ferramenta poderosa no processo de identificação cultural (CARRETEIRO, 2011). Afinal, como destaca Lopes (2014), essas produções agem na construção da memória social e da identidade do país, sendo, ao mesmo tempo, memória, arquivo e identidade:

A telenovela, com seus enredos, imagens e sons, nos transporta a um universo que é ao mesmo tempo ficção e espelho da realidade, uma espécie de jogo subjetivo, possibilitando aos telespectadores diferentes experiências a partir de suas tramas ficcionais. Muito além de apenas entreter, elas trabalham tanto no imaginário coletivo quanto nas memórias históricas e afetivas (LOPES, 2014, p.8).

Juntamente com a telenovela, as séries e minisséries compõem os três formatos ficcionais mais populares da televisão (MACHADO, 2018). Com duração mais breve e narrativa mais elaborada, as minisséries se diferenciam das telenovelas por se tratarem de obras fechadas, que não sofrem alterações da opinião dos telespectadores justamente por irem ao ar quando todo o conteúdo já está finalizado (COUTO, 2013).

As séries, por sua vez, possuem duração indefinida – marcada por temporadas – e uma flexibilidade em sua narrativa (COUTO, 2013). Geralmente com o foco voltado para as ações dos personagens durante os episódios, que apresentam início, meio e fim, é comum haver um elenco basilar, mas com a possibilidade de inserções e retiradas de personagens.

⁶⁰ Autores como Martín-Barbero, Nilda Jacks, Ana Pereira Lourdes Silva, Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Maria Ataíde Malcher são exemplos de autores que consideram o formato para além de sua funcionalidade de difusão de conteúdos.

Recentemente, Mungiolí (2012) observou que algumas transformações vêm ocorrendo de maneira rápida e profunda nos gêneros televisuais, fazendo com que seus formatos se caracterizem não apenas pela hibridização, como pela ruptura de um estatuto pragmático “por meio do qual os telespectadores costumam reconhecer os gêneros televisuais e as estratégias discursivas presentes notadamente nos gêneros ficcionais” (MUNGIOLI, 2012, p.99). Destarte, em confluência com Mittell (2015), a pesquisadora aponta como novas formas de narrativa televisiva e a mixagem de gêneros reconfiguram as técnicas dos meios de representação de gênero, que agora são mais multifacetadas.

Mittell (2015) pontua que a televisão complexa abrange a mistura de gêneros, que são entrelaçados, fundidos e reformulados. Argumentando a favor da expansão do sentido de melodrama, entendido por ele mais como um modo narrativo do que necessariamente um gênero, o intelectual elucida que a integração de melodramas em série em outros gêneros trouxe possibilidades mais fluidas de identificação entre eles. Nesse contexto de mudanças e experimentações, a ficção seriada se mostra um produto capaz de revelar como se dão as reconfigurações televisivas, uma vez que são conteúdos altamente flexíveis e adaptáveis às novas lógicas de produção e consumo (MACHADO, 2018 *apud* ESQUENAZI, 2014).

De um modo geral profundamente localizada em nossa história e cultura, a ficção seriada expõe, assim, as tensões sociais, identidades e valores das sociedades às quais se vinculam e, não sem causa, possuem uma grande relevância econômica e cultural.

Dado o exposto – e tendo em vista a importância da televisão e da ficção seriada no atual contexto midiático e cultural da contemporaneidade⁶¹ – para as próximas linhas buscaremos investigar o atual estado da arte da pesquisa em ficção televisiva no Brasil. Ferreira (2002) define que pesquisas de “estado da arte” ou “estado do conhecimento” são aquelas de caráter bibliográfico que buscam compreender o estágio da produção acadêmica de um determinado campo do conhecimento.

Metodologicamente consistindo em revisões bibliográficas que organizam os resumos de trabalhos publicados em um determinado período de tempo em diferentes eixos ou categorias (FERREIRA, 2002), a autora se ancora no trabalho de Bakhtin para defender a ideia de que o resumo pode ser lido como um dos gêneros do discurso ligados à esfera acadêmica, uma vez que possui uma determinada finalidade e certas condições específicas de produção. Assim, entendendo-o como parte de uma cadeia de comunicação verbal, a pesquisadora pontua que:

⁶¹ Para informações mais detalhadas sobre números, audiência e alcance de cada formato no contexto brasileiro, ver Lopes & Greco (2017), Machado (2018).

Cada resumo é lido como um enunciado estável delimitado pela alternância dos sujeitos produtores, pela noção de acabamento de todo e qualquer enunciado e pela relação dos parceiros envolvidos em sua produção e recepção. Enquanto gênero do discurso, cada resumo é lido por elementos que o constituem (conteúdo temático, estilo verbal e estrutura composicional), fundidos no todo que é o enunciado. Por outro lado, assumindo o princípio de dialogismo de Bakhtin, cada resumo é lido como participante de uma cadeia de comunicação verbal, onde suscita respostas e responde a outros resumos (FERREIRA, 2002, p. 267).

Ainda assim, considerando que a leitura dos resumos não seria suficiente para mapear abordagens que, a nosso ver, poderiam aparecer de forma transversal ao longo das pesquisas⁶², optamos também por fazer uso da ferramenta de buscas presente nos arquivos em formato PDF por meio da digitação de radicais⁶³ ligados ao fazer antropológico. Destarte, com o foco a mapear, entre as principais tendências de estudos relacionados à ficção televisiva, trabalhos que abordassem o tema a partir de uma perspectiva antropológica, optamos por procurar em cada trabalho resquícios dos morfemas lexicais⁶⁴: “antrop”, “etn”, “obser”, “camp” e “part”.

Por fim, em termos de recorte, nos propomos a investigar as publicações acadêmicas sobre ficção seriada apresentados na Intercom e na Compós durante o período de 2011 a 2018. Para tanto, tomamos por corpus três Grupos de Trabalho existentes nesses dois congressos da comunicação, como melhor delimitaremos a seguir.

ANAIS COMPÓS

Existente desde 1991, a Compós foi fundada pela iniciativa de pesquisadores de diferentes instituições de pós-graduação em Comunicação (MACHADO, 2018). Como não possui um espaço exclusivamente dedicado à ficção seriada, optamos por mapear os trabalhos publicados em dois Grupos de Trabalho, a saber: o GT Estudos de Televisão e o GT Recepção, circulação e usos sociais das mídias, haja vista que consideramos que, juntos, eles nos

⁶² O que foi confirmado ao longo do mapeamento, uma vez que a maioria das pesquisas só fazia menção de sua inspiração etnográfica ou diálogo com a Antropologia ao longo do texto.

⁶³ Forma ou unidade mínima que indica o sentido mínimo da palavra. Assim, o radical de Antropologia, por exemplo, é Antrop-. A partir desse radical, formamos famílias de palavras, como Antropólogo e Antropológico. Mais informações em: MENÓN, Lorena. *Minigramática sem Segredos*. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

⁶⁴ Sinônimo de radical.

permitem situar o lugar da ficção televisiva no âmbito da pesquisa em Comunicação.

Ao longo dos oito anos analisados (2011-2018), mapeamos 159 trabalhos publicados nesses dois GTs, sendo 81 relacionados aos estudos televisivos e 78 aos processos de recepção. Desse universo, 49 são sobre ficção seriada e 25 especificamente sobre telenovela, o que demonstra a importância do formato dentro desse campo de pesquisa. No total, foram 13 pesquisas sobre produção de telenovela e 12 sobre sua recepção.

Sobre os temas estudados no âmbito da ficção seriada, nota-se uma variedade de assuntos e questões. A título de ilustração, no tocante aos estudos sobre linguagem, as pesquisas discutem questões de memória e identidade nas telenovelas brasileiras, o modo como interpretam o Brasil, as inovações estilísticas, a gestão de autorias das obras e a qualidade da ficção televisiva nacional.

Já os estudos de recepção se pautaram principalmente nas relações das audiências com as mídias. O Twitter foi a plataforma mais estudada: houve pesquisa sobre a circulação de *Salve Jorge* e em *Avenida Brasil*, *Passione*, *Insensato Coração* e *Fina Estampa*. Também se discutiu sobre a repercussão de *Geração Brasil* e *Império* na internet e sobre apropriações e mediações que a audiência fez novela *Vale Tudo* em diferentes sites e redes sociais.

No que se refere exclusivamente ao diálogo com a Antropologia, identificamos – entre os 159 trabalhos analisados – um total de 22 trabalhos que assumiram uma perspectiva antropológica. Desse montante, nove se referem a pesquisas sobre ficção seriada, como podemos observar na tabela a seguir:

Tabela 1: Pesquisas em ficção televisiva com abordagens antropológicas (Compós)

Título	Autor	Ano	Descrição
Uma agenda metodológica para a recepção transmidiática da ficção televisiva	Lopes	2011	Pesquisa de cunho teórico-metodológico
A dimensão epistemológica do monitoramento on-line: para um estudo crítico das técnicas de pesquisa na internet	Lopes & Freire	2012	Pesquisa de caráter epistemológico
Luz, câmera, inanição: diferença social e consumo em um seriado sobre dois mundos	Barros	2012	Pesquisa etnográfica com empregadas domésticas

Aspirações femininas: modelos da televisão e da vida	Ronsini, Depexe, Schnorr, Scherer & Gelain	2013	Pesquisa etnográfica com mulheres de classe popular e dominante
Reflexões teóricas e metodológicas sobre as narrativas transmídia	Massarolo & Mesquita	2014	Pesquisa de cunho teórico-metodológico. Discute netnografia e realidade transmídia.
Tecnicidade como mediação empírica: o trânsito das audiências a partir do Twitter	Pieniz	2014	Pesquisa sobre percepções de telenovelas no Twitter com protocolo metodológico com inspiração etnográfica
Vem ver novela você também: recepção televisiva e interações em rede a partir do Twitter	Drumond	2014	Pesquisa de recepção de <i>Avenida Brasil</i> no Twitter a partir da aplicação de método netnográfico
Telenovela e mundos possíveis na prisão: um estudo de recepção com mulheres encarceradas	John	2016	A partir de uma perspectiva antropológica busca entender o lugar da telenovela no ambiente de socialização vivenciado por presidiárias
Circulação de sentidos sobre a mulher latina: reflexões e tensionamentos a partir da recepção transmidiática de <i>Orange is the New Black</i>	Ribeiro & John	2017	Discute as percepções e reapropriações das representações da mulher latina na ficção seriada brasileira por parte da audiência. Faz uso de etnografia virtual

Fonte: A autora.

Geralmente partindo de pesquisas de recepção, seis entre os nove trabalhos mapeados fazem uso de uma abordagem antropológica para discutir os processos de negociação de sentidos de produtos midiáticos pela audiência. Desse microuniverso, quatro são estudos com ou sobre mulheres e dois sobre o trânsito das telenovelas a partir do Twitter. Em todos esses trabalhos, a abordagem antropológica acontece de maneira transversal, sendo a etnografia apresentada a partir de uma perspectiva metodológica. Nenhum dos trabalhos analisados se propôs a discutir o modo como o fazer etnográfico influenciou a pesquisa, sendo que o enfoque antropológico não aparece no resumo ou nas palavras-chave desses estudos.

Já sob uma perspectiva teórico-metodológica, três foram os trabalhos que se propuseram a pensar a ficção televisiva a partir de uma perspectiva que dialoga com uma abordagem antropológica. Todos eles apresentam a etnografia como uma das possibilidades metodológicas para o estudo de recepção no contexto da cultura da convergência, o que evidencia uma preocupação com as transformações vivenciadas no ambiente da comunicação contemporânea. Nesse contexto, a etnografia virtual é colocada por esses pesquisadores como uma metodologia a ser combinada com outros métodos e técnicas, como o uso de ferramentas de monitoramento de fãs online, a realização de entrevistas e grupos focais com audiências de ficção televisiva e até com procedimentos analíticos provenientes de estudos de *marketing*, narratologia ou ecologia das mídias.

ANAIS INTERCOM

Criada há mais de 40 anos, a Intercom recebe anualmente mais de 3 mil participantes entre estudantes de graduação e pós-graduação, sendo, atualmente, o maior evento de Comunicação do país⁶⁵. Diferente da Compós, que não possui um Grupo de Trabalho específico para o estudo de ficção seriada, a Intercom conta, desde 1993, com um espaço que discute a ficção televisiva brasileira. Machado (2018, *apud* MUNGIOLI *et al.*, 2014) destaca que a criação do Grupo Trabalhos em Telenovela foi um esforço de pesquisadoras vinculadas ao Núcleo de Pesquisa de Telenovela (NPTN), hoje Centro de Estudos em Telenovela (CETVN). Atualmente, o grupo se chama Ficção Seriada e é um dos componentes da Divisão Temática 4: Comunicação Audiovisual (MACHADO, 2018).

Com um volume maior em termos de publicação, ao longo dos oito anos analisados, foi mapeado um total de 252 pesquisas no Grupo de Trabalho Ficção Seriada, o que dá uma média de 31,5 trabalhos por ano e corresponde a 22,63% de publicações a mais do que o observado na Compós. Desse total, 118 são estudos sobre telenovela, sendo 99 sobre aspectos produtivos e 19 sobre uma perspectiva dos usos, o que, mais uma vez, reforça a importância do formato para esse campo de pesquisa.

No tocante aos temas estudados, nota-se, mais uma vez, uma pluralidade de assuntos e questões. Percebemos um grande volume de trabalhos sobre representação: teve pesquisa sobre representação da cultura gauchesca, da profissão de jornalista, do nordeste medieval, do negro, do indígena, da infância, entre outros. Destaque também para temáticas ligadas a estratégias transmídias e internet, tanto no que se refere à estudos sobre aspectos produtivos, como para aqueles sobre o processo de recepção

⁶⁵ Cf. www.intercom.org.br.

Já no que se refere à abordagem antropológica, foram mapeados um total de 11 de um universo de 252 pesquisas. Dentre eles, apenas um trabalho é referente a uma série. Todos os demais são estudos sobre telenovela, como podemos observar a seguir:

Tabela 2: Pesquisas em ficção televisiva com abordagens antropológicas (Intercom)

Título	Autor	Ano	Descrição
A etnografia virtual na prática: uma experiência metodológica	Freire	2011a	A partir de etnografia virtual faz recepção internacional da telenovela <i>Caminho das Índias</i> em comunidades virtuais mantidas por brasileiros em Portugal
Desvelando a trama das conversações: Ferramentas para monitorar o conteúdo gerado por fãs de telenovela nas redes sociais – Twitter, YouTube e Facebook	Freire	2011b	Pesquisa de cunho teórico-metodológico que busca pensar métodos e técnicas de pesquisa de fãs de telenovelas nas redes sociais. Pensa etnografia como metodologia privilegiada
O que pensam as crianças sobre a telenovela: a recepção e a ressignificação de <i>Viver a Vida</i>	Orofino	2011	Pesquisa de recepção com caráter etnográfico realizado com crianças de classes populares de escola municipal
Se essa novela fosse minha	Drumond	2012	Pesquisa de caráter etnográfico que procura discutir a telenovela enquanto lugar de pertencimento sociocultural
A ficção televisiva e a produção de sentidos de identidade a partir do olhar de imigrantes brasileiros no Japão	Suzuki	2014	Pesquisa que busca sentidos identitários que a telenovela pode produzir para pessoas que vivem em situação de estrangeiros. Utiliza pesquisa de campo

Ética e telenovela: os valores morais evangélicos e o consumo de telenovelas da Rede Globo	Peres-Neto & Chioccole	2014	Artigo se propõe a explorar o consumo de telenovelas da Rede Globo por evangélicos pentecostais e neopentecostais. Faz uso de observação participante
Recepção de telenovelas em contexto étnico: a pesquisa no quilombo da família Silva	Grijó & Müller	2014	Pesquisa de recepção em família quilombola que busca compreender como as pessoas dão sentidos aos textos das telenovelas e quais as inferências fazem a partir de seus contextos. Faz uso de observação participante
Os sentidos das telenovelas nas trajetórias sociais de mulheres das classes populares	Ronsini, Depexe, Dhein, Chagas & Ribeiro	2015	Pesquisa de inspiração etnográfica com mulheres de classes populares que busca entender os usos sociais da telenovela
Proposta metodológica de análise da recepção transmídia	Castilho	2015	Pesquisa de cunho teórico-metodológico que busca pensar métodos de análise da audiência de telenovelas em um ambiente transmídia. Apresenta a etnografia virtual como uma das possibilidades para se pensar métodos mistos
A ideologia da mestiçagem nas telenovelas brasileiras	Grijó	2016	A partir de pesquisa de cunho bibliográfico, exploratório e documental, toma alguns estudos sociológicos e antropológicos para pensar a ideologia das mestiçagens
O comportamento dos <i>fandoms</i> a partir do ato de <i>shippar</i> – um estudo de caso em <i>Once Upon a Time</i>	Pontes & Santos	2016	Artigo analisa o fenômeno dos chamados <i>fandoms</i> a partir do estudo de caso da série <i>Once Upon a Time</i> . Faz análise a partir de uma etnografia da audiência

Fonte: A autora.

Assim como aconteceu nos trabalhos mapeados na Compós, a maioria das pesquisas que apresentam abordagem antropológica – ou seja, oito entre onze pesquisas – são estudos que discutem os processos de leitura e negociação de sentidos dos produtos teleficcionais pela audiência. Dessa amostra, apenas o trabalho de Freire (2011a) apresenta uma discussão que coloca a etnografia

no centro de sua pesquisa. Assim, propondo-se a aplicar a etnografia virtual a partir de um estudo de recepção internacional da novela *Caminho das Índias* feito em comunidades virtuais de brasileiros residentes em Portugal, a autora se destaca dos demais estudos ao apresentar uma revisão de conceitos e procedimentos metodológicos próprios da Antropologia.

Por outro lado, os demais estudos de recepção configuram-se como pesquisas com inspiração antropológica, sendo que a abordagem etnográfica aparece de maneira transversal e não aprofundada, quase como um suporte metodológico que, mais uma vez, não aparece nos resumos nem nas palavras-chave dessas pesquisas. Entre esses estudos houve trabalhos com crianças e com mulheres de classe popular, com famílias de classes sociais distintas, com uma família quilombola, com fãs *Once Upon a Time*, com imigrantes brasileiros no Japão e com evangélicos pentecostais e neopentecostais.

Sob uma perspectiva teórico-metodológica, dois foram os trabalhos que abordaram a telenovela a partir de um diálogo com uma abordagem etnográfica. Também como aconteceu com os trabalhos mapeados na Compós, essas pesquisas têm como preocupação pensar os desafios se fazer um estudo de recepção de conteúdos de ficção televisiva no ambiente virtual. Destarte, apresentando a etnografia como uma das possibilidades metodológicas para pesquisas de recepção de fãs na internet, ambas as pesquisas se configuram como propostas metodológicas híbridas que mesclam abordagens de cunho qualitativo e quantitativo.

Por fim, o trabalho de Grijó (2016) se propôs a discutir a ideologia da mestiçagem nas telenovelas brasileiras a partir de uma discussão subsidiada pela contribuição de estudos antropológicos e sociológicos. Esta foi a única pesquisa identificada que tomou estudos antropológicos para pensar a telenovela a partir dos aspectos produtivos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitos são os estudos sobre telenovela que vêm sendo desenvolvidos no Brasil no âmbito da pesquisa em Comunicação, porém poucos têm fôlego para realmente propor uma metodologia de estudos para o tema. Assim, tendo em vista os desafios teóricos e as dificuldades metodológicas já identificados no campo de pesquisa em ficção televisiva – e cientes da necessidade de apropriação de outros campos de estudos, como a Antropologia – este trabalho nos foi caro, na medida em que registrou um esforço inicial para mapearmos o atual estado da arte da pesquisa em ficção seriada no Brasil, principalmente no tocante à relação entre estudos de telenovela e abordagens antropológicas.

De fato, não é de hoje que esse diálogo com a Antropologia tem se estabelecido no campo da pesquisa da Comunicação, de maneira mais ampla, e também nos estudos de ficção televisiva, haja vista a versatilidade e

potência do método etnográfico diante de pesquisas empíricas, principalmente estudos de recepção. Na lista de referências no campo da Comunicação, obras já consideradas clássicas – como *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*, de Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Silvia Helena Simões Borelli e Vera da Rocha Resende (2002) e *Querência: cultura regional como mediação simbólica*, de Nilda Jacks (1999) – são alguns dos exemplos que se destacam pelo uso e espaço dados à abordagem etnográfica⁶⁶.

Com efeito, longe de querer esgotar o tema – por si só complexo e multifacetado – os esforços empreendidos nesse mapeamento inicial se voltaram no sentido a buscar identificar avanços, novas temáticas e abordagens para os estudos em ficção televisiva na era da internet, tendo em vista a agenda metodológica que vem se constituindo no campo da ficção televisiva brasileira e ibero-americana a partir da era da convergência e da transmidiação, bem como as novas possibilidades abertas por uma Antropologia que agora se propõe a pensar o digital.

No âmbito de nosso *corpus* – que abarcou um total de 301 pesquisas sobre ficção seriada publicadas nos anais dos dois principais congressos da Comunicação – foram identificados 20 trabalhos que, de alguma forma, se relacionam com uma perspectiva antropológica. Geralmente partindo de estudos de recepção, observamos que, de uma maneira geral, a grande maioria dessas pesquisas apenas toma a etnografia como um suporte metodológico – não muito detalhado – para a inserção em campo. Assim, muitas vezes aparecendo de maneira secundária e transversal nesses estudos, verificamos que raras vezes é feita uma menção a essa abordagem no resumo ou nas palavras-chave dessas pesquisas, haja vista a posição secundária que ela ainda desempenha nessas pesquisas.

No tocante ao debate teórico-metodológico, percebemos que – apesar de ainda tímido – há um esforço de alguns autores em construir um debate transdisciplinar para os estudos em ficção televisiva. Todos os cinco trabalhos mapeados ao longo dos oito anos trazem questões relacionadas aos estudos de recepção na era da internet, sendo que quatro deles abordam a questão da transmidialidade. Longe de um consenso, contudo, no geral o que se tem é uma agenda metodológica para os estudos de recepção em um contexto transmidiático, onde a etnografia também aparece como uma ferramenta coadjuvante.

⁶⁶ Também no âmbito da Pós-Graduação em Antropologia, a dissertação “Leitura social da novela das oito, de Ondina Fachel Leal (1983) é um marco no que tange ao estudo de como uma mesma mensagem televisiva é assistida, entendida e reelaborada por agentes sociais estruturalmente diferenciados.

Desta feita, dividindo espaço com técnicas e ferramentas de monitoramento on-line, softwares, análise do discurso, do conteúdo, com estudos nas áreas de *storytelling*, *marketing*, narratologia e ecologia das mídias, ainda é um desafio pensar como a Antropologia pode iluminar novos caminhos para a pesquisa em ficção televisiva.

Dado o exposto, fica aqui registrado nosso esforço inicial em mapear estudos que trouxessem um diálogo entre pesquisas sobre ficção televisiva e abordagens antropológicas. É preciso dizer que esse trabalho, de maneira alguma, esgota o debate sobre a produção científica que vem sendo desenvolvida em torno da ficção televisiva. Sabemos que, entre todo o coletado e aquilo que ainda podemos vir a descobrir, há uma distância muito grande. Ainda assim, a vontade de fomentar novos debates para a pesquisa em Comunicação foi o que norteou este ensaio.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: 2003. (p. 261 a 306).
- CARRETEIRO, Layara. **Recepção e Mediação na Telenovela Brasileira: Primeiras Perspectivas** (11 p.). Artigo publicado como paper digital para a II Conferência Sul-Americana e VII Conferência Brasileira de Mídia Cidadã (Belém – PA). Mídia Cidadã, 2011.
- COUTO, Paloma. **A ficção seriada como objeto de estudos: análise das temáticas preferenciais nos congressos nacionais da Intercom e na Socine entre 2008 e 2012**. Trabalho apresentado ao Grupo de Pesquisa Ficção Seriada do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013.
- FECHINE, Yvana; GOUVEIA, Diego; ALMEIDA, Cecília; COSTA, Marcela; ESTEVÃO, Flávia. Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Estratégias de transmediação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013, p. 19-60.
- FERREIRA, N. S. A. As pesquisas denominadas “estado da arte”. **Educação & Sociedade**, ano XXIII, n. 79, Agosto/2002.
- FREIRE, Denise. **A etnografia virtual na prática: uma experiência metodológica**. Trabalho apresentado ao Grupo de Pesquisa Ficção Seriada do XXXIV no Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011.
- GRAY, Jonathan; LOTZ, Amanda D. **Television Studies**. Cambridge (UK): Polity Press, 2012. (p. 118-140).
- GRIJO, Wesley. **A ideologia da mestiçagem nas telenovelas brasileiras**. Trabalho apresentado ao Grupo de Pesquisa Ficção Seriada do XXXIX no Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016.
- JACKS, Nilda. “Repensando os estudos de recepção: dois mapas para orientar o debate”. **Ilha Revista de Antropologia**. Florianópolis: v. 10, n. 2, 2008, pp. 17-35.

- LOPES, M. I. V. **Memória e Identidade na Telenovela Brasileira**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Televisão do XXIII Encontro Anual da Compós, 2014.
- LOPES, M. I. V.; GRECO, C. Brasil: rumo à produção e recepção 360°. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (orgs.) **Obitel 2017: Uma década de ficção televisiva na IberoAmérica: análise de dez anos do Obitel (2007-2016)**. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- MACHADO, Arlindo. Televisão: a questão do repertório. In: Machado, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000. (p. 15-66).
- MACHADO, Heitor Leal. **As pesquisas sobre ficção seriada: Um estudo da produção acadêmica brasileira de 2013 a 2017**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos em Televisão do XXVII Encontro Anual da Compós, 2018.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MENDES, Marcia; AMARAL, Gabriel. Ao vivo, on-line e em várias telas - uma nova forma de produzir, pensar e assistir TV. **Linguagem e Cultura**, n.2, 2016, p.52-57.
- MENÓN, Lorena. **Minigramática sem Segredos**. São Paulo: Escala Educacional, 2008.
- MITTELL, J. Serial melodrama. In: **Complex TV**. New York: New York University Press, 2015. p. 233-260.
- MITTELL, Jason. Television Genres as Cultural Categories. In. MITTELL, Jason. **Genre and television: from Cop Shows to Cartoons in American Culture**. New York: Routledge, 2004. (pp. 1-28).
- MOTTER, M. L. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M. I. V. de. **Telenovela: interacionalização e interculturalidade**. São Paulo, Loyola, 2004. (p. 251-291).
- MUNGIOLI, M. C. P. Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série Norma. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, Ano 9 vol.9 n.24 p.97-114 mai.2012.
- MUNGIOLI, Maria Cristina P. Apontamentos para o estudo da narrativa. **Comunicação & Educação**, São Paulo, (231) p. 49 a 56, jan./ 2002.
- RYAN, Marie-Laurie. On defining narrative media. In: **Image [&] Narrative**. On line magazine of visual narrative. Issue 6. Medium Theory.

ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *TWIN PEAKS* (1990-1991) E *TWIN PEAKS: THE RETURN* (2017)

Henrique Bolzan Quaioti

INTRODUÇÃO

O principal objetivo deste trabalho é dar um passo inicial em um estudo maior que visa compreender os aspectos narrativos de *Twin Peaks: The Return* (2017). Por se tratar de uma pesquisa incipiente, este presente artigo tem como objetivo elaborar uma breve análise comparativa em questões temáticas, narrativas e estilísticas entre o seriado original, *Twin Peaks* (EUA, 1990-1991), e o seriado mais atual, *Twin Peaks: The Return* (EUA, 2017).

Se *Twin Peaks* (1990-1991) foi um marco para a televisão na década de 1990, trazendo aspectos inéditos ou pouco usados para a televisão estadunidense até aquele momento (FERRARAZ, 2007), é importante fazermos uma análise comparativa entre os dois produtos para assinalar o que se alterou e o que se manteve na nova temporada de 2017.

Além disso, analisar *Twin Peaks: The Return* (2017) permite contemporaneidade a este trabalho, pois o seriado continua tendo extrema relevância no novo cenário audiovisual e se destacou positivamente do que foi produzido em 2017⁶⁷. É imprescindível, portanto, descobrir se o retorno do seriado conseguiu, como na série original para sua época, trazer aspectos inéditos para a televisão, mantendo-se provocador, relevante e atual, para poder, assim, abrir diversas novas oportunidades de estudo nesta área.

Este artigo foi pensado a partir das análises estilísticas e narrativas aplicadas à ficção televisiva, ancoradas, a princípio, em estudos de Kristin Thompson (2003), Jeremy Butler (2010) e Jason Mittell (2012; 2015). Ao focarmos em uma abordagem comparativa de temas, narrativas e estéticas entre as séries, temos como base o que David Bordwell (2005a) nomeou de “pesquisa nível médio”. Esse método, segundo o autor, se apresenta como uma opção mais modesta em relação às outras duas (a teoria da posição-subjetiva e a do culturalismo), pois investiga questões cinematográficas mais pontuais, sem se entregar a comprometimentos teóricos tão abrangentes. Por mais que Bordwell foque esta abordagem para estudos de cinema, aqui a utilizamos, com as devidas ponderações, para uma análise televisiva. Desse modo, o trabalho aponta aspectos particulares na série original e verifica se existem recorrências na nova série de 2017 e como elas, se existentes, se apresentam.

⁶⁷ *Twin Peaks: The Return* foi classificado em primeiro lugar nos filmes de 2017, segundo o ranking da Cahiers du Cinema. Disponível em <<https://www.cahiersducinema.com/produit/top-10-2017>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

TWIN PEAKS (1990-1991)

Twin Peaks (1990-1991) foi uma série televisiva elaborada por Mark Frost (então criador do seriado televisivo *Hill Street Blues*, 1981-1987) e David Lynch (diretor cinematográfico de filmes, até o momento, como *Elephant Man* [Homem elefante, 1980] e *Veludo Azul* [*Blue Velvet*, 1986]) que foi transmitida pela rede televisiva americana ABC. O seriado contou com duas temporadas, estreando em 8 de abril de 1990 e encerrando em 10 de junho de 1991, totalizando 30 episódios⁶⁸. A história principal da série trata sobre a investigação do misterioso assassinato de Laura Palmer (Sheryl Lee), colegial popular que morava na pequena cidade de Twin Peaks. Esta investigação fica a cargo do agente especial do FBI, Dale Cooper, (Kyle MacLachlan) juntamente com o trabalho da polícia local da cidade. Conforme o investigador tenta desvendar o mistério do assassinato, o espectador toma conhecimento, juntamente com o personagem, de realidades insólitas de cada habitante de Twin Peaks e os acontecimentos vão se tornando gradativamente mais macabros. Com isso, *Twin Peaks* foi considerada um marco e contribuiu para que se transformasse o modo de se fazer séries para a televisão⁶⁹.

Um aspecto desta inovação que *Twin Peaks* trouxe para sua época diz respeito ao formato de *storytelling* adotado. A série é classificada por Jason Mittell (2015) como "narrativa complexa", contando com a fruição entre a narrativa episódica e a seriada, em que se recusava o fechamento de tramas em cada episódio. O mistério de "Quem matou Laura Palmer?" foi fio condutor principal de sua narrativa por 17 episódios (8 episódios da primeira temporada e 9 episódios da segunda), enquanto algumas tramas eram apresentadas e solucionadas no mesmo episódio. "Complexidade" foi o termo postulado por Mittell justamente por ser o oposto do estilo formal

⁶⁸ Além das duas temporadas da série, *Twin Peaks* rendeu livros e um longa-metragem dirigido e escrito por David Lynch, *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer* (*Twin Peaks: fire walk with me*, EUA, 1992). O filme trata dos acontecimentos que precederam a série e tem como trama predominante a última semana da vida de Laura Palmer. O foco deste artigo é fazer uma análise comparativa entre dois programas televisivos, sendo assim, não recorreremos ao filme, pois seu formato cinematográfico possui outras características – formais e narrativas principalmente – que são distintas das séries televisivas. Entretanto, mesmo contendo estas diferenças, é importante ressaltar que em aspectos, particularmente, temáticos e de enredo, o filme tem forte ligação com a série original.

⁶⁹ Para ser considerada um marco, Rogério Ferraraz aponta algumas características em seu artigo "O mundo estranho de *Twin Peaks*: um pequeno marco nos seriados de televisão", 2007.

excessivamente óbvio de narração que David Bordwell (1985; 2014) identificou como a marca registrada da narração clássica⁷⁰.

A criação de David Lynch e Mark Frost contou com elementos inéditos ou pouco usados na televisão americana até aquele momento, o que fez Mittell (2012; 2015) definir a série como uma das anunciadoras da complexidade narrativa, pois ela experimentou e inovou narrativamente, burlando algumas regras do que estava sendo feito no momento. Além da fruição entre narrativa episódica e seriada já mencionada, a série contava com preocupações com questões formais e estéticas, eventualmente relegadas até então. Assim, segundo o autor, o espectador, não só acompanhava a série para desvendar o mistério de "Quem matou Laura Palmer?", mas também assistia para ver as engrenagens narrativas funcionando, se entretendo tanto pela história como pela forma que está sendo contada.

Todas estas certezas narrativas que o espectador guardava foram embaralhadas em fusões complicadas entre estruturas episódicas e histórias serializadas, de modo que os enredos e os mistérios não resolvidos pudessem persistir durante a temporada de certo programa, ou mesmo durante toda a sua permanência na televisão. O que Mittell (2012; 2015) mapeia, portanto, são os contornos de novos modos de narrativa televisiva em que *Twin Peaks* foi um dos pioneiros no processo. Assim, o termo "complexidade narrativa" foi estabelecido para se referir a uma forma narrativa que se popularizou nas séries de televisão americanas desde que o início dos anos 1990.

Nesta mesma época, diversos textos acadêmicos ainda debatiam muito sobre o novo cenário histórico que surgia: a discussão sobre o que seria o conceito de pós-modernidade nos mais variados campos do conhecimento, como literatura, arquitetura, música, cinema, entre tantos outros. Por mais que *Twin Peaks* faça parte de um trabalho lynchiano maior⁷¹, com temas,

⁷⁰ A narrativa audiovisual clássica desenvolveu e solidificou uma série de recursos estilísticos que nascem em Griffith, ganham consistência ao longo das primeiras décadas do cinema americano e até hoje mantêm sua solidez. Esta narrativa se movimenta por meio de uma relação de causa e efeito, onde "a causalidade é o princípio unificador primário" (BORDWELL, 2005b, p. 299). As escolhas criativas se subordinam a fazer avançar a história por uma cadeia de eventos que se relacionam logicamente. Assim, "a narração clássica faz do mundo da fábula um constructo internamente consistente" (BORDWELL, 2005b, p. 280).

⁷¹ Por mais que *Twin Peaks* seja um trabalho de criação e direção de David Lynch (dirigiu um total de 6 episódios de 30 da série original), não podemos nos esquecer que o trabalho na televisão, assim como no cinema, pode ser produto do esforço de dúzias de profissionais. Como Rogério Ferraraz (2003, p.21) coloca: "se trato como essencialmente autoral o cinema dirigido por Lynch, acredito que tal marca é construída através de um trabalho em equipe, podendo ser chamada até mesmo de um

estilo e representações já caras às obras anteriores do diretor, não podemos ignorar que a série também faz parte do conjunto de trabalhos que compunham a produção e discussão sobre o que poderia constituir a pós-modernidade. Conforme comenta Kristin Thompson em seu livro *Storytelling in film and television*: "se qualquer programa narrativo pudesse ser considerado pós-moderno, certamente seria *Twin Peaks*" (THOMPSON, 2003, p. 109 - tradução do autor).

Quando nos referimos ao seriado como um programa televisivo pós-moderno, não significa pensar a criação de Lynch e Frost a partir de características que teóricos denominaram como estritamente pós-modernas, mas sim compreender que *Twin Peaks* é um produto de seu tempo, contendo propriedades semelhantes a produtos que estavam sendo realizados na mesma época.

Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do pós-modernismo*, chama atenção para o fato de que "o pós-modernismo não pode ser utilizado como simples sinônimo para o contemporâneo" (HUTCHEON, 1991, p. 20), uma vez que ele guarda alguns aspectos próprios de sua produção. Para Hutcheon, o pós-modernismo é tipicamente contraditório e ela o considera "uma ampla formação cultural paradoxalmente ligado ao modernismo" (PUCCI, 2015, p. 371). Segundo a autora, a maneira pós-moderna "não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo; ela tem estes dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos" (HUTCHEON, 1991, p. 36). Esta definição dialoga com as produções de David Lynch, incluindo *Twin Peaks*, pois uma das características de sua obra está exatamente na ausência de hierarquia entre estes movimentos, sua obra está na interseção entre moderno e o pós-moderno (FERRARAZ; MAGNO, 2014).

Outras contradição tipicamente pós-moderna, segundo Hutcheon, é a "coexistência de gêneros cinematográficos heterogêneos: a utopia fantástica e a sinistra distopia; a comédia-pastelão absurda e a tragédia" (HUTCHEON, 1991, p. 21). A narrativa de *Twin Peaks* aposta nas fluidas fronteiras entre gêneros, conseguindo combinar de forma bem sucedida os mistérios macabros do assassinato de Laura Palmer com cenas de comédia, romance colegial, investigação policial e *soap opera*⁷². Nesta aposta por diferentes combinações, *Twin Peaks* usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios

time autoral", quando se refere a equipe de recorrentes colaboradores nas obras do diretor.

⁷² Expressão em inglês que se refere a um formato de seriado televisivo norte americano com aspectos narrativos um pouco semelhantes à telenovela brasileira.

conceitos e gêneros que desafia, e esta é um dos aspectos mais fundamentais das produções pós-modernas, conforme aponta Linda Hutcheon (1991).

De acordo com Rogério Ferraraz e Maria Ignês Magno (2014), *Twin Peaks* combina "o velho e o novo, o ordinário e o extraordinário, o banal e o surreal, o narrativo e o experimental, a emoção e a ironia crítica, o moderno e o pós-moderno, dando a todos eles o mesmo grau de importância". Esta ironia, importante evidenciar, segundo Linda Hutcheon (1991), é sempre uma reelaboração crítica, nunca um retorno nostálgico. Além disto, a autora cunha o conceito "metaficção historiográfica", para se referir a obras que fazem "reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente". (HUTCHEON, 1991, p. 39). Esta reavaliação crítica do passado é marca presente no universo lynchiano:

Nas obras de Lynch, acontece um retorno ao passado, que aparece quase sempre idealizado – mas uma idealização que parece falsa, envolvida em uma atmosfera quase sempre sinistra, acabando por causar angústia e inquietação. Assim ocorre também no seriado *Twin Peaks*. Lynch é fascinado pelos anos de 1950, e isso fica evidente em suas obras. No entanto, a forma com que esse passado é inserido na diegese causa estranhamento, pois os elementos típicos daquele tempo idealizado são utilizados fora de seu contexto. As histórias, geralmente, passam-se no tempo presente, mas as paisagens imagéticas e sonoras não condizem com ele, pois fazem alusão a uma época passada. (FERRARAZ; MAGNO, 2014, p. 12)

Todos estes aspectos plurais presentes em *Twin Peaks* fazem que a série seja, ao mesmo tempo, *cult* e popular, elitista e acessível. Este é outro atributo substancial de obras pós-modernas segundo a poética do pós-modernismo de Linda Hutcheon (1991). Diminuindo o hiato que existe entre as formas artísticas altas e baixas por meio da ironia com relação a ambas, a série é intitulada de "televisão de arte"⁷³ por Kristin Thompson (2003). Segundo a pesquisadora, *Twin Peaks*, uma obra de vanguarda, conseguiu emergir dentro de um contexto puramente comercial, as séries televisivas ficcionais.

Imprescindível salientar que os produtos que Thompson (2003) nomeia como televisão de arte não são sinônimo de televisão pós-moderna; televisão de arte pode ser considerada até mesmo uma subcategoria de televisão pós-moderna, que anteriormente esmiuçamos as qualidades. Ou seja, para Thompson, a televisão de arte está contida na televisão pós-moderna, além de ter outras características particulares específicas. Para ela, *Twin Peaks* pode

⁷³ Tradução do autor para a expressão em inglês "art television" que Kristin Thompson cunhou em seu livro *Storytelling in film and television* (2003).

ser considerada televisão pós-moderna, principalmente porque contém reflexividade e ironia em sua narrativa, além de misturar vários gêneros da televisão.

Para chegar ao termo "televisão de arte", Thompson parte do pesquisador de cinema David Bordwell e o que ele chamou de "cinema de arte"⁷⁴. Bordwell (2008) discute cinco atributos principais presentes no cinema de arte: desprendimento na linha causal típica do cinema clássico, maior ênfase no realismo psicológico, desconstrução da clareza de espaço-tempo do cinema clássico⁷⁵, comentário autoral explícito e ambiguidade⁷⁶. Thompson (2003) apreende estas características do cinema de arte e as aplica em produtos televisivos, fazendo suas devidas observações, pois se trata de um meio audiovisual com suas singularidades.

Primeiramente, segundo a autora, *Twin Peaks* tem semelhanças evidentes com o filme *Blue Velvet* (Veludo Azul, 1986), dirigido por David Lynch precedentemente, que ela considera cinema de arte. Ademais, além de todas as características citadas de cinema de arte que estão presentes no seriado, por se tratar de um produto televisivo, Thompson sublinha:

Um grande desafio que *Twin Peaks* colocou à televisão convencional (...) parece ter sido a quebra das expectativas relacionadas à natureza serializada. Múltiplas histórias dramáticas continuadas do horário nobre têm se estabelecido convencionalmente com enredos entrelaçados que periodicamente chegam ao encerramento. *Twin Peaks*, no entanto, desdobrou cada enredo, adicionando uma reviravolta narrativa⁷⁷ sempre que ele parecia estar acabando. O enredo de *Twin Peaks* envolve um protagonista procurando o que ameaça ser um objetivo que é sempre retardado. Lynch se aproveitou do formato de seriado para explorar seus interesses e suas obsessões pessoais. (THOMPSON, 2003, p. 133 - tradução do autor)

Não priorizar a estrutura narrativa serializada e se aprofundar em uma única linha narrativa que vai se tornando cada vez mais grotesca e bizarra,

⁷⁴ Tradução do autor para a expressão em inglês "art cinema" que David Bordwell trabalhou nos livros *Poetics of cinema* (2008) e *Narration in the fiction film* (1985).

⁷⁵ As escolhas criativas se subordinam a fazer avançar a história por uma cadeia de eventos que se relacionam logicamente, no espaço tempo, em ordem cronológica. Se o cinema clássico valoriza esta cadeia clara de acontecimentos, então incertezas em torno de como esta cadeia se encaixa fornece uma abordagem alternativa à narrativa. Esta abordagem, segundo Thompson (2003) está muito presente em *Twin Peaks*.

⁷⁶ Thompson sugere, dando demonstrações, que o espectador não sabe como reagir em certas cenas de *Twin Peaks*. Assim, o trabalho autoral de Lynch torna-se importante fonte de ambiguidade.

⁷⁷ "Reviravolta narrativa" é a tradução do autor para a expressão em inglês "twist".

além de dialogar diretamente com a "complexidade narrativa" (MITTELL 2012; 2015), é também marca essencial de toda a produção lynchiana.

Seja como televisão pós-moderna, como televisão de arte ou como narrativa complexa, analisaremos, em seguida, de que maneira se manifestam todas estas particularidades que foram mapeadas na série original de *Twin Peaks* (1990-1991) na terceira temporada, *Twin Peaks: The Return* (2017), e investigaremos como se deu estas alterações cinematográficas em estilo, em narrativa e em temática entre os dois produtos.

TWIN PEAKS: THE RETURN (2017)

Em 2017, 26 anos depois do cancelamento da série original de *Twin Peaks*, foi ao ar pela rede de televisão *Showtime* a terceira temporada da série, intitulada *Twin Peaks: The Return*, contendo 18 episódios, todos co-escritos por Mark Frost e David Lynch e dirigidos por Lynch. Lynch e Frost tentam abrir para seu público um novo mundo de ficção, de fantasia e de sonho, como aconteceu na série original de *Twin Peaks* quando foi lançada. A temporada inicia-se após os acontecimentos do livro publicado por Mark Frost, *A história secreta de Twin Peaks* (2017). A obra literária é narrada na forma de um dossiê supostamente recuperado pelo FBI e analisado pela agente especial Tamara Preston.

A principal linha narrativa da terceira temporada, que se concentra nos dias de hoje, conta as ações macabras praticadas pelo "Evil Cooper" e, paralelamente, é mostrada a liberdade do "Good Cooper" do *Black Lodge*⁷⁸. Alguns dos personagens que antes eram secundários nas duas primeiras temporadas, como o policial "Hawk" (Michael Horse), o agente do FBI Albert Rosenfield (Miguel Ferrer) e o vice-diretor Gordon Cole (David Lynch), agora têm papéis fundamentais. Por outro lado, outros personagens com papéis de protagonismo para a trama principal das primeiras temporadas,

⁷⁸ O último episódio da segunda temporada é dirigido por David Lynch depois de um hiato de 15 episódios sem assinar a direção. No episódio – vigésimo segundo da segunda temporada e trigésimo no total – vimos o protagonista da série, agente do FBI Dale Cooper (Kyle MacLachlan), adentrar o *Black Lodge*, local de outra dimensão representado por séries intermináveis de salas e corredores infinitos com cortinas vermelhas e habitado por personagens disformes. Dentro do local, Dale Cooper entra e sai por estas diversas salas e corredores. Um destes personagens que habitam o local, *The man from another place* (Michael J. Anderson) dirige-se ao agente e o alerta que seu *doppelgänger* está manifestando-se. Irrompe, assim, o Bad Cooper, o duplo "maligno" de Dale Cooper. Enquanto o agente do FBI Dale Cooper (também referido como Good Cooper) fica preso no *Black Lodge*, o Bad Cooper consegue liberdade. Deste modo, *Twin Peaks: The Return* (2017) narra, tanto as várias tentativas de libertação de Good Cooper do *Black Lodge*, quanto as perversidades realizadas pelo *doppelgänger*, Bad Cooper, em nossa dimensão.

como Dr. Jacobi (Russ Tamblyn), Audrey Horne (Sherilyn Fenn) e Benjamin Horne (Richard Beymer), aparecem apenas em breves momentos na nova temporada, e mal têm importância nos eventos dos núcleos principais.

Além de transformar o valor de protagonismo de certos personagens, a nova temporada apresenta diversos rostos novos que, muitas vezes, aparecem apenas uma vez na tela e nunca mais retornam, sendo indiferentemente deixados de lado. Somado a isso, os acontecimentos da nova temporada são localizados não apenas na cidade de Twin Peaks, mas também em Nova York, Las Vegas e na Dakota do Sul, trazendo cenários muito mais abrangentes para consequências mais globalizantes em cada ação destes personagens. Resumindo, em comparação às primeiras temporadas, o escopo de *Twin Peaks: The Return* engrandeceu-se em todos sentidos: mais personagens, mais mistérios a serem solucionados e mais localidades.

Trazendo uma narrativa entrecortada nada convencional, foi considerada um marco para as séries de TV e apontada pela *Cahiers du Cinema* como o melhor filme do ano⁷⁹. Isso, talvez, se deva ao fato da nova série se assemelhar mais a um filme estendido em que a trama é desvendada em sua totalidade, do primeiro ao último episódio, do que a uma série televisiva convencional, com tramas episódicas bem demarcadas. David Lynch declarou em uma exibição cinematográfica da nova série (Partes 1 e 2), em um evento organizado pelo *Lucca Film Festival* na Itália, que o formato da série (18 episódios, um por semana) foi decidido pela *Showtime* e acrescenta: "Para mim, a chave do porquê *Twin Peaks: The Return* transformou a televisão é porque a vemos como um filme, não como um programa de televisão. Um filme dividido em 18 partes"⁸⁰.

Além disso, são raras as ocasiões em que *The Return* atende às expectativas dos fãs, visto que evita apresentar os personagens das temporadas anteriores em atividades que lhes eram características. Os personagens e cenários são os mesmos da série dos anos 1990, mas as situações em que se encontram e a forma como agem não remetem às que o público tanto estimava no passado, fazendo com que as aparições destes

⁷⁹ Apesar de ser uma série televisiva de 18 episódios, *Twin Peaks: the return* ficou em primeiro lugar nos filmes de 2017, segundo o ranking da *Cahiers du Cinema*. Disponível em <<https://www.cahiersducinema.com/produit/top-10-2017>>. Acesso em: 20 jun. 2019. Já para *Sight & Sound*, "o filme de 18 horas" fica em segundo lugar. Disponível em: <<https://www.bfi.org.uk/features/best-films-2017>>. Acesso em: 20 out. 2018. O fato de uma série estar contida em um ranking de filmes, é algo inédito, evidenciando ainda mais a capacidade de se renovar do diretor.

⁸⁰ No original: "For me, the key to why it (se referindo à *Twin Peaks: The Return*) changed television is because we see it as a film, not a TV show. One film broken into 18 parts". Entrevista disponível em: <<https://youtu.be/ue8eI228-Js>>. Acesso em: 20 maio 2019.

personagens desapontem de maneira estranha e nada reconfortante para os fãs⁸¹. Desta necessidade do público de reconhecer algo que foi familiar e a consequente incapacidade disto se realizar, emerge um senso de desconforto e tensão na maioria das cenas.

Ainda assim, dadas as devidas proporções, encontramos em *The Return* algumas das características que estavam presentes na série original, como mistérios a serem solucionados, mistura de gêneros televisivos, senso autoral do diretor e o aprofundamento em tramas, porém em dimensões bem maiores e focando em outras perspectivas.

Um dos elementos que faziam os fãs de *Twin Peaks* acompanharem e se aprofundarem na série era o fato de quererem desvendar os mistérios das personagens da cidade e por conseguinte solucionarem quem era o assassino de Laura Palmer. Em *The Return* ainda existem numerosas incógnitas a serem desvendadas, porém em dimensões bem maiores. Na série dos anos 1990 a maioria os mistérios e estranhezas eram conectados ao fio condutor principal de "quem matou Laura Palmer?", mas na temporada de 2017 existem incontáveis mistérios desenrolando-se em paralelo à trama principal e eles são expostos compulsoriamente, em cada cena, em cada fala, em cada objeto cênico e em cada passagem, tornando-se praticamente impossível para o público resolver e interligar cada um dos dilemas que aparecem na tela.

Se nas duas primeiras temporadas do seriado existia um retorno crítico ao passado dos anos 50, causando estranhamento ao espectador, desta vez, *The Return* parece regressar ao passado a fim de debruçar reflexões no seriado original de *Twin Peaks*, rejeitando novamente uma idealização nostálgica. Emily Stephens (2017), em sua crítica para o website *The A.V. Club* interpretou que *The Return* quis destruir a nostalgia dos episódios mais antigos, sem o conforto de um retorno real às temáticas e à estética visual do programa anterior. Deste modo, o que Stephens propõe é que, ao dirigir os novos episódios de *Twin Peaks*, David Lynch não apenas nega tudo aquilo que foi construído anteriormente em termos estéticos e narrativos, como também critica os sentimentos nostálgicos que os fãs preservavam em relação à série.

Este é um dos elementos do chamado senso autoral que Bordwell (2008) comenta estar presente no cinema de arte e que Kristin Thompson (2003) também argumenta estar presente na televisão de arte, incluindo *Twin Peaks* (1990-1991). Thompson ainda destaca uma passagem de Bordwell (2008,

⁸¹ Existem exceções desta fórmula. Uma exceção é quando Big Ed Hurley (Everett McGill) propõe em casamento Norma Jennings (Peggy Lipton). Os dois personagens viviam um romance escondido na série original. Quando eles finalmente ficam juntos em *The Return*, além de atender a expectativa dos fãs, o modo dramático, que por vezes se apresentava na série original, volta à tona.

p.59 - tradução do autor) que discute o assunto: "Não que o autor seja representado como um indivíduo biográfico, (...) mas sim que o autor torna-se um componente formal, a inteligência primordial que organiza o filme para nossa compreensão". Se, como vimos segundo Thompson, na série original de *Twin Peaks* este elemento já era efetivo, agora os comentários de David Lynch se fazem muito mais evidentes, já que além de dirigir todos os 18 episódios da nova temporada, *Showtime* deu a ele total liberdade criativa para que dirigisse e roteirizasse os episódios à sua maneira⁸². Deste modo, ele pôde aprofundar-se ainda mais na tramas grotescas e mistérios sinistros das personagens.

Apesar destas pequenas constantes em ambas as séries, de fato, *The Return* tem uma distância narrativa, estilística e temática enorme em relação ao seu predecessor. Talvez a mudança que mais salta aos olhos na nova temporada em relação à série original – ou qualquer outra série televisiva até o momento – seja a forma como Lynch e Frost estruturaram a narrativa. Na série original, por mais que as cenas mesclassem entre sonhos, outras dimensões (como o *Black Lodge* já mencionado) e realidades, elas teriam consequências e ligações com o enredo maior da história. De forma apurada, o crítico Jonathan Foltz (2017) observa:

A nova temporada nos desafia mais na maneira que ela desfaz a história que está sendo contada, mudando a sequência e o ritmo perversamente, indicando uma riqueza de caminhos que não tem problema em serem abandonados, consumindo uma longa quantidade de tempo nas cenas que não avançam o enredo imediatamente, e pulando, sem aviso, de personagens e locações conhecidas para aqueles que não conhecemos (e nem nunca vamos conhecer) (FOLTZ, 2017 – tradução do autor).

O que Foltz sugere é que a narrativa que vai sendo apresentada na série não tem consequência direta com os próximos acontecimentos que estão por vir. Podemos inferir que novamente a linha causal típica do cinema clássico foi desfeita, mas talvez, desta vez, de maneira muito mais significativa do que a série dos anos 1990. Aqui, via de regra, raramente a narrativa será movida por causa e consequência em uma narrativa linear. Agregado a isto, *The*

⁸² O mistério do assassinato de Laura Palmer foi resolvido no capítulo 14 por pressão da rede de televisão ABC, evidenciando que Lynch não tinha o total controle sobre as decisões narrativas, já que o diretor nunca teve a intenção de revelar quem era o assassino, como ele diz em *Slice of Lynch* (2007), documentário disponível no menu "extras" dos DVDs de *Twin Peaks*. Disponível em: <<https://youtu.be/vTpqiA-KS7Y>>. Acesso em: 20 maio 2019.

Return parece ter suas cenas com duração muito maiores do que o padrão de séries televisivas, em medidas extremamente arrastadas e lentas.

O andamento lento faz com que *The Return* não se apresse para a resolução de suas tramas, dando várias voltas em tramas e personagens sem propósito dramático algum e aparentemente inteiramente dispensáveis para o fechamento dos mistérios. Um exemplo deste alongamento em entregar a resolução está no fato de que o agente especial do FBI, Dale Cooper, personagem protagonista da série original, só consegue retornar à nossa dimensão (ele se encontra aprisionado no *Black Lodge*) no antepenúltimo episódio da série. Isto dialoga diretamente com a característica que Lynch deu à série de privar o espectador de ver os personagens da série original realizando suas atividades que lhe eram fundamentais para o andamento da série; no caso de Cooper, investigar mistérios. Ao todo, o público acompanha quinze episódios da série com seu protagonista passivo e impotente.

Com todas essas mudanças e depois de 26 anos desde o encerramento da série original, como podemos identificar *Twin Peaks: The Return*? Conceitos como televisão de arte e televisão pós-moderna ainda são válidos para categorizar a série? Pela série se apresentar em uma unidade de 18 partes, em que não são mais válidos os mecanismos serializados, *Twin Peaks* de 2017 pode ser considerado como um produto televisivo?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazer uma comparação entre os dois produtos é apropriado por *The Return* se tratar de um *comeback* do mesmo universo da série produzida em 1990. Além de conter os mesmos personagens, cenários e de ser uma continuação das tramas da antiga série, o seriado de 2017 é idealizado pelos mesmos criadores, David Lynch e Mark Frost. Entretanto, se tratando de aspectos narrativos, estilísticos e temáticos, a nova temporada apresenta pouca ou quase nenhuma semelhança com a original.

Jeremy Butler (2009) discute a história do estilo⁸³ televisivo. Para ele, o estilo só existe na interseção de padrões econômicos, tecnológicos, industriais e códigos semióticos/estéticos, ou seja, através da inovação estilística através do tempo. O pesquisador exemplifica que a tecnologia de se utilizar zoom foi introduzida no cinema nos anos de 1930, no entanto as

⁸³ Butler baseia-se na definição de David Bordwell do que seria o estilo cinematográfico para a sua definição de estilo televisivo. O estilo fílmico, para Bordwell (2013), é “um uso sistemático e significante de técnicas da mídia cinema em um filme [...], a textura das imagens e dos sons” (p. 17). Para isso, Bordwell apresenta quatro programas da história dos estilos cinematográficos: Versão-Padrão, programa Dialético, programa Oposicionista e programa Revisionista.

lentes com zoom apenas tornaram-se padrão nos estúdios de televisão na década de 1960 e 1970.

No oitavo episódio de *The Return*, intitulado “Gotta Light?” (Tem fogo?) – talvez o episódio mais ambicioso da série – nós voltamos para julho de 1945, data de teste da bomba atômica dos Estados Unidos. Em um macro plano aéreo grandioso, David Lynch recria a bomba atômica. Este plano cinematográfico jamais seria imaginado em um seriado televisivo dos anos 1990 por diversos fatores, mas o mais considerável talvez seja a liberdade criativa e disponibilidade financeiras e tecnológicas para a televisão da época. Em comparação ao que é feito no cinema atualmente, dificilmente podemos encontrar diferenças técnicas que limitam, em aspectos estéticos, a produção televisiva. Esta maior flexibilização técnica, industrial e econômica possibilitou que o diretor David Lynch ampliasse significativamente a amplitude dos acontecimentos para o que antes era um mistério detetivesco em uma cidade americana interiorana.

Cada série é produto de seu tempo, proporcionados não só por esses avanços, como no prosseguimento do projeto da obra lynchiana. Após a finalização da série em 1991, Lynch ainda dirigiu mais 5 filmes,⁸⁴ dando continuidade e aprofundamento a temas caros em todos os seus trabalhos, como o sonho; o universo pop dos anos 50; as florestas e as fábricas; o fogo; a eletricidade; a fragmentação imagética e sonora; o corpo humano – as texturas e a deformidade; o palco e outros elementos cênicos; as crises de identidade e personagens que sempre guardam segredos; e as imagens especulares (FERRARAZ, 2003, p. 44-45)⁸⁵. Assim, é impossível desvincular as duas séries aos dois momentos em que Lynch se encontrava como criador. Depois de dar origem à diversas outras obras, é natural que as preocupações formais e estéticas do diretor se desenvolvessem.

Com o passar do tempo, mudanças de paradigmas narrativos clássicos tiveram, progressivamente, mais espaço nas obras de David Lynch. A desconstrução do padrão clássico de *storytelling* com narrativas fragmentadas foi se tornando cada vez mais ostensiva em suas produções. Após *Twin Peaks* (1990-1991), seus filmes foram assumindo formas de quebra-cabeças praticamente insolucionáveis, que se afastam da antiga finalidade narrativa de

⁸⁴ *Twin Peaks: Twin Peaks: fire walk with me* (Os últimos dias de Laura Palmer, 1992), *Lost highway* (A estrada perdida, 1997), *The straight story* (História real, 1999), *Mulholland Dr.* (Cidade dos sonhos, 2001) e *Inland empire* (Império dos sonhos, 2006). Além dos longas-metragens Lynch realizou trabalhos com web vídeos, curtas-metragens, fotografia, pintura e música.

⁸⁵ Rogério Ferraraz enumera estes dez itens básicos presentes no que ele chamou de "cinema limítrofe lynchiano", principal tema de investigação de sua tese. Importante ressaltar que o autor identificou estes elementos em 2003, mesmo sem Lynch ter realizado *Inland empire* (Império dos sonhos, 2006) e *Twin Peaks: The Return* (2017).

organizar e simplificar acontecimentos, tornando inteligível uma sucessão de cenas ligadas por causa e efeito. Deste modo, o esforço pós-moderno da série dos anos 1990 de mesclar o *cult* com uma estrutura que se assemelhava a da *soap opera*, – para ser apelativo para os mais variados públicos – na nova temporada, desaparece quase por completo do horizonte do diretor.

Não podemos ignorar também as experimentações estilísticas e formais que vem sendo feitas nos novos meios de TV desde 1991, mudando a forma como consumimos produtos televisivos antes e agora. A popularização das transmissões pela internet e *streamings* transformaram significativamente o modo de consumir séries televisivas e filmes. Hoje, uma gama incalculável de produtos audiovisuais está disponível não só em televisões, mas computadores, *notebooks*, tablets e smartphones. Isto acontece porque o custo de distribuir, pela internet, uma cópia de um filme, por exemplo, é quase nulo. Não é preciso fabricar DVDs e pensar na logística para que as caixas com os produtos cheguem às lojas. Não apenas o dispositivo e local (agora o espectador pode ver as produções audiovisuais em trânsito para o trabalho, por exemplo) se transfiguram completamente, mas também a hora que o consumidor deseja acessar o conteúdo, não precisando aguardar horário e dia exato para acessar o próximo episódio da série que acompanha.

A Netflix, maior rede de *streaming* do mundo, disponibiliza a temporada das séries que produz em sua totalidade, sem a necessidade do espectador aguardar a próxima semana para o próximo episódio. Se assim o assinante preferir, poderá escolher consumir a temporada inteira de uma série em apenas um dia. Isto dialoga com o modo que consumimos um filme, assistindo-o em sua totalidade, do começo ao fim. *Twin Peaks: The Return* teve seus episódios exibidos um por semana na ABC, porém após a transmissão eles eram disponibilizados por *streaming* pela Netflix do mundo todo, transformando, assim, como o público consumiu a série. O horizonte do espectador expandiu-se exponencialmente em comparação à *Twin Peaks* (1990-1991). Agora o espectador pode interagir com *The Return* de diferentes modos: reassistindo o episódio logo em seguida de finalizado; debatendo o capítulo assistido com pessoas de todo o mundo em tempo real; assistindo a temporada em sua totalidade assim que for ao ar o último episódio, etc.

Depois de 26 anos de mudanças na forma e estilo da televisão, somadas às transformações de David Lynch como artista e criador, haveria possibilidade de retomar *Twin Peaks* exatamente da mesma forma onde se encerrou em 1991? Diante desta pergunta, tomamos como referência o décimo sétimo episódio da nova temporada, intitulado – talvez ironicamente – "The Past Dictates the Future" (O passado determina o futuro). Próximo da metade do episódio, David Lynch reúne grande parte do elenco principal da nova temporada na delegacia de polícia de *Twin Peaks*. Nesta cena vemos, pela primeira vez na terceira temporada, o protagonista Dale Cooper agindo

como um agente do FBI e confrontando o vilão principal, seu *doppelgänger*. Com grande parte dos personagens principais presenciando o que seria a cena clássica da batalha final, – o que aparentemente finalmente traria a solução definitiva para todos os mistérios da série – Lynch nos apresenta uma luta caótica, confusa e delirante, nos desconectando da realidade, rompendo nossas expectativas de resoluções. Esta cena evidencia o quão insatisfatório e desprazeroso seria ter uma resolução clássica depois de todos os episódios experimentais a que assistimos. Assim acontece com o retorno de *Twin Peaks*; seria muito incongruente voltarmos exatamente de onde a série havia terminado, ignorando as transformações televisivas e os engrandecimentos do projeto lynchiano.

REFERÊNCIAS

- BORDWELL, D. "The Art Cinema as a Mode of Film Practice". In: **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2008. pp: 151-169.
- BORDWELL, D. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: F. P. RAMOS, **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional**, v. 2. São Paulo: Senac, 2005b.
- BORDWELL, D. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: F. P. RAMOS, **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, v.1. São Paulo: Senac, 2005a.
- BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- BORDWELL, D. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2013.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: EDUSP, 2014.
- BUTLER, J. **Television style**. Abingdon: Routledge, 2009.
- FERRARAZ, R. **O cinema limítrofe de David Lynch**. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.
- FERRARAZ, R. **O mundo estranho de Twin Peaks: um pequeno marco nos seriados de televisão**. Rumores: revista online de comunicação, linguagem e mídias, v. 1, n. 1, 25 dez. 2007.
- FERRARAZ, R; MAGNO, M. I. C. **A Contemporaneidade de/em Twin Peaks (1990-1991): a junção entre o moderno e o pós-moderno no jogo (proto) transmidiático do seriado criado por David Lynch e Mark Frost**. In: XXIII Encontro Anual da Compós, 2014
- FOLTZ, J. David Lynch's Late Style. **Los Angeles Review of Books**, 2017. Disponível em: <<https://lareviewofbooks.org/article/david-lynchs-late-style/>>. Acesso em: 06 jun. 2019.
- FROST, M. **A história secreta de Twin Peaks**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

- MITTEL, J. “Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea”. In: **Revista MATRIZES**, São Paulo, USP, ano 5, n.o 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.
- MITTEL, J. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. Nova York: NYU Press, 2015.
- PUCCI JR., R. L. "Cinema pós-moderno". In: **História do cinema mundial**. Org. Fernando Mascarello. 7a. Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2015. pp: 361-377.
- STEPHENS, E. In its nightmarish two-part return, Twin Peaks is pure Lynchian horror. **The A.V. Club**, 2017. Disponível em: <<https://tv.avclub.com/in-its-nightmarish-two-part-return-twin-peaks-is-pure-1798196775>>. Acesso em: 06 jun. 2019.
- THOMPSON, K. **Storytelling in film and television**. Cambridge, MA: Harvard UP, 2003.

QUE FORMATO USAR? SOBRE A TELEVISÃO HOJE, DIFICULDADES DE DEFINIÇÃO DE FORMATOS NARRATIVOS E HIBRIDIZAÇÕES NOS MODOS DE CONTAR DAS MINISSÉRIES BRASILEIRAS

Larissa Leda F. Rocha

INTRODUÇÃO

A definição, inclusive semântica, para dar contornos precisos ao que chamamos série, seriado, minissérie e mesmo telenovela não se coloca sem dificuldades no âmbito dos estudos de ficção televisiva, seja sobre a produção, o consumo e até mesmo sobre os fãs. Tal dificuldade é sintoma de – e amplia-se diante de – um cenário marcado pela expansão da televisão distribuída pela internet⁸⁶ (LOTZ, 2017), com a cena tomada por novos *players*, arranjos econômicos e de mercado na indústria cultural e modos de participar como audiência. O Grupo Globo⁸⁷, por exemplo, categoriza sua produção de ficção televisiva, de diferentes modos em seus sites Memória Globo, Globoplay e Rede Globo. No Memória Globo, destinado a funcionar como um arquivo de dados da produção da emissora, a categoria “Entretenimento” classifica as obras em novelas, minisséries e seriados (não aparece o termo “série”). Há, além destas três, outras que vão de “teleteatro” a “*realitys shows*”⁸⁸. No serviço Globoplay, a página e aplicativo para consumo, via *streaming*, dos produtos audiovisuais da emissora, a categorização é outra, incluindo novelas, séries e cinema (não aparece o termo “seriado”). As minisséries ficam agrupadas em “séries”, como Treze dias longe do sol (2018)⁸⁹, com 10 episódios. As narrativas exibidas

⁸⁶ Conceito, que retomaremos mais adiante a partir de outra obra, mas originalmente disponível em: LOTZ, A. D. **Portals: a treatise on Internet-Distributed Video**. Ann Arbor: Maize Books, 2017.

⁸⁷ Conglomerado midiático que inclui oito empresas. Em relação à TV, que nos interessa aqui, tem programação distribuída em mais de 98% do território nacional, por meio de 5 emissoras próprias, em parceria com empresas afiliadas, e em mais de 190 países. A audiência estimada é de 97 milhões de pessoas/dia. Dados disponíveis em: http://estatico.redeglobo.globo.com/2017/10/04/sobre_globo.pdf. Acesso em: 29 jun. 2019.

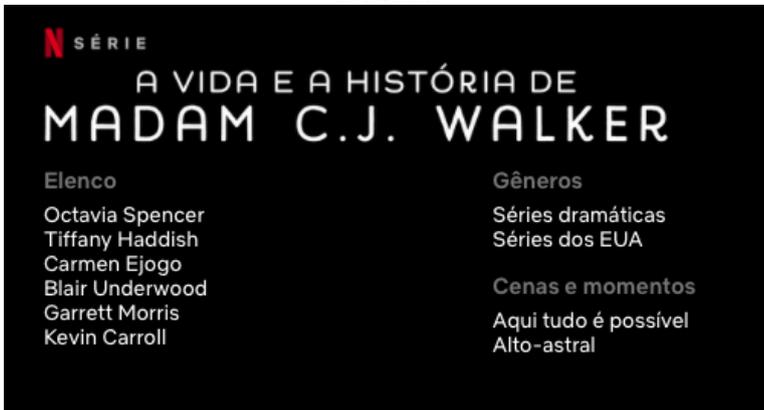
⁸⁸ A categoria “Entretenimento” compreende os seguintes formatos: novelas; minisséries; seriados; humor; Auditório e Variedades; Infantojuvenis; Musicais e Shows; Realitys Shows; Teleteatros; e Especiais. O fato de uma obra aparecer em uma categoria, não significa que é exclusiva dela. São apenas modos de organização e sistematização das informações. A série *Clara e o chuveiro do tempo*, por exemplo, entra na categoria “Infantojuvenil”, assim como na categoria “Seriados”.

⁸⁹ Todas as narrativas nacionais mencionadas aqui são da Globo. Omitiremos assim, o nome da empresa a cada vez que indicamos uma produção nacional.

originalmente no horário das 23h, como Verdades Secretas (2015), 64 capítulos, ficam reunidas em “novelas”. Já no site Rede Globo, focado em apresentar a programação da TV Globo⁹⁰, é usada para a produção de ficção seriada, apenas a categoria “novelas”.

As dificuldades e confusões nas classificações dos formatos narrativos não são exclusividade da indústria cultural nacional. A Netflix, provedora de conteúdo audiovisual via *streaming*, trabalha com duas grandes categorias em seu menu principal: séries e filmes. A partir de “séries” oferece dezenas de “gêneros” que vão dos tradicionais “drama”, “comédia” e “ficção científica” a outros menos convencionais que parecem funcionar apenas como um agregador para organizar o catálogo, como “asiáticos” e “descrição de áudio”. Todas as narrativas de algum modo serializadas - nos seus mais diferentes formatos - estão agrupadas em séries, ainda que sejam minisséries, como Alias Grace (2017), e estejam nominadas de ambas as formas, série e minissérie, a depender do lugar no qual aparece a descrição. “A vida e a História de Madam C.J. Walker” (2020), por exemplo, é categorizada como série no item “Detalhes” da narrativa (ver Imagem 1) e como minissérie na capa central de apresentação do produto (ver Imagem 2). Ao procurar por minisséries no sistema de buscas do site são oferecidas dez categorizações, que vão de “minisséries de suspense” a “minisséries dignas de maratonas”. Ou seja, para a Netflix, independente do formato da serialização, a narrativa é categorizada, de modo geral, como série, ainda que considere o formato minissérie um elemento organizativo do catálogo.

Imagem 1: Item “Detalhes” de “A vida e a História de Madam C.J. Walker” no site da Netflix.



Fonte: *Printscreen* feito pela autora (2020).

⁹⁰ A partir daqui, apenas Globo.

Imagem 2: Capa central de apresentação de “A vida e a História de Madam C.J. Walker” no site da Netflix.



Fonte: *Printscreen* feito pela autora (2020).

À exemplo do observado na Netflix, a HBO Go, plataforma *streaming* do canal a cabo HBO, também faz uma organização de seu catálogo a partir de séries e filmes, ignorando se a serialização da narrativa a categoriza como minissérie, como *Sharp Objects* (2018). Prime Vídeo, o serviço de consumo por demanda da Amazon, tampouco faz diferente dos dois. “Séries” e “Filmes” são as duas categorias com as quais trabalha e a minissérie *Little Fires Everywhere* (2020), por exemplo, fica disponível na categoria série.

Quadro 1: Categorias das emissoras para as narrativas ficcionais.

Emissora/Distribuidora		Categorias
Globo	Memória Globo	Novelas
		Minisséries
		Seriados
	Globoplay	Novelas
		Séries
		Cinema
	Rede Globo	Novelas

GShow	Novelas antigas	Novelas das 9/ Novelas das 7/ Novelas das 6/ Superséries / Malhação
		Novelas atuais
	Séries	
Netflix/ Prime Video/ HBO Go	Séries	
	Filmes	

Fonte: Elaborado pela autora.

Em termos de narrativas ficcionais seriadas, dos três grandes grupos delimitados pela Globo no cenário nacional (novelas, minisséries e seriados), há pouca dúvida quanto ao que é classificado como novela e minissérie, ainda que haja espaço para algumas confusões. As narrativas com quantidade menor de capítulos (média de 60) e que estiveram presentes na grade da emissora desde a regravação de *O Astro* (2011) até 2018, no horário das 23h, por exemplo, podem ser consideradas como macrosséries⁹¹ e foram inicialmente agrupadas na categoria “séries” do Globoplay⁹². No entanto, esse formato novelístico curto continuou a ser chamado de novela - atualmente, é na categoria “novelas” do Globoplay que estão agrupadas - ainda que seja possível reconhecer que são narrativas que apresentam diversificação e hibridização de formatos. Mistura, cruzamento, hibridização, afinal, parecem ser palavras que cabem bem para buscar entender as formas narrativas predominantes na televisão brasileira, e mesmo mundial, contemporaneamente. O relatório das investigações do Obitel⁹³ de 2016

⁹¹ Em 2017, a Globo passou a chamar as produções das 23h de “Superséries”.

⁹² Em levantamento de dados anteriores (fevereiro de 2018), encontramos uma classificação diferente da observada para a primeira fase de reunião de dados para este trabalho (junho de 2019). As narrativas das 23h, com média de 60 capítulos, estavam originalmente categorizadas como séries, mas foram realocadas para “novela”. Tal mudança é só mais um sintoma do que afirmamos aqui: há, mesmo no âmbito da produção e organização do mercado, e de sua internacionalização, uma dificuldade evidente na delimitação dos formatos e suas classificações e organizações.

⁹³ O Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel) publicou em 2019 seu décimo terceiro anuário. O trabalho é responsável por um levantamento quantitativo e qualitativo da ficção televisiva exibida em 12 países da América Latina e Península Ibérica. O objetivo é “realizar monitoramento anual e análises da produção, circulação, audiência e repercussão sociocultural da ficção televisiva”, de acordo com a publicação referenciada neste trabalho.

(LOPES; GÓMEZ, 2016) trouxe a preocupação com a questão colocando-a no título do seu anuário “(Re)Invenção de Gêneros e Formatos da Ficção Televisiva” e deixou claro que “a combinação e a recombinação de gêneros e formatos já consagrados em experimentos de novas possibilidades narrativas é, atualmente, uma tendência global, intrinsecamente aliada às transformações de cunho sociocultural e tecnológico” (LOPES; GÓMEZ, 2016, p. 90).

Tais transformações são evidenciadas em um âmbito no qual os sistemas midiático em particular, e sociocultural em geral, passam por mudanças profundas. A confusão conceitual e classificatória dos formatos audiovisuais de ficção seriada contemporânea é, no entanto, apenas um sintoma de um mercado que sem implodir suas bases anteriores e mais “tradicionais”, representadas, em grande medida, pelo sistema *broadcast*, compõem novos terrenos nos quais se alicerçam, operam e ganham legitimidade renovados modelos de distribuição e produção de conteúdo e organizam uma infraestrutura tão inédita quanto complexa da ecologia midiática. A “televisão distribuída pela internet” (LOTZ; LOBATO; THOMAS, 2018, p. 36) é uma subcategoria da distribuição de vídeo pela internet, que por sua vez inclui ainda a distribuição de filmes e todo o vasto campo de produção de audiovisual que não se encaixa em nenhuma dessas estruturas industriais convencionais.

Pensar esta televisão da qual falam os autores significa entender que seus estudos se localizam em um campo inflado por complicações que partem do próprio conceito – variável conforme a geolocalização de quem produz, vende ou consome – e possíveis terminologias usadas e vão até a perspectiva de que seu surgimento não significa o desaparecimento de outros modos de distribuição de conteúdo, ainda que o campo competitivo de produção e distribuição de televisão já tenha mudado para sempre. “A televisão distribuída pela internet ajusta não apenas as implicações culturais da televisão, mas também muitas das práticas, comportamentos e normas assumidas em seus estudos” (LOTZ; LOBATO; THOMAS, 2018, p. 38, tradução nossa)⁹⁴. O convívio da televisão distribuída pela internet, junto ao sistema *broadcast*, seja ele disseminado por satélite ou cabo, é compreendido de modo mais coerente se pensarmos na perspectiva de “camadas”, que se sobrepõem umas às outras, incorporando sentidos e práticas, sem deslocamentos ou substituições, mas adicionando complexidade aos ambientes existentes. Outro ponto importante é considerar que qualquer cenário que agora pode ser visto ou imaginado, seja sobre a televisão

⁹⁴ Internet-distributed television adjusts not only the cultural implications of television but also many of the practices, behaviors, and norms assumed in its scholarship

distribuída pela internet, seja a TV *broadcast*, ou a confluência de ambas, é, sobretudo, temporário e certamente passível de mutações dos mais variados tipos.

Um marco temporal possível de como tais mudanças se tornam visíveis na tela é a partir dos anos 1990, com a emergência de um “novo paradigma” do relato televisivo, o que Mittell (2015), chamou de complexidade narrativa, entendida como “a revisão conceitual dos formatos episódicos e seriados, um elevado nível de autoconsciência nos mecanismos de relatar e demandas por um espectador intenso em seu envolvimento e concentrado tanto na fruição diegética como no conhecimento formal” (MITTELL, 2012, p. 50).

A compreensão do que fala Mittell passa necessariamente pelo cuidado com os formatos que assumem o gênero da ficção televisiva brasileira e isso por dois fatores. Um deles diz respeito à preocupação do autor em deixar explícito que o *corpus* de sua preocupação é a TV norte-americana e, em seu fluxo narrativo, um produto em específico: as séries “roteirizadas envolvendo situações recorrentes/ou exclusivamente personagens” (MITTELL, 2012, p. 31). Ficam de fora, portanto, filmes, minisséries e novelas - ainda que possamos complexificar o que é novela brasileira e o que a novela na TV nos Estados Unidos. O segundo fator tem relação com a absoluta necessidade de compreender que gêneros e formatos são categorias culturais definidas a partir de determinados contextos sociais e históricos. Balogh (2002) nos fala desse contexto e do seu papel conformador da combinação entre gêneros e formatos. Já Martín-Barbero (2001) traz o conceito de gênero no qual nos apoiamos para entender o contexto da televisão nacional.

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

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

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

É na perspectiva de compreender o gênero como um lugar exterior à obra, na interrelação com a recepção, ou como estratégia de comunicabilidade, e os formatos como associados a uma ritualização da ação, que o entendimento de Balogh (2002, p. 93) de que a televisão aos poucos vai sedimentando gêneros e formatos preferenciais, “variando um pouco de cultura para cultura”, nos ajuda a entender o cuidado com o ajuste das ideias de Mittell para o contexto de produção brasileira. Se nos Estados Unidos as séries e seriados funcionaram como o primeiro aprendizado televisual dos espectadores - Balogh lembra apropriadamente que, afinal, é a terra natal de Ford -, na América Latina a tradição radiofônica e o folhetim foram dando contornos a outro formato a partir do melodrama como matriz cultural fundamental: a telenovela.

Não sobram dúvidas de que a telenovela se consolidou como o produto mais rentável da indústria audiovisual nacional. É o “formato mais assistido e reconhecido pelo público por se imbricar com as mudanças da sociedade, incorporando-se, de vez, na cultura do país” (LOPES; GRECO, 2016, p. 169). A novela é um produto construído nas redes da indústria cultural, mas a partir de uma série de elementos populares cooptados pela indústria. O negócio, a indústria, o dinheiro, contam, mas o que aparece nas narrativas das telenovelas não responde apenas a isso. Martín-Barbero (2004, p. 173) nos diz que depois de tantas leituras ideológicas, os pesquisadores passam a “perguntar-se se aquilo que dá prazer e sentido popular nesses relatos não tem a ver, através e além dos estratégias da ideologia e inércia dos formatos, com a cultura, isto é, com a dinâmica profunda da memória e dos imaginários”. Dito de outro modo: há, além da lógica dos interesses

dominantes e industriais algo das complexidades e das dinâmicas do universo popular que respondem à paixão dos latinos, em geral, e dos brasileiros, em particular, pela telenovela. E estamos aqui falando de um modo específico de fazer novela.

Na América Latina há variações na telenovela e no Brasil desenvolveu-se o “modelo moderno”, como o chamam Martín-Barbero e Rey (2001), cujo marco inicial é a novela *Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1968). Este modelo é caracterizado pela presença da matriz melodramática que incorpora um realismo que permite a “cotidianização da narrativa”, ou seja, dramas amorosos e familiares são trabalhados junto às questões fundamentais para compreensão da modernidade nacional. Daí a novela brasileira encontrar espaço, por exemplo, para tratar temas como coronelismo político ao mesmo tempo que preocupa-se com o drama amoroso da heroína, e funcionar como narrativa da nação (LOPES, 2009), um espaço de problematização do Brasil tanto no que se refere à privacidade dos lares e à vida vivida, quanto ao que diz respeito aos problemas sociais e à vida contada. A novela tem o poder de “se expressar como nação imaginada” (LOPES, 2009, p.31) que mesmo sujeita à imensa variabilidade de interpretações mantém sua verossimilhança, legitimidade e credibilidade. Daí é possível afirmar com tranqüilidade que, no contexto nacional, olhar para um formato próximo das telenovelas, as minisséries - cujas produções hoje concentram experimentações narrativas que corroboram a problemática das definições de gêneros e formatos - é continuar a olhar a constituição da cultura e do imaginário da sociedade na qual vivemos.

Além do elemento cultural e histórico, como nos lembra Balogh (2002) há ainda elementos ligados ao mercado - como fatores industriais e estratégias de venda e consumo - que atuam nos ajustes dos formatos que assume a ficção televisiva. A metodologia adotada pelo Obitel em suas pesquisas sobre o panorama da ficção televisiva - e que aqui adotamos - é voltada para o gênero da ficção televisiva que se realiza através de formatos - telenovela, série, minissérie, telefilme, unitários e outros. “Sobrepostos aos formatos, temos então, os gêneros ficcionais como categorias classificatórias das narrativas - drama, comédia, ação, aventura, terror, policial...” (LOPES; GRECO, 2016, p. 168). O formato da minissérie é um exemplo apontado por Lopes e Greco (2016, p. 170) como resultado dos ajustes condicionados pelo mercado: denominações como microssérie e macrosséries não são adotadas pelos produtores, quando caberia seu uso. Vimos que a maior produtora nacional, Globo, por exemplo, denomina, no Memória Globo, de seriado todas as obras que não obedecem à classificação de novela ou minissérie, o que esbarra na perspectiva de o entender em seu sentido *lato*, como faz o Obitel, dando à “seriado” seu sentido adjetivo, o que incluiu novelas, minisséries e séries. Lemos (2017, p. 89) nos adverte que, no Brasil, em

sentido *stricto*, autores consideram seriado as novelas e minisséries, obras marcadas por um grande arco dramático, que só se completa no todo narrativo, fazendo sentido apenas na sua exibição total.

De modo resumido, acompanhando o trabalho de Buonanno e Bechelloni (2004), traduzido por Sydenstricker (2010) e sistematizado por Lemos (2017) podemos considerar, na indústria cultural brasileira, a existência de telenovelas e minisséries, de um lado, e séries, de outro, que, por sua vez, podem se subdividir em três tipos: episódica, antológica e serializada⁹⁵. A principal característica que vai diferenciar os formatos estão na perspectivas dos arcos narrativos. Nas séries, o arco dura apenas o limite do episódio, o conflito se dá naquela unidade narrativa e lá é resolvido. Nas telenovelas e minisséries, como dito há pouco, a continuidade do arco ao longo de todos os capítulos é que “enovela” a história.

O reconhecimento das minisséries, naturalmente, deve assumir a perspectiva de que o arco dramático das narrativas seja serial e não episódico, ou não exclusivamente, mas há que se considerar também a temporalidade da exibição, quando feita no sistema *broadcast*, geralmente diária a depender das organizações da grade⁹⁶. Um ponto fundamental é que a narrativa acontece ao longo de capítulos, ligados por ganchos de tensão, com arcos dramáticos longos. Além da forma de organização do arco narrativo ser semelhante à novela, também próxima à ela há o lugar dado ao melodrama e o folhetim como matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2001). Podemos dizer, com tranquilidade, que são “formatos irmãos”. Minisséries, como novelas, dão muita atenção aos relacionamentos entre os personagens, mas, aí diferenciando-se do maior produto da tv brasileira, na minissérie cada vez mais a trama vem ganhando protagonismo e suas matrizes fundamentais hibridizam-se com outros gêneros narrativos, permitindo um “empalidecimento” do melodrama e dando novas matizes aos seus gêneros fundantes.

No cenário nacional é o formato das minisséries, menos rijo em sua feitura, que parece mais estar afinado às mudanças, sejam nas perspectivas da produção, distribuição ou consumo. Separações e diferenças entre os

⁹⁵ Série episódica é a mais “clássica” de todas, com episódios conclusivos e que não dependem dos outros para construir um sentido da história; série antológica tem personagens, cenários e histórias diferentes entre os episódios, ainda que estejam ligados por uma serialização, geralmente, temática; por fim, série serializada na qual os episódios não se encerram em si mesmos, lançando mão de arcos que se espalham por mais de um episódio, ainda que tenham elementos que permitam o consumo do episódio de modo isolado do resto da série.

⁹⁶ Quando a Globo exhibe, por exemplo, o futebol às quartas-feiras no horário nobre, apresentando as minisséries de segunda a sexta-feira, à exceção de quarta. Telenovelas obedecem à mesma exibição, mas também são apresentadas aos sábados.

formatos não são mais estanques. Mesmo resguardados os cuidados de adaptação do conceito de complexidade narrativa para o contexto local, é possível perceber na produção brasileira exemplos claros de novo paradigma narrativo, como a minissérie *Justiça* (2016), ainda que a questão da falta de distinção e certa confusão entre *serial* e *serie* traz um “grave problema” tanto para quem produz, quanto para quem consome (LOPES; GRECO, 2016, p. 171). Mas a reconfiguração dos gêneros e formatos é observável com clareza e intensificada a partir de 2010 com as práticas transmídias. Inclusive em novelas. *Verdades Secretas* (2015) e *A Regra do Jogo* (2015), novelas das 23h e 21h, respectivamente, são exemplos⁹⁷.

As minisséries estão mais sujeitas às mudanças que assolaram a produção do audiovisual contemporâneo de modo global e local, mudanças profundamente implicadas às transformações socioculturais e tecnológicas. O formato, considerado por Balogh (2002, p. 96) “o mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramaturgico”, consegue concentrar experimentações não só nos modos de contar, também em suas temáticas e opera com menos amarras industriais - pelas suas características e modo de produção - do que a novela. Minisséries são escritas, gravadas e editadas antes de irem ao ar. Essa brutal diferença da temporalidade de seu fabrico, exibição e duração gera dessemelhanças em relação à novela que permitem um produto de formato irmão, como dito, porém, outro produto. Sendo obras fechadas, que não são transmitidas enquanto são escritas e produzidas, sofrem menos intervenção do público e modificadores da ficção de diversas naturezas⁹⁸. Considerando que na grade da Globo ocupam horários tardios - geralmente após a exibição da novela das 21h, em horários que variam das 22h30 às 24h - há maior liberdade na abordagem de temas e ações dos personagens e configuração de uma assistência mais exigente. São também narrativas mais curtas, o que diminui a redundância - aquela não necessária e significativa (CALABRESE, 1999) - e deixa tempo para aprimoramentos maiores tanto em componentes como a direção de arte até a construção da profundidade psicológica dos personagens e esmeros narrativos do contar. Possuem também público menor. Quanto mais massivo

⁹⁷ *A Regra do Jogo* trouxe “tensões explícitas entre capítulo e episódio” e *Verdades Secretas* aproveitou bem “tanto o formato telenovela - na elaboração de ganchos fortes aos finais dos capítulos - como do formato série - relacionado ao encadeamento das ações dramáticas de cada núcleo” (LOPES; GRECO, 2016, p. 173)

⁹⁸ Há diversos outros fatores que funcionam como “modificadores da ficção”, são “influxos que invadem a história ficcional, ela própria dotada de porosidade peculiar, podem ser de vários tipos” (PALLOTTINI, 2012, p. 65). Entram nessa conta a censura não oficial, moralismos, interesses diversos, determinismos mercadológicos e econômicos, decisões judiciais, além, é claro, de um desejo do(s) autor(es) de melhorar e progredir com a narrativa.

um produto, a tendência é ser mais amarrado por certas ditaduras da indústria televisiva e do mercado.

De um modo geral, são produtos menos engessados, tanto do ponto de vista mercadológico, quanto narrativo e temático. E também, por todas essas características é o produto com maior possibilidade de aceitação no mercado, interno e externo, que se alinha às demandas da televisão distribuída pela internet. O formato mais enxuto, com um melodrama “empalidecido”, dando protagonismo mais às tramas que aos relacionamentos, exigindo atenção dedicada do telespectador - quiçá imersiva, misturando elementos seriais e episódicos e elaborando desafios narrativos - seja por romper com regras narrativas ou temáticas, garante às minisséries o lugar por excelência no qual é possível ver, no contexto nacional, a exemplificação das mudanças que vêm convulsionando a televisão e o modo de participar dela, seja no âmbito da produção, da distribuição ou do consumo.

Tendo publicado seu livro em 2002, Balogh afirmou naquele momento que as minisséries, a que chama de “*la crème de la crème*” da produção de ficção para a TV, eram “obras de acabamento mais apurado e estrutura mais coesa e menos esquemática” (2002, p. 127) do que as outras narrativas ficcionais para a televisão e que não eram raros os momentos nos quais as minisséries se tornavam “um espaço para testar os limites do televisual e enfrentar o desafio de inovar a linguagem ou de ultrapassar as próprias servidões da linguagem televisual” (idem). Isso permitia marcas de autoria maior, um produto mais bem acabado e mais próximo das “ideias tradicionais de artísticas assentados na profunda unidade estrutural do texto, na coesão interna e na pluralidade de leituras que abarcam os textos regidos pela primazia da função poética da linguagem” (BALOGH, 2002, p. 129).

Entretanto, em 2002, a produção de televisão no Brasil apenas começava a ser convulsionada por essa transfiguração que vinha se desenhando desde os anos 1990 na TV norte-americana, caracterizando a terceira edição dos Anos Dourados da Televisão (MARTIN, 2014) e abrindo espaço para a complexidade narrativa. Ou seja, reorganizavam-se os modos de contar mas a partir da compreensão que o contexto sociocultural e tecnológico fora e dentro da TV tiveram seu impacto, como, por exemplo, as mudanças na indústria televisiva, na constituição do público e nos modos de ser audiência, as transformações tecnológicas e até o lugar que a TV, como sistema produtivo, dá ao escritor em comparação com a indústria cinematográfica.

A configuração da terceira edição dos Anos Dourados aponta para mudanças narrativas, nos modos de ver TV e nos aparatos materiais aos quais o público tem acesso aos conteúdos, elevando nos Estados Unidos as séries “ao estatuto de obra” e inaugurando a seriefilia que vai substituir a cinefilia e embora dela se distingua, ela se apropriou de alguns de seus traços: o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos comediantes, de suas

carreiras, dos autores, de suas trajetórias e dos acasos e percalços da realização de seus projetos, das datas de difusão etc. (JOST, 2012, p. 24).

Jost (2012) faz a análise da substituição, no gosto francês, das séries nacionais pelas americanas a partir de seu país natal - e de onde pesquisa - a França, mas como lembra Duarte (2012, p. 21) no preâmbulo do livro do pesquisador, no Brasil o cenário é diferente. “A disputa, aqui, mais do que entre séries americanas e brasileiras, se dá entre as telenovelas e minisséries e os seriados, sendo que as primeiras obtêm maior êxito em termos de audiência”. Séries brasileiras e importadas ainda não conseguem derrubar a popularidade de novelas e minisséries⁹⁹, mas, como vimos, isso não significa que a produção nacional está imune às novas práticas comerciais, tecnológicas e socioculturais que abalaram o negócio da TV em todo o mundo. O que os dados mostram, no anuário Obitel 2019, é que em relação ao consumo de TV aberta, telenovelas são o principal produto consumido, enquanto que o monitoramento da produção de *video on demand* (VoD) deixa evidente a preferência pela produção de séries¹⁰⁰.

Se em 2002 Balogh nos dizia que a tendência de realização das minisséries eram narrativas extensas que não faziam justiça ao seu nome de minisséries, hoje o cenário é outro. A última minissérie com média de 30 capítulos - a média apontada pela autora em 2002 - foi *Queridos Amigos* que, com 25 capítulos, foi ao ar em 2008. As minisséries dos últimos dez anos dificilmente ultrapassam dez capítulos. Outra tendência observada foram as adaptações ficcionais e um “forte pendor para a estruturação em torno de protagonistas femininas marcantes” (BALOGH, 2002, p. 132). Do ano 2000 para cá mudanças velozes e intensas promoveram novos modos de contar as histórias e a minissérie que vemos hoje na TV já não é exatamente aquela analisada por Balogh em 2002. Transformações na indústria midiática, nas tecnologias e no comportamento do público podem não ser a principal razão para as mudanças formais no *storytelling* mas certamente “possibilitaram o florescimento de suas estratégias criativas” (MITTELL, 2012, p. 33).

Voltar o olhar para a minissérie a partir de uma linha do tempo permite que o percurso de tais mudanças possa ser identificado. E como tais

⁹⁹ Dados do anuário Obitel 2019 mostram que dos dez títulos mais vistos no Brasil em 2018, sete são telenovelas (que ocupam os três primeiros lugares), duas são minisséries (quarto e quinto lugares) e uma é série (oitavo lugar). Assédio, a série em questão, teve exibido na TV aberta em 2018 apenas seu primeiro episódio, sendo disponibilizada completa exclusivamente em *streaming* (GloboPlay). A série só foi exibida em sua totalidade no circuito *broadcast* entre maio e julho de 2019.

¹⁰⁰ A ficção brasileira em estreia em VoD no ano de 2018 somou 15 títulos de séries, representando 67,68% do volume de produção de ficção destinada ao consumo de *streaming*.

mudanças vão dialogar com as matrizes culturais fundamentais (MARTÍN-BARBERO, 2001). Diversas perguntas surgem e, como a história dos meios de comunicação nos prova, momentos de mudanças e convulsões tecnológicas, sociais e comunicacionais as deixam sem respostas imediatas, todavia presentes, orientando perspectivas de pesquisas e análises. Herdeiras do melodrama e do folhetim, como vão aparecer nas minisséries os clichês que conformam o gênero? Como será trabalhada a polarização do bem e do mal e como isso será dado a ver? Como o drama da moralidade (BROOKS, 1995) vai se plasmar às inovações temáticas, narrativas e exigências artísticas impostas pela minissérie e por novos paradigmas narrativos? Perguntas, certamente, para novas investigações.

REFERÊNCIAS

- BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Edusp, 2002.
- BECELLONI, G; BUONANNO, M. Glossario. **OFI. Osservatorio sulla Fiction Italiana**, 2004. Disponível em <http://cdn.blogosfere.it/format/files/Glossario-Fiction.htm>. Acesso em: jun. 2019.
- BROOKS, P. The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven, London: Yale University, 1995.
- CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- DUARTE, E. B. Preâmbulo: algumas considerações sobre a ficção televisual brasileira. In: JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- LEMOS, L. M. P. **O autor-roteirista e a ficção televisiva brasileira na era transmídia**. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- LOPES, M. I. V. de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.
- LOPES, M. I. V. de.; GÓMEZ, G. O. (Coord.). **(Re)Invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.
- LOPES, M. I. V. de.; GRECO, C. Brasil *et al*: A “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, M. I. V. de.; GÓMEZ, G. O. (Coord.). **(Re)Invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**. Anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.
- LOPES, M. I. V. DE.; LEMOS, L. P. *et al*: Brasil: streaming, tudo junto e misturado. In: LOPES, M. I. V. de.; GÓMEZ, G. O. (Coord.). **Modelos de distribuição da televisão por internet**: atores, tecnologias, estratégias. Anuário Obitel 2019. Porto Alegre: Sulina, 2019.
- LOTZ, A.; LOBATO, R.; THOMAS, J. Internet-distributed television research: a provocation. **Media Industries**, v. 5, n. 2, pp. 35-47. 2018.
- MARTIN, B. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, J. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios sobre las culturas contemporaneas**, v. 2, n. 5. México. 1988. p. 137-164.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.
- MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, Ano 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.
- MITTELL, J. Narrativa. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. Nova York: NYU Press, 2015.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SYDENSTRICKER, I. **Sobre criar e contar histórias seriadas para TV e animação**: Aventuras Gósmicas. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

TRANSFORMAÇÕES NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES: CARMEN SANDIEGO E O PROTAGONISMO FEMININO NA FICÇÃO

Mariana Castro Dias
Thaís Dias Delfino Cabral

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é analisar as mudanças narrativas, estruturais e representacionais depois de um intervalo geracional em duas séries de Carmen Sandiego, personagem fictícia criada na década de 1980: *Em que lugar do mundo está Carmen Sandiego?* (1994) e *Carmen Sandiego* (2019). As duas animações, veiculadas, respectivamente, na FOX e na Netflix, contam com os mesmos personagens – Carmen Sandiego, Ivy, Zack, Player, etc. – e contam com muitos elementos narrativos similares – a saber: uma mulher que rouba artefatos valiosos ao redor do mundo e foge das autoridades –, mas desenvolvem-se de maneira diferente. O *reboot*¹⁰¹ da história de Carmen Sandiego segue uma tendência recente de apelo à nostalgia. Além de *Carmen Sandiego*, a Netflix relançou *She-ra e as Princesas do Poder* e irá lançar a última temporada de *Stranger Things*, duas séries que apelam para a saudade dos anos 1980 (New York Post, 2016). Para capturar uma nova legião de fãs, no entanto, são necessárias algumas alterações ao material original, adequando-o à contemporaneidade, e são essas modificações, bem como, se possível, a lógica delas, que gostaríamos de averiguar neste trabalho. Então, é preciso entender, em primeiro lugar, de onde vem Carmen Sandiego.

O jogo *Where in the world is Carmen Sandiego?*, da *Brøderbund*, uma empresa focada em videogames educativos, foi lançado em 1985. O jogo, em si, é simples: o jogador deve encontrar (e prender) a ladra Carmen Sandiego. Para tanto, ele precisa desvendar as pistas deixadas pela criminosa conforme ela viaja ao redor do mundo. Essa fórmula foi repetida, com sucesso, em mais seis jogos. O êxito dos videogames garantiu, então, um lugar na TV. *Where in the world is Carmen Sandiego?* tornou-se um game show infantil em 1990. O programa também visava combater os resultados alarmantes de uma pesquisa do *National Geographic*, que revelou que 1 em 4 estadunidenses não saberiam apontar a localização da União Soviética ou do Oceano Pacífico (The New York Times, 1991). Pouco tempo depois do encerramento do show, em 1994, *Where in the world is Carmen Sandiego?* estreou na FOX em sua versão animada. O desenho animado não se afasta demasiado da franquia de videogames. Ou seja, começa com Carmen Sandiego roubando um

¹⁰¹ *Reboot* é o nome dado à uma nova versão de uma obra de ficção.

artefato de algum lugar do mundo, deixando para trás pistas para Zack e Ivy, irmãos dedicados à sua captura. Em 2019, a *Netflix* lançou um *reboot* da versão animada com novo design, mudanças significativas na estrutura narrativa, no formato e na caracterização dos personagens. A animação mais recente, por exemplo, apresenta Carmen como a heroína da história. Ela é uma ladra, mas uma que rouba da V.I.L.E., uma organização criminosa, para devolver os itens aos seus donos originais. Ivy e Zack tornam-se seus companheiros e Player – que funcionava, até então, como um avatar¹⁰² do telespectador – torna-se um personagem na animação, auxiliando Carmen em sua missão.

Percebe-se, pois, uma cisão mais profunda entre as versões da *Netflix* e da *FOX* do que entre as da *FOX* e dos jogos da *Brøderbund*. Para compreendê-la melhor, nos debruçamos sobre teóricos que estudaram a questão da adaptação, do mito e do discurso, da representação social, dentre outros assuntos relacionados ao tema.

Considerando o tamanho da versão de 1994 em relação ao da versão de 2019, em uma proporção 4 para 1, foi necessário estabelecer certos parâmetros para nosso estudo. Assim, optamos por nos limitar às primeiras temporadas de cada série, que possuem 10 episódios com duração média de 20 minutos cada um. Além disso, almejamos uma visão geral da série e das discussões propostas ao invés de dissecar cada episódio individualmente. É possível, porém, que para exemplificar certos pontos recorramos a episódios específicos. Para tanto, usaremos a abordagem metodológica conhecida como Análise do Discurso (A.D.), que propõe que o discurso, textual ou imagético, é o “[...] ‘sistema-suporte das representações ideológicas [...]’ é o ‘médium’ social em que se articulam e se defrontam agentes coletivos e se consubstanciam relações interindividuais” (BRAGA *apud* BRANDÃO, 2014 [1991], p. 11).

DA FOX A NETFLIX: O CUIDADO E A IMPORTÂNCIA DAS ADAPTAÇÕES

Primeiramente, é necessário fugir à armadilha de relacionar a adaptação realizada pela *Netflix* sob a luz da fidelidade ao jogo ou mesmo à série da *FOX*. Apesar da maioria dos personagens ter sido mantida, a série é uma releitura e, dessa forma, motivações e características foram alteradas. Há, pois, um processo de ressignificação de toda a narrativa e não uma continuidade ou a apresentação de uma mesma história com nova roupagem.

¹⁰² Na cibercultura, o avatar é a manifestação, em terceira pessoa, do telespectador ou do jogador em universos digitais (MEADOWS, 2008). Baseia-se na expressão homônima, em sânscrito, do Hinduísmo que designa “[...] o representante corpóreo de uma divindade na Terra.” (SILVA, 2010).

Como essa é uma nova experiência, a comparação que iremos realizar é dialógica. Diferenças a parte, tanto a série da *FOX* quanto a da *Netflix* convergem em objetivo: ensinar história, geografia e arte de maneira divertida.

Autores brasileiros renomados no estudo da adaptação, como Ismail Xavier e Helio Guimarães, alertam em seus trabalhos para que a adaptação não se reduza à uma abordagem de fidelidade ou infidelidade. Ainda assim, críticos e público costumam cair nessa seara. Esse trabalho não tem a pretensão de desdobrar-se em um estudo de recepção, mas não é difícil encontrar comentários de fãs nostálgicos reclamando, na internet, do fato da *Netflix* ter estragado sua série favorita.

A insistência na fidelidade tem a ver com a expectativa que o espectador traz para a obra. O resgate de uma personagem já consagrada no imaginário coletivo gera interesse em sua base de fãs dos anos 1990. Entretanto, tanto o público quanto os personagens se modificaram de modo que essa nova relação pode ou não ser um sucesso. E é inegável que ocorreu uma transformação que requer o desenvolvimento de novos laços afetivos, pois implica na relação com uma nova representação e não com o desenho de costume.

Segundo Helio Guimarães (2003), o pressuposto de que quanto mais fiel, melhor é a adaptação, supõe que existe uma leitura correta de um texto literário, mas isso nega sua própria natureza, que é a “[...] possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e as mudanças de circunstância.” (GUIMARÃES, 2003, p.95).

Levada ao limite, a ideia de fidelidade supõe que o programa de TV fiel ao texto literário de alguma forma possa substituí-lo, tomando seu lugar e tornando-o de alguma forma obsoleto, desnecessário, ideia incorporada por quem lê o resumo de um romance ou assiste à telenovela ou minissérie baseada no romance e acredita ter lido o romance. (GUIMARÃES, 2003, p.95)

A série da *Netflix* não substitui nem continua a da *FOX*. No entanto, ela usa seus personagens com enquadramentos e motivações diferentes, criando uma nova jornada que mantém a essência educativa presente em toda a franquia de Carmen Sandiego.

Como alternativa aos discursos de fidelidade, Hélio Guimarães (2003) defende a proposição do pesquisador Christopher Orr de aplicar a noção de intertextualidade ao estudo das adaptações. Orr pensa o texto como um espaço de dimensões múltiplas onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma delas original (ORR *apud* GUIMARÃES, 2003). Guimarães traça uma relação entre esse pensamento e a descrição do conceito de texto feita por Roland Barthes em *O rumor da língua* (1987): um tecido de

citações, saídas dos mil focos da cultura (BARTHES *apud* GUIMARÃES, 2003).

Pensar intertextualidade é, portanto, pensar em dialogismo, que, segundo Bakhtin, significa estabelecer relações de sentido entre diferentes enunciados, dentro de um mesmo texto ou entre textos diferentes. Dentro de um mesmo texto, porque todo enunciado carrega consigo outros enunciados, opiniões e visões de mundo pertencentes a outros autores. Desde que haja alguma convergência de sentido, é possível traçar relações entre textos distintos. É na tensão e no confronto dos sentidos que é criada a relação dialógica. O enunciado está sempre sujeito ao tempo, espaço, posição social, contexto histórico, situação em que está envolvido o enunciador, inclusive quem são seus interlocutores (BAKHTIN, 2011).

Ismael Xavier também privilegia pensar o diálogo entre obras na adaptação. Ele também fala sobre os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, que mesmo quando se quer repetir, as mudanças culturais por si, acarretam novos significados. Uma adaptação dialoga não só com a obra que adapta, mas também com seu próprio contexto, atualizando sua pauta. Ismael defende que a obra inspirada deve ser vista como um ponto de partida e não um ponto de chegada (XAVIER, 2003).

Tendo isso em vista, comecemos então a análise pelo “ponto de partida” para depois pensar sobre o *reboot* da *Netflix*. A série produzida pela FOX (1994-1999), *Where in the world is Carmen Sandiego?*, tem uma estrutura semelhante aos jogos produzidos pela *Brøderbund*. É uma série animada, mas tem seu início em *live-action*: o jogador, sentado diante de seu computador com uma interface semelhante à do jogo, recebe a missão e escolhe os detetives que irão ajudá-lo a resolver o caso. O objetivo é sempre impedir os planos de Carmen Sandiego e seus capangas. A situação faz um *link* direto com a experiência dos jogadores do jogo homônimo da franquia. Durante os episódios, em alguns momentos, a trama narrativa é suspensa e são exibidas cartelas que fazem uma pergunta a fim de recordar alguma informação, cultural, histórica ou geográfica, fornecida pelos personagens. A resposta é apresentada em seguida em uma nova cartela. Ao final, após sua fuga, Carmen se dirige ao jogador textualmente na tela do computador e também ouvimos sua voz que repete o escrito em frases de provocação, tais como “Eu escapei outra vez jogador”, ao que ele lhe retruca: “Eu te pego Carmen”. E ela lhe responde: “Tudo bem! Tente. Vai ser divertido”.

Apesar da história presente no jogo ter sido adaptada para uma narrativa de animação televisiva, percebemos que a relação do “jogo” como motivação permanece. Nas primeiras temporadas, muito pouco sabemos sobre a ladra de sobretudo e chapéu vermelho, que deve ter entre seus 30 e 40 anos. Não é apresentada sua história pregressa, tampouco seus sentimentos e anseios mais profundos. Só sabemos sobre seu interesse pela dinâmica do jogo. Ela planeja

roubos grandiosos e deixa pistas para ser encontrada, mas prova sempre que é mais esperta, conseguindo fugir dos detetives que a perseguem. Está sempre provocando o jogador, com um tom tranquilo e malicioso de quem é totalmente segura de si.

No primeiro episódio, vemos o jogador escolhendo com quais detetives da agência ACME quer jogar. Ele escolhe Ivy e seu irmão Zach, os quais se mantêm os protagonistas durante toda a série. Um chefe holográfico se comunica com os detetives apresentando a maior parte das informações sobre o lugar do mundo para onde precisam ir para impedir o plano da vez de Carmen. Eles usam, em geral, métodos não convencionais de viagem, como o corredor C5, que os “suga” para um circuito de teletransporte que tem um corredor com informações sobre o destino durante o itinerário. O modo como as informações educacionais são passadas é bem explícito. Transmitidas principalmente pelo mestre, por Ivy e por Zach. A forma, apesar de nada naturalista, faz sentido dentro daquele universo de jogo, não prejudicando o entretenimento, o que é comprovado pelo sucesso e longevidade da série.

Coloquemos agora em diálogo as duas séries. Percebemos que a estrutura da série da *FOX* é mais episódica. Cada episódio tem um caso apresentado com começo, meio e fim, culminando com mais uma fuga de Carmen. A série da *Netflix*, apesar de também trabalhar com casos, é mais serializada. O episódio continua de onde termina o anterior.

Ambas as estruturas seguem tendências de seu momento histórico. A maior parte das narrativas animadas dos anos 1990 possuíam essa estrutura episódica, que permitia que os episódios fossem vistos em qualquer ordem. As emissoras, em geral, também não tinham a menor preocupação com sequências e nem compravam todas as temporadas, logo esse modelo funcionava melhor. Ver mais um episódio era a possibilidade de ver mais conteúdo, mas não vê-lo não atrapalhava a experiência dos outros episódios. Devemos lembrar também que na época não havia sistemas de conteúdo *on demand*¹⁰³, a exceção dos conteúdos possíveis de serem alugados em locadoras, logo, não sendo este o caso, a única oportunidade para ver um episódio que não fosse na grade da TV, era programando uma gravação em um vídeo cassete, aparelho popular na época, mas não acessível a todos.

Hoje há um maior respeito por parte das emissoras às sequências. Infelizmente ainda não é uma unanimidade, principalmente quando se trata de conteúdo infantil ou infanto-juvenil, mas ainda assim é possível dizer que já há essa preocupação. Contudo, o mais relevante para o cenário atual, é que temos sistemas *on demand* que permitem que os episódios sejam vistos a

¹⁰³*On demand* é a possibilidade de poder assistir aquilo que quiser quando quiser.

qualquer momento e o *streaming*¹⁰⁴ se beneficia dos episódios serializados, cujos ganchos tornam irresistível a visualização de mais um episódio em sequência. Assim, acaba se tornando interessante para os produtores e distribuidores desenvolverem um conteúdo com ganchos capazes de manter o desejo do espectador de ver mais.

Para uma narrativa mais serializada é preciso desenvolver um arco narrativo, com evoluções dos personagens ao longo do tempo. Logo, foi preciso que fosse desenvolvida uma narrativa com muito mais camadas que a dos anos 1990. A escolha foi trazer a personagem mais emblemática da história como a protagonista: Carmen. Tornaram-na mais jovem a fim de facilitar sua identificação com o público. Mas como uma ladra pode ser protagonista de uma série educativa? Carmen não é uma ladra qualquer, é uma ladra que rouba dos ladrões. Uma versão feminina e atualizada de Robin Hood. Assim, suas motivações mudaram.

A série começa com dois agentes da Interpol, o inspetor Devineaux e sua parceira, Julia Argent, investigando sobre Carmen no carro enquanto a procuram. Ela estava sendo acusada de três roubos, que não mantinham nenhum padrão entre si à primeira vista, além do fato dela sempre usar sobretudo e chapéu vermelho, e parecer anunciar seus crimes fazendo aparições públicas aleatórias de antemão.

O detetive Devineaux, então, pergunta quem é Carmen Sandiego. O “quem” substitui o “onde”, questão que está até no nome da animação da FOX e da franquia da *Brøderbund*, demonstrando a importância do sujeito frente a mera busca da resolução do caso. O fato de ser uma ladra que deixa pistas e usa cores chamativas faz a agente Julia achar que roubar para ela deve ser como um jogo. Na sequência que se sucede percebemos que sua motivação vai muito além da dinâmica do jogo.

Já no primeiro episódio, a nova Carmen confessa suas motivações para seu antigo colega, Gray. Conhecemos o histórico da personagem através de *flashbacks* decorrentes da conversa e sua índole a partir de suas ações passadas e presentes.

Crescendo na escola para ladrões da V.I.L.E, Carmen via o roubo como um jogo, mas ao sair para o mundo, percebeu que roubar não é legal. Em sua primeira saída da escola, Carmen, ao se infiltrar clandestinamente em uma missão na qual não deveria estar, desembarca em Casablanca. Lá encontra um sítio arqueológico e conversa com seu responsável. Sua equipe está procurando uma joia da antiguidade, o olho de Vishnu. Ela lhe pergunta o quanto vale e se ele não tem medo de que algum arqueólogo o roube. Ele diz que não, pois eles entendem a importância de um artefato histórico para a

¹⁰⁴*Streaming* é uma forma de difundir dados, de maneira contínua, muito usada na internet.

humanidade e que roubá-lo seria privar a todos de seu conhecimento, sendo este um crime ainda maior que o monetário. Como um bem comum a todos, seu lugar era no museu. Enquanto Carmen reflete sobre suas palavras percebe que aquele era o roubo pretendido por seus colegas da V.I.L.E., que estavam inclusive dispostos a roubar vidas para serem bem-sucedidos. Carmen consegue salvar o arqueólogo, mas é capturada por seus colegas e levada novamente para a ilha em que fica a escola e, a partir de então, seu objetivo se torna escapar, pois roubar não pode ser um jogo ao prejudicar as pessoas e ainda mais se roubar vidas.

Através desse *flashback* também descobrimos que ela foi encontrada ainda bebê, abandonada em uma estrada perto de Buenos Aires. Foi levada para uma ilha paradisíaca que, por acaso, era a sede de uma escola para ladrões. Ela recebeu educação de diversas babás que a ensinaram a ler e sobre os diversos locais de onde vieram, seus idiomas, suas culturas. Daí nasceu seu grande interesse por esses temas. Era a única criança do lugar e se sentia protegida, pois aquela era a sua família. Seu primeiro contato com o mundo externo foi quando conseguiu roubar, na escola, um telefone que havia sido interceptado. Um dia o telefone recebeu a mensagem do hacker de chapéu branco, Player, que queria notificar que havia uma falha de segurança no sistema. Falando com ele ao telefone, Carmen fica curiosa de onde ele está falando e começam a conversar, daí surge uma amizade, que era uma das motivações necessárias para que Carmen se sentisse segura para sair do único lugar que conhecia. Como um hacker de chapéu branco ele diz que usa seus poderes para o bem. Em sua fuga, Carmen rouba o sobretudo e o chapéu vermelho da contadora da V.I.L.E. para sair disfarçada. É da marca do chapéu que tira o seu novo codinome e pergunta a Player se precisa ser chapéu branco para usar seus poderes para fazer o bem, ou se pode ser chapéu vermelho.

Ainda no primeiro episódio, a agente Julia percebe que a peça valiosa do museu que havia sumido, o Olho de Vishnu (fazendo *link* com o *flashback* de Carmen), na verdade não havia sido roubada por Carmen, estava escondida entre as almofadas, aparentemente para que eles a achassem. No segundo episódio, é revelado que os três roubos realizados por Carmen foram a locais pertencentes à mesma organização, nada menos que a V.I.L.E., e pede para que Player direcione parte do dinheiro roubado para ONGs que ela ajuda. Mostrando que ela também dá aos pobres como Robin Hood.

A personagem de Carmen é ressignificada de uma vilã interessada em obras de arte para uma heroína que rouba da V.I.L.E. para garantir que as preciosidades sejam devolvidas aos museus, permanecendo como um patrimônio acessível a todos.

Ainda que heroína, Carmen não deixa de ser uma ladra. Essa composição não maniqueísta é comentada por um dos personagens do próprio desenho, a

chefe da agência de detetives ACME, que também aparece como o chefe da série da FOX de modo holográfico. A ACME é uma agência dedicada a cadastrar e perseguir malfetores e tenta comprovar a existência da V.I.L.E. Percebe que chegar até Carmen pode ser uma forma de descobri-los, pois esta parece saber mais sobre eles do que a agência. Por isso, a perseguem e recrutam os agentes da Interpol inspetor Devineaux e Julia Argents para ajudá-los. Enquanto o primeiro acha que Carmen é uma vilã, a segunda, também amante de história e cultura, nutre imensa simpatia por sua perseguida e percebe que ela deixa que encontrem todos os objetos para que sejam devolvidos para o museu. A chefe lhes diz que vivemos em um mundo em que vilões podem não parecer com vilões e nem heróis com heróis e que a única certeza que eles têm é que a V.I.L.E. vai continuar operando nas sombras e então é imperativo que a ACME veja o mundo em tons de cinza.

O episódio de apresentação já em seu nome na plataforma da *Netflix* se divide em duas partes sob a prerrogativa de apresentar quem é Carmen Sandiego. Assim, apresenta suas motivações e história, desde sua criação e a relação com os integrantes da V.I.L.E. até sua fuga e os motivos pelos quais se voltou contra a organização criminosa, bem como seu gosto por culturas diferentes e como conheceu o Player, um de seus maiores aliados.

Os únicos personagens que caem de paraquedas na narrativa são Ivy e Zach, que surgem no momento de sua fuga no início do terceiro episódio. Eles já não são mais detetives e não se explica muito bem como entraram para o grupo de Carmen. Suas personalidades não se assemelham às dos personagens da série da FOX, eles somente possuem os mesmos nomes e relação.

Além disso, outros pontos adaptados no *reboot* incluem: a forma como Carmen e seus colegas deslocam-se de um local para o outro, trocando o corredor C5 por transportes mais convencionais, ainda que continuem utilizando artefatos altamente tecnológicos e contem com todo o sistema hacker do Player; e o modo mais natural de apresentação do conteúdo didático, sempre relevante para o desenrolar da trama. Mas qual traço destaca-se como verdadeiramente marcante na série atual que faz com que dialogue não só com a obra que adapta, mas com o seu público e a sua época? Talvez a resposta seja um maior protagonismo feminino na obra, como veremos adiante.

REPRESENTAÇÃO SOCIAL: O QUE É E QUAL A IMPORTÂNCIA DO PROTAGONISMO FEMININO

Na versão da FOX, observa-se o protagonismo da detetive Ivy, compartilhado com seu irmão e dupla de investigação, Zach. Na série da *Netflix*, o protagonismo é exclusividade de Carmen. Ivy também compõe o grupo de Carmen junto com seu irmão Zach e Player. O chefe da ACME era

um homem e agora é uma mulher, que aparece para uma nova dupla de detetives, o ranzinza inspetor Deveneaux e a inteligente Julia Argent. Apresentando, assim, uma leitura mais positiva para a personagem feminina do que para o personagem masculino. Ademais, não é só do lado dos “mocinhos” que vemos uma representatividade feminina maior, a V.I.L.E. também conta com muitas mulheres em seu quadro de vilões. O aumento da representação feminina em geral, assim sendo, é óbvio.

Para compreender a importância dessa mudança, porém, é preciso entender o que é “representação social” e, mais, como isso impacta nossa sociedade. Para tanto, é preciso ir direto à fonte primária: Émile Durkheim, o pensador que cunhou o conceito.

Émile Durkheim descreve o conceito de representações coletivas como “[...] o produto de uma imensa cooperação que se estende não apenas no espaço, mas no tempo; para criá-las, uma multidão de espíritos diversos associou, combinou suas ideias e seus sentimentos” (DURKHEIM, [1912] 2009, p. XXIII). Nas representações coletivas, encontramos o acúmulo do saber e da experiência do ser humano. Elas evidenciam a forma que uma comunidade vê a si mesma na relação com aquilo que a afeta (DURKHEIM, 1895). E, dessa forma, como interação entre si. Percebe-se, pois, a importância das representações coletivas para o funcionamento de nossa sociedade. Entretanto, o conceito durkheimiano, bem como outras abordagens e teorias do sociólogo, não escapou incólume ao século XX. O conceito de representações coletivas de Durkheim (1895) encontrou em Serge Moscovici um de seus grandes críticos. Principalmente, em relação à cisão entre a coletividade e a individualidade. Para Moscovici, “[...] não existe um corte dado entre o universo exterior e o universo interior do indivíduo (ou do grupo).” (MOSCOVICI, 1979 [1961], p. 31).

As representações existem em um meio dinâmico, concebido por indivíduos que, ao relacionarem-se, formam comunidades. Essas comunidades, então, estariam sujeitas aos desejos e vontades de seus membros. De modo que, ao contrário do que defende Durkheim (1895, 1912), os indivíduos poderiam, sim, influenciar a coletividade. Moscovici (1961) chama esse fenômeno de representações sociais em detrimento do adjetivo “coletivo”, de Durkheim, para chamar atenção para a necessidade da relação e da interação entre os indivíduos na criação de consensos dentro de uma comunidade.

Para além dessa “releitura”, porém, um dos aspectos mais importantes da discussão de representação levantada por Moscovici é o impacto dos meios de comunicação na formação e na manutenção dessas representações. É preciso atentar, porém, para o fato de que a discussão sobre os meios de comunicação de Moscovici é diferente daquela promovida pela Escola de Frankfurt, em que os meios são vistos como alienantes. O cinema, a

televisão, etc., são entendidos, aqui, como canais. O meio, portanto, não é a mensagem, mas uma forma de propagá-la, solidificá-la e inseri-la no seio da sociedade moderno-contemporânea.

A imagem de Robin Hood, mencionado anteriormente, está imbuída de valores e crenças facilmente identificáveis em nossa sociedade, da audácia à generosidade. Tornando-se, assim, um exemplo do mito (masculino) do herói. Pois bem, os mitos podem ser vistos de diversas maneiras: como relatos fantásticos, narrativas acerca de fatos ou tempos heroicos, etc. Assim sendo, não queremos definir o que é mito. Buscamos demonstrar que o mito, como defendeu Roland Barthes (2013), é um sistema comunicacional consideravelmente forte. E, portanto, que é possível considerá-lo como um caminho para estudar a sociedade. Uma das pessoas a compreender a relevância dos discursos, em geral, e dos mitos e das representações, em particular, em nossa sociedade, foi Simone de Beauvoir. Em *O segundo sexo* (1949), ela defende que aquilo que diferencia o homem da mulher enquanto humanos não é de origem biológica ou econômica, mas sim sociocultural. E essa diferenciação é construída desde a mais tenra infância de diversas maneiras. A

[...] literatura infantil, a mitologia, contos, narrativas, refletem os mitos criados pelo orgulho e pelos desejos dos homens: é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo e nele decifra seu destino. A superioridade masculina é esmagadora: Perseu, Hércules, Davi, Aquiles, Lancelote, Bayard, Du Guesclin, Napoleão, quantos homens para uma Joana d'Arc; e, por trás desta, perfila-se a grande figura masculina de São Miguel Arcanjo! (BEAUVOIR, 1949, p. 35).

As mulheres, com frequência, não passam de notas de rodapé nessas histórias. Seus desejos, sonhos e vontades são inexistentes ou orbitam os dos homens. Exaltando os homens em detrimento das mulheres, porém, essas representações acabam reforçando valores existentes. E, assim, o destino de muitas mulheres assemelha-se ao de suas mães e avós, limitando-se ao matrimônio e a maternidade; o destino “tradicional” (BEAUVOIR, 1949). Um dos modos de combater o que chama de “mito da feminilidade” (BEAUVOIR, 1949, p. 9), que são os elementos que reforçam esse estereótipo, é o entendimento e o questionamento da condição da mulher na sociedade moderno-contemporânea (BEAUVOIR, 1949).

A proposta da filósofa francesa não está muito distante da do teórico dos Estudos Culturais, Stuart Hall, que propõe um exame sobre os valores contidos *na e além da* imagem com o intuito de entender “[...] quem ganha e quem perde com elas, quem ascende, quem descende, quem é incluído e quem é excluído” (ITUASSU, 2016, p. 10). Ou, ainda, de Michelle Perrot, que defende a criação um “[...] inventário das representações da

feminilidade” (PERROT, 2017, p. 25) como forma de driblar séculos de discursos construídos única e exclusivamente por homens. Em ambos os casos, percebe-se, pois, uma tensão diante dos limites das representações dominantes.

A crítica crescente à representação das mulheres em inúmeros meios de comunicação acompanha e é acompanhada por mudanças socioculturais, que impactam as próprias representações. Atualmente, vivemos a chamada “quarta onda” do movimento feminista (HOLLANDA, 2018). A representação é uma questão muito discutida, aparecendo até mesmo em revistas mais conservadoras como *Cláudia* e *Veja*. E mais, em uma sociedade ciente da importância dos modelos de feminilidade no desenvolvimento das meninas e das jovens (SheKnows Media, 2014), o nível de entrega exigido é alto. Na publicidade, observa-se a emergência do *femvertising*¹⁰⁵ enquanto acompanhamos o sucesso de filmes liderados por mulheres, como *Capitã Marvel*¹⁰⁶, em 2019, no cinema. Na televisão, Elisabeth Moss trouxe à vida, entre os anos de 2007 e 2015, uma das personagens mais amadas de *MadMen*, Peggy Olson. Isso, porém, não significa que a televisão esteja à frente dos outros meios de comunicação em relação às transformações socioculturais. Ivia Alves, do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM-UFBA), apontou, por exemplo, como os *sitcoms* estadunidenses dos anos 1990 e 2000 tornaram-se mais conservadores com o passar do tempo (ALVES, 2011). Não existem avanços contínuos quando discutimos aspectos da vida social. É necessário analisar os discursos no meio em que são criados, veiculados e consumidos, considerando, sempre que possível, como eles afetam as relações dentro de uma comunidade. Com *Carmen Sandiego*, temos muitos pontos a explorar.

Um aumento no número de personagens femininas, se comparada à série da *FOX*, certamente chama atenção, mas como Stuart Hall (2016) apontou é preciso ver de que tipo de representação que estamos falando e não só da quantidade de corpos que aparecem. Assim, é preciso observar com mais cuidado como elas aparecem na nova série. Uma questão que foi abordada no início deste trabalho, mas que merece mais consideração é o aprofundamento de Carmen. É difícil negar a força de uma personagem como Carmen Sandiego, mas faltava-lhe, na série original, agência – ela existia somente como obstáculo e rival do Player. Ou seja, do telespectador. Percebe-se essa discrepância ao comparar a série da *FOX* e da *Netflix* por causa dos primeiros episódios, dedicados exclusivamente à história da protagonista, mas também devido à exposição de seus desejos, ambições, etc., que são constantemente

¹⁰⁵ *Femvertising* é o resultado da junção de *feminism+advertising* e designa anúncios com mensagens “empoderadoras” para o público feminino.

¹⁰⁶ De acordo com o Internet Movie Database (IMDb), faturou US\$ 1,127,892,604.

reafirmados ao longo da série. Carmen, porém, é a única personagem cujo desenvolvimento é bem trabalhado.

O fato de que Carmen Sandiego deixa de ser uma ladra para tornar-se uma versão feminina e melhor equipada de Robin Hood também é impactante. Transforma-se um mito masculino em um mito feminino, revertendo, assim, um quadro secular, de modo que as mulheres adquirem um novo símbolo com valores nobres em que possam se espelhar. De certa forma, isso marca uma transformação em relação ao nosso posicionamento em relação à Carmen. Ainda que ela nos entretivesse com seus esquemas improváveis, assistíamos à série da FOX com a expectativa de que, eventualmente, ela seria presa. Afinal, era a vilã. O mesmo não ocorre na série da Netflix: promovida à heroína, torcemos para que ela continue escapando e para que tenha sucesso em suas empreitadas mesmo sabendo que, tecnicamente, ela seja uma criminosa. Na realidade, tendo conhecimento de seu passado, caráter e missão, apegamo-nos ainda mais a personagem. Carmen, então, passa a ser vista como um modelo a ser seguido. A personagem da série da FOX era suficientemente “empoderada”, mas ela deixa de fascinar como Bonnie (da dupla criminosa Bonnie e Clyde) e passa a cativar tal qual a Mulher-Maravilha ou Capitã Marvel Torna-se, pois, mais um símbolo do “empoderamento” feminino no século XXI. Por “empoderamento”, termo popular, mas ainda pouco discutido, compreende-se uma série de atividades, individuais ou coletivas, que colocam a questão do poder em xeque dentro de uma sociedade (SARDENBERG apud BERTH, p. 23). Da forma que foi teorizado até o momento, por pensadoras como Cecília M. B. Sardenberg (2018) e Joyce Berth (2019), o “empoderamento” é analisado a partir de impactos “concretos” na vida pública. Ainda que não nos aprofundemos nessa discussão, pensamos o “empoderamento” de narrativas como uma forma de afetar representações sociais e, assim, o imaginário coletivo e a vida social dos indivíduos como um todo.

Assim sendo, é interessante notar, como a inclusão das mulheres ao *cast* deu-se de maneira homogênea. Frequentemente, elas são, inclusive, mais competentes que seus pares do sexo oposto. Tigresa e Paper Star são consideradas as melhores vilãs da V.I.L.E. Cookie Booker, a contadora, é a responsável pelos documentos detalhando os artefatos no poder e de interesse da V.I.L.E. Enquanto isso, a proporção 3-para-2 no quadro de professores revela uma estrutura em que as mulheres estão (mais comumente) em posições de poder. Do outro lado, a diretora da ACME é uma mulher e a parceira do Agente Deveneaux, Julia Argent, é muito mais competente que seu chefe. Ivy continua sendo mais esperta do que seu irmão, Zack. A série da FOX contava com Ivy, Carmen Sandiego, Tigresa (ocasionalmente) e só. Somente Ivy era suficientemente desenvolvida e, ainda assim, não era, de fato, a protagonista, dividindo esse papel com Zack e o jogador.

Considerando o formato da época, mais episódico do que seriado, é normal que o desenvolvimento dos personagens, em geral, fosse comprometido. Embora exista um investimento maior na caracterização dos mesmos nessa nova versão de Carmen Sandiego, o problema ainda é visível. A Tigresa, por exemplo, aparece como uma vilã caricata em diversas ocasiões. O mesmo pode ser dito das professoras da V.I.L.E. com exceção da Treinadora Brunt, que conta com uma *performance* mais nuançada devido à sua relação mais complexa com Carmen, bem como Julia Argent, que amadurece com o passar dos episódios, tornando-se cada vez menos tímida e mais determinada. Falta, porém, que elas conquistem sua independência das histórias de que fazem parte.

Por fim, é interessante notar que as relações mais complexas de Carmen são com mulheres – Treinadora Brunt, Tigresa, Julia Argent. Cookie Booker também influenciou Carmen Sandiego ainda jovem e até mesmo em sua nova carreira de heroína. É claro que relacionamentos com homens não são inexistentes. Afinal, existem, no mínimo, três muito relevantes: com Gray, com Player e com Shadow-san, um dos professores da V.I.L.E. Entretanto, seja em meio a lutas, batalhas intelectuais ou defendendo-a em sua infância, são *elas* que a desafiam, inspiram e incentivam (positiva ou negativamente).

CONCLUSÃO

A nova série da *Netflix* pode ser descrita como uma apropriação e ressignificação que mantém o objetivo original da franquia criada pela *Brøderbund*: ensinar geografia, arte e história de maneira lúdica. Entretanto, *Carmen Sandiego* (2019) também foi feita com o intuito de entreter e conectar-se com um público que discute com mais ardor o papel da mulher na sociedade moderno-contemporânea. Assim sendo, *Carmen Sandiego* é imbuída de novas significações e sentidos. Dentre eles, percebe-se a ênfase ao “empoderamento” feminino, constatado não somente devido ao número de personagens femininos, mas devido à (i) transformação de Carmen Sandiego em protagonista, o que acompanha uma *backstory*, ambições, metas e sonhos próprios ao invés de uma lógica de games; e (ii) transformação de Carmen Sandiego em uma heroína *a la* Robin Hood, apropriando-se de um mito masculino e subvertendo-o. No entanto, a princípio, *Carmen Sandiego*, assim como *Em que lugar do mundo está Carmen Sandiego?* (1994), nos oferece uma personagem forte, inteligente e determinada a alcançar seus objetivos, mas com um maior protagonismo e princípios mais nobres.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ivía. Representações das mulheres em sitcoms: neoconservadorismo. In: BONNETI, Alinne; SOUZA, Ângela M. F. de Lima e (Org.). **Gênero, mulheres e feminismos**. Salvador: EDUFBA/NEIM, 2011.

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1949.
- BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.
- BRANDÃO, Helena H. N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014 (1991).
- DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1895].
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1912].
- GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia... [et al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2003.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ITUASSU, Arthur. Apresentação: Hall, comunicação e a política do real. In: HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016, p. 9-15.
- MEADOWS, Mark Stephen. **I, avatar. The Culture and consequences of having a Second Life**. Berkeley: New Riders, 2008.
- MOSCOVICI, Serge. **El psicoanálisis, su imagen y su público**. Buenos Aires: Editorial Huemul S. A., 1979 [1961].
- RABINOVITZ, Jonathan. The case of the game-show ploy. **The New York Times**, New York, Online, Archive, 06 out. 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/10/06/arts/television-the-case-of-the-game-show-ploy.html>. Acesso em: 22 jun. 2019.
- SHEKNOWS MEDIA. **SheKnows Media unveils results of its Fem-vertising survey (infographic)**. Online, Living, 30 out. 2014. Disponível em: <https://www.sheknows.com/living/articles/1056821/sheknows-unveils-results-of-its-fem-vertising-survey-infographic/>. Acesso em: 22 jun. 2019.
- SILVA, Renata Cristina da. Apropriações do termo avatar pela cibercultura: do contexto religioso aos jogos eletrônicos. In: **Contemporânea**, Ed. 15, Vol. 8, N. 2, 2010, p. 120-131.
- STEWART, Sara. ‘Stranger Things’ is filled with ‘80s nostalgia-bait. **The New York Post**, New York, Online, Entertainment, 22 jul. 2016. Disponível em: <https://nypost.com/2016/07/22/stranger-things-is-filled-with-80s-nostalgia-bait/>. Acesso em: 22 jun. 2019.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia... [et al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2003.

AMAZÔNIA CONTEMPORÂNEA E SUA IDENTIDADE: ASPECTOS DA CULTURA PARAENSE EM A FORÇA DO QUERER

Mariana Marques de Lima

INTRODUÇÃO

O artigo se destina a analisar os aspectos da cultura paraense abordados na telenovela das 21h, *A Força do Querer*¹⁰⁷ (Globo, 2017), de Glória Perez. Na intersecção entre discurso televisivo, cultura e identidade, a questão central consiste em entender de que maneira traços culturais provenientes do Estado do Pará foram inseridos na narrativa, levando em consideração sua encenação. O objetivo deste trabalho é estabelecer o debate acerca da representação de culturas nas telenovelas; e tem como objeto os elementos culturais paraenses apresentados na ficção.

A metodologia consiste na análise dos elementos: (a) a lenda do Boto, importante recurso ligado à origem de uma personagem; (b) a expressão linguística “Égua”, utilizada oralmente entre os paraenses, e compreende à expressão de diferentes emoções, seja de surpresa, alegria etc; e (c) ao Carimbó – ritmo musical folclórico amazônico característico do Pará. Esses elementos serão abordados à luz de uma bibliografia multidisciplinar, com teóricos da comunicação e da antropologia.

Tentando abarcar essa representação identitária encenada na ficção, as referências apresentadas tratam acerca da noção de cultura, nela inseridas especificamente as noções de identidade cultural e diversidade (BHABHA, 2013), bem como a de representação social por meio de Moscovici (2003). Acerca dos apontamentos da cultura paraense, avançamos no entendimento da identidade manifestada na representação do espaço amazônico (PAES LOUREIRO, 2015), com a utilização do recurso mítico das lendas regionais. Em Lopes (2009) abordamos o poder dialógico da telenovela em duas acepções: a telenovela como “narrativa da nação” e a “como recurso comunicativo”, a abrangência da representação televisiva de temas contemporâneos e inerentes na cultura brasileira.

Nossa hipótese principal é que esses elementos transmitidos, via o formato telenovela, problematizam os sentidos que circulam na sociedade brasileira sobre a cultura paraense, gerando discussões nas mídias por parte desses representados, que creem em uma falsa representatividade. Desta forma, entrevermos o recurso da diversidade regional sendo tratado nas telenovelas, e pela tendência, observada nos últimos anos, de certo olhar voltado para as regiões do Brasil quando se trata de contextualizar as

¹⁰⁷ Novela das 21h da Globo, 172 capítulos. Escrita por Glória Perez. Direção geral de Pedro Vasconcelos. Período de transmissão de 3 de abril de 2017 – 21 de outubro de 2017.

narrativas ficcionais em um processo de tematização das tramas. Nesse aumento, notamos a importância de trazer o local nas ficções, apresentando ao público os diversos elementos que compõem o território brasileiro.

A FORÇA DO QUERER E SUAS INTERSECÇÕES CULTURAIS

A telenovela *A Força do Querer* (2017, Globo), teve como um de seus cenários o município fictício denominado de Parazinho, localizado no Estado do Pará, na região Norte, que segundo a telenovela, se encontrava próximo a capital, Belém. Na trama eram expostos alguns aspectos de referência à cultura paraense e à Amazônia; esta última vista por dois enfoques: a mística, com as lendas, e por meio do aspecto econômico, com a extração da castanha-do-pará. Esses elementos compuseram a narrativa, entremeados nos demais núcleos e temáticas que foram abordadas.

Levando em consideração a complexidade das telenovelas brasileiras, com seus variados gêneros, o drama *A Força do Querer* apresentava núcleos com traços de humor, porém sobressaindo os elementos dramáticos, onde foram desenvolvidas temáticas mais polêmicas. Em meio a isso, constatamos que a telenovela não apresentou um protagonista definido, isto é, não havia o papel da mocinha e do mocinho, esquema básico do melodrama. No decorrer da narrativa, a trama dava destaque a determinado personagem, tendo sua história desenvolvida por mais tempo no decorrer do capítulo. O enredo da ficção foi dividido em duas fases, a primeira correspondia a fase inicial em que um empresário que viaja ao Pará acompanhado de seu filho, com o intuito de monitorar os negócios de extração de castanha. Neste primeiro capítulo somos introduzidos aos aspectos místicos que compõem o imaginário amazônico, onde dois personagens compartilham uma experiência xamânica na floresta. Na segunda fase, com o salto temporal, verificamos a incorporação de novos personagens à narrativa, como Ritinha (Isis Valverde), nascida e criada em Parazinho, e que tira o sustento interpretando uma sereia na feira do Ver-o-Peso, em Belém. De início, ficamos sabendo que Ritinha está noiva de Zeca (Marco Pigossi), porém com a chegada de Ruy (Fiuk) à região, logo foi estabelecido um triângulo amoroso que perdurou por quase toda a trama.

A criação de uma telenovela atende as próprias especificidades e ditames que o folhetim brasileiro consolidou, dessa forma Glória Perez se mostra como uma autora que apresenta características que tornam suas tramas muito específicas com traços que já são conhecidos do público e que se tornaram sua marca autoral. A ambientação de suas ficções, nos últimos anos, foram encenadas em lugares exóticos e longevos, sempre com confluência no Rio de Janeiro, a saber: *América* (Globo, 2005) nos Estados Unidos, *Caminhos das Índias* (Globo, 2009), na Índia, *Salve Jorge* (Globo, 2012), na Turquia e *O Clone* (Globo, 2001), no Marrocos. Além das ambientações, a autora preza

pela abordagem de temáticas complexas, como a clonagem humana, o tráfico de mulheres e a transexualidade. Em suma, a narrativa de Glória Perez é permeada de metalinguagens discursivas, um emaranhado de temas sociais relevantes abordadas no período da telenovela. No caso de *A Força do Querer*, a autora voltou seu olhar para o próprio Brasil, trazendo elementos da cultura amazônica pouco conhecidos ao restante do país.

Olhar para dentro do Brasil tem se mostrado uma tendência cada vez mais vista nas telenovelas das 21h da Rede Globo. A telenovela *Velho Chico* (Globo, 2016), por exemplo, tem em sua premissa temáticas iminentes na região Nordeste, como a questão do Rio São Francisco e o agronegócio. As ficções que saem do tão referido eixo Rio – São Paulo trazem outras ambiências até mais pertinentes a todo Brasil, um olhar para dentro do país mesclando questionamentos de regiões específicas com temas urbanos das grandes metrópoles. Essa tendência, por vezes devido a questões mercadológicas, possibilita o dizer: “eu vejo o Brasil na novela” (LOPES, 2009).

Esse Brasil Profundo corresponde por aquelas partes do território nacional que não são vistas na grande mídia. São localidades variadas e desconhecidas da cobertura jornalística e das ficções, a não ser por programas jornalísticos específicos, e essa invisibilidade é a causa para que algumas regiões componham o que se entende por Brasil Profundo. Por meio da tendência de trazer variáveis da cultura brasileira para a televisão nacional, pela vitrine da telenovela um dos pontos fortes da televisão, “é que ela pode penetrar no campo das ações públicas contemporâneas e imediatas – e, em alguns casos, no das ações privadas – de forma mais plena e poderosa do que qualquer outra tecnologia” (WILLIAMS, 2016 [1974], p.83).

Em termos geográficos, a trama de *A Força do Querer* é dividida entre os grupos oriundos de Parazinho e do Rio de Janeiro, que vão se intercruzando ao longo da telenovela. A ligação entre eles é feita principalmente pela empresa dos irmãos Enrico (Dan Stulbach) e Eugênio Garcia (Humberto Martins), que tem a extração da castanha-do-pará sua principal receita. Por meio dessa troca de ambiente, a trama se adensa com aspectos concernentes a ruralidade de Parazinho e a urbanidade do Rio de Janeiro. A dinâmica narrativa da autora com abordagem muito bem intrincada dos seus personagens com as temáticas tratadas, contribui para que seus diálogos sejam didáticos. A maneira para referir-se ao assunto ocorre via fala de especialistas, entremeando questões reais e cenas fictícias. Dessa forma, assinalamos que a telenovela tem em seu discurso uma complexa relação entre o real e o ficcional, sua característica dialógica permite a abordagem dramatizada de temáticas relevantes, e cabe dizermos que a telenovela é uma agenciadora de conversas na sociedade brasileira pois atua como um recurso comunicativo (LOPES, 2009). Com isso, em *A Força do Querer*, a autora

destaca aspectos proeminentes da cultura paraense, como a expressão linguística Égua, a lenda folclórica do Boto, e o Carimbó.

O contexto brasileiro permeado por uma cultura da oralidade e da corporalidade, passou por um processo colonizador, no qual foi instaurado um pensamento clássico eclesiástico – que se mesclou ao longo dos anos com aspectos intrínsecos da cultura indígena e africana. Na Amazônia, percebemos que essa mescla propiciou para as artes manifestações na dança, música e literatura, englobando os variados povos que ali habitavam. Por meio disso, os três aspectos abarcados na telenovela exibem, em sua essência, os processos de mestiçagem ocorridos na região, culminando em uma cultura que imbricou códigos e signos variados.

O caráter multiplicante, ramificante e fragmentário da cultura se dá, entre nós, por uma proliferação dos processos civilizatórios fronteiriços junto a um grande enfraquecimento das noções binárias de centro e periferia (o que nos obriga a uma revisão e reconfiguração lógico-conceptual), não por uma glorificação da velocidade a partir do paradigma eurocêntrico de modernidade levado a cabo pelas tecnociências. As sociedades não binárias e lentas, dado o seu caráter constitutivamente fractal e mestiço, é que são rápidas para interligar os outros e as diversidades (PINHEIRO, 2010, p. 11).

A expansão do signo no ambiente dessas sociedades é excessiva, já que são de caráter externo solar (PINHEIRO, 2010). Isso demonstra uma inserção massiva das características ambientais em qualquer processo construtivo da cultura, seja ela de centro ou periférico. Deste modo, países latino americanos são mais icônicos e indiciais, do que simbólicos; isso ocorre devido ao afluxo do ambiente sobre a linguagem. No caso de *A Força do Querer*, os aspectos culturais elencados enriquecem a trama, entremeadas de aspectos urbanos e rurais amazônicos, com padrões culturais pouco conhecidos. A construção dos personagens de Parazinho foram possibilitados pelos trejeitos, comportamentos, gestos e modos de fala daquele espaço, criando um representação do sujeito amazônico.

Segundo Paes Loureiro (2015), o que se entende por uma cultura amazônica é “aquele que tem sua origem ou está influenciada pela cultura do caboclo” (p. 50). Isto é, a definição de caboclo escapa da questão racial, e está atrelada a sua origem indígena, se configurando como pessoas que vem da mata, da floresta, portanto os ribeirinhos (habitantes das margens dos rios); e por meio dessa relação homem – natureza, soube se firmar “pelo imaginário, pela estetização, pelo povoamento mitológico, pelo universo dos signos, pela intervenção na visualidade, pela atividade artística, ele definiu sua grandeza diante desse conjunto grandioso que é o ‘mundo amazônico’” (p.

59). Sendo assim, sujeitos que dispõem da natureza como forma de subsistência tais pescadores, caçadores, plantadores etc.

A cultura do mundo rural de predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja quanto a seus traços de originalidade, seja como produto de acumulação de experiência sociais e da criatividade de seus habitantes. Aquela em que podem ser percebidas, mais fortemente, as raízes indígenas e caboclas tipificadoras de sua originalidade, florescentes ainda em nossos dias. Contudo, é preciso entender que a cultura do mundo ribeirinho se espalha pelo mundo urbano, assim como aquela é receptora das contribuições da cultura urbana. Interpenetram-se mutuamente, embora as motivações criadoras de cada qual sejam relativamente distintas (PAES LOUREIRO, 2015, p. 79).

Para o autor a trajetória histórica Amazônica foi marcada por dois elementos cruciais: o isolamento e a identidade. Ele explica que devido a posição geográfica do lugar, que hoje compreende ao território dos estados do Pará e Maranhão, a política utilizada por Portugal era voltada para a defesa militar e para fins produtivos, por meio de ocupação e extração de riquezas naturais. Essa área não possuía vínculos com o restante do Brasil, assim era um Estado subordinado inteiramente à Lisboa. Tal processo sociocultural fomentou a criação da identidade da cultura cabocla, que de acordo com Paes Loureiro, viria a se tornar a cultura das classes populares, oposta a uma cultura branca eurocêntrica presente na região.

Em vista de entender essa estratégia de abordagem de novos territórios no Brasil pelas telenovelas, reparamos por meio de Bhabha (2013) a articulação dos hibridismos culturais, em outras palavras, culturas gestadas nos momentos de transformações históricas. A pluralidade, as orientações e tendências na cultura brasileira são arregimentadas nas produções televisivas como a criar um retrato cultural unificado. Os embates pelas representações emergem justamente na perspectiva de camadas negligenciadas. Na visão do autor,

O afastamento das singularidades de ‘classe’ ou ‘gênero como categorias conceituais e organizacionais básicas, resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local, institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses ‘entre-lugares’ fornecem o

terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 2013, p. 20).

O “entre-lugar” enfatizado por Bhabha é criado pelo o que ele comenta como trabalho fronteiro da cultura, seria o encontro entre o presente e o passado suscitado pelo novo. A renovação da cultura acarreta em novas formas de subjetividades, a atuação do presente está sempre interligada nessa conexão performada no hibridismo. Trazendo para o âmbito da teledramaturgia, em sua função mediadora, põe em discussão a tradução dos aspectos da modernidade, e sua inscrição na cultura pelos signos políticos e sociais.

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E A TELENOVELA

As representações abarcadas pela telenovelas abrangem toda uma coleção das características sociais brasileiras, pois ao mesmo tempo em que ratifica padrões de desigualdade e discriminação, também alimenta um repertório de sentidos que transpõem classes sociais, gênero, região, raça e gerações. Entretanto, incontestavelmente, não mostra um consenso sobre as interpretações que possam advir dessa narrativa, já que isso fica claro ao observarmos as representações de grupos minoritários realizadas nas tramas. De acordo com Serge Moscovici (2003 [1978]) as representações sociais são construídas pelos sujeitos por meio da elaboração compartilhada do conhecimento; o termo foi abarcado a partir do conceito de representação coletiva de Durkheim, no entanto visa a construção de comportamentos e a comunicação entre os indivíduos. Logo “todas as interações humanas, surjam elas entre duas pessoas ou entre dois grupos, pressupõem representações” (p. 40). O termo, por sua vez, perpassa elementos da sociologia e psicologia, já que articula cultura, ideologia, imagem e pensamento (VILLAS BÓAS, 2004).

Levando em consideração que essas representações não são construídas por um indivíduo isolado (MOSCOVICI, 2003 [1978], p. 41), a telenovela disponibiliza os códigos para o compartilhamento dessas representações, e permite entendimento tácito entre os que assistem na assimilação dos signos transmitidos. Esse texto televisual conduz para arcabouço social do que aparentemente seria o contexto brasileiro, especialmente para designar membros de diferentes grupos. Para Paiva (2005, p.15) “o tecido social é construído com base no conjunto das mediações sociais”, ressaltando para a responsabilidade da televisão quanto a regulação dessa mediação.

Vale ressaltar que os sentidos demarcados pela televisão levam a formar o que Anderson (2008) denominou de comunidades imaginadas, “ela é

imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva de comunhão entre eles” (p. 32). A soberania dessa comunidade, mesmo sendo limitada, replica sentidos e identidades forjando esse sentimento de compartilhamento entre seus indivíduos. Para o autor o ritual da leitura dos jornais contribui para a sedimentação do sentimento de pertencimento característico da comunidade imaginada. Desse modo, um aspecto sensível à dimensão televisiva é sua evocação dos padrões de brasilidades, em outras palavras, o que se vê televisionado pertence ao emaranhado de traços das diversas cotidianidades brasileiras, como a violência, relacionamentos, trabalho, saúde, bem estar; o que nos leva a característica da telenovela como “narrativa da nação” (LOPES, 2009), evocando traços culturais específicos.

E ao relatarmos brasilidades no plural, deixamos claro as especificidades encontradas em cada estado e região do País, pois como tratado na telenovela, existem marcas culturais intrínsecas à cada região, portanto discursos específicos que descrevem determinado território. Isto posto, Todorov (2014 [1978], p. 11) relata que discurso “é uma manifestação concreta da língua e se produz necessariamente em um contexto particular, em que entram em conta não somente os elementos linguísticos, mas também as circunstâncias de sua produção: interlocutores, tempo e lugar”; logo o discurso televisivo impõem uma representatividade instruída a influenciar o indivíduo pertencente a coletividade, dando origem a representações que circulam no cerne da sociedade.

Afinal, as ficções televisivas balanceiam as evidências dessa representação, amenizadas pelas funções melodramáticas e pedagógicas, imbricadas por meio da fala coloquial e a verossimilhança. No dizer de França (2009), a televisão opera como uma das instâncias do tecido social, é instrumento da manutenção da ordem dominante, de valores e tendências,

[...] é possível compreender as permanentes trocas entre a televisão e sociedade como pautadas por e resultado em permanentes equilíbrios e reequilíbrios. Alterações de valores, ocorrência de acontecimentos e transformações em diferentes aspectos da estrutura de uma sociedade, assim como, naturalmente, sua herança histórica, suas tradições, seus traços culturais específicos, incidem na televisão que se pode fazer, na programação, no perfil das diferentes emissoras (FRANÇA, 2009, p. 31).

Logo, a problematização dos temas sociais promove uma relação de retroalimentação entre sociedade e ficção, ao saber transportar os mais variados assuntos aos seus telespectadores, ao trabalhar com características

de sua própria comunidade demarcando traços de proximidade e do cotidiano.

ASPECTOS DA CULTURA PARAENSE ABORDADOS NA NARRATIVA

Em *A Força do Querer*, a autora buscou trazer alguns aspectos que compõem a cultura paraense e que introduziram as questões trabalhadas ao longo dos nove meses de exibição da trama. Por se tratar de uma obra de ficção, alguns elementos retratados em cena escapam da realidade ao qual estão sendo encenadas. Assim, elencamos três elementos que são intrínsecos ao Estado do Pará e que foram abordados na narrativa:

A lenda do boto

Segundo o folclore amazônico, a lenda consiste em um Boto cor-de-rosa, um golfinho – espécie de cetáceo de menor porte –, que sai dos rios amazônicos nas noites de festa. Com um poder especial, consegue se transformar num lindo, alto e forte jovem vestido com roupa branca. Usando um chapéu branco para encobrir o buraco no topo da cabeça, vai a festas e bailes noturnos em busca de jovens mulheres bonitas. Com seu jeito galanteador e falante, o boto/homem aproxima-se das jovens desacompanhadas, seduzindo-as; convencendo-as para um passeio no fundo do rio, local onde costuma engravidá-las. Na manhã seguinte volta a se transformar em boto.

O Boto também é considerado protetor das mulheres, pois quando ocorre algum naufrágio em uma embarcação em que o boto esteja por perto ele salva a vida das mesmas empurrando-as para as margens dos rios. Suas mulheres são conquistadas às margens dos rios quando vão tomar banho ou mesmo nas festas realizadas nos interiores próximos de rios. Os botos vão aos bailes e dançam alegremente com elas que se envolvem com seus galanteios e não desconfiam de nada. Só que, depois estão apaixonadas, a maioria dessas moças ficam grávidas deste rapaz. E por esta razão que ao boto é atribuída a paternidade de todos os filhos de mães solteiras. O Boto anda sempre de chapéu, pois dizem que de sua cabeça exala um forte cheiro de peixe. E quando ele chega à festa geralmente é desconhecido de todos os integrantes da mesma, mas logo consegue conquistar uma moça bonita e com ela dança a noite inteira. Porém, antes que o dia amanheça ele vai sem que ninguém o veja, pois o seu encanto termina assim que o dia começa a chegar e ele precisa voltar imediatamente para o rio. O Boto – Dom Juan das águas é figura popular do folclore amazônico é o mesmo golfinho da Europa e Ásia. (COELHO, 2003, p. 150)

Percebemos que o mito concerne aos aspectos do encantamento, da sedução e da maternidade, admitindo diferentes versões que compreendem desde índias insatisfeitas com seus companheiros se jogando no rio em busca do grande peixe que possa satisfazê-las, a versões mais modernas com as seduções acontecendo em festas. A lenda, dependendo da localidade onde é contada apresenta certas variações, especialmente em comunidades ribeirinhas de diferente municípios do Pará.

A lenda do Boto se configura em uma das versões do mito conquistador – caboclo, tendo em vista que esse peixe-homem se metamorfoseia em um homem branco. Com isso, esse *ser* passa a figurar como uma força transgressora no imaginário dessas comunidades. Segundo Fares (1996), o mito é atemporal e anespacial, no sentido de abordar sentimentos reais que entretanto foram recalçados; assim “a aura sagrada que envolve o boto implica uma permissividade que se cristaliza na relação com humanos, interdita pelas normas, mas perdoada, graças à intervenção do sobrenatural” (p. 54). Os mitos têm como uma de suas maiores funções buscar uma justificativa e explicar o não compreendido. Por se transformar em um homem branco, Fares elucida a origem híbrida da lenda do Boto, pois o mito demorou a entrar para o folclore amazônico, e em vista disso, atesta seu advento a partir da colonização portuguesa, que instaurou os tabus e a moralidade cristã. Dessa maneira, o adultério e o sexo antes do casamento conseguiam ser justificados pela mística que envolviam o Boto. A possível violação moral nestas regiões, eram perdoadas pois sabiam que a “vítima” não poderia deixar de ser complacente frente ao forte magnetismo dessa criatura dos rios, sendo os atos transgressores perdoados e solucionados a partir desse entendimento.

Em *A Força do Querer*, a personagem Edinalva (Zezé Polessa) – mãe de Ritinha – relata que foi seduzida e engravidou do Boto, e inclusive deu à luz dentro de uma canoa. Ritinha muito próxima aos elementos da natureza, comenta sua proximidade com os Botos ao nadar no rio, chegando até a relatar sobre a lenda em sua estadia no Rio de Janeiro. Para a personagem esses elementos místicos em sua concepção faziam parte de sua história e de sua inserção na comunidade de Parazinho. A paternidade atribuída ao Boto era justificada através da lenda, que camuflava o possível desvio moral cometido por Edinalva, que ao longo da trama omitia a paternidade da filha. Em síntese, essas narrativas eram vistas como fundamentais para a construção de uma subjetividade amazônica, uma maneira de explicar os processos de colonização e mestiçagem ocorridos na região.

A expressão popular “Égua”

No Pará, especificamente na capital Belém, encontramos a ocorrência frequente da expressão linguística *Égua*, que ao contrário de seu significado

usual como fêmea do cavalo, pode expressar diferentes emoções, desde surpresa, descrença e/ou alegria. Para origem do termo não há um consenso, no entanto, acredita-se que égua seja uma derivação do termo Pai D'égua, proveniente do Ceará e que chegou à região Norte no período do ciclo da borracha. A extração de látex da seringueira no fim do século XIX e início do XX, foi responsável pela migração de trabalhadores nordestino, majoritariamente do estado do Ceará, no Nordeste, que naquele momento passava por uma forte seca. Paes Loureiro (2015, p. 49), afirma que aproximadamente 500 mil nordestinos embarcaram para região Amazônica, e permaneceram mesmo após o arrefecimento do período extrativista.

O que era designado para denominar uma égua mansa e calma pelos trabalhadores das lavouras cearenses, logo passou a indicar uma característica de uma pessoa ou até mesmo de determinada situação. Com os anos, em um processo de mutação da língua, e já no território paraense, Pai D'égua passou para apenas Égua, que no léxico belenense pode expressar alegria, surpresa, espanto, admiração; sendo o significado dependente da entonação proferida.

Utilização do Égua pelos personagens gerou repercussão por parte dos paraenses, que se manifestaram nas redes sociais quanto ao que eles acreditaram ser o uso exacerbado do sotaque nordestino na região Norte. Na crítica intitulada “A Belém com que os belenenses também podem sonhar”¹⁰⁸, de Patrícia Kogut, de 19 de abril de 2017, a forma como os atores falam foram o motivo das reclamações mais frequentes, lembrando que a sonoridade típica do sotaque de Belém é a presença do chiado (característico também do Rio de Janeiro) ao fim das palavras no plural. Com a repercussão, Glória Perez deixa claro que telenovela é uma obra de ficção sem o compromisso de se ater a realidade, o que corroborou com a análise de Kogut, que sempre remarca para a fantasia da trama, que tem a fictícia Parazinho como contexto principal.

O Carimbó – gênero musical amazônico característico do Pará

Gênero musical característico do Estado do Pará, o Carimbó foi declarado, em 2014, Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O ritmo caboclo advém do sincretismo entre as culturas indígena, africana e ibérica, e tem como principais instrumentos o tambor e a maracá. A palavra Carimbó se originou do tupi korimbó, que significa pau que produz som; em seguida, passou a se chamar Curimbó, atabaque, instrumento utilizado para tocar o ritmo, que posteriormente, passou a indicar o nome do ritmo. A dança do Carimbó teve

¹⁰⁸ Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2017/04/forca-do-querer-belem-com-que-osbelenenses-tambem-podem-sonhar.html>. Acesso em: 01 jul. 2019.

seu início por meio das tribos indígenas, que em seus rituais dançavam acompanhados do curimbó. Após a chegada dos escravos africanos e dos colonos portugueses na região, foram introduzidos novos elementos que envolvem movimentos e batuques.

Como indumentária característica, as mulheres vestem saias longas, rodadas e estampadas, complementada com blusas curtas, geralmente da cor branca, em que os ombros ficam aparentes. O cabelo é preferencialmente solto, adornado com flores coloridas, além de pulseiras e colares. Para os homens, a vestimenta é composta por calça branca simples com a bainha enrolada, semelhante a calças utilizadas pelos escravos, e a camisa geralmente estampada, com os botões abertos e as pontas amarradas na altura do umbigo, remontando a roupas utilizadas pelos ribeirinhos. E na cabeça um simples chapéu de palha.

O Carimbó é dançado em pares com seus integrantes descalços. Em um primeiro momento, a dança se inicia com duas filas, uma composta por homens e outra por mulheres; embalados pelo ritmo, os dançarinos se aproximam da fileira feminina formando casais, que ao longo da apresentação dançam girando em torno de si mesmos. Esse grande círculo de casais evoca movimentos indígenas, cujo arrastar dos pés e o movimento de vai e volta sem se tocar, relembram a danças em torno das fogueiras. Os passos com características da cultura africana advêm da utilização da percussão, formando um ritmo vibrante e do corpo curvado para frente e as mãos para trás - movimento característicos dos homens - evidenciando a influência portuguesa.

O ritmo sofreu repressão em Belém como demonstra a Lei nº 1.028, de 5 de maio de 1880, do Código de Posturas de Belém, Coleção de Leis da Província do Grão-Pará,

Tomo XLII, Parte 1), no Capítulo intitulado “Das Bulhas e Vozeiras” (SALLES e SALLES, 1969, p. 260),

Artigo 107. É proibido sob pena de 30.000 réis de multa

Parágrafo 1º. Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade.

Parágrafo 2º. Fazer batuques ou sambas

Parágrafo 3º. Tocar tambor, corimbó, ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc.

Neste período, segundo Salles e Salles (1969), o Carimbó representava para seus adeptos um momento lúdico e de escapismo para os trabalhos desenvolvidos na roça, campos e pastos, na qual muitos versos evidenciavam as condições de trabalhos de negros do início do século XX. Dessa forma, somente a partir da década de 1960 foi que o Carimbó se estabeleceu como um ritmo genuinamente paraense e passou a figurar nas rádios de Belém.

Ritinha, por sua vez, era uma personagem em que os vínculos entre a sociedade e a natureza eram exacerbados, principalmente na relação entre a natureza e o místico, presente na Amazônia. O estreitamento das relações entre o signo e as coisas, algo pertencente aos processos culturais como nas artes, o indivíduo entra em extremo contato com o meio no qual habita, possibilitando que se esse intercâmbio impregne sua criação, o que se fez muito aparente na ficção. O Carimbó, inserido na trama, também era uma maneira de sedução e de disputa na qual a personagem participava das rodas de dança ao som de “Curió do Bico Doce”, de Dona Onete.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O formato brasileiro de telenovela se destaca pelo avanço ao aliar o entretenimento com a pedagogia na inserção de tópicos sociais, através do melodrama e do naturalismo. Longe de ser homogênea, a cultura brasileira é referida nas narrativas criando e metamorfoseando lugares de experiências simbólicas, específicas desse processo comunicativo. Marilena Chauí (2004) argumenta que tal “conhecimento/reconhecimento pela imagem do Brasil não se opera somente no sentido de apagar as diferenças sociais e regionais reais ou reduzi-las a aspectos folclóricos, mas opera no sentido de ocultar o país” (p. 12). Isso se dá, segundo a autora, pela dualidade fato-ficção, o fato é transformado em ficção e a ficção na realidade do cotidiano; desse modo, fatos são apresentados em sua interpretação já posta ao telespectador, enquanto a telenovela – exibida após o telejornal – dramatiza o contexto social. Isso é operacionalizado pela formação da programação televisiva da TV Globo, que escalona em seu horário nobre telenovela seguido de telejornal.

Os três aspectos culturais referentes ao Estado do Pará foram utilizados como recursos regionais que possibilitam a verossimilhança na narrativa para a ambientação da personagem Ritinha. Em suma, cada um desses aspectos está imbricado ao processo colonizador ocorrido na região, e que puderam ser ressignificados e inseridos como cultura amazônica. A lenda do Boto, ao explicar o processo de mestiçagem entre brancos e ribeirinhos; o Égua, refletindo e assimilando a migração cearense durante o ciclo da Borracha; e o Carimbó, ritmo musical que absorveu características africanas, ibéricas e indígenas. São aspectos regionais que recontam a vida desse homem amazônico e seu relacionamento com a natureza, em meio aos ditames da colonização e ao sistema econômico extrativista.

Na ponte aérea Rio de Janeiro – Parazinho, adentramos no enfoque fictício de outros brasis, sem comprometimento com realidade, mas que proporcionam pistas para o entendimento de outros contextos. São identidades que escapam da mídia e que apresentam culturas e identidades distintas. Destarte, ligada à processos sociais, a identidade é conservada e

delimitada por estruturas sociais (BERGER e LUCKMANN, 2013 [1966], p. 221), realidade partilhada pelas representações e sentidos provenientes da televisão, especificamente das telenovelas, figuram como papel determinante. Tendo em vista que a televisão, em seu potencial midiático fala do mundo, mas também fala de si mesma, impulsionando a vida cotidiana em seus referenciais e redirecionando as perspectivas sociais.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Pierre. **A Construção Social da realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. Prefácio. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: Ensaio sobre Televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- COELHO, Maria do Carmo Pereira. **As narrações da cultura indígena da Amazônia: lendas e histórias**. 223f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade de São Paulo – São Paulo, 2003.
- FARES, Josse. O Boto, um Dândi das águas amazônicas. **Moara – Revista dos Cursos de Pós graduação**, Belém, n. 5, p. 47-63, abr. / set., 1996.
- FRANÇA, Vera V. A Televisão Porosa – Traços e Tendências. In: FREIRE FILHO, João (org.). **A TV em Transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes** v. 3, n. 1, p. 21–47, 2009.
- MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2003.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. Cultura Amazônica: Uma diversidade diversa. In: **A Arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.
- PAIVA, Raquel. Mídia e Política de Minorias. In: BARBALHO, Alexandre; PAIVA, Raquel (orgs). **Comunicação e Cultura das Minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.
- PINHEIRO, Amálio. **América Latina: Barroco, Cidade, Jornal**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 9, set./dez. 1969.
- TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e Interpretação**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- VILLAS BÔAS, Lúcia Pintor Santiso. Teoria das representações sociais e o conceito de emoção: diálogos possíveis entre Serge Moscovici e Humberto Maturana. **Psicologia da Educação**, São Paulo, n. 19, 2º sem de 2004, p 143-166
- WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, MG: PucMinas, 2016.

EXPERIÊNCIAS MODERNAS DE TEMPO NA FICÇÃO TELEVISIVA LATINO-AMERICANA: APONTAMENTOS INICIAIS A PARTIR DA MINISSÉRIE DOIS IRMÃOS

Mariana Almeida

Introdução

Com plano detalhe e som característico de uma máquina de escrever, a narração em *off* inicia a jornada da história: “*A casa foi vendida com todas as lembranças, todos os móveis, todos os pesadelos*”. Um casarão abandonado, uma senhora sentada à cama, aflita, a mão no peito, movimenta o corpo como um relógio em *tic tac*. O narrador continua, como quem lê um livro em voz alta: “*A casa foi vendida com o seu bater de portas, seu vento encanado, sua vista do mundo*”. Na trilha sonora, a composição dramática contribui para o dar o tom de uma tragédia familiar anunciada no meio da região Norte do Brasil, mas que ainda não sabemos qual é. A sequência segue com a montagem de cenas dos personagens em temporalidades distintas, intercaladas, mescladas entre passado, presente e talvez um futuro que nos parece aterrador.

Assim, em uma não-linearidade e com sons, imagens e texto que estimulam a curiosidade e convocam o telespectador a descobrir e a participar de uma história trágica, é iniciada a minissérie *Dois Irmãos* (2017), inspirada no romance homônimo de Milton Hatoum e exibida pela Rede Globo. A produção faz parte do chamado Projeto Quadrante, concebido pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, que inclui outras três minisséries: *A Pedra do Reino* (2007), *Capitu* (2008) e *Dançar Tango em Porto Alegre*, ainda sem previsão de estreia. A proposta geral e declarada das minisséries, exposta no site do Projeto¹⁰⁹, é a tentativa de um modelo de comunicação e educação, propondo uma reflexão sobre o país com adaptação de obras literárias e regionalizadas.

A partir de *Dois Irmãos* propomos neste trabalho uma reflexão sobre como são construídas as experiências modernas de tempo nas narrativas ficcionais televisivas latino-americanas, especificamente brasileiras, a partir das múltiplas temporalidades apresentadas, sobrepostas e concorrentes e que têm o melodrama como matriz cultural fundamental dessas construções. Nos interessa analisar mais profundamente, tendo a minissérie como objeto empírico, a proposta de um projeto moderno de país (e de Amazônia) que

¹⁰⁹ O site do Projeto Quadrante contém, na descrição sobre o que ele é, vários trechos escritos por Luiz Fernando Carvalho a respeito das propostas conceitual e prática das produções que compõem o Quadrante. Disponível em <www.quadrante.globo.com>. Acesso em 10 de ago. de 2018.

mescla história e ficção com recursos e características melodramáticas e diversas temporalidades que se fazem presentes na narrativa.

Este trabalho é um dos primeiros exercícios de análise das minisséries do Projeto Quadrante sobre as experiências estéticas e narrativas que comunicam acerca das culturas regionais brasileiras. Optamos por iniciar com *Dois Irmãos*, minissérie exibida mais recentemente e que apresenta significativos tensionamentos temporais da modernidade latino-americana (e amazônica) e características explícitas do melodrama como base de construção narrativa.

Para construir nosso percurso, partimos da discussão sobre a ressignificação do tempo na modernidade, a problemática da cultura inserida nesse processo e a complexidade da América Latina ao ser incorporada nesse projeto moderno. Daí seguimos para a compreensão sobre o melodrama e sobre o papel que ele ocupa na cultura latino-americana, até chegarmos na discussão sobre narrativa como experiência do tempo, sobre ficção melodramática televisiva e sobre a minissérie que nos propomos a analisar e as problemáticas temporais com as quais ela nos interpela.

EXPERIÊNCIA MODERNA DE TEMPO?

Na proposta de modernidade germinada na Europa Ocidental, o tempo adquiriu inovadoras características, em que o presente se tornou espaço de transição e de trabalho para um futuro de progresso, melhor a cada dia, e de distanciamento e ruptura com o passado, tido como algo a ser superado. Na lógica do tempo moderno, portanto, o presente existe para o futuro e não para o passado.

Dessa perspectiva ocidental e europeia de tempo moderno enquanto tempo do progresso, do avanço, do futuro como expectativa decorreu o impulso de comparação entre povos, continentes, culturas, ciências e classes encarados como uns mais adiantados que outros e em que, para os “atrasados”, era necessário avançar para alcançar ou ultrapassar, o que tem raízes no conhecimento do anacrônico que opera no tempo cronológico. “Desde o século XVII as diferenças em relação à melhor organização ou à situação do desenvolvimento científico, técnico ou econômico passam a ser organizadas, cada vez mais, pela experiência histórica” (KOSELLECK, 2006, p. 285).

Passado, presente e futuro colocados em movimento pela modernidade tornaram-se, assim, pontos de diferenciação, sendo o presente interpretado como elo que relaciona o espaço de experiência e o horizonte de expectativas, de um passado revisitado para ressignificar o futuro, hierarquizando culturas, povos e etnias e firmando-se como uma perspectiva totalizadora, linear e homogeneizante de tempo e de mundo. Sob essa ótica, com categorias temporais postas em movimento, cresce a diferença entre passado e futuro, com as comparações ordenando a história do mundo e colocando a sociedade

ocidental da Europa como aquela a ser almejada, objetivo maior do progresso. O tempo como duração abre espaço para o tempo como mercadoria (ROCHA; LÓPEZ DE LA ROCHE, 2019).

A construção moderna de experiência do tempo encontra na cultura seu principal ponto de tensão a partir das múltiplas e concomitantes temporalidades que escapam da lógica linear e de progresso que defende. Ainda que seja até hoje um conceito complexo e de difícil definição, Williams (1979) compreende a cultura como ordinária e como experiência coletiva, histórica e materializada onde se dá a ação e a transformação, na qual o passado atua no presente em relações dinâmicas e de diferentes temporalidades que configuram o processo cultural. A cultura estaria, portanto, atravessada pelas mais diversas práticas sociais e padrões de organização, constituindo-se na soma dessas interrelações e sendo sua análise voltada, assim, para a compreensão de como essas são vividas e experimentadas em um dado período.

E são essas experiências culturais do tempo, ao serem compostas por lógicas temporais diversas, que questionam e confrontam a ordem moderna de tempo que o Ocidente busca estabelecer. Nessa perspectiva, o presente é força - e não passagem que rompe com o passado - que se constrói entrelaçado por conflitos e tensões que desencadeiam nas transformações culturais. Para Williams (1979), novas formações culturais – dinâmicas, não fixadas, reelaboradas e ressignificadas - carregam marcas de formações anteriores (ROCHA; LÓPEZ DE LA ROCHE, 2019).

Assim, ao nos voltarmos para a compreensão da América Latina a partir da cultura nos deparamos com a dificuldade de interpretar a temporalidade de um continente colonizado seguindo a perspectiva moderna eurocentrada. A começar pelo fato de que, de acordo com Martín-Barbero (1992; 2009), a entrada dos latino-americanos na Modernidade se dá não por meio do padrão burguês europeu (tendo o livro e a cultura ilustrada como referências), mas sim pela oralidade marcada por tradições e costumes em sociedades heterogêneas, com temporalidades diversas e não lineares, e com a industrialização e seus meios massivos como espaços de acesso ao moderno e também de sobrevivência do arcaico de povos atravessados por uma realidade de violências, apagamentos, negações e destituições que constituíram a história colonizadora da América Latina.

Nessa modernidade periférica, modernidade tardia ou moderna tradição – sendo esses alguns dos termos a que autores se referem ao continente latino-americano – o melodrama, atuando como gênero, como estética e como narrativa, configura-se (até hoje) como lugar de mediação pelo qual é possível adentrar e experienciar a modernidade a partir das múltiplas temporalidades que se cruzam e conformam a América Latina, com os anacronismos histórico-culturais que compõem os imaginários modernos. O

melodrama latino-americano será, portanto, lugar de excelência para repensar o popular inserido nos conflitos e tensões da Modernidade (HERLINGHAUS, 2002).

MELODRAMA, AMÉRICA LATINA E RECONHECIMENTO NA MODERNIDADE

Popularizado nos palcos teatrais, o melodrama tem sua origem associada à ópera e que durante a ascensão da Era Moderna (entre os séculos XVIII e XIX) passa a ser encenado nos teatros europeus (XAVIER, 2003), com influência direta da literatura oral, em um momento em que o teatro deixa de ser uma exclusividade das classes privilegiadas e começa a ocupar espaços públicos e populares nas grandes cidades. Com a proibição no uso de diálogos e canções, o gênero constrói sua dramaticidade a partir de gestos, expressões corporais, efeitos visuais e sonoros sem espaço para sutilezas e/ou ambiguidades. Uma linguagem de fácil construção e apreensão para uma ampla diversidade de público, em grande parte desacostumado com arte tradicional, com a cultura letrada e sem repertório prévio para consumir produtos mais complexos.

Compete ao melodrama o desafio de emocionar e satisfazer esse público para garantir a rentabilidade e sua permanência nos palcos (HUPPES, 2000). No período da Revolução Francesa, o melodrama permitiu às classes populares – que viviam um período intenso de imaginação e exacerbação da sensibilidade, proporcionadas pelas mudanças aceleradas da modernidade e pelas terríveis cenas vividas durante a revolução - encenar suas emoções, paixões e moralidades. “Antes de ser um meio de propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 164), de ridicularização da nobreza e da burguesia, de separação moral escancarada entre bons e maus, vítimas e heróis e com a expressividade de sentimentos em uma cultura que não pôde ser educada pelo padrão burguês.

De acordo com Herlinghaus (2002), o modo melodramático moderno nasce, historicamente, para localizar e articular a ‘moral oculta’ em tempos em que irrompe a modernização como massificação cultural, encontrando em produtos como cinema e televisão ambientes propícios para sua permanência, evolução e popularização. Os países da América Latina, dando continuidade à sua cultura oralizada em uma sociedade heterogênea, repleta de contrastes, têm no melodrama um modelo para a manifestação de tensões e conflitos sociais que marcam a realidade do povo. É denominado por Martín-Barbedo (2009) como “drama do reconhecimento” – da mãe que busca pelo filho, da mocinha que sonha em saber quem é seu pai, da família que quer voltar à terra da qual saiu etc. No melodrama, há sempre alguém em busca de (re)conhecer a si e/ou ao outro.

O gênero encontrou na América Latina seu terreno mais fértil de fortificação e crescimento proporcionado pelas matrizes culturais de formação do continente (MARTÍN-BARBERO, 1987) - marcadas pela oralidade, por crenças, rituais e tradições; pela necessidade de reconhecimento social, cultural e identitário de povos atacados, negados e apagados em meio à modernidade. É pelo melodrama, mediando o tempo da vida com o tempo do relato, que os povos afirmam suas socialidades e se reconhecem. “E a partir disso, melodramatizando tudo, vingam-se a seu modo, secretamente, da abstração imposta pela mercantilização da vida e despossessão (sic) cultural” (MARTÍN-BARBERO; MUÑOZ, 1992, p. 29).¹¹⁰

O melodramático, então, mostra-se como modo performativo e narrativo da oralidade moderna, sendo sua estrutura a ponte entre o tempo do ciclo (anacrônico, repetitivo, vivido no cotidiano) e o tempo do progresso e que, ao ativar as matrizes culturais que constituem historicamente os povos latino-americanos, permite o acolhimento de propostas modernizadoras em algumas dimensões da vida (HERLINGHAUS, 2002), como religião, casamento etc. Esse êxito mostra-se especialmente nas narrativas ficcionais seriadas e para entender mais profundamente esse processo, e como é concretizado em objetos como *Dois Irmãos* que instaura relações temporais, acreditamos ser necessária a compreensão da narrativa como experiência e guardiã do tempo.

NARRATIVAS FICCIONAIS E MINISSÉRIES BRASILEIRAS COMO EXPERIÊNCIA MODERNA DE TEMPO

Em entrevista concedida ao projeto *Memoria y Promessa* (HUEGO; MORAWICKI, 2019), Jesús Martín-Barbero reconhece o filósofo Paul Ricoeur e seus estudos sobre narrativa como uma das referências fundamentais na construção de seu pensamento voltado à cultura popular-massiva latino-americana, ao dizer que o relato é algo que constrói a humanidade e possibilita a compreensão da própria experiência temporal. E um particular modo de existência dos humanos é saber contar, contar-se e escutar os relatos dos outros, sendo um modo de (re)conhecimento de si e do outro. Por isso, buscamos neste espaço a realização do esforço para compreender essa influência como ponto de encontro com a narrativa melodramática e de como manifesta-se em produções como *Dois Irmãos*, fornecendo uma experiência moderna de tempo na América Latina e particularmente no Brasil/Amazônia.

¹¹⁰ No original diz: “Y desde ella, melodramatizando todo, vengarse a su manera, secretamente, de la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida y desposesión cultural” (MARTÍN-BARBERO; MUÑOZ, 1992).

É Paul Ricoeur (2010) quem afirma que a narrativa é a guardiã do tempo, pois toda narrativa produz tempo atuando como esquema de compreensão e organização que articula o tempo universal com o tempo vivido, criando um terceiro que não é senão o tempo humano, narrado, que estabelece a experiência e torna-se palpável nas múltiplas configurações narrativas (BARBOSA, 2017).

Esse tempo humano procede do entrecruzamento de história e ficção no meio do agir e do padecer, onde cada modo narrativo toma de empréstimo peculiaridades do outro para construir sentido no mundo efetivo do leitor/espectador e refigurar o tempo.

Esses empréstimos consistirão no fato de que a intencionalidade histórica só se efetua incorporando à sua intenção os recursos de *ficcionalização* que dependem do imaginário narrativo, ao passo que a intencionalidade da narrativa de ficção só produz os seus efeitos de detecção e de transformação (...) assumindo simetricamente os recursos de *historicização* que lhe oferecem as tentativas de reconstrução de um passado efetivo (RICOEUR, 2010, p. 176-177).

Alguns desses recursos de *historicização* utilizados, que funcionam como conectores entre os tempos em movimento, são o calendário, os arquivos e os rastros/vestígios que reinscrevem o tempo vivido no tempo universal, instituem um passado materializado e, no caso dos rastros, indicam “aqui, portanto no espaço, e agora, portanto no presente, a passagem passada dos vivos”, orientando a caça, a busca, a investigação (RICOEUR, 2010).

Livre das coerções que exigem a inscrição no tempo universal, como ocorre com a história, e muitas vezes construída por fragmentos de memória e imaginação que não necessariamente obedecem à linearidade, a narrativa ficcional possibilita uma experiência temporal que desdobra o seu mundo em outros mundos, cada um deles singular, único, incomparável. Para Ricoeur (2010), a maior contribuição da ficção para a filosofia está “na exploração das características não-lineares do tempo fenomenológico que o tempo cronológico oculta, em virtude mesmo de sua incrustação na grande cronologia do universo” (2010, p. 224).

Composta por tradições, costumes, rituais, fidelidades primordiais que dizem dos segredos e sofrimentos que compõem os laços familiares, modos de vida anacrônicos e moralidades conservadoras que se mesclam e se entrelaçam com as perspectivas de vida moderna, as narrativas ficcionais melodramáticas atuam na tessitura da vida latino-americana, refigurando o tempo, reafetando o passado e possibilitando o reconhecimento e a transformação na imediatez do encontro com essas narrativas.

Em um continente que carrega entre suas peculiaridades o acesso à modernidade por meio da indústria cultural massiva, é a ficção televisiva

latino-americana que mais ocupa esse lugar de modernização a partir de múltiplas temporalidades, principalmente nas telenovelas (MARTÍN-BARBERO, 2009). No Brasil, onde a teledramaturgia ganhou contornos mais específicos com relação aos outros países, as minisséries estão entre as produções que atuam na mediação das temporalidades, buscando a construção de identidades nacionais muitas vezes a partir de perspectiva histórica inserida na lógica moderna, com aspectos homogeneizantes e de valorização da cultura ilustrada (canônica, do livro) a partir da oralizada, propondo imagens de seu tempo (moderno) relacionadas ao passado (moderno) e funcionando como registros históricos, documentos da constituição da nação.

De acordo com Coca (2014), as minisséries brasileiras começaram a ser produzidas e veiculadas pela Rede Globo a partir da década de 1980, após a telenovela já ser considerada como a principal produção de ficção televisiva no país. A primeira minissérie foi *Lampião e Maria Bonita* (1982), ocupando a faixa das 22h. Nesses 40 anos, a mesma emissora já produziu mais de 80 minisséries e mais da metade dessas produções foi inspirada em clássicos literários, incluindo as três que compõem o Projeto Quadrante: *A Pedra do Reino*, *Capitu* e *Dois Irmãos*.

DOIS IRMÃOS, TEMPORALIDADES NA AMAZÔNIA E A CONSTRUÇÃO DE UMA NAÇÃO

Exibida em 2017 pela Rede Globo com dez capítulos, *Dois Irmãos* faz parte do chamado Projeto Quadrante, concebido ainda na década de 1980 pelo diretor Luiz Fernando Carvalho e que inclui outras três minisséries: *A Pedra do Reino* (2007), adaptação da obra de Ariano Suassuna; *Capitu* (2008), criada a partir do livro de Machado de Assis; e *Dançar Tango em Porto Alegre*, inspirada no romance de Sérgio Faraco e ainda sem previsão de estreia. A proposta geral e declarada das minisséries é a tentativa de um modelo de comunicação e educação em que a estética e a ética caminham juntas, propondo uma reflexão sobre o país a partir dessas obras literárias, ambientadas em diferentes regiões brasileiras e com a colaboração das comunidades locais, entre atores e produtores, com o objetivo de regionalizar as produções.

A minissérie *Dois Irmãos* foi escrita por Maria Camargo, adaptada do romance homônimo de Milton Hatoum e com a capital do Amazonas, Manaus, como ambiente narrativo. A produção gira em torno da trágica saga da família de imigrantes libaneses que constrói sua vida na capital manauara entre as décadas de 1920 e 1980, após o período da *Belle Époque* na Amazônia e atravessada ainda por consequências da II Guerra Mundial, do governo de Juscelino Kubtschek e da Ditadura Militar. Zana (Juliana Paes/Eliane Gardini) e Halim (Antônio Calloni/Antônio Fagundes) são pais

dos gêmeos Yaqub e Omar e de Rânia. Nos fundos da casa onde moram, nas proximidades do porto de Manaus, vivem a índia Domingas, descrita como “meio escrava, meio ama” da família, e seu filho Nael (interpretado na fase adulta por Irandhir Santos).

A rotina e o destino da família e dos empregados são afetados pela rivalidade e hostilidade entre os gêmeos, influenciadas pela preferência, intensa proteção e relação quase incestuosa de Zana por Omar, o caçula. A história é narrada por Nael, filho nascido do estupro que Domingas sofreu de Omar, a partir das memórias do que ouviu, viu e viveu naquela casa e com aquela família. “Fatos históricos e transformações da cidade de Manaus se entrelaçam à trágica decomposição da família em uma narrativa não linear, repleta de reflexões sobre o tempo, a memória, a amargura, o amor desmesurado e o ressentimento” (CAPANEMA, 2017, p. 87).

Dois Irmãos inicia do fim, como descrito no início deste trabalho, e constrói a narrativa a partir das memórias e da imaginação do narrador, ao juntar “*os cacos dispersos tentando recompor a tela do passado*” com o auxílio, em vários momentos, de imagens de arquivo em preto e branco e colorido que mostram as transições vividas pela cidade de Manaus, inserida no projeto de modernização (e progresso) do país. A história trágica da família é atravessada por marcadores históricos do Brasil que de alguma forma transformam a vida cotidiana dos personagens – o tempo universal inscrito no tempo vivido.

Talvez a mais melodramática das três minisséries do Projeto Quadrante, essa última já marca o melodrama como lugar de mediação de histórias e tempos desde a abertura, utilizando uma ópera como trilha sonora. Em uma casa de estilo europeu construída no meio da floresta amazônica, e à beira do porto da cidade, a intriga familiar desenvolvida capítulo a capítulo separa e mescla ao mesmo tempo a composição de bem e de mal, e do bem contra o mal. A história é tecida por segredos morais ocultos, por tradições que concorrem e atravessam o moderno (como a religião), por rituais que conectam e desestabilizam tempos, a exemplo da festa de aniversário de Zana que em dado momento é ressignificada pelo narrador quando diz que “*nenhum ritual é capaz de estancar o tempo que aos poucos ofuscou a beleza da mãe e lapidou à da filha, Rânia*”, deixando clara a sua paixão pela até então desconhecida tia e essa dimensão temporal que atravessa ritualidades e impacta a vida e o destino das pessoas envolvidas.

A despeito do intenso processo de modernização de uma das principais capitais da Amazônia, a minissérie conecta as experiências dos personagens (e também do espectador) à floresta que resiste ao tempo, ao rio que funciona como travessia de tempos, ao ciclo repetitivo da chuva que se transforma gradativamente, por influência também do progresso modernizador, ao ponto de colaborar para a derradeira destruição da família com uma enchente

inesperada que destrói a casa. Ciclo repetitivo semelhante ao de Omar na transição da adolescência para a fase adulta, em que é mostrado voltando várias vezes para a casa após as costumeiras noites de farra, com seu crescente envelhecimento ao longo do tempo e sua degradação física e moral que culmina em tragédia.

Quando Yaquib, o outro gêmeo, sai de sua cidade natal para morar em São Paulo, descreve Manaus como uma aldeia (atrasada) e a capital paulistana como uma metrópole (avançada), dizendo-se agora como um cidadão e sendo motivo de orgulho para a família. Seu novo lugar no mundo moderno e sua nova identidade são acompanhados de outras imagens de arquivo, dessa vez mostrando São Paulo em seu intenso processo de modernização com avenidas, bares, clubes, restaurantes, universidade etc. que por longo período Yaquib não pôde acessar.

Nas memórias sobrepostas e um tanto desordenadas de Nael, reconstruídas e reelaboradas com os rastros que as histórias da família foram deixando no caminho e as que Halim lhe contou, o projeto moderno que modifica paisagens e culturas amazônidas mostra-se como uma problemática ao universo narrativo dos personagens, verbalizado pelo narrador em um dos últimos capítulos. “*Halim olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado*”, enquanto testemunhava às margens do rio que compõe a cidade a derrubada de árvores da floresta para a abertura de estradas, com imagens de arquivo do período de construção da Transamazônica. A narrativa melodramática mostra, assim, a sua força como trama de temporalidades, como forma de experiência de modernidade, e de nós mesmos, com o entrecruzamento de tempos que diz desse anacronismo da história e realidade latino-americanas, que constitui o popular-urbano e os dramas daí sofridos (MARTÍN-BARBERO, 2009).

Um paradoxo também perceptível no universo extra diegético. *Dois Irmãos*, com características do melodrama atuando na tessitura do anseio por reconhecimento e escolhida para ser parte do Quadrante, não escapa de uma visão eurocêntrica e conservadora de construção do país, de um projeto moderno homogeneizante de nação que reitera e corrobora com a violência, o apagamento, a negação e hierarquização que constitui a própria história de modernidade latino-americana.

Ao ser colocada como narrativa do Norte do país, a diversidade que compõe a região é negligenciada; ao ter uma família de imigrantes como protagonista, tendo uma única personagem indígena com história pouco contada, a minissérie acompanha a modernidade europeia que hierarquiza raças, ainda que exemplifique essa diversidade de culturas e tempos transnacionais entrelaçados no continente; ao inserir Manaus e São Paulo em lados opostos da ordem do progresso, a produção hierarquiza também

temporalidades na relação dicotômica de “atrasados” e “avançados”; ao partir da adaptação de um clássico da literatura como forma de comunicar e educar sobre o país, *Dois Irmãos* segue a lógica da cultura ilustrada, letrada como mais legítima que a oralizada e industrializada. De certa forma, ao mesmo tempo em que se utiliza da matriz melodramática para contar sobre o país, para ensinar sobre a modernidade latino-americana, para possibilitar experiências de tempo anacrônicas, a minissérie também a nega, também a subestima como narrativa do popular que existe e se fortalece no massivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“*Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras*”, finaliza Nael no término de sua jornada como narrador. Sentimentos colocados em palavras, em narrativa que organiza a experiência e refigura o tempo humano, mediando o mundo do texto e o mundo do leitor/espectador, conforme discutimos neste trabalho que se constitui como o início de apontamentos e tentativas de construção analítica em torno das minisséries exibidas pelo Projeto Quadrante.

Para direcionar nosso olhar mais especificamente à *Dois Irmãos* na busca para entender a experiência moderna de tempo na ficção melodramática latino-americana, partimos da discussão sobre a perspectiva de tempo do projeto moderno europeu, passado, presente e futuro em movimento linear, tendo o horizonte do progresso como expectativa e os espaços de experiência do passado como algo a ser rompido, superado. Isso nos auxiliou a compreender as contradições que atuam na modernidade heterogênea latino-americana e as formas encontradas de inserção e reconhecimento dos povos nessa temporalidade, principalmente por meio do popular-massivo como o melodrama, sendo este o drama por reconhecimento advindo de uma trama de origem, de um não saber identitário que expressa e mobiliza as lutas por fazer-se reconhecer (HERLINGHAUS, 2002).

A discussão sobre o melodrama nos levou a buscar compreender o papel da narrativa como experiência do tempo no entrecruzamento de história e ficção, na compreensão e organização do tempo humano no tempo do mundo, o que nos permitiu ter uma dimensão mais esclarecida sobre a relevância e construção da narrativa melodramática em produções de ficção televisiva, como as minisséries brasileiras, enquanto trama de temporalidades que possibilita a experiência de modernidade latino-americana – e que até hoje está presente não apenas em minisséries, mas também em telenovelas e em séries produzidas para *streaming*, a exemplo de *Coisa Mais Linda*, da Netflix (ROCHA; MEIGRE; VIEIRA, 2019).

Ao chegarmos no fim do percurso na narrativa do nosso objeto empírico, vimos como *Dois Irmãos* entrelaça história e ficção, experiencia múltiplas temporalidades que se conectam com a heterogeneidade cultural moderna

latino-americana, mas acaba reforçando também uma perspectiva colonialista de modernidade, com apagamentos, negações e hierarquizações que desestabilizam ainda mais o reconhecimento identitário e as temporalidades diversas que compõem tanto a região Norte quanto o país e o continente.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Marialva. Tempo, tempo histórico e tempo midiático: interrelações. In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (ORGs). **Comunicação, mídia e temporalidades**. Salvador: Edfuba, 2017, p. 19-36.
- CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos. **Memória e narração na tradução televisiva de *Dois Irmãos***. Revista Dispositiva, v. 7, n. 11. Belo Horizonte: Puc Minas, 2017.
- COCA, Adriana Pierre. **As continuidades e aproximações do gênero melodrama na adaptação televisual de *Dom Casmurro***. Verso e Reverso, vol. XXVIII, n. 68. Nisinos, 2014.
- DOIS IRMÃOS**. Rede Globo. Direção geral: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Maria Camargo. 2017. Minissérie. 10 capítulos. Em média 50 minutos cada.
- HERLINGHAUS, Hermann. La imaginación melodramática: rasgos intermediales y heterógenos de una categoría precaria. In: HERLINGHAUS, H. (Editor). **Narraciones anacrónicas de la Modernidad: melodrama e intermedialidad em América Latina**. Santiago: Ed. Cuarto Próprio, 2002.
- HUEGO, Jorge; MORAWICKI, Kevin. El reconocimiento. En las huellas de Paul Ricoeur. In: HUEGO, J.; MORAWICKI, K. **Memoria y promesa**. Conversaciones con Jesús Martín Barbero. Planeta Colombiana: Bogotá, 2019.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. Ateliê Editorial. São Paulo, 2000.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Ed. UFRJ, 6ª ed. Rio de Janeiro, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia. **Televisión y Melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia**. Tercer Mundo Editores. Colombia, 1992.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa 3**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- ROCHA, Simone Maria; LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio Enrique. Temporalidades: para pensar la contemporaneidad de lo no-contemporáneo. In: **El sensorium cultural del siglo XXI: ensayos a partir del pensamiento de Jesús Martín-Barbero**. Nilda Jacks, Daniela Schmitz, Laura Wottrich e Omár Rincón (editores). Quito: Comisión Ciespal, 2019.
- ROCHA, Simone Maria; MEIGRE, Marcos Vinicius; VIEIRA, Gabriela Arcas. **O melodrama virou global? Práticas de produção e circulação da série Netflix Coisa Mais Linda**. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, v. 17, n. 31. São Paulo: ALAIC, 2019, p. 168-180.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- XAVIER, Ismail. **Melodrama, ou a sedução da moral negociada**. Revista Novos Estudos, n. 57. São Paulo, 2000, p. 81-90.

REPRESENTAÇÕES, ESTEREÓTIPOS E MULHERES NEGRAS: O CÍRCULO DE SENTIDOS A PARTIR DE “MALHAÇÃO: VIVA A DIFERENÇA”

Olívia Pilar

INTRODUÇÃO

Em tempos em que se é muito discutido sobre a participação dos meios de comunicação nos debates contemporâneos, tem se refletido com frequência sobre qual é o papel das diversas representações midiáticas. Este trabalho se localiza nessa discussão e busca entender como essas representações são de fato constituídas em uma prática comunicativa e como elas assumem diversas ressignificações. Nesse sentido, o problema de pesquisa que guiará este trabalho é: *através da análise das mulheres negras da telenovela “Malhação: Viva a diferença”, como podemos apreender a ressignificação das representações das mulheres negras como prática comunicativa?*

A nossa análise se dará a partir de uma telenovela, pois acreditamos que é um objeto privilegiado para se pensar as práticas comunicativas, já que ela apresenta em seu enredo uma aproximação com a sociedade em que está inserida “trazendo para a construção das personagens as preocupações, os valores e os temas que perpassam o cotidiano dos telespectadores” (SIMÕES; FRANÇA, 2007, p.53). Entendemos que essa discussão, trabalhada por meio desse objeto, tem relevância por nos apresentar os novos sentidos que são produzidos a partir das representações e qual seria o papel social que esses sentidos carregam.

Ademais, tensionar as representações das mulheres negras nas mídias tem relevância social por abordar de forma direta a noção de interseccionalidade (CRENSHAW, 1989, 1990, 2002) que aponta que sobre mulheres negras incidem diversas opressões, não somente o machismo — como quando se pensa mulheres brancas inseridas num padrão —, nem somente o racismo — como quando se pensa em homens negros. Dessa forma, nosso olhar se debruça sobre essas representações entendendo que para elas é necessário que se analise o contexto social da sociedade brasileira e o lugar que essas mulheres ocupam em diversos espaços; ressaltando a importância dos processos comunicativos sobre as reflexões contemporâneas.

Conforme dissemos, o objetivo principal deste artigo é responder a nossa principal pergunta: *como as representações são construídas e ressignificadas a partir da comunicação?* Entretanto, esse artigo se filia às primeiras inquietações de nossa pesquisa de mestrado, são elas: Como, a partir do modelo de comunicação ao qual nos filiamos e das suas bases teóricas, as representações são constituídas? Qual é o conceito de representação? Quais seriam os nomes dados para os novos sentidos das representações? São essas

perguntas teóricas que vão orientar nossa análise a partir da telenovela, embora saibamos que as repostas ultrapassam esse meio.

Assim, nosso artigo será dividido em seis partes: (1) O ato de comunicar para Quéré: modelo praxiológico da comunicação, (2) A base pragmatista: Escola de Chicago, (3) As representações, (4) As representações das mulheres negras, (5) Análise para verificar se as personagens constituem as representações da mulher negra segundo Lélia Gonzalez, e (6) Considerações finais.

O ATO DE COMUNICAR PARA QUÉRÉ: MODELO PRAXIOLÓGICO DA COMUNICAÇÃO

Para entender o modelo praxiológico da comunicação nos princípios elencados por Louis Quéré, se faz importante primeiro nos aproximarmos do que seria necessário para uma abordagem comunicacional. Para o sociólogo, a comunicação como um Campo, precisa entender a organização social e as relações sociais, sendo necessário um esquema que compreenda os conceitos, metodologias, problemas e reflexões. Nesse sentido, esse esquema possui uma abordagem comunicacional quando entende a comunicação como “às práticas por meio dos quais os membros de uma coletividade dão forma e sentido a suas interações com o mundo e os outros” (QUÉRÉ, 2018, p.16). Ou seja, um esquema comunicacional, para Quéré, se dá por meio das nossas relações sociais, das nossas interações com outros sujeitos e com as coisas do mundo. A comunicação é abordada, então, como um lugar da constituição social dos fenômenos.

Para fazer esse contraponto de como deve ser uma abordagem comunicacional, Quéré parte de outro modelo: o epistemológico. Nesse, a comunicação é vista como uma prática de transferência de informação, de conhecimento. Um paradigma que, de certa forma, limita o campo, pois entende que há uma transação comunicacional apenas quando, a partir de uma intenção, o comunicador transmite ao seu destinatário representações similares às dele. Isto é, nesse modelo epistemológico os sujeitos são monológicos, “dotados de estados internos e de representações mentais, que não se relacionam com o mundo e os outros a não ser a partir de uma postura de observação e objetivação” (QUÉRÉ, 2018, p.20).

Se, para o modelo epistemológico, o mundo é predefinido e a linguagem é apenas um meio pelo qual se criam representações, para o modelo praxiológico da comunicação, essas particularidades são diferentes. Esse esquema entende que a comunicação é uma atividade em que há a construção de um mundo comum e partilhado, e a linguagem passa a ser fundamental para que a comunicação aconteça. Para que os sujeitos integrantes de uma ação se comuniquem, é necessário que compreendam a linguagem ali inserida, as atividades sociais das quais são parte e compreendam “aquilo que

articula as práticas, as orientações e as relações das pessoas em uma ‘forma de vida’” (QUÉRÉ, 2018, p.26).

Em síntese, o modelo praxiológico da comunicação entende que o processo comunicacional se dá por meio da interação dos sujeitos envolvidos, em que eles constroem um mundo comum e partilhado, e ambos são afetados por essa interação. A linguagem, por sua vez, tem um caráter principal nessa abordagem, pois é por meio dela que a comunicação acontece. Esse modelo tem base em alguns estudos que ficaram bastantes conhecidos no campo, como os da Escola de Chicago, que revisitaremos brevemente a seguir.

A BASE PRAGMATISTA: ESCOLA DE CHICAGO

A base pragmatista alicerça os estudos da chamada Escola de Chicago, que se baseiam em pesquisas que buscaram compreender as práticas sociais e as relações entre sujeitos como fundamentais para determinados fenômenos. Neste artigo, filiar-nos-emos à pesquisa de Pogrebinschi (2005), que em seu texto, *A matriz filosófica do pragmatismo*, revisitou os estudos dos pesquisadores Charles S. Peirce, William James e John Dewey. Para ela, nesses autores, se encontra todo o núcleo teórico do pragmatismo: se Peirce deu o nome e trouxe as características principais, James desenvolveu a teoria e a apresentou ao mundo e John Dewey, por sua vez, foi o responsável pelo desenvolvimento dos seus inúmeros desdobramentos.

Apesar das peculiaridades de cada pesquisador, o pragmatismo apresenta orientações filosóficas compartilhadas, como: rejeição a dualismos, afastamento da metafísica (filosofia que busca a essência do ser), rejeição ao idealismo e ao nominalismo (como os indivíduos nomeiam as coisas), e a proximidade com o realismo. Ou seja, em suas características gerais, esse pensamento possui um núcleo comum que, segundo Pogrebinschi (2005), pode ser definido como: o antifundacionalismo, o consequencialismo e o contextualismo, que detalharemos agora.

O antifundacionalismo rejeita qualquer fundação pré-estabelecida ou verdades definitivas, é a parte pragmatista que critica as entidades metafísicas, os conceitos abstratos, entre outros. Os pragmatistas negam, então, que os pensamentos tenham uma característica “estática, perpétua, imutável” (POGREBINSCHI, 2005, p.26). Para além dessas características, o antifundacionalismo recusa as bases filosóficas que apresentam os conceitos de verdade e realidade e busca um novo método, no qual a verdade aconteceria em determinadas situações e as ideias não são pré-determinadas, mas sim resultados de uma experiência. O antifundacionalismo pode ser visto como uma característica do modelo praxiológico da comunicação ao negar que as partes integrantes de uma interação estejam pré-estabelecidas, pois elas se constituem nessa relação.

O consequencialismo, por sua vez, trata da forma temporal em que o pragmatista olha para suas pesquisas, ou seja, para esses intelectuais, é preciso pensar nas consequências e os desdobramentos de uma ação, não para seu passado. Olhar para o passado passa a ser importante quando ele influencia nessas consequências, nesse futuro (POGREBINSCHI, 2005). Para os pragmatistas, é importante olhar para as práticas, para as ações e para os seus efeitos. Assim, sua conexão com o modelo praxiológico se dá a partir do pensamento de que a comunicação não só acontece em uma interação, como seus desdobramentos influenciam os participantes daquela ação. Para se estudar a comunicação, é importante, portanto, olhar para a ação e suas consequências.

No contextualismo, os pragmatistas ressaltam a importância de se analisar o contexto em que aquela ação acontece, ou seja, para eles, o contexto é fundamental para se compreender o desenvolvimento de determinado objeto a ser investigado. Essa característica busca considerar “às crenças políticas, religiosas, científicas, enfim, à cultura da sociedade e às relações que mantêm com as instituições e práticas sociais” (POGREBINSCHI, 2005, p.49). Assim, a relação do contextualismo com os processos comunicativos se dá na ênfase da presença do contexto em determinada interação.

Para além das características apresentadas pelos pragmatistas citados, outros teóricos também constituem a base do modelo praxiológico da comunicação, destacaremos: George Herbert Mead.

MEAD E SUAS CONTRIBUIÇÕES

Mead fez parte da primeira geração da Escola de Chicago e sua obra foi marcada pela análise do *ato completo*. Isto é, em seu trabalho, ele buscava olhar para a dimensão interativa dos atos, apontando a existência de três eixos: a sociedade, o self e a mente. A sociedade é um conjunto de atividades compartilhadas entre os membros; o self é constituído na relação com o outro e surge na experiência social, ele orienta e avalia a ação e é composto pelo “eu” (eu mesmo, singular e particular) e o “mim” (modo como internalizamos o outro generalizado, as expectativas sociais internalizadas); por fim, a mente seria a inteligência reflexiva, em que acontece a avaliação entre o “eu” e o “mim” (FRANÇA, 2008).

Outra contribuição trazida por Mead é seu conceito de gesto significante. O gesto é aquilo que marca o início de um ato social, o gesto significante, por sua vez, é quando, no ato, existe um caráter interativo, em que os participantes sofrem uma mútua afetação. Existe comunicação quando esses gestos trazem um sentido partilhado por aqueles indivíduos envolvidos na ação e fazem parte de uma linguagem (FRANÇA, 2008).

A partir desse apanhado teórico, compreendemos que a comunicação não é apenas a transferência de símbolos, de conhecimento, é também um gesto

significante, pois tem um caráter interativo que cria um mundo partilhado e comum, fundamento das representações, as quais são centrais neste trabalho e veremos a seguir.

AS REPRESENTAÇÕES

Agora que temos a base conceitual do modelo praxiológico da comunicação, se faz necessário, antes de apresentarmos nosso objeto, abordarmos o conceito de representação a partir dos Estudos Culturais, em específico do autor Stuart Hall (2016); que vem sendo amplamente estudado pelo Campo e sob o qual se assenta uma das nossas justificativas para analisar uma telenovela. Segundo o autor, “representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (HALL, 2016, p.31), ou seja, a representação acontece quando algo é utilizado para substituir outro algo, e isso só recebe um significado quando utilizamos a linguagem — em um sentido amplo, como textos, fotografias etc. Como observado por França (2004), Simões (2010) e Hall (2016), as representações estão inclusas na vida cotidiana.

Ora, se as representações envolvem o uso da linguagem, o sentido que nós damos a essas descrições e a interação entre sujeitos, elas apenas podem existir em uma prática comunicativa, como mostramos nos tópicos anteriores. Assim, nossa primeira pergunta — *como as representações são construídas a partir da comunicação?* — já pode ser respondida. A partir da base teórica apresentada, entendemos que, como um ato comunicativo, as representações constroem um mundo compartilhado e comum entre os integrantes da interação, sendo este não pré-definido (antifundacionalismo); nesse processo, há uma afetação em ambos os interlocutores, trazendo desdobramentos e consequências (consequencialismo); e elas somente se tornam uma representação inteligível dentro de um contexto (contextualismo). Portanto, entendemos que as representações são constituídas a partir da comunicação, pois partem de uma interação.

Diante disso, passamos, então, para o aprofundamento das nossas inquietações: *como as representações são ressignificadas a partir da comunicação?*

A MULATA, A DOMÉSTICA E A MÃE PRETA: REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NEGRAS

Se as representações são constituídas a partir de uma prática comunicativa, como abordamos, entendemos que as ressignificações dessas representações também precisam acontecer por meio da comunicação. Para

entender melhor nos filiaremos à pesquisa de Lélia Gonzalez (1984)¹¹¹, intelectual negra, na qual ela aponta as três principais noções — ideias — sobre a mulher negra que estariam presentes no imaginário da sociedade brasileira: “a mulata, a doméstica e a mãe preta”. Gonzalez não afirma que essas noções são caracterizadas como representações, mas, a partir do momento em que elas são abordadas por meios e processos comunicativos (como, as telenovelas, por exemplo), passam a ser representações das mulheres negras.

Para a pesquisadora, as noções de mulata e empregada doméstica derivam da função de “mucama”, da época da escravidão: a mulher negra que era escravizada e que tinha como afazeres as prestações de serviço para os senhores — desde os “serviços” sexuais aos serviços domésticos. Na atualidade, a mulata passa a ser a mulher negra hiperssexualizada, criada pelo imaginário da branquitude como uma pessoa que existe para suprir as necessidades sexuais e é valorizada pelos seus atributos físicos. A empregada doméstica, por sua vez, é a mulher negra que está a serviço dos seus empregadores, inserida no cotidiano das famílias. Já a noção de mãe preta é o ser dotado de amor e dedicação total aos filhos dos seus empregadores, são as babás ou empregadas domésticas que passam a ser vistas como figura maternas, mas que no fundo continuam estando a serviço.

Então, como as mulheres negras passaram da representação social de um sujeito para essas noções apontadas por Lélia? Nossa hipótese principal é a de que a noção da mulher negra tenha passado por um processo de ressignificação, que envolve, principalmente, o racismo estrutural da sociedade brasileira. Entendemos que a representação em si não possui um caráter positivo ou negativo, mas que essas características valorativas são postas quando as representações são construídas e circulam, ao mesmo tempo em que circulam e são construídas, como aponta Hall (2016).

É nesse processo que a mídia aparece como um integrante fundamental para essa construção e circulação de sentidos sobre a representação. No modelo praxiológico da comunicação, entendemos que os sentidos produzidos pela mídia possuem um caráter contextual e uma construção em conjunto com a sociedade em que ela está inserida. Assim, se as representações sofrem uma ressignificação, esse novo sentido possui uma construção conjunta entre mídia e sociedade, que pode aceitar e reproduzir, e fazer esse novo sentido circular. Nessa dinâmica, noções como a de que as

¹¹¹ Embora negligenciados, os estudos de Lélia Gonzalez abordavam as formas de opressão que incidem sobre as mulheres negras. Graduada em História, Geografia e Filosofia, cursou mestrado em Comunicação e doutorado em Antropologia Política (RATTS; RIOS, 2010).

mulheres negras se resumem a mulatas, a empregadas domésticas e a mães pretas, continuam sendo reproduzidas em um constante devir.

Esse modelo que reduz grupos sociais a algumas poucas características e que colocam essas características como naturalizadas é o que Hall (2016) chama de estereótipos. Esses, por sua vez, como aponta o sociólogo, mesmo quando possuem um caráter positivo (a noção da mãe preta, por exemplo), tem um objetivo negativo, pois reduzem um sujeito e, portanto, um grupo social, àquelas poucas características. Os estereótipos também possuem relação direta com a manutenção do poder, como ressalta Hall (2016), pois eles são construídos sobre aqueles que não possuem formas de ressignificar as representações de outra maneira. Portanto, os estereótipos são uma das formas de ressignificar as representações.

Dessa forma, a mulata, a doméstica e a mãe preta são representações que ganharam sentidos negativos através da prática comunicativa. Ao trazer a interseccionalidade como lente para se pensar essas representações, Patricia Hill Collins (2019) aponta que os estereótipos são uma forma de regular e controlar determinado grupo social e, portanto, agem como imagens de controle ditando como mulheres negras devem agir e também como serão lidas, analisadas e tratadas pela sociedade como um todo. Essas três representações amplamente apresentadas em produtos midiáticos atuam então como uma das imagens de controle que incidem sobre mulheres negras brasileiras.

A partir dessas interlocuções dos conceitos, nossa segunda pergunta — *como as representações são ressignificadas a partir da comunicação?* — já pode, então, ser respondida: as representações são ressignificadas a partir da construção e circulação de sentidos que ocorrem em uma interação, tendo no contexto social sua principal base.

DA REPRESENTAÇÃO AOS ESTEREÓTIPOS – AS MULHERES NEGRAS EM MALHAÇÃO: VIVA A DIFERENÇA

Até aqui respondemos algumas perguntas que situaram nosso trabalho no campo Comunicação. Ao longo desse caminho, uma questão surgiu: os estereótipos são o final de um processo de significação ou eles também podem ser ressignificados? A princípio, sim, pois nenhuma representação é estática. Mas em uma sociedade em que sobre as mulheres negras incidem tantas opressões (que dizem de âmbitos sociais, econômicas, políticas etc), essa questão se torna complicada. Partimos, então, para uma análise empírica para responder nosso problema de pesquisa original e também entender se a mídia pode contribuir para a construção e circulação de novos sentidos sobre representações negativas das mulheres negras, tendo como objeto de estudo a 25ª temporada do seriado *Malhação*, transmitida entre 2017 e 2018.

Em um resumo breve, nessa temporada de *Malhação*, o enredo, ao contrário de outras edições, possui cinco protagonistas e se passa, pela primeira vez, na cidade de São Paulo. São garotas que estão no ensino médio, sendo três estudantes de escola pública e duas de escola particular. Elas se encontram quando todas estão no vagão do metrô e uma das personagens dá a luz. Dirigida por Paulo Silvestrini e escrita por Cao Hamburger, *Malhação: Viva a diferença*, recebeu o prêmio de melhor série no Emmy Internacional Kids em 2018¹¹², tendo como fio condutor da sua narrativa a valorização da diversidade e da amizade.

Para fins metodológicos, delimitamos nossa pesquisa em três personagens de um total de cinco mulheres negras que compõem o enredo: Ellen, Nena e Das Dores. Respectivamente: filha, mãe e avó, sendo Ellen uma das protagonistas da edição. Analisaremos os primeiros 14 capítulos e os últimos 14 capítulos da temporada. Nos apropriamos da noção de enquadramento de Goffman¹¹³ (2012) para reconstituir os quadros de sentidos enunciados na composição das histórias dessas personagens e, assim, responder nossos questionamentos. Nossos procedimentos metodológicos estão divididos em: (1) Apresentação das personagens, (2) Identificação de quais sentidos suas histórias revelam e (3) Verificação se esses sentidos se configuram como estereótipos a partir dos apontamentos de Lélia Gonzalez.

ANÁLISE

EIXO 1 – APRESENTAÇÃO: QUEM SÃO ESSAS PERSONAGENS?

Neste primeiro eixo, apresentamos as primeiras aparições das três personagens, como forma de entender qual seria o propósito de seus enredos. Ellen, como uma das protagonistas da edição, aparece no primeiro capítulo na cozinha de sua casa, vestida com o que parece ser um uniforme escolar, enquanto a tv ao fundo fala sobre um possível alagamento na cidade. Ela pede benção a avó e a escuta falar sobre a sexta-feira 13. Elas conversam sobre a mãe de Ellen, quando o irmão da garota entra em cena. Na cena seguinte, Ellen aparece tirando um celular escondido na casa, enquanto o irmão a observa. Ele fala para ela “ficar esperta porque já foi pega”, Ellen diz que sabe disso e vai embora.

Das Dores, como apontado anteriormente, aparece no capítulo um em cena com Ellen e Anderson (irmão de Ellen). Na cena, ela desliga a televisão

¹¹² Disponível em: <<https://glo.bo/2wM2Jnv>>. Acesso em: 09 jun. 2019

¹¹³ Enquadramento é a operacionalização da base teórica de Goffman (2012), que visa localizar os quadros de sentidos de cada interação. Segundo o autor, para encontrar os sentidos de cada interação é preciso que o interlocutor questione “o que está acontecendo ali?” a esses quadros. A essa dinâmica, Goffman (2012) dá o nome de enquadramento.

que informava a previsão do tempo e acende algumas velas dizendo que “é melhor garantir porque é sexta-feira 13” — demonstrando como ela é supersticiosa e religiosa. Depois, Das Dores retira algumas coxinhas do forno e diz que a mãe de Ellen voltaria do plantão naquele dia, mas isso ainda dependeria da chuva. Ela coloca mais coxinhas para assar, enquanto Ellen reclama da mãe, e Das Dores diz que ela está sendo injusta. Anderson entra em cena dando “bom dia”. Das Dores serve café à Ellen e diz para o neto não ir trabalhar por causa da chuva; e ele fala que está protegido, mostrando sua guia — símbolo de uma religião de matriz africana — no pescoço.

Nena tem sua primeira aparição apenas no capítulo dois. Na cena, ela atende o celular no hospital, usando vestes de enfermeira — o que dá a entender que aquele é o seu local de trabalho —, e escuta sua mãe falar sobre Ellen estar na televisão. Nena pergunta o que aconteceu.

Assim, nossa investigação mostrou que Ellen está presente nos 14 capítulos iniciais, Nena está em quatro e Das Dores está em sete.

EIXO 2 – IDENTIFICAÇÃO: QUAIS SENTIDOS SUAS HISTÓRIAS REVELAM?

No segundo capítulo, entendemos que o enredo principal da história de Ellen é sua facilidade com computadores. Ellen tem um encontro com a diretora de sua escola (Dóris), em que descobrimos que a garota está de “castigo” e que não poderia ter acessado uma rede ilegalmente para ajudar Keyla, pois teria invadido a sala da diretora e alterado a nota do irmão. Dóris fala que Ellen quer ser heroína, mas que não é assim que as coisas funcionam e que ela não pode cometer crimes. Ellen diz que entendeu, e Dóris afirma que se ela mantiver a promessa de só usar os computadores como uma pessoa normal, sem ser a Ladykiller (seu nome de hacker), vai pensar em retirar o castigo. Dóris também diz que a Ladykiller morreu, o que Ellen promete. Assim, *o principal sentido revelado pelo enredo de Ellen é de que ela é uma adolescente muito inteligente, com talento para programação e capacidade para ser um hacker*. Uma segunda parte da história de Ellen é seu relacionamento com a mãe, que seria ausente. E outro “braço” de seu enredo é o relacionamento de Ellen com Fio e Jota, dois personagens da temporada. Fio é amigo de seu irmão e estudante do Cora Coralina (escola pública em que Ellen estuda no começo da temporada); Jota, por sua vez, estuda no Colégio Grupo (escola particular) e se aproxima de Ellen por ser amigo de Tina, outra protagonista. Ellen parece ter dificuldade de demonstrar afeto e esse é um ponto importante da sua construção.

Nena é a que menos está presente nos capítulos iniciais. Depois da primeira aparição, ela retorna em três capítulos. No terceiro capítulo, Nena e Das Dores, estão em uma reunião com os diretores das escolas em que as protagonistas estudam. E nos capítulos seguintes, Nena ajuda e aconselha

Ellen com um problema no colégio. No capítulo 12, elas têm uma conversa no hospital em que Nena trabalha e, novamente, a ausência dela é o tópico. Nena justifica sua pouca presença em casa como uma forma de “dar uma vida melhor aos filhos”, assim como sua mãe, Das Dores, tinha lhe proporcionado. No capítulo 14, Nena vai até a escola de Ellen para conversar com a diretora e mostrar os motivos da garota “ter tanta raiva no coração”, conforme a personagem diz. Na conversa, Nena conta a história da família — em que seu marido foi assassinado por estar em local e hora errados. Assim, a partir desses poucos capítulos iniciais, entendemos que o *principal sentido revelado pelo enredo principal de Nena é sua ausência em casa e o tempo que ela dedica ao trabalho, atuando como enfermeira.*

Das Dores aparece em todos os capítulos iniciais acompanhada de um familiar. Em três cenas, ela aparece dando conselhos, sendo carinhosa e atenta com a neta. O tópico principal das conversas das duas é a ausência de Nena, sempre justificada por Das Dores como uma forma de ela buscar um futuro melhor para os filhos. Em um capítulo, Ellen afirma que a avó foi faxineira a vida toda, então entendemos que ela está aposentada dessa profissão e, como aparece colocando e retirando grandes quantidades de coxinhas do forno, acreditamos que Das Dores é cozinheira e revendedora desses salgados. *O principal sentido revelado pelo enredo de Das Dores parece ser sua presença forte na vida dos familiares, sendo sempre uma pessoa receptiva para os problemas dos netos.*

Analisando os últimos capítulos, entendemos que a história de Ellen se desenrolou em diversas camadas. Ela passou a estudar no Colégio Grupo, uma escola particular, teve um relacionamento com Fio, mas ao final termina namorando Jota. Ellen, Jota e Juca (outro estudante) criaram um projeto de programação para crianças carentes, que passa a ser realizado no colégio público, Cora Coralina; o projeto fica famoso, e Ellen acaba conseguindo uma bolsa de estudos no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT). Ela também parece ter se aproximado de sua mãe. Embora o *happy end* seja algo corrente nas telenovelas (GRIJÓ; SOUSA, 2012), a representação da mulher negra inteligente, afetuosa e que, assim como demais personagens, é “digna” de bons relacionamentos, não é.

As poucas aparições de Nena nos últimos capítulos demonstram que seu enredo principal (ausente com a família por causa do trabalho) é desenvolvido e ela consegue ganhar uma camada importante: um relacionamento amoroso, que mostra a relevância de se ter mulheres negras em relações para além de seu trabalho e família. Nena termina a telenovela namorando Flávio, um advogado negro. Isso também aponta uma diferença para as outras telenovelas da Rede Globo e a própria *Malhação*, já que, como aponta Grijó e Sousa (2012), a maior parte das tramas em que personagens

negros terminam em um relacionamento amoroso é com personagens brancos (como o caso de Ellen e Jota).

A história de Das Dores, por sua vez, parece não ter se modificado muito, analisando apenas esse recorte de episódios. Nos últimos capítulos, ela aparece, em determinado momento, repassando uma fornada de coxinhas para um entregador, o que indica que seu trabalho ganhou características mais profissionais. Ela também aparece dando suporte emocional para Tina (namorada de Anderson) e sendo carinhosa com Ellen, demonstrando seu orgulho quando a neta aparece na televisão em uma reportagem sobre o projeto de programação.

EIXO 3 – VERIFICAÇÃO: ESSES SENTIDOS SE CONFIGURAM COMO ESTEREÓTIPOS?

A história de Ellen revela que ela não é apresentada como *a mulata*, pois sua narrativa não tem como objetivo satisfazer os desejos sexuais de outras pessoas (dentro da trama e fora dela). Suas roupas condizem com a idade da personagem, assim como suas falas e cenas. Para além disso, ela não tem como profissão o trabalho doméstico e nem a tarefa de cuidar de outros, o que traria uma característica próxima para as noções de *empregada doméstica* e da *mãe preta*.

Nena, por sua vez, apesar de não estar dentro da noção de *mulata*, visto que não é caracterizada apenas como um ser sexual e também não ter como profissão o trabalho doméstico, está em uma área profissional ligada ao cuidado. A diferença é que ela trabalha em um hospital e não em casa de família, e sua atenção é dedicada aos pacientes. Há uma atualização do ambiente de trabalho, mas o paradoxo entre a atenção que ela dispensa aos seus pacientes lembra a relação da mãe preta. Ou seja, como ponto negativo, nos primeiros capítulos, Nena é representada reiteradamente como ausente, priorizando o trabalho, o que revela os sentidos de que ela pode não ter relacionamentos para além do trabalho e da família. Esse enredo é, entretanto, revisto ao final quando Nena engata em um namoro com outro personagem e suas principais cenas acontecem fora do hospital. Não entendemos que Nena carrega a representação da *mãe preta*, mas o grande foco em sua ausência para priorizar o trabalho, no começo dos capítulos, é negativo e, portanto, a personagem ainda não pode ser apontada como uma nova representação, desta vez positiva, da mulher negra.

As cenas analisadas sobre Das Dores não a caracterizam como em nenhuma das representações estereotipadas que apresentamos aqui, entretanto, a partir de uma fala de Ellen, descobrimos que Das Dores trabalhou como faxineira durante boa parte da vida adulta. Assim, entendemos que, mesmo não tendo nenhuma cena em que Das Dores trabalhou como doméstica, sua narrativa foi construída a partir disso. Vemos,

então, que, mesmo como uma atualização, ela ainda é uma mulher negra que possui o trabalho doméstico como parte marcante de sua vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do referencial teórico apresentado e da análise de *Malhação: Viva a diferença*, buscamos responder a pergunta: *como as representações são constituídas e ressignificadas a partir da prática comunicativa?* Nossa primeira resposta aponta que as representações são constituídas através de um modelo praxiológico da comunicação, que tem como base fundamental a interação entre sujeitos. Nossa segunda questão, referente a ressignificação das representações, foi respondida ao entendermos que as representações são atualizadas a partir da interação e que a mídia possui caráter fundamental nessa fase. As noções de *mulata*, *empregada doméstica* e *mãe preta*, apresentadas por Gonzalez (1984), são, portanto, uma ressignificação das representações que, por fixarem um grupo social em algo, são chamadas de estereótipos.

Após conseguir responder nossas duas perguntas iniciais, nos deparamos com mais uma questão: *se os estereótipos são ressignificados a partir da comunicação?* Em nossa análise de três personagens negras de *Malhação: Viva a diferença*, e à luz das noções de *mulata*, *empregada doméstica* e *mãe preta*, apresentada por Gonzalez (1984), entendemos que os estereótipos foram ressignificados a partir da construção do enredo da telenovela quando pensamos, principalmente, em Ellen. Ela, mesmo sendo uma adolescente negra da periferia, não teve como enredo uma gravidez, uma profissão subalterna, e nem foi hiperssexualizada. Nena, apesar de atuar na área do cuidado, não preteriu sua família pelos filhos de seus empregadores e teve um desenvolvimento na sua história — entretanto, ainda não é possível argumentar que essa representação se configura como uma ressignificação. E Das Dorez, mesmo tendo sido faxineira, não apareceu exercendo essa profissão em nenhum momento nas cenas analisadas, porém tem sua vida marcada pelo histórico marcado pela atividade.

A partir disso, percebemos que os estereótipos não são uma construção final das representações, eles podem ser ressignificados. Entretanto, isso só acontece quando os círculos das representações negativas são quebrados. *Malhação: Viva a diferença* mesmo tendo como premissa abordar a diversidade, comete algumas continuidades de representações negativas; e também não deveria ser o único produto midiático a tentar mudanças. A mídia, então, tem uma participação fundamental, já que, ao criar novos sentidos sobre as histórias das mulheres negras, cria um novo círculo de interação com os telespectadores, que criarão novos sentidos sobre essas representações que, não mais estereotipadas, trarão um novo olhar sobre as mulheres negras.

REFERÊNCIAS

- COLLINS, P.H. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. 1. ed - São Paulo: Boitempo, 2019.
- CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **The University of Chicago Legal Forum**, v. 1989, p. 139-167, 1989.
- CRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, ano 10, n. 1, p. 171-188, 2002
- CRENSHAW, Kimberle. Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stan. L. Rev.**, v. 43, p. 1241, 1990.
- FRANÇA, V. R. V. Interações comunicativas: a matriz conceitual de G. H. Mead. In: PRIMO, Alex; OLIVEIRA, A.C.; NASCIMENTO, G.; RONSINI, V.M. (Org.). **Comunicação e Interações**. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2008, v. 1, p. 71-91.
- FRANÇA, V. R. V.. Representações, mediações e práticas comunicativas. In: PEREIRA, M.;
- GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social**: uma perspectiva de análise. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- GOMES, R.C.; FIGUEIREDO, V. F. (Org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Editora Idéias&Letras, 2004, p. 13-26.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, Luiz Antônio Machado et al. Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos. **Ciências Sociais Hoje**, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1984.
- GRIJÓ, W. P.; SOUSA, A. H. F. O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações. **Estudos em Comunicação**, n. 11, p. 185-204, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2OvIgej>>. Acesso em: 24 jul. 2018.
- HALL, Stuart. Representação, sentido e linguagem. In: HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO: Apicuri, 2016
- MEMÓRIA GLOBO. **Malhação (1995-1996)**: formato. Disponível em: <<https://glo.bo/2v2Lwpe>>. Acesso em: 9 abr. 2019.
- POGREBINSCHI, T. A matriz filosófica do pragmatismo. In: _____. **Pragmatismo. Teoria social e política**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005. p. 23-72.
- QUÉRÉ, L. De um modelo epistemológico a um modelo praxiológico da comunicação. In: FRANÇA, V.R.V.; SIMÕES, P.G. (Orgs.). **O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em Comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 15-48.
- RATTS, A.; RIOS, F. **Lélia Gonzalez**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- SIMÕES, P. G.; FRANÇA, V. R. V. Telenovelas, telespectadores e representações do amor. **Eco-Pós**, UFRJ, v. 10, p. 48-69, 2007. Disponível em: <<http://bit.ly/2K7TBhr>>. Acesso em: 15 mai. 2018.
- SIMÕES, P. G. A centralidade da experiência na constituição das representações: contribuições interdisciplinares para o campo da comunicação. **E-compós**, Brasília, v. 13, n. 1, jan./abr, 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2LPUVue>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

POR QUE MARATONAMOS? REFLEXÕES SOBRE *BINGE WATCHING* A PARTIR DA ABORDAGEM DO USO E GRATIFICAÇÕES

Raquel Lobão Evangelista

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As mudanças no sistema de distribuição do conteúdo audiovisual via *streaming*, por meio de serviços de vídeo sob demanda alteraram a dinâmica de recepção e a própria indústria audiovisual, permitindo um fluxo mais intenso do conteúdo pelas redes a baixos custos e de formas mais abrangentes do que era possível com o *broadcasting*. Desse modo, os serviços de vídeo sob demanda instauram uma nova noção de temporalidade, única e exclusiva para cada telespectador, que agora passa a ter a opção de escolher o modo mais conveniente de fruição do conteúdo, em diferentes telas integradas (TVs, computadores e dispositivos móveis). Essa forma de engajamento do telespectador com seus programas preferidos é denominada como visualização conectada (HOLT E SANSON, 2014). No ambiente das plataformas, a visualização conectada se caracteriza pelas múltiplas formas de recepção, sem as amarras de uma grade de programação fixa convencional e que obedece somente ao próprio ritmo de fruição (*time-shifting* e *binge watching*).

A visualização ininterrupta de um programa, desvinculada da grade televisiva, se constitui numa experiência de mídia diferente do que a televisão é capaz de oferecer. Desse modo, a autonomia conquistada pelo telespectador, que lhe permite personalizar o conteúdo e, assim, programar o seu consumo, é decisiva para a prática de *binge watching* e para o sucesso do modelo de negócio dos serviços e plataformas de vídeo sob demanda. Essas mudanças contribuíram para o surgimento de novas formas de consumo audiovisual, que se tornou personalizado e auto programado, acessível por diferentes plataformas.

Nessa perspectiva, o telespectador constitui seu próprio ritual midiático ao ter maior controle sobre o que assiste. Também é possível considerar que o engajamento na cultura participativa e a auto programação consolidam o *binge watching* como um modelo contemporâneo de espetatorialidade, haja vista que é uma das principais formas de consumo nas plataformas de vídeo sob demanda (PERKS, 2015).

É justamente neste contexto que esta pesquisa se insere. Pretende-se caracterizar o consumo de ficção seriada a partir da prática do *binge watching*, bem como identificar as principais motivações inerentes a este processo. Para isso, toma-se como base teórica referencial a perspectiva do Uso e Gratificações (U&G). Pensada por Blumer e Katz na década de 40 e

revigorada com pesquisas posteriores entre 1970 e 1980, ela sugere que a audiência, em alguma medida, seleciona os canais e conteúdo dos meios. Isto é, a audiência é vista como realizadora de uma decisão motivada sobre quais canais e conteúdos assistir. Tal comportamento de seleção deriva de uma condição multifatorial (fatores psicológicos, culturais, sociais, circunstanciais), e essencialmente, é mediada por motivações (que, por sua vez, são derivadas de necessidades, interesses e constrangimentos impostos) que são ativadas no contexto do receptor (FERREIRA, 2014).

Em termos metodológicos, em relação à abordagem do problema, esta pesquisa foi inicialmente quantitativa (traduziu em números, opiniões e informações para classificá-los e organizá-los a partir do uso de recursos e métodos estatísticos) e, em uma segunda fase, tornou-se qualitativa, pois considerou a existência de uma relação dinâmica entre mundo real e os sujeitos. Seus procedimentos técnicos consistiram em um levantamento bibliográfico, experimental (um objeto de estudo foi definido, variáveis que seriam capazes de influenciá-lo foram selecionadas, assim como formas de controle e observação dos efeitos que a variável produz no objeto foram definidas), questionário e grupo focal.

MAS, AFINAL, O QUE SERIA *BINGE WATCHING*?

No sentido etimológico, o termo *binge* está vinculado a um hábito utilizado no idioma inglês para se referir ao excesso de bebidas ou comidas, conhecido, respectivamente, como *binge drinking* ou *binge eating*. Gradualmente, o termo foi associado ao consumo exagerado de conteúdo audiovisual, e uma das primeiras menções que relaciona o termo *binge* ao ato de assistência de filmes e séries, conforme Saccomori (2016), é feita no livro *Make your own damn movie!*, de Lloyd Kaufman (2003), se referindo à realização de um *movie-binge* de três dias com dez filmes por dia no festival espanhol No Stiges.

Em 2006, o termo *binge* foi utilizado por Amanda Lotz no texto *Rethinking Meaning Making: watching serial TV on DVD*. Posteriormente, termos como *binge TV*, *DVD binging* e *binge-festival* surgiram nos comentários dessa publicação, realizados pelos pesquisadores Jonathan Gray e Mittell. Em 2013, o termo *binge watching* foi largamente midiaticado e associado às séries da Netflix. Nesse mesmo ano, sob o título *Netflix declares binge watching is the new normal*, uma pesquisa da Netflix demonstrou que 73% dos usuários assistem de 2 a 6 episódios do mesmo conteúdo de uma só vez.

Além disso, a plataforma lançou o termo *binge race* para definir o usuário que assiste uma temporada inteira em menos de 24 horas após o lançamento

da série. De acordo com release de 2017¹¹⁴, entre 2013 e 2016, aumentou 20 vezes o número de *racers* na Netflix em todo o mundo e cerca 8,4 milhões de pessoas foram registradas com este comportamento pelo sistema da plataforma. Em um ranque de *binge race* publicado no mesmo documento, o Brasil aparece em 10º lugar, tendo Canadá, EUA e Dinamarca como os três primeiros colocados.

Há uma satisfação única que vem do fato de ser o primeiro a terminar uma história - seja a página final de um livro ou os momentos finais do seu programa de TV favorito. Wright, vice-presidente da Original Series. A Netflix permite assistir seu conteúdo de uma maneira que nunca vista antes. Não há nada melhor do que ver um programa capaz de engajar os membros de uma plataforma e despertar paixão pela visualização em si mesma (Netflix, 2017, tradução nossa)¹¹⁵

O trecho traduzido foi retirado do mesmo *release* e, a partir dele, nota-se que Brian Wright, vice-presidente da Original Series destaca o apelo emocional gerado pelo comportamento de *binge race*. Ainda sobre o ano de 2017, a Netflix divulgou dados sobre o crescimento deste comportamento de consumo (Figura I) e as séries que mais se constituíram como alvo de *race* em 2017: *Gilmore Girls*, *Fuller House*, *Defensores*, *Seven Deadly Sins* e *The Ranch*.

¹¹⁴Disponível em <https://media.netflix.com/en/press-releases/ready-set-binge-more-than-8-million-viewers-binge-race-their-favorite-series>; último acesso em 01/07/2019.

¹¹⁵ “There’s a unique satisfaction that comes from being the first to finish a story -- whether it’s the final page of a book or the last, climactic moments of your favorite TV show.” said Brian Wright, Vice President, Original Series. “Netflix allows you to watch in a way you never could before, and there’s nothing better than seeing a show engage our members and ignite a passion for viewing” – trecho também retirado do release acima mencionado.

Figura I: Crescimento do *binge race*.



Fonte: Media Center Netflix, setembro/2017.

No final de 2013, o dicionário Oxford elegeu a expressão *binge watching* como uma das “palavras do ano” e a incluiu em seu acervo, contextualizando suas origens em práticas ligadas ao consumo de conteúdos audiovisuais em VHS ou DVDs, mas observando que a palavra adquiriu seu próprio contexto com o advento do assistir sob demanda e do *streaming*.

Para McCormick (2015), o termo ganhou relevância ao longo dos anos, e a própria Netflix realizou um trabalho para propagar uma “cultura do *binge*”, ao propor experiências intensificadas para os usuários. Além de a interface da plataforma promover estratégias para facilitar a prática de *binge watching*, suas ações publicitárias reforçam que a plataforma é a ideal para essa prática.

Castellano e Meimaridis (2016) pontuam que essa associação da prática a um consumo excessivo ou compulsivo, fez com que ela carregasse uma conotação muitas vezes negativa, sendo traduzida por alguns pesquisadores como transtorno psicológico. É o caso de um estudo realizado na Universidade do Texas que, através da análise de 316 jovens entre 18 e 29 anos, associou o *binge watching* com sentimentos de depressão, solidão e falta de autocontrole.

Embora a própria Netflix tenha realizado um trabalho para propagar uma “cultura do *binge*”, ao propor experiências intensificadas para os usuários, recentemente, a plataforma reviu seu posicionamento. Boa parte desta

mudança se deveu às pesquisas que relacionam o comportamento de maratona à ansiedade, depressão e outros transtornos psico-comportamentais. Com a midiaticização em torno de tais resultados, feita por jornais como o *New York Time*¹¹⁶, portais como NBC¹¹⁷ e até jornais acadêmicos como USC *New*¹¹⁸, a Netflix voltou atrás e, hoje, evita usar os termos maratona, *binge watching*, *binge race* em sua propaganda e em textos de releases.

Mas, afinal, porque realizar *binge watching*? Ao falar sobre o comportamento e motivações de quem faz maratona¹¹⁹ na Netflix, Saccomori (2016) articulou estudos que analisavam o consumo de seriados sob as vertentes da Sociologia (FEATHERSTONE, 1995), da Psicologia (GADE, 1998; SOLOMON, 2002) e da Antropologia (McCracken, 2003, 2014 e 2015), encontrando um denominador comum entre eles: “a premissa sobre a definição do consumo, isto é, a busca pela satisfação de um desejo” (SACCOMORI, 2016, p.77). Segundo a autora, ao deixar de depender de um fluxo pré-estabelecido para saciar seu desejo de continuar a assistir um seriado, podendo fazê-lo conforme sua própria demanda, o espectador poderia desenvolver uma espécie de “comportamento-reflexo”, ou seja, o estímulo condicionado, calcado no desejo do consumidor de reforçar sensações prévias (gratificantes) providas do conteúdo consumido.

MOTIVAÇÕES E GRATIFICAÇÕES NO *BINGE WATCHING*

Para contribuir com o crescente corpo de literatura sobre *binge watching*, este artigo explora tal comportamento como um ritual de consumo midiático fortemente marcado pelas motivações e necessidades da audiência. Como estrutura de orientação teórica, optou-se por relacionar a hipótese de U&G. Desta forma, espera-se identificar quais motivos a audiência tem para assistir séries de forma compulsiva. Ao analisar as experiências da audiência, fornece-se novas perspectivas para a pesquisa em torno de U&G. A hipótese popularizada por Katz e Blumer (1974, p.20) tem como foco:

- (1) as origens sociais e psicológicas das
- (2) necessidades, que geram
- (3) expectativas de (4) a mídia massificada ou outras fontes, que

¹¹⁶ Disponível em <https://nypost.com/2018/02/27/binge-watching-leaves-you-anxious-stressed-and-lonely/>; último acesso em 01/07/2019.

¹¹⁷ Disponível em <https://www.nbcnews.com/better/health/what-happens-your-brain-when-you-binge-watch-tv-series-ncna816991>; último acesso em 01/07/2019.

¹¹⁸ Disponível em <https://news.usc.edu/131981/is-netflix-bad-for-you-how-binge-watching-could-hurt-your-health-amazon-hulu-tv/>; último acesso em 01/07/2019.

¹¹⁹ A denominação de maratona para o consumo de conteúdos audiovisuais é amplamente conhecida e mais utilizada pelo público em geral do que o termo inglês *binge watching*. Por isso, em algumas passagens do texto o termo maratona aparece como sinônimo de *binge watching*.

levam a (5) padrões diferenciais exposição na mídia (ou engajamento em outras atividades), resultando em (6) necessidade de gratificações e (7) outras consequências, talvez na maioria das vezes não-intencionais.

Há benefícios em usar esta abordagem teórica para analisar o comportamento de *binge watching*. O primeiro deles é o fato de que, ao longo dos últimos 50 anos, a hipótese de U&G se transformou em um arcabouço para a compreensão da exposição do público e sua escolha de mídia - de jornais, passando pelos rádios, até internet e redes sociais (RUGGERIO, 2000). A ideia é que se os pesquisadores puderem explicar as motivações das pessoas para o uso da mídia, conseqüentemente, decisões comportamentais como a seleção de mídia e o compartilhamento de conteúdo, poderiam ser mais exploradas.

Uma segunda vantagem é que a hipótese de U&G não se concentra apenas em motivos, mas também descreve outros efeitos psicológicos e comportamentos de seleção de mídia. Como Lin (1996, p.574) argumentou, “permite aos pesquisadores investigar “situações de comunicação mediada através de um único ou múltiplos conjuntos de necessidades psicológicas, motivos, canais de comunicação, conteúdo de comunicação e gratificações psicológicas dentro de um contexto transcultural”. Portanto, a abordagem pode ajudar a entender os motivos que levam a audiência a adotar o comportamento de *binge watching* e analisá-los sob um ponto de vista psicológico.

Um terceiro benefício relaciona-se com o fato de que novas pesquisas, que considerem plataformas de *streaming* ou de conteúdo *on demand* como objeto de estudo, tendem a preencher uma lacuna teórica ainda aberta. Prova disso é que alguns pesquisadores de U&G (RUBIN, 2009; RUGGERIO, 2000; SUNDAR E LIMPEROS, 2013), recentemente, indicaram ser necessário diversos refinamentos conceituais e metodológicos para o estudo de mídias emergentes.

Nas décadas passadas, a validade da hipótese de U&G foi contestada. Certamente, em seu cerne há aspectos ainda não muito claros. Todavia, neste estudo, defende-se o pensamento de que o caminho das pesquisas teóricas de comunicação sobre a audiência e a recepção dos meios têm mostrado um acúmulo de conhecimento estruturado por eixos analíticos dos processos básicos do receptor. Estes eixos de pensamento são dispersos e correntes de pensamento e hipóteses como U&G ainda não estão plenamente alicerçados. Nas palavras de Martino (2011, p.6) “em uma observação quantitativa inicial, é possível notar algo já indicado em pesquisas anteriores: o cânone da Teoria da Comunicação é formado de um pequeno núcleo de teorias cercado de uma imensa dispersão conceitual e metodológica”.

Entende-se que as análises teóricas produzidas pelo U&G se preocupam com a exposição, tendo se desenvolvido sobre o interesse do ato de decisão e a escolha do receptor em se expor aos meios e conteúdo. A proposta apresenta a ideia de que há um processo de decisão de consumo, em que o receptor deve satisfazer uma necessidade latente. Aqui, chamaremos de motivação a representação do impulso de satisfação desta necessidade e entenderemos como gratificação como o estado emocional-cognitivo (um efeito) obtido a partir do consumo da série. Por limitações técnicas e de escopo da pesquisa, apenas as motivações serão alvo principal de análise. Sobre a proposta teórica, Ferreira (2016, p.6) resume:

Em síntese, a concepção central formulada era a de que a estrutura e as circunstâncias do contexto social/pessoal em conjunto com a disponibilidade dos meios de comunicação promovem um ambiente que proporciona o estabelecimento dos hábitos gerais de uso dos meios e dos conteúdos. Padrões de exposição se estabelecem segundo a experiência de audiência dos meios e a comprovação de obtenção de gratificações buscadas, ou, caso os meios não demonstrem capacidade para esta operação (gratificação do seu usuário), a procura de outras fontes se estabelece.

Na exposição da autora, dois pontos merecem ser destacados pelo alinhamento que apresentam com a proposta desta pesquisa. A relevância que o contexto pessoal tem na escolha do consumo midiático. Por que consumir séries ao invés de qualquer outra atividade? Quais as circunstâncias pessoais mais comuns que contribuem para a prolongada imersão na plataforma de *streaming*? O segundo ponto é a relação entre as gratificações geradas por tais plataformas e uma possível fidelização da audiência. Ambos aspectos foram identificados nos dados coletados por esta pesquisa e deram pistas para uma categorização das motivações pessoais e das gratificações a serem obtidas.

COMO PESQUISAMOS?

Concluída a revisão bibliográfica sobre o comportamento de *binge watching* e sobre a hipótese de U&G, deu-se início à etapa de coleta de dados quantitativos. Ao longo de um mês, 296 participantes preencheram, por meio de uma pesquisa on-line, uma série de itens que avaliavam aspectos relacionados ao comportamento de *binge watching*, especialmente, os motivos para assistir a séries de TV. Considerando que há cerca de 8 milhões de assinantes da Netflix no Brasil, fez-se necessário estipular critérios para a seleção dos respondentes, de forma que a amostra tornasse esta pesquisa exequível. Neste sentido, os seguintes parâmetros foram adotados: jovens com idade entre 16 e 22 anos; moradores da cidade de Petrópolis, que façam

uso do serviço de *streaming* da Netflix há pelo menos dois anos; e que assistam uma temporada inteira¹²⁰ em até 7 dias.

Os dados coletados foram codificados de acordo com as estratégias de análise de dados em quatro etapas: preparação de dados, exploração de dados, redução de dados e interpretação. Empregamos métodos qualitativos e indutivos (EMERSON et al., 2011) para memorizar e codificar o conteúdo (CHARMAZ, 2014). Neste momento, foi possível perceber que o *binge watching* é um comportamento híbrido, resultante de fatores culturais e tecnológicos. Ele desafia os modelos unidirecionais tradicionais baseados em um polo produtor e recepção, a partir de uma mudança na dinâmica percebida de poder de escolha e de consumo.

Para complementar estas inferências, optou-se por realizar cinco grupo focais com oito participantes cada. Eles responderam perguntas abertas e foram tratados como *bingerers*¹²¹, embora muito deles tenham demonstrado pouca consciência sobre sua própria forma de consumo. A primeira questão do grupo focal era relacionada às motivações e foi usada para coletar mais informações sobre os itens gerados inicialmente no questionário. Um dos objetivos era confirmar as categorias criadas ainda na primeira fase (quantitativa). Além dela, outras sete perguntas serviram como guia para a realização do grupo focal.

O conteúdo resultante foi explorado usando um método lógico-semântico (KRUEGER & CASEY, 2000; MUCCHIELLI, 2006; SIMARD, 1989), uma abordagem de categorização combinando análises temáticas, estruturais e de frequência. Mais precisamente, consistiu, em primeiro lugar, no processamento sistemático de dados, no qual fizemos um inventário de todas as palavras-chave ou conceitos que foram mencionados pelo menos três vezes ao longo do grupo focal para identificar unidades significativas. Essas unidades foram agrupadas em vários subtemas com base em sua concomitância temática (análise temática) antes de serem organizadas e categorizadas de acordo com suas analogias de significado e seguindo uma classificação hierárquica que vai do particular ao geral (análise estrutural). Finalmente, como resultado desse processo, os principais temas foram identificados de acordo com sua frequência de ocorrência (análise de frequência).

¹²⁰Considerou-se uma temporada inteira em duas situações: (1) conjunto de 6 ou mais episódios, quando estes têm duração superior a 45 minutos; (2) conjunto de 12 ou mais episódios, quando estes têm a duração superior a 24 minutos.

¹²¹O mesmo que maratonista de séries, quem assiste um conjunto de episódios de séries em sequência por um tempo considerado significativo dentro de sua rotina.

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE OS DADOS

A combinação dos dados quantitativos e qualitativos permitiu uma análise de conteúdo lógico-semântica, cujo resultado apresenta-se na Figura II. É possível reconhecer quatro eixos principais ligados à motivação para a prática de *binge watching*: *fatores sociais* (subdivididos em *buzz* e compartilhamento); *entretenimento* (forte ligação com a noção de prazer); *passatempo* (entendimento da maratona como uma válvula de escape para o dia a dia) e *imersão* (também subdividido em conexões emocionais e a necessidade de estar sempre atualizado). Os eixos são apresentados nesta ordem em função do maior número de respostas atribuídas a cada categoria.

Figura II: Motivações para Binge Watching¹²²



Fonte: elaboração própria.

¹²² Formas quadradas correspondem aos diferentes temas identificados e subtemas com o número de textuais relacionados, enquanto formas redondas identificam as conceituações que fazem sentido entre eles.

Sobre os fatores sociais - O grupo de focal indicou aspectos sociais como um motivo influente. De fato, os exemplos dados permitem entender que há um destaque para a séries que “estão na moda”, sendo sustentada por rumores sociais e recomendações de pares. Os participantes (40/40) indicaram que as séries fornecem um tópico para discussões sociais, o que lhes permite acompanhar familiares, colegas de trabalho e amigos no compartilhamento de reações ou impressões (principalmente durante o lançamento de novos episódios, o que, às vezes foi considerado inclusive um evento). Embora grande parte dos participantes (35/40) considere o *binge watching* de séries na Netflix como um passatempo solitário, houve quem também indicasse outras situações de interação social, tais como: maneira com a qual se divertem com seu parceiro (29/40) e troca de mensagens via redes sociais e *Whatsapp* com comentários sobre a série (32/40). De uma forma geral, os participantes indicaram que precisam “estar por dentro” das últimas novidades e maratonar permite que eles saiam na frente nas interações sociais.

Sobre o entretenimento - As expectativas de se divertir e, geralmente, de sentir prazer parecem desempenhar um papel também importante na experiência de consumo de séries na Netflix. Alguns participantes (21/40) mencionaram que eles tendem a rever séries já assistidas para recuperar o prazer previamente experimentado e analisar a mecânica subjacente à narrativa. Disseram ainda (27/40) que maratonam para evitar a expectativa de novos episódios, o que estragaria a sensação de prazer e geraria ansiedade. Estas e outras impressões sobre o comportamento de consumo e o prazer podem ser entendidas como um conjunto de estratégias relativas à preservação do prazer que inclui: um planejamento antecipado do consumo (19/40), agendamento do tempo de visualização (39/40), seleção das séries dependendo da hora do dia de lançamento e/ou do tipo de atenção necessária (30/40), ou mesmo adiando a visualização até que possam obter toda a temporada para consumir tudo de uma vez (37/40). A antecipação do *binge watching* também é comum. Os participantes (29/40), quando ansiosos para assistir novos episódios, contaram que adiantam ao máximo suas tarefas diárias para, então, poderem dedicar o tempo necessário às séries.

Sobre o passar o tempo – A ocupação do tempo de forma divertida implica quase sempre num consumo habitual, ou seja, “uma disposição apreendida que não tem por fim nada além do que a própria prática de consumo” (FERREIRA, 2014, p.6). Neste caso, quase todos os participantes que indicaram esta opção (32/40), assumiram ter fins pouco pretensiosos com a atividade e, apesar da frequência de consumo ser significativa (4 vezes na semana), não há muito envolvimento. Ou seja, nesta situação, o receptor não pretende investir muito esforço no processo (baixa motivação) e,

eventualmente, vê a série paralelamente a outra atividade. Dentre os resultados, destaca-se que esta forma de visualização gera relaxamento, sendo que metade dos participantes (20/40) indicaram que maratonam para fugir da realidade ou como uma forma de aliviar o estresse.

Sobre a imersão - Os participantes indicaram que mergulham em narrativas que proporcionam entretenimento e relaxamento e que ocupam a mente com um passatempo popular que, muitas vezes, evita o tédio. Houve um consenso (40/40) entre os participantes de que o fator chave é a conexão emocional com a narrativa, especificamente, no final do episódio. Quase a totalidade dos participantes do grupo focal (32/40) afirmou que a permanência na Netflix depende do nível de comoção da narrativa e sua capacidade de ecoar suas experiências da vida real. A noção de maratonar é particularmente importante em termos de assistir a séries. A maioria dos participantes (31/40) relatou que a persistência no comportamento de *binge watching* muitas vezes não é consciente. Como exemplos, houve um participante que declarou que já ter assistido uma série por 15 temporadas antes de concluir que, de fato, não gostava tanto da série. Na mesma linha, outros (28/40) expressaram que preferem completar o consumo de toda uma temporada de episódios, mesmo quando não gostam realmente da série, pois sentem-se impelidos a terminar algo que já começaram e precisam se manter atualizados com o lançamento de novos episódios. Eles destacaram que tais comportamentos são fortalecidos com o uso de dispositivos, como aplicativos para dispositivos móveis que exibem o progresso dos espectadores durante a temporada em combinação com opções de redes sociais, sendo o TV Show Time o mais citado dentre eles (33/40).

Os dados qualitativos reforçaram a divisão em quatro eixos, mesmo com os temas sofrendo muitas variações nas falas dos participantes. Os resultados dos grupos focais indicam que maratonar séries na Netflix, como qualquer outra atividade de lazer, satisfaz principalmente a necessidade de entretenimento. Também dão pistas de que as emoções positivas, em particular, constituem-se como agente de ligação da experiência geral de *binge watching*. A esse respeito, também foi possível identificar um conjunto de comportamentos específicos com foco na Netflix, visto que os grupos focais apresentaram um perfil comportamental comum, caracterizado por uma relação organizada com a visão de prazer, baseada em uma ampla variedade de estratégias gerenciais de tempo, espaço e conteúdo. Neste sentido, é possível deduzir que os espectadores maratonam com um propósito em mente (exceto aqueles enquadrados unicamente na categoria motivacional de passar o tempo) e buscam certos estados emocionais positivos, com momentos de picos dentro da experiência de visualização (por exemplo, sendo “fisgado” pelos ganchos ao final de cada episódio).

Outra reflexão possível sobre as motivações para se engajar em um comportamento de *binge watching* inclui também o próprio planejamento do consumo e os aspectos pessoais que o envolvem como, por exemplo, o local (38/40 indicaram o quarto), o horário (28/40 optam por assistir um sequência de episódios entre 21h e 3h) e a alimentação (25/40 comem algo enquanto assistem). Diversos pesquisadores europeus e norte-americanos¹²³ têm estudado as motivações e as influências para o consumo do entretenimento (sejam séries, games, programas de televisão e até atividades esportivas) e, curiosamente, algumas sobreposições entre as motivações ligadas ao planejamento e ao consumo em si merecem destaque. Os motivos ligados à emoção também foram identificados no uso de videogames (YEE, 2006), em que os usuários registraram sobretudo excitação ou aumento no sentimento de bem-estar. O mesmo resultado foi obtido em pesquisas sobre atividades esportivas (JANSANEM & BERNA, 2017), especialmente, a dança (MARAZ et al., 2015).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É certo que esta pesquisa não esgotou todos os pontos de análise, sendo sua continuidade garantida no futuro. Devido às limitações de espaço inerente a este artigo, optou-se por limitar estas considerações finais a dois pontos centrais.

O primeiro está ligado ao conceito de *binge watching*. Dado que a literatura sobre o tema ainda é relativamente esparsa, o presente estudo tem implicações que podem contribuir para a formulação de uma conceituação mais fundamentada. A pesquisa exploratória de cunho bibliográfico gerou mais questionamentos do que certezas. Primeiro, reconhecemos que a definição de *binge watching* aqui oferecida carece de aperfeiçoamento, pois o número específico de episódios necessários para uma compulsão pode diferir de pessoa a pessoa, assim como a percepção do próprio comportamento (embora se enquadrem como racers, alguns participantes se negaram a reconhecer como tal). Programar detalhadamente a rotina e excluir outras atividades para que a maratona aconteça deve ser considerado um critério para a caracterização de *binge watching*? Também é necessário questionar se existe o que os pesquisadores norte-americanos chamam de *bingeability*¹²⁴.

¹²³Billieux et al., 2013; Chen & Pang, 2012; Jansanem & Berna, 2017; Kuntsche & Kuntsche, 2009; Lannoy, Billieux, Poncin & Muraige, 2017, Maraz, Király, Urbán, Griffiths e Demetrovics, 2015; Wéry & Billieux, 2016 – autores com pesquisas já publicadas sobre o tema.

¹²⁴ De acordo com o Cambridge Dictionary, “fácil de assistir, comer, beber, etc em grandes quantidades” (tradução nossa), disponível em <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bingeable>, último acesso em 01/07/2019.

Quais características marcariam o conteúdo assim classificado e qual a possível relação deste conceito com os Estudos Culturais e as propostas de narrativas complexas de Mittel (2015), por exemplo? Uma última dúvida seria a adequação dos métodos de pesquisa já utilizados por sociólogos e antropólogos, quando seus objetos de estudo são *games* ou a dança, e sua transposição para análise de *binge watching* (a complexidade dos fenômenos comunicacionais e a recente algoritmização são contemplados em tais métodos de pesquisa?). O segundo ponto centra-se no uso da abordagem de U&G como referencial teórico, pode-se afirmar que se trata de uma proposta ainda atual e com potencial para análises ligadas à recepção. As categorias indicadas por Katz e Blumer foram discutidas ao longo do tempo e os pesquisadores citados neste estudo que as utilizaram também atingiram resultados significativos.

Retomando a pergunta que guiou estas reflexões, concluiu-se que as motivações para o desenvolvimento do *binge watching* na Netflix não são padronizadas e, em um esforço investigativo, foram propostas quatro categorias de análise sobre os aspectos motivacionais: fatores sociais, entretenimento, passatempo e imersão. Embora algumas caracterizações sejam fluidas e, por vezes, possam ser entendidas como pertencentes a um grupo diferente, entende-se que tal proposta classificatória atende ao objetivo de pesquisa inicialmente traçado.

Vale ressaltar que a ideia de considerar o *binge watching* à luz de um modelo de dependência pode levar a interpretações e juízos de valores negativos a respeito do consumo de séries. Por exemplo, os participantes gastam muito tempo com séries (assistindo, classificando-as em *apps*, procurando *easter eggs*, etc.). Seus parentes próximos, invariavelmente, percebem esse forte envolvimento e o relacionam a problemas psicológicos. Muitos participantes também mencionaram que assistem por períodos mais longos do que o pretendido originalmente e que, apesar de esforços recorrentes, o consumo das séries não foi reduzido. Uma dimensão de persistência provavelmente poderia ser deduzida de alguns comportamentos de visualização, como a inclinação de continuar assistindo para obter um efeito desejado (por exemplo, rir novamente de algo já visto), ou continuar assistindo embora não interessado.

REFERÊNCIAS

- BLUMER, Jay. **The Role of Theory in Uses and Gratifications Studies.** *Communication Research.* London: Sage Publications, v.6, pp.9-36, 1979.
- CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. **Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva//Netflix, discourse of distinction and new modes of television production.** *Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura,* v. 14, n. 2, p. 193-209, 2016.

- CHARMAZ, Kathy; BELGRAVE, Linda Liska. **Grounded theory.** *The Blackwell encyclopedia of sociology*, 2007.
- EMERSON, Robert M.; FRETZ, Rachel I.; SHAW, Linda L. **Writing ethnographic fieldnotes.** University of Chicago Press, 2011.
- FERREIRA, Raquel. **Uma história das audiências das Telenovelas portuguesas e brasileiras em Portugal.** *Estudos em Comunicação*, v. 16, p. 149-86, 2014.
- HOLT, Jennifer; SANSON, Kevin. **Introduction: mapping connections.** *In: Connected viewing: Selling, streaming and sharing media in the digital era.* Routledge, 2014. p. 1-15.
- KATZ, Elihu; BLUMLER, Jay G.; GUREVITCH, Michael. **The uses of mass communications: Current perspectives on gratifications research.** Thousand Oaks, CA: Sage publications, 1974
- KAUFMAN, Lloyd; JAHNKE, Adam; HAAGA, Trent. **Make your own damn movie!: secrets of a renegade director.** St. Martin's Press, 2007.
- LOTZ, Amanda. **Rethinking meaning making: Watching serial TV on DVD.** *Flow Journal*, v. 22, 2006.
- MARAZ, Aniko *et al.* **Why do you dance? Development of the Dance Motivation Inventory (DMI).** *PLoS One*, v. 10, n. 3, p. e0122866, 2015.
- MARTINO, Luis Sá. **A disciplina interdisciplinar.** Texto apresentado no GT Estudos Interdisciplinares no XVI Intercom Sudeste. São Paulo, 10 a 12 de maio de 2011.
- MCCORMICK, C. J. **Forward is the battle cry: Binge-viewing Netflix's House of Cards.** *In* K. McDonald & D. Smith-Rowsey (Eds.), *The Netflix effect: Technology and entertainment in the 21st century.* New York, NY: Bloomsbury Academic, pp. 101-116, 2016.
- MCQUAIL, Denis. **With the benefit of hindsight: Reflections on uses and gratifications research.** *Critical Studies in Media Communication*, v. 1, n. 2, p. 177-193, 1984.
- PERSE, Elizabeth M. **Audience selectivity and involvement in the newer media environment.** *Communication Research*, v. 17, n. 5, p. 675-697, 1990.
- RUGGERIO, Edward. **Uses and gratifications theory in the 21st century.** *Mass Communication and Society*, 3, pp.3-37, 2000.
- SACCOMORI, Camila. **Práticas de Binge-Watching na Era Digital.** Novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix (dissertação de mestrado). PUCRS: Porto Alegre, 2016.

ONCE UPON A TIME: A JORNADA DO HERÓI E A JORNADA DA HEROÍNA NA SÉRIE DE TV

Sandra Trabucco Valenzuela

INTRODUÇÃO

O presente capítulo objetiva analisar as personagens Branca de Neve e Emma Swan, da primeira temporada da série *Once Upon a Time* (2011, ABC/Disney), associando seus percursos narrativos ao protagonismo feminino. A série, que foi ao ar entre 2011 e 2018, propõe releituras de contos de fadas e outros contos maravilhosos, com a criação de duas diegeses, destacando as personagens femininas e suas ações heroicas. Para a análise das heroínas — Branca de Neve e Emma Swan — caracterizam-se as personagens com base em Candido (2011); para a análise da série, recorre-se a Valenzuela (2016); identifica-se a construção da “jornada do herói” de Campbell (2004) e sua releitura por Vogler (1997). A seguir, apresenta-se a jornada da heroína (Murdock, 2013), aplicando-se os passos sobre as ações das personagens. Como resultado, observa-se a construção narrativa consoante com a jornada do herói e da heroína, evidenciando o caráter feminista da série.

ONCE UPON A TIME E SEU ENREDO

Once Upon a Time (OUAT), criada por Adam Horowitz e Edward Kitsis, é uma série de TV produzida entre 2011 e 2018 pela ABC Studios e distribuída pela Disney, tanto em TV aberta, como através de *streaming*. O episódio piloto estabelece, logo no início, o caminho que a série percorrerá, através dos letreiros:

Era uma vez uma floresta encantada com todos os personagens clássicos que nós conhecemos. Ou pensamos conhecer. Um dia eles se acharam presos num lugar onde todos os seus finais felizes lhes foram roubados. O nosso mundo” (OUAT, 2011, ep. 1).

A série OUAT propõe a criação de duas diegeses — a dos contos, que é a Floresta Encantada, e a de Storybrooke, cidade fictícia situada no Maine, Estados Unidos, que corresponde ao espaço da maldição de Regina, a Rainha Má. As diegeses sustentam o espaço ficcional para a criação de um novo universo dos contos clássicos, com base em personagens de domínio público, transmitidos pela tradição oral e, mais tarde, recolhidos por escritores na forma de contos populares, contos de fada, narrativas fantásticas e fábulas, propiciando ao receptor de *Once Upon a Time* elementos novos, que

complementam, antecedem ou justificam fatos ocorridos nas narrativas tradicionais.

A trama começa com um plano geral do Príncipe Encantado galopando velozmente por uma estrada ensolarada que passa sobre um imenso lago azul, unindo a área do castelo com a floresta fria e sombria, local onde jaz Branca de Neve. A sequência é semelhante à apresentada pelo filme de animação produzido pela Disney, *Branca de Neve* (1937), quando os anões se posicionam em torno do esquife de cristal onde repousa, aparentemente sem vida, o corpo de Branca de Neve. Porém, essa é a única cena de OUAT resgatada da animação, pois, na sequência, após o beijo de Encantado, Branca desperta e, numa elipse temporal, Branca e Encantado já estão em sua celebração nupcial.

Contudo, o casamento é interrompido por Regina, que, sem ser convidada, lança uma maldição que atingirá a Floresta Encantada como um todo: os personagens serão lançados num mundo horrível — “o nosso mundo” —, sem magia, sem finais felizes, onde todos perderão a memória, esquecendo-se de quem são. Entretanto, a maldição somente começará atingirá os personagens da Floresta Encantada somente quando a bebê de Branca e Encantado nascer.

Assim, desesperada e já prestes a dar à luz, Branca de Neve pede ajuda a Rumplestiltskin, que revela a maldição e aponta a resolução do problema: a filha de Branca de Neve — Emma, a Salvadora: ao completar 28 anos, Emma poderá reverter a situação, empreendendo uma luta contra a Rainha Má. Por esse motivo, Branca e Encantado arquitetam um plano de como salvar a bebê da maldição, colocando-a a salvo dentro de um armário feito com madeira mágica, que funciona como um portal. Emma, ainda bebê, é transportada magicamente até uma estrada no “nosso mundo”, fora dos limites de Storybrooke, onde cresce, sofrendo o trauma do abandono. No dia de seu aniversário de 28 anos, Emma Swan é procurada por seu filho legítimo, Henry, que fora adotado ainda bebê por Regina, que se tornou a todopoderosa prefeita de Storybrooke, e que, na verdade, é a Rainha Má. Henry possui um livro intitulado *Once upon a time*, que conta os fatos ocorridos no passado e sabe que a única pessoa capaz de resgatar os personagens e trazer de volta os finais felizes é Emma, sua mãe biológica, ou “A Salvadora”.

O HERÓI DE MIL FACES, DE CAMPBELL; A JORNADA DO ESCRITOR, DE VOGLER, E A JORNADA DA HEROÍNA, DE MURDOCK

Ao estudar os mitos, suas narrativas e as relações com a Religião e a Psicologia, Joseph Campbell (1904-1987) identificou um padrão comum a inúmeros relatos presentes nas mais diversas sociedades e que posteriormente passou a ser utilizado como ferramenta para criação de histórias e roteiros. O

chamado “monomito” (*monomyth*), entendido como um conceito da narratologia — termo tomado de empréstimo do romance *Finnegan’s Wake*, de James Joyce (1939) —, foi introduzido no livro *O herói de mil faces*, de 1949; nele, Campbell aponta 17 estágios para a construção de um herói ou mito, a saber: chamado à aventura; recusa do chamado; o auxílio sobrenatural; a passagem do primeiro limiar; o ventre da baleia; o caminho de provas; o encontro com a deusa; a mulher como tentação; sintonia com o pai; a apoteose; a bênção última; a recusa do retorno; a fuga mágica; resgate com auxílio externo; a passagem pelo limiar do retorno; senhor dos dois mundos; liberdade para viver.

O herói mitológico, saindo de sua cabana ou castelo cotidianos, é atraído, levado ou se dirige voluntariamente para o limiar da aventura. Ali, encontra uma presença sombria que guarda a passagem. O herói pode derrotar essa força, assim como pode fazer um acordo com ela, e penetrar com vida no reino das trevas [...]. Além do limiar, então, o herói inicia uma jornada por um mundo de forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais o ameaçam fortemente (provas), ao passo que outras lhe oferecem uma ajuda mágica (auxiliares). Quando chega ao nadir da jornada mitológica, o herói passa pela suprema provação e obtém sua recompensa. Seu triunfo pode ser representado pela união sexual com a deusa-mãe (casamento sagrado), [...] pela sua própria divinização (apoteose) ou, mais uma vez — se as forças se tiverem mantido hostis a ele —, pelo roubo, por parte do herói, da bênção que ele foi buscar [...]; intrinsecamente, trata-se de uma expansão da consciência e, por conseguinte, do ser [...]. O trabalho final é o do retorno. Se as forças abençoarem o herói, ele agora retorna sob a sua proteção (emissário); se não for esse o caso, ele empreende uma fuga e é perseguido [...]. No limiar do retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói reemerge do reino de terror (retorno, ressurreição). A bênção que ele traz consigo restaura o mundo (elixir) (CAMPBELL, 2004, p. 241-242).

Os estudos mitológicos e simbólicos realizados por Campbell a partir do arquétipo junguiano e do inconsciente segundo Freud serviram de base para a criação de narrativas ficcionais, em especial para produções audiovisuais. Como exemplo da utilização da jornada do herói, podemos citar as declarações de George Lucas, criador da saga *Star Wars*, durante a entrevista dada ao jornalista Bill Moyers (que também protagonizou o documentário-

entrevista intitulado *Joseph Campbell e o Poder do Mito*, de 1988, em seis episódios¹²⁵), na qual considera Campbell o seu mentor:

Well, when I did *Star Wars*, I consciously set about to recreate myths and the [...] classic mythological motifs. And I wanted to use those motifs to deal with issues that existed today. [...] What these films deal with is the fact that we all have good and evil inside of us and that we can choose which way we want the balance to go (MOYERS, 18 jun. 1999)¹²⁶.

Christopher Vogler (1949-) — professor da UCLA, roteirista da indústria cinematográfica hollywoodiana, tendo participado de roteiros como *O Rei Leão* (*The King Lion*, EUA, Disney, 1994), consultor de roteiros da 20th Century Fox, Warner Bros. e, posteriormente, consultor da Disney Productions —, desenvolveu um guia de sete páginas conhecido como “A practical guide to the Hero with thousand faces”, no qual explicava aos roteiristas o monomito proposto por Campbell. Vogler repensou os 17 passos da jornada do herói e condensando-os em 12 etapas, divididas em três atos, conforme a estrutura dos roteiros de produções cinematográficas. O guia deu origem à primeira versão livro *The Writer’s Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, publicado em 1992. A segunda edição do livro, de 1998, teve seu conteúdo revisado e seu título modificado para *The Writer’s Journey: Mythic Structure for Writers (A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para escritores)*. Por sua vez, a terceira edição, de 2007, recebeu uma nova introdução e o acréscimo de análises de filmes recentes e que foram sucesso de bilheteria.

Vogler propõe, portanto, uma divisão diferente para a jornada do herói: no primeiro ato, está o mundo comum; o chamado à aventura; a recusa ao chamado; o encontro com o mentor e a travessia do primeiro limiar. O segundo ato é constituído de provas, aliados e inimigos; aproximação à caverna secreta; provação; recompensa. O terceiro e último ato conclui a jornada com a volta do herói; a ressurreição; o retorno com o elixir (VOGLER, 2015, p. 44).

¹²⁵ *Joseph Campbell and the power of myth*, disponível em <https://billmoyers.com/series/joseph-campbell-and-the-power-of-myth-1988/>, acesso em 20 dez. 2019. O documentário também deu origem ao livro *The power of myth* (New York: Anchor Books, 1991).

¹²⁶ Disponível em <https://billmoyers.com/content/mythology-of-star-wars-george-lucas/>, acesso em 20 dez. 2019.

Fig. 1. Os 12 passos da jornada do herói (VOGLER, 1997, p. 258).

Fonte: *Design* nosso.

Por sua vez, em 1990, a psicoterapeuta norte-americana Maureen Murdock, publicou — antes mesmo da edição completa da obra de Vogler — o livro *The heroine's journey: Woman's quest for wholeness* (Boston: Shambhala Pub.), como uma resposta alternativa ao padrão identificado por Joseph Campbell. Unindo sua experiência profissional e seus estudos de mitologia, Murdock desenvolveu um novo modelo que permitisse refletir sobre a insatisfação e sentimento de esterilidade que muitas mulheres alegavam após terem passado pela jornada do herói e serem bem sucedidas, de acordo com os moldes da estrutura. Na introdução do livro, Murdock afirma que este vazio se produz justamente porque, ao seguir essa jornada, as mulheres acabam negando aspectos relativos a quem elas são e o papel social que desempenham. Murdock destaca, porém, que a jornada da heroína não é exclusivamente voltada ao sexo feminino, visto que se trata de um ciclo de desenvolvimento, crescimento e aprendizado, e também não exclui necessariamente a jornada do herói de Campbell. A jornada da heroína tenta recuperar o significado da natureza feminina e valorizar o que é ser mulher em seus múltiplos significados, sempre questionando a oposição dual do que é definido socialmente como o arquétipo feminino e arquétipo masculino.

The journey begins with our heroine's search for identity. This "call" is heard at no specific age but occurs when the "old self" no longer fits. This may be when the young woman leaves home for college,

work, travel, or relationship. Or it may be when a woman in mid-life divorces, returns to work or school, changes career, or is faced with an empty nest. Or it may simply occur when a woman realizes that she has no sense of self that she can call her own (MURDOCK, 2013, p. 9).

Tomando como exemplo as propostas de Campbell, Murdock concebe a jornada da heroína em dez passagens sucessivas: Separação do feminino; Identificação com o masculino; Estrada de provações; O sucesso ilusório; Despertar para a aridez espiritual: morte; Iniciação à descida para a Deusa; Reconexão com o feminino; Cura da divisão mãe/filha; Cura do masculino machucado; Integração do masculino e feminino.

Fig. 2. Gráfico: *A Jornada da Heroína*, de Murdock (2013).



Fonte: Tradução e *design* nossos.

ONCE UPON A TIME: O CARÁTER FEMINISTA DA SÉRIE

OUAT é uma produção da ABC, pertencente ao grupo Disney e, por esse motivo, a série cita com frequência as versões dos contos já produzidos pela Disney. Como já dissemos, os roteiros vinculados à Disney Productions

seguem a fórmula revisada por Vogler, em seu livro *A Jornada do Escritor*¹²⁷, cuja proposta tornou-se um paradigma para produções audiovisuais no mundo inteiro. Assim, em OUAT, todos os personagens da série guardam semelhanças com o imaginário construído pela Disney; no caso da primeira temporada, há correlação direta dos personagens com o primeiro longa de animação *Branca de Neve* (1939), baseado na 2ª edição do livro dos Irmãos Grimm¹²⁸. Contudo, a semelhança se restringe a alguns elementos do conto: características físicas das personagens, recursos mágicos, espaço diegético.

Ao entender a série *Once Upon a Time* como uma narrativa de caráter feminista (VALENZUELA, 2016), faz-se necessário explicitar o conceito de “feminismo” aqui trabalhado:

[...] feminismo pode ser definido como a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim (GARCIA, 2015, p. 13).

OUAT é uma série que investe no paradigma do feminino, estabelecendo mulheres como personagens principais. Os personagens masculinos são coadjuvantes dentro da narrativa: Encantado gravita em torno de Branca, agindo sempre com o objetivo de ajudá-la, apoiando-a nas decisões que tomadas, pois ele sempre a amará acima de tudo e, como Encantado reitera: “— Eu sempre vou te encontrar”; Rumpelstiltskin é o segundo antagonista que ora auxilia Regina, ora une-se a Emma, estabelecendo-se como um personagem que busca apenas o sucesso de seus próprios desígnios — obter dinheiro e poder, mas também conseguir permanecer ao lado do filho; Henry é o fio condutor da narrativa, que traz Emma a Storybrooke e guarda consigo o livro “Once Upon a Time”.

Por sua vez, as personagens femininas encabeçam a disputa entre o bem e o mal: Emma, a Salvadora, une-se a Mary Margareth (a persona de Branca de Neve em Storybrooke) contra o poder maligno de Regina (a Rainha Má).

¹²⁷ A respeito do Memorando de Vogler, consultar: IACOBO, Maria C. The Biz: a Memo's Journey. In: LOS ANGELES TIMES, nov. 13, 1994. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-11-13-tm-61952-story.html> Acesso em 30 jun. 2019.

¹²⁸ GRIMM, Irmãos. *Contos de fadas*. (Tradução de Celso M. Paciornik). 5ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

Once Upon a Time é uma série que atende às expectativas do novo paradigma que se propõe ao nível mundial a partir do final da década de 1990, o qual destaca o protagonismo feminino nas mais diversas áreas. OUAT foi construída narrativamente dentro desse estímulo à igualdade de gênero, de oportunidades e de inclusão. Como afirma Heloísa Buarque de Almeida,

Os bens culturais industrializados e distribuídos pela mídia eletrônica têm a capacidade de produzir certas construções simbólicas, apropriando-se de elementos que já circulam na cultura que produz tais bens, mas os reforçam e “normalizam”, constituindo um discurso hegemônico sobre o gênero. Os produtores dessa indústria pesquisam e buscam elementos culturais que imaginam ser aceitos ou até consensuais no seu público, e se utilizam dessas imagens que consideram parte da cultura dos públicos-alvo que visam atingir, mas ao fazer isso selecionam e reforçam determinados tipos de construção. (ALMEIDA, 2007).

OUAT constrói-se a partir da construção simbólica do mundo mágico dos contos infantis, porém, oferece um novo viés contemporâneo, transmutando o ideal da princesa meiga, submissa e ingênua num perfil erguido com base na determinação e inteligência, capaz de amar e ser amada sem que para isso seja necessário anular sua personalidade e seus desejos.

BRANCA DE NEVE: HEROÍNA DA FLORESTA ENCANTADA DE OUAT

A personagem Branca de Neve do filme de animação da Disney (1939) é uma jovem e bela princesa que se caracteriza pela doçura, meiguice, ingenuidade, capacidade de relacionar-se com os seres da floresta e, fisicamente, por sua beleza, por sua pele “branca como a neve” e seus cabelos escuros, destacando-se por sua bondade e gentileza com todos os que a cercam. Trata-se de uma “personagem de costumes” ou personagem plana, nos termos de Antonio Candido (2011), cujos “traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles [...]. Personagens, em suma, dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada” (CANDIDO, 2011, p. 61).

No entanto, em OUAT, na diegese da Floresta Encantada, Branca de Neve distancia-se da figura representada no conto e na animação: Branca enfrenta o Príncipe; não se submete e nem teme os desmandos da madrasta, a quem considera como inimiga, desde a descoberta do envolvimento dela na morte do Rei, pai de Branca. Branca embrenha-se na floresta não somente para fugir e se proteger da Rainha, mas para planejar a derrota de seus inimigos, enfrentando-os através de suas habilidades com o arco e flecha,

bem como de sua capacidade de elaborar estratégias. Branca enfrenta caçadores, a guarda real, trolls e, inclusive o Príncipe Encantado, a quem rejeita — ao menos no começo da trama —, por considerar que o amor não tinha espaço em seus planos de vingança e que Encantado era um príncipe movido exclusivamente por interesses financeiros. Desse modo, na diegese da Floresta Encantada, Branca de Neve distancia-se da personagem plana dos contos, ganhando contornos de “personagem de natureza” ou esférica, pois apresenta complexidade, imprevisibilidade e se comporta dentro de um tecido de relações sociais (CANDIDO, 2011, p. 62-63). A Branca de Neve da Floresta Encantada é uma mulher que

[...] rejeita o epíteto de “garota” (“*girl*”), ao ser apanhada pelo Príncipe roubando as joias. Branca está decidida a conquistar sua liberdade valendo-se inclusive de meios ilícitos, como o assalto a carruagens. Pouco romântica, Branca sabe que um casamento real é feito em acordos nupciais onde o interesse político e financeiro constituem o principal ponto de interesse. A ideia do “amor verdadeiro” é descartada por Branca, que não acredita senão no interesse movendo todas as ações dos seres humanos, revelando-se cínica e irônica especialmente ao falar com o Príncipe, que se casará com Abigail, filha do rei Midas, por acordo nupcial (VALENZUELA, 2016, p. 113).

Branca de Neve de OUAT conhece seu papel: confiante, entende e investe em suas qualidades e habilidades, afastando-se do estereótipo de princesa. Inteligente, astuta e impetuosa, ao fugir da Rainha, Branca deixa de lado o castelo e o guarda-roupas de princesa, optando por um figurino que remete ao do caçador, tradicionalmente encontrado nos contos infantis: roupa de couro, calças compridas e botas de cano alto, além de um conjunto de arco e flecha e espada, armas as quais maneja com grande habilidade. É possível associar a personagem Branca de Neve de OUAT à heroína Katniss Everdeen da trilogia *Jogos Vorazes* (*The Hunger Games*, 2008), de Susan Collins (VALENZUELA, 2016, p. 114), pois ambas lutam pela sobrevivência de igual para igual com os homens, estabelecendo-se como protagonistas de uma luta do bem contra o mal, contra a tirania exercida pelo poder, que em OUAT é desempenhado também por uma mulher. Branca assume o protagonismo de sua história, lutando para traçar seu próprio destino.

O percurso do herói, conforme Vogler (1997), empreendido por Branca de Neve, inicia-se na Floresta Encantada, com a ascensão ao trono da Rainha Má, devido à morte do pai de Branca. Diante da tirania e crueldade da madrasta, Branca deixa o castelo, o seu “mundo comum”, para iniciar a luta, depois da certeza do envolvimento da Rainha com a morte do Rei (Ato I). Branca passa a viver na floresta, protegida pelos aldeões, entre eles, os anões.

Lá encontra aquele que a acompanhará em sua luta: o Príncipe Encantado. Branca passa por muitas provações, sendo diversas vezes atacada a mando da Rainha (Ato II-A). A provação suprema ocorre no momento em que Branca prova a maçã envenenada e, a seguir, é salva pelo beijo de Encantado, dando uma nova vida à Floresta Encantada (Ato II-B). Branca retoma o castelo e se casa com o Príncipe, restabelecendo a harmonia no Reino e o retorno ao chamado “mundo comum” (Ato III). Porém, a maldição lançada pela Rainha durante o casamento de Branca aponta para uma nova aventura: Branca deve proteger sua bebê, pois descobre que caberá à sua filha exercer a jornada da salvadora.

De outra perspectiva, ao analisar o percurso de Branca de Neve com base na jornada da heroína, de Murdock (2013), a viagem tem início quando Branca deixa o castelo, após a morte do pai, pois a vida de princesa compartilhada com a Rainha Má já não lhe cabe. Durante essa jornada, Branca abandona os trajes e hábitos de princesa, assumindo um comportamento similar ao de um caçador, aliando-se aos aldeões que viviam sob o jugo da Rainha Regina. O caminho de provações apresenta-se repleto de perigos, com o enfrentamento de ogros reais e também metafóricos, na figura de soldados que querem capturar Branca por ordem da Rainha. Ao vencer os ogros e conquistar o Príncipe Encantado, Branca experimenta o sucesso. Segue-se, então, o momento da provação em que a morte se apresenta através da maçã envenenada. No entanto, a experiência de morte atribui-lhe força, visto que congrega todos os seus aliados contra a Rainha, e a iniciação constitui a ressurreição de Branca através do beijo de amor de Encantado. A reconexão com o feminino ocorre no casamento de Branca e do Príncipe, quando ela retorna ao trono, porém já madura. Ao engravidar, Branca assume seu papel de mãe, cuidando da bebê como Eva, sua mãe, também já o fizera. Enquanto Rainha, Branca de Neve assume o papel da princesa bondosa, porém, sempre comanda seu destino com inteligência e determinação. Ao compreender a maldição e a função que sua filha cumpriria como salvadora, Branca mantém seu protagonismo, mandando construir o armário mágico para que, no momento do nascimento, a criança possa ser salva, garantindo a sobrevivência não só de Emma, mas de todos os súditos da Floresta Encantada. Branca pensa além de seus interesses, atua de modo cauteloso, comedido, mas sempre audacioso, ignorando as apreensões que Encantado insiste em revelar.

EMMA, A “SALVADORA”: A JORNADA DO HERÓI E A JORNADA DA HEROÍNA

Com base em Vogler (1997) e em Murdock (2013), são identificadas as etapas da jornada do herói e da jornada da heroína, ambas percorridas por Emma, filha de Branca de Neve e Encantado, na primeira temporada de

OUAT. O episódio piloto de OUAT se inicia com a apresentação de Emma Swan na diégese de Storybrooke: uma mulher bonita, trajada de vestido vermelho, detetive particular, decidida, solitária e cujo trabalho cotidiano envolve sua luta do bem contra o mal, através de sua capacidade de identificar quando alguém falta com a verdade. É possível associar a personagem Emma ao percurso narrativo do herói proposto por Campbell, bem como ao percurso da heroína, de Murdock (2013).

Seguindo Vogler (1997), Boston seria o mundo comum de Emma, que desempenha ali seu trabalho de detetive, baseada em sua habilidade ou superpoder: ser capaz de saber se alguém está mentindo. Na sequência, Emma recebe a visita de seu filho Henry, a quem dera em adoção ainda bebê. Henry desempenha o 2º passo de Vogler, ou seja, o chamado. Recursos conhecidos referentes à construção do roteiro são verbalizados por Henry, ao tentar convencer Emma de seu heroico papel de salvadora. Se pensarmos na "jornada do herói" (Campbell, 1999), este é o momento em que Emma recusa o chamado:

Henry: Eu sei que o herói nunca acredita no início, se acreditasse, não seria uma boa história. Se você precisa de uma prova, pegue o livro e leia, mas, não importa o que você faça, não permita que ela (Regina) veja essas páginas. Elas são perigosas. Se ela descobrir quem você é, aí será muito ruim. Eu preciso ir, mas virei encontrar você mais tarde e não poderemos começar. Eu sabia que você acreditaria em mim!

Emma: Eu nunca disse que acreditava!

Henry: Por qual outro motivo você estaria aqui?

(OUAT, temporada #1, episódio 1, versão para o português nossa).

Emma, porém, sente-se responsável pelo retorno de Henry em segurança para Storybrooke. Assim, embora se recuse a aceitar o papel de “salvadora”, Emma dá início à aventura. Henry, com seu livro intitulado “Once Upon a Time”, funciona como o mentor, dando conhecimento e guiando Emma até Storybrooke.

A travessia do primeiro limiar ocorre quando Emma deixa o mundo comum e ingressa ao mundo da maldição, o mundo de Storybrooke. O “auxílio sobrenatural”, através de fatos mágicos ou inexplicáveis, advém na etapa da partida, no intuito de convencer o herói a prosseguir seu caminho. Assim, diante dos olhos de Emma, surge no meio da estrada um lobo, que a encara. Na sequência, Emma acaba batendo seu carro na placa de boas-vindas à cidade de Storybrooke.

O segundo elemento mágico é a ameaça de Regina à vida de Emma, exigindo que ela deixe a cidade. Para tanto, Regina assume uma atitude semelhante à de uma bruxa má. O último e mais forte elemento

mágico é a presença de Gold na pousada da vovó, para cobrar-lhe o aluguel. Na cena, observa-se um constrangimento da vovó e de Ruby, a neta, diante de Gold, no entanto, ele faz questão de encarar e pronunciar o nome "Emma". Ao ser informada pela vovó que Gold é proprietário de toda a cidade, Emma aceita o desafio proposto anteriormente por Henry e decide permanecer por uma semana. (VALENZUELA, 2016, p. 100).

A partir daí, seguem-se os testes, ou seja, Emma passa por diversas provações como, por exemplo, conhecer a mãe adotiva de Henry; entender que Mr. Gold é praticamente o dono de Storybrooke e que explora seus habitantes cobrando aluguéis muito elevados; observar que muitos habitantes de Storybrooke são infelizes, mesmo sem haver um motivo ou explicação que, no entendimento de Emma, seja racional.

A aproximação ocorre ao longo dos episódios da primeira temporada: Emma, ainda relutante com a questão da magia e a veracidade do que é contado no livro de Henry, enfrenta diversas provações postas em seu caminho pela inimiga Regina. No entanto, ao tentar envenenar Emma através de bolinhos, é Henry quem impede Emma de comê-los e, para provar que tudo o que ele afirma é verdade, ele mesmo come os bolinhos e, como consequência, cai desfalecido. Essa é a provação suprema de Emma: enfrentar a morte do próprio filho; acreditar em tudo o que Henry lhe disse; entender que Branca de Neve e Encantado são seus pais, e que todos em Storybrooke estão sob a maldição da Rainha Má.

A atitude de Emma é de recusa em aceitar-se como heroína ou salvadora. O que modifica a situação é o risco de vida de Henry. Ao esvaziar a mochila do garoto ouvindo do médico a falta de explicação para o estado da criança, surge o livro *Once Upon a Time*, retratado em um plano fechado na tela e, pela primeira vez, ela pronuncia a palavra "mágica" refletindo sobre ela como uma possibilidade real. Emma toma o livro em suas mãos e surge então a voz de Henry como narrador do *flashback*. Ao final do *flashback*, ouve-se a voz de Encantado, pai de Emma dizendo: "Encontre-nos". A câmera segue num "efeito vertigem" (*dolly* e *zoom*) até o rosto de Emma, com Regina ao fundo. Esse efeito de imagem criado por Alfred Hitchcock para acentuar o suspense no filme *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), faz com que a imagem relate a transformação de Emma a respeito de Regina, Emma passa a crer na maldição e no livro de Henry. (VALENZUELA, 2016, p. 196).

Henry está desenganado e Emma furiosa com Regina. Emma, num gesto de "amor verdadeiro" — como se afirma reiteradas vezes na série — beija a

testa de Henry e é então que a mágica acontece: Emma vence através de um gesto de amor.

Esse é o momento da passagem, do final da maldição, quando Storybrooke deixa de ser um mundo povoado de indivíduos sem memória e sem identidade. Henry inspira, repetindo a ação de Branca no esquite de vidro. Emma une os dois mundos: dos contos e do cotidiano. [...]

Como num sopro de vida, os personagens são resgatados e se redescobrem. É Henry quem esclarece a Emma o que aconteceu e que ela conseguiu quebrar a maldição. Agora todos recobram a memória e entendem quem é Emma e o seu papel de salvadora dos dois mundos. (VALENZUELA, 2016, p. 198-199).

A recompensa é tanto a sobrevivência de Henry como o fim da maldição posta sobre Storybrooke. Os personagens subitamente recuperam a memória graças à salvadora Emma, quem liberta a cidade das maldades de Regina.

O caminho de volta de Emma não ocorre de fato no mundo comum, mas sim numa Storybrooke livre da maldição. A ressurreição metafórica de Emma é justamente a descoberta de quem ela é, de seu passado, superando a angústia do abandono sofrido na infância, da solidão como uma constante em sua vida anterior à aventura.

Com base apenas na primeira temporada de OUAT, o retorno com o elixir ocorre no último episódio dessa temporada, no qual Emma é saudada como Salvadora e agora tem plena consciência de quem ela é e o que ela pode fazer por Storybrooke e seus habitantes. Emma decide ficar na cidade, pois entende que ali é seu lugar, o seu novo mundo comum. A narrativa da primeira temporada se encerra, porém, com uma nova visão: Rumpelstiltskin traz de volta a magia para Storybrooke, apontando novos desafios para a Salvadora na segunda temporada da série.

Considerando a jornada da heroína de Murdock, é possível identificar o primeiro passo, a separação do feminino, quando Emma, embora seja mostrada no início do episódio piloto usando um vestido vermelho para um possível e tradicional encontro amoroso com um rapaz num restaurante, este traje é apenas um disfarce para atrair o interesse de um homem casado que mente para a esposa. Quando o homem decide fugir de Emma, esta age de uma forma muito diferente do que se esperaria de uma bela jovem num encontro romântico: persegue o homem até o carro em que ele tenta fugir e, a pé, consegue detê-lo, cumprindo o trabalho para o qual foi contratada. Ao chegar em casa, Emma abre a porta e logo tira os sapatos de salto, mostrando-se cansada de usá-los, pois estes não fazem parte de seu figurino convencional: Emma costuma usar jaqueta de couro vermelha, camiseta, calça preta justa e botas pretas, ou seja, roupas mais ligadas a personagens de ação do que a princesas ou jovens românticas.

Emma parte de Boston para Storybrooke para levar Henry em segurança de volta para casa. Emma vê-se diante de uma situação dolorosa, pois ela entregou o filho para adoção, pensando que seria a melhor chance para Henry; por outro lado, ela ainda rejeita a maternidade, mas lembra que ela própria foi abandonada. Ao conhecer a professora de Henry, Mary Margareth (a Branca de Neve em Storybrooke), ambas falam sobre o garoto e a relação que ele mantém com sua madrasta, Regina: é nesse momento que Emma ganha sua primeira aliada, Mary Margareth (sua verdadeira mãe), e que a acompanhará ao longo de toda a jornada.

Começa, então, o caminho de provações, com o encontro metafórico de “ogros e dragões”: Emma conhece Regina e Rumpelstiltskin. Em cada episódio, Emma conquista uma pequena vitória sobre Regina, sendo pouco a pouco reconhecida como “a Salvadora” e experimentando o sucesso. Uma das principais conquistas sobre a malvada Prefeita Regina é o amor que Henry demonstra por Emma e a esperança que nela deposita.

O passo do “despertar para a aridez espiritual: morte” representa o processo de autoconhecimento vivido pela personagem que sempre duvida de sua aptidão como heroína e questiona a veracidade do livro de Henry, entendendo que contos de fadas não são vida real e que, portanto, ela não é a Salvadora e Regina não é a Rainha Má. Entretanto, o questionamento chega a seu clímax quando Henry consome a torta de maçã envenenada que Regina havia destinado a Emma. A possibilidade da morte de Henry faz com que Emma acredite na possibilidade de que se tratava mesmo de uma maldição. Quando Emma beija Henry na face, despertando-o da morte, o feitiço do amor verdadeiro rompe também a maldição lançada sobre os personagens: é a iniciação e descida para a Deusa, porque Emma passa então a crer nas histórias escritas no livro de Henry e, assim, conscientiza-se de sua capacidade e de sua predestinação como salvadora. Esse passo da jornada da heroína equivale ao beijo do Príncipe em Branca de Neve, trazendo um novo vigor à narrativa.

O desejo de reconexão com o feminino faz com que Emma aceite a maternidade, encarando o amor que sente pelo filho Henry como uma magia poderosa capaz de restituir e manter a vida do filho. A “cura da separação entre mãe e filha” se dá com a reconciliação entre Emma e Branca, que explica a Emma que enviá-la sozinha através do armário mágico era a melhor chance para preservá-la da maldição da Rainha. O mesmo sentimento repete-se com o pai, o Príncipe Encantado, identificando-se a “cura do masculino ferido”.

Por fim, ao final da primeira temporada, Emma assume-se como “a Salvadora”, aceita a história do livro de Henry — *Once Upon a Time* —, aceita-se como mãe de Henry e decide permanecer em Storybrooke, perfazendo a jornada da heroína de Murdock de forma integral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Joseph Campbell, em *Mito e Transformação* (2008),

A história básica da jornada do herói implica abrir mão do lugar onde você vive, entrar na esfera da aventura, chegar a certo tipo de percepção simbolicamente apresentada e depois retornar à esfera da vida normal. [...] (A travessia do limiar) É a travessia do mundo consciente para o inconsciente, mas o mundo inconsciente é representado por muitas, muitas imagens diferentes, conforme o contexto cultural do *mythos*. Pode ser mergulhar no oceano, entrar no deserto, perder-se numa floresta escura, encontrar-se numa cidade estranha (CAMPBELL, 2008, p. 137-138).

A jornada do herói de Campbell compõe a estrutura narrativa de OUAT, tendo como protagonista Emma, “a Salvadora”. Desse modo, OUAT é uma ficção seriada alicerçada no feminino, isto é, evidencia-se na produção o destaque para personagens femininas, que atuam muitas vezes de modo a transgredir o que os contos de fadas tradicionais sustentam como sendo comportamentos femininos estereotipados: Branca é guerreira, hábil no manuseio do arco e flecha e não se revela romântica; Emma é solitária, renega a maternidade e não acredita em contos de fada. Emma é a Salvadora que, embora incrédula, é fruto do amor de Branca de Neve e Encantado e, por esse motivo, constitui em si a força poderosa capaz de quebrar a maldição e derrotar outra mulher poderosa, a Rainha Regina.

Justifica-se a associação da “jornada da heroína”, de Murdock, às protagonistas Branca de Neve e Emma, em OUAT, no intuito de enfatizar, através desse recurso, o caráter feminino da série, isto é, a jornada da heroína revela-se condizente com a discussão do papel feminino na sociedade contemporânea, na qual a mulher apresenta-se como um ser independente, integral, que pensa e age livremente, em detrimento do androcentrismo, do patriarcado e do sexismo (Garcia, 2015) construído através de gerações. OUAT marca a presença do protagonismo feminino justamente pelo poder empreendido tanto pelas personagens “do bem”, como as pelas personagens “do mal”.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. In: **Revista de Estudos Feministas**, v.15, n. 1, Florianópolis, jan./abr. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2007000100011&lng=pt&tlng=pt#tx03 Acesso em 20 dez. 2019.
- CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação**. Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.

- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 12ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. 3ed. São Paulo: Claridade, 2015.
- GRIMM, Irmãos. **Contos de fadas**. (Tradução de Celso M. Paciornik). 5ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- IACOBO, Maria C. **The Biz: a Memo's Journey**. In: **LOS ANGELES TIMES**, nov. 13, 1994. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-11-13-tm-61952-story.html> Acesso em 30 jun. 2019.
- MURDOCK, Maureen. **The heroine's journey**. Boston/London: Shambhala, 2013.
- ONCE UPON A TIME**. 1ª. temporada completa. EUA: ABC Studios/Walt Disney Productions, 2011.
- VALENZUELA, Sandra Trabucco. **Once Upon a Time: da Literatura para a série de TV**. São Paulo/Lisboa: Chiado, 2016.
- VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: Estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas**. Trad. Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Ampersand, 1997.

O PERCURSO DE CONSAGRAÇÃO DE JOÃO EMANUEL CARNEIRO NA FAIXA DAS 21H DA REDE GLOBO

Tcharly Magalhães Briglia

INTRODUÇÃO

A Rede Globo instituiu, desde a década de 1970, uma grade de programação ancorada na teledramaturgia e no jornalismo. O trabalho de Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) contribuiu substancialmente para a consolidação de uma estratégia eficiente, desenvolvida a partir da criação de uma faixa, no horário noturno, composta por três novelas e um grande telejornal. Não por acaso, tal modelo impera até hoje, por meio de novelas exibidas nas faixas das 18h, 19h e 21h¹²⁹, sendo as duas últimas intercaladas pelo Jornal Nacional, o mais longo da TV brasileira, no ar desde 1969. A estruturação de uma grade sólida e o alto padrão de qualidade imposto, ao longo das últimas décadas, colaboraram para a Globo ocupar uma posição de destaque no campo da telenovela. As histórias produzidas, além de ainda conseguirem, dentro dos padrões contemporâneos, alcançar altos índices de audiência, são vendidas para inúmeros países, tornam-se pautas para conversas e abordagens midiáticas, além de influenciarem a interação do público nas redes sociais. Nesse sentido, a escolha dos autores para as telenovelas tem sido feita com base em critérios que buscam salvaguardar a competência e a experiência na condução do processo criativo inerente ao produto.

No que diz respeito à faixa das 21h, nota-se uma variação menor – em relação às telenovelas de outras faixas de horário e de outros produtos seriados da emissora, tais como séries e minisséries – no que compete à escalação de autores titulares. Gilberto Braga, Manoel Carlos, Benedito Ruy Barbosa, Silvio de Abreu, Aguinaldo Silva e Glória Perez foram os principais responsáveis pelas atrações exibidas entre 1990 e 2008, em uma faixa também ocupada, ao longo dos anos 1970 e 1980, por outros grandes nomes: Janete Clair, Dias Gomes e Lauro César Muniz¹³⁰. Em 2008, com a chegada

¹²⁹ Desde janeiro de 2011, com a novela *Insensato Coração*, a Globo adota o nome “novela das nove” para as tramas exibidas após o Jornal Nacional. Durante décadas, a faixa recebeu o título de “novela das oito”. Do final dos anos 1990 até a adoção da nova nomenclatura, as novelas do horário já começavam entre 20h50 e 21h10 e se estendiam até as 22h. As alterações refletiram, por vezes, mudanças de hábitos, rotinas e comportamentos do público, bem como a concorrência com outras emissoras que passaram a transmitir novelas e programas de entretenimento, com destaque, nesse âmbito, para o SBT e para a Record.

¹³⁰ Entre os anos de 1969 e 2008, as únicas exceções a essa lista foram: Walter Negrão (*Cavalo de Aço*, 1973); Cassiano Gabus Mendes (*Champagne*, 1983-1984; *Meu Bem*,

de João Emanuel Carneiro, um novo autor foi alçado ao posto de titular do horário¹³¹, se consolidando, no período de dez anos, com quatro tramas: A Favorita (2008-2009); Avenida Brasil (2012); A Regra do Jogo (2015-2016) e Segundo Sol (2018). A sua trajetória e permanência nessa posição serão objetos de estudo deste artigo.

A fim de traçar um caminho teórico adequado, esta pesquisa se baseia nos conceitos e modelos de análise de Pierre Bourdieu (1996; 2002). De igual modo, as pesquisas sobre o campo da telenovela (Souza, 2002; 2004;2014) também contribuem para a apreensão dos principais fenômenos relacionados à produção teledramatúrgica, em suas articulações com os autores das obras e o contexto de produção.

AS NOÇÕES DE CAMPO, *HABITUS* E CAMPO DA TELENVELA

Conforme os estudos propostos por Bourdieu (1996; 2002), o espaço social é compreendido como uma arena formada por agentes e grupos definidos conforme a sua posição, de acordo com "princípios de diferenciação" determinados tanto pela estrutura, ou seja, como ocorre a distribuição dos capitais de ordem econômica e cultural, quanto pela evolução do capital, no que concerne ao tempo e ao volume. Trata-se, assim, de um espaço de diferenças, no qual coexistem classes e agentes definidos pela posição que ocupam, em um campo de forças e de lutas, marcado pela lógica do consumo.

Os agentes participantes se deparam com um "espaço de possíveis", que abordam dimensões estéticas, políticas, narrativas e ideológicas escolhidas e engendradas pelos realizadores das obras, e que definem as referências, as marcas intelectuais e os problemas que relacionam uma obra à outra. Bourdieu se distancia de análises que reduzem a obra a uma visão determinista, que associa a visão de mundo do autor a uma simples reflexo do grupo social. O campo está voltado para as lógicas internas dos objetos culturais, as suas linguagens e as funções dos grupos que os produzem. Visto

Meu Mal, 1990-1991) e Regina Braga e Eloy Araújo (*remake* de Selva de Pedra – de Janete Clair –, 1986).

¹³¹ Na década de 2010, Walcyr Carrasco também passou a escrever novelas para a faixa das 21h, no entanto, a sua "promoção" para o horário ocorreu após treze anos na emissora, depois de vários sucessos às 18h e às 19h. Walcyr também se destaca por ser o único autor da Globo que foi titular de tramas bem-sucedidas em todos os horários, inclusive na faixa das 23h, para a qual escreveu Gabriela (2012) e Verdades Secretas (2015). Além de Walcyr e João Emanuel, a Globo testou Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari com A Lei do Amor (2016-2017), mas a baixa receptividade do público e da crítica foram alguns dos fatores que não contribuíram para a continuidade de ambos no seletivo grupo de autores das 21h.

como um "microcosmo" dentro do espaço social, é constituído por graus de autonomia que permitem compreender, por exemplo, as alterações do comportamento dos realizadores, as mudanças e as preferências por determinados gêneros e as visões artísticas.

Cada classe de posições implica na definição de uma classe de *habitus* (ou de *gostos*) definido pela condição social e pelo conjunto de práticas, bens e propriedades, que, vinculados entre si, são marcados por uma afinidade de estilo. O *habitus* se configura, assim, como um princípio gerador e unificador, por meio de esquemas e princípios que permitem a classificação, a visão e a divisão de diferentes gostos. É, nesse âmbito, o senso prático do sujeito, e as relações que permitem uma interação entre o seu comportamento e as estruturas e condicionamentos definidos pela realidade social, por meio de esquemas que permitem a percepção, a apropriação e a ação.

Romano (1987), a partir dos estudos de Bourdieu, elenca algumas características do *habitus*. A primeira delas é a atualização histórica, uma vez que as disposições se tornam ações de agentes marcados por suas predisposições e posições. É a mesma história que frequenta o *habitus* e o habitat, ou seja, há uma cumplicidade ontológica entre as posições e as disposições. Outro fator identificador é a inconsciência sobre o *habitus* das classes. Tornar esse processo consciente seria um dos papéis da ação prática. É natural que ocorra um mínimo de consciência de classe, vigilante dos automatismos que se destinam a racionalizar a consciência sob forma de discurso. Por fim, Romano discorre sobre a “*docta igorantia*” e a prática análoga: o *habitus* só se torna possível a partir das ações dos sujeitos, marcadas, assim, por estruturas específicas. Ocorre, dentro dos grupos, uma espécie de generalização prática, que permite a transferência de certas disposições para diferentes situações, o que gera uma harmonização. Desse modo, operacionaliza-se o encontro entre a história incorporada (*habitus*) e a história objetiva (o campo).

A partir de tais pressupostos, as obras culturais são analisadas conforme as perspectivas relacionais entre a estrutura interna (as formas, estilos e temas, por exemplo) e a estrutura do campo em questão (artístico, científico, jurídico, entre outros). As mudanças se dão a partir das lutas que conservam ou transformam as relações de força instituídas. Cada artista é compreendido, assim, como um agente que atua diante dos "espaços dos possíveis", mas que assume pontos de vista estéticos particulares e viabilizadores de novas possibilidades de produção, distribuição e consumo das obras. Estudos sobre a aplicação da teoria bourdieusiana no cinema, na TV e na publicidade, tais como os organizados por Barreto e Souza (2004), ilustram essas abordagens conceituais.

A revolução permanente dos campos só se dá por conta das criações do passado, que inspiram os produtores de inovações a buscarem formas de

superá-las e inscrevê-las na matriz original de possibilidades oferecidas. É pela posição que ocupa no microcosmo artístico que o artista consegue se orientar. As pulsões estéticas dos autores são definidas, dessa forma, por conta desse lugar ocupado e revisado ao longo da história. Bourdieu (1996) propõe uma teoria da ação vinculada ao conceito de *habitus* e defende a ideia de que a maioria das ações humanas parte de disposições e vai além da intenção. Tal compreensão do sujeito implica na elucidação de pontos centrais dos domínios, modos e características definidoras do *habitus* e no esforço de entendimento da trajetória do sujeito a partir da análise de sua posição. Considera-se, assim que a distribuição do capital se dá modo desigual, logo, nenhum sujeito está indiferente a essa consideração e não é totalmente autônomo em suas escolhas racionais, tal como aborda Pinto (2002).

No que compete ao campo da telenovela, Souza (2002; 2004; 2014) discorre sobre a importância de analisar marcas autorais, estilísticas e discursivas, a partir da reflexão sobre a dimensão externa, que analisa o comportamento do criador, os universos construídos e a forma de condução das tramas; e da dimensão interna, focada na organização dos temas, personagens e tratamentos específicos da narrativa. Tal exame implica na percepção da construção social dos autores de telenovelas. As “regras da arte”, sistematizadas por Bourdieu (2002), configuram-se como um método de análise que gira em torno da perspectiva autoral, por meio do estudo das construções sociais inerentes ao ofício, e na criação de estilos capazes de serem reconhecidos e consagrados.

Não só ao escritor de uma novela cabe à autoria, haja vista a parceria indispensável com o diretor artístico, responsável por determinar os rumos conceituais e estéticos da história, ao assumir um lugar de autoria compartilhada. Duplas como Luiz Fernando Carvalho e Benedito Ruy Barbosa, e Gilberto Braga e Dennis Carvalho, têm mostrado o alto potencial de um trabalho concebido de forma conjunta. Assim, como resultado de uma obra audiovisual coletiva, as telenovelas encontram-se em um lugar de constantes transformações. As escolhas estéticas caminham ao lado dos interesses comerciais, em uma manifestação artística que busca conquistar públicos, mercados e fãs. Pesquisas, como as já citadas, e a de Barranco (2013) contribuem para o estudo sobre autoria.

Souza (2014) salienta as transformações causadas pelas redes sociais e pela convergência das mídias, que expandiram as telas e as possibilidades de consumo das novelas. A natureza das estratégias criativas dos autores, afiançadas pelas redes de televisão, confirma o interesse por tal campo. É forçoso reconhecer, desde o princípio, a lógica empresarial que perpassa a produção dessas narrativas, que geram lucros consideráveis para as emissoras de TV. Assim, na ótica de Souza (2002; 2004; 2014), o conceito de campo da

telenovela está atrelado aos agentes, aos grupos e às instituições que se configuram como partícipes dos processos de elaboração, circulação e consumo das obras, que caminham rumo a uma necessidade de reconhecimento e consagração.

A análise das especificidades do campo implica na identificação das competências dos autores que garantem a entrada deles nesse território. Os próprios pares se encarregam de reconhecer o valor das obras, atribuindo-lhes a consagração, a canonização ou a negação, em uma constante dinâmica de luta. Daí decorre a importância de se compreender os graus de autonomia que os agentes e instituições detêm dentro do campo. Nessa arena, estudos, tais como os organizados por Barreto e Souza (2014) também se dedicam à análise da trajetória dos agentes. No presente artigo, optou-se por um recorte na trajetória do escritor João Emanuel Carneiro, em virtude da sua consagração como autor de novelas das 21h, na Rede Globo.

A TRAJETÓRIA EM *BOURDIEU* E A TRAJETÓRIA DE JOÃO EMANUEL CARNEIRO

Em *As Regras da Arte* (2002), Bourdieu destaca a complexidade dos campos literário e artístico, ao evidenciar o enfrentamento típico entre as posições e disposições dos agentes. Na teoria bourdieusiana, a dinâmica relacional não pode ser deixada de lado, uma vez que tais disposições, posições e tomadas de posições são analisadas conforme os demais agentes e campos. No domínio artístico, o conflito se configura, muitas vezes, pelas disputas internas e deslocamentos entre os consagrados/canonizados e os recém-chegados. No que tange à trajetória, Bourdieu esclarece que sua compreensão vai além da análise da biografia do autor. Trata-se de investigar a série de posições ocupadas sucessivamente pelos agentes em determinados espaços e momentos da história. Os elementos constitutivos compõem um painel delineador dos sentidos, do valor social dos fatos biográficos, vistos como “[...] *colocações e deslocamentos* nesse espaço ou, mais precisamente, nos estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo” (2002, p.292). Sob tal viés, é inconcebível analisar uma trajetória social sem o estabelecimento de conexões com as demais variáveis do campo e as singularidades que compõem o *habitus* dos agentes.

Bourdieu destaca que disposições semelhantes podem originar tomadas de posição estéticas e políticas diversas. Setton (2002), em um estudo aprofundado sobre o *habitus*, salienta a noção de estratégia, ligada às práticas inconscientes dos agentes, que tornam ainda mais evidente que as disposições dependem da conjuntura do campo, em um dado contexto histórico. Como instrumento conceitual complexo, o *habitus* também auxilia na identificação de semelhanças entre as disposições daqueles que percorrem trajetórias

análogas. Nesse sentido, as ações e o horizonte potencial do presente são uma tradução prática do passado e uma sinalização do futuro.

No campo da arte, os recém-chegados, conforme analisa Bourdieu, buscam se impor no mercado por meio do acúmulo de capital simbólico. É natural, assim, a busca pela ruptura e pela mudança. “*Marcar época* é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na *dianteira* dessas posições, na *vanguarda*, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo” (BOURDIEU, 2002, p. 181). Embora as posições pareçam estáveis, nota-se que o cenário é sempre de enfrentamento e de contestação simbólica.

Montagner (2007) aponta os caminhos para uma construção diacrônica da trajetória dos agentes e dos grupos sociais dentro do campo. Para isso, parte-se da compreensão das estruturas do poder; segue-se para uma análise entre as posições ocupadas pelos agentes e, por fim, o escrutínio das tramas sincrônicas que refletem um momento do campo. Cabe salientar, desse modo, o valor das marcas distintivas dos agentes e dos grupos. O sentido das ações, assim, “[...] só ganha solidez sociológica quando relacionado com os estados pelos quais passou a estrutura do campo enquanto espaço relacional dos postos, posições e disposições dos agentes dentro desse campo [...]” (MONTAGNER, 2007, p.255). Os fluxos que marcam as colocações e o deslocamento mostram também como ocorre a distribuição dos capitais simbólico e econômico.

No campo da telenovela, Souza (2002; 2004; 2014) reforça o lugar de relevo ocupado pelo autor e pelo diretor, como agentes criadores. Ao autor cabe a responsabilidade pela marca, isto é, pela identificação que o próprio público constrói ao se deparar com a obra de determinado escritor. O ponto de vista do realizador, tal como preconiza Bourdieu, não se solidifica sem as dinâmicas relacionadas à posição do campo específico no campo do poder; a análise do próprio campo e, por fim, o estudo das trajetórias dos agentes. O reconhecimento do autor e de seus percursos, ocorre, por vezes, evidenciado por meio do volume de capital econômico e capital simbólico: números de audiência, sucesso comercial, reconhecimento dos fãs e dos críticos, entre outros elementos. Com essa perspectiva analítica, Bourdieu buscou romper com pressupostos sobre a autoria que a vinculavam com as possíveis idiosincrasias de um gênio criador.

No caso de João Emanuel Carneiro (JEC), chama a atenção sua carreira na Globo, iniciada como colaborador da minissérie *A Muralha* (2000), de Maria Adelaide Amaral. Embora o objetivo deste artigo não seja esmiuçar a sua trajetória completa, uma vez que a ênfase recai sobre sua produção para a faixa das 21h, é preciso apresentar alguns dados que evidenciam as sucessivas posições ocupadas pelo roteirista no campo da telenovela.

JEC¹³² nasceu no Rio de Janeiro, em 1970. Seus pais também atuaram no âmbito da arte: a escritora e crítica Lélia Coelho Frota e o artista plástico Arthur José Carneiro Silva. Nascido, assim, em um contexto favorável para desenvolvimento da arte, aos 15 anos passou a colaborar como roteirista para as histórias do cartunista Ziraldo. Formado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC), foi no Cinema que JEC colocou em prática, de fato, o seu potencial como escritor.

Com o curta *Zero a Zero* (1992), venceu uma das categorias do renomado Festival de Cinema de Gramado. A conquista desse capital simbólico foi um elemento que o tornou conhecido dentro do campo cinematográfico, no início da carreira como roteirista. Em 1998, escreveu, ao lado de Marcos Bernstein, o roteiro de *Central do Brasil*, filme dirigido por Walter Salles, vencedor do Grande Prêmio do Festival de Berlim, e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro e melhor atriz (Fernanda Montenegro). Entre outros roteiros assinados por JEC, ainda estão *Orfeu* (1999) e *Deus é Brasileiro* (2003), dirigidos por Cacá Diegues, e *A Partilha* (2001) e *A Dona da História* (2004), ambos com direção de Daniel Filho.

Coube a Daniel Filho, agente consagrado no campo da telenovela, o convite para que JEC ingressasse na Globo. A parceria com Maria Adelaide Amaral, em *A Muralha* (2000) e *Os Maias* (2001), permitiu que o recém-chegado compreendesse a dinâmica de produção de uma obra seriada para a TV. Em seu começo, também assinou episódios do seriado *Brava Gente* (2001-2002), com adaptações de obras literárias e textos próprios. Ainda como colaborador, esteve ao lado de Euclides Marinho na novela *Desejos de Mulher* (2002). Escalado para a equipe de colaboradores de *Celebridade* (2003), durante o processo de produção da novela, foi informado que a sua sinopse original tinha sido aprovada e estrearia em 2004. Com *Da Cor do Pecado*, trama das 19h, iniciou uma bem-sucedida trajetória como autor-roteirista titular e ganhou o prêmio de revelação da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Silvio de Abreu, outro consagrado no campo, teve a missão de supervisionar os primeiros capítulos e a implantação da obra.

Em entrevista à coleção *Autores – História da Teledramaturgia* (2008), JEC revela que foi na televisão que conseguiu se realizar profissionalmente, dado o grau de autonomia do processo autoral. O escritor salienta a importância dos diálogos – que precisam ser menos diretos – e do domínio total que tenta exercer sobre a novela, mesmo na escrita das escaletas. “Na TV, as intenções precisam estar presentes no texto. Se não estiverem

¹³² João Emanuel Carneiro. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/joao-emanuel-carneiro.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2019.

indicadas, os diretores não terão tempo para pensar naquele cena. [...] Eu tento estar no meio do caminho quando faço televisão” (CARNEIRO, 2002, p.22). Na mesma entrevista, JEC também amplia o olhar para a sua área de atuação, quando afirma a função de “produtor executivo” exercida pelo autor de novela, que precisa saber se relacionar com a imprensa, o elenco e os demais setores de produção.

Para garantir a qualidade das suas obras, o autor salienta a forte influência da literatura do século XIX e do cinema. Ao priorizar o lugar do roteirista, JEC não deixa de valorizar a posição do público: “O espectador de novela no Brasil já é um cliente muito exigente, porque ele já viu muita novela. Ele tem muito parâmetro, não aguenta ser enrolado, não tem tempo a perder”. (CARNEIRO, 2008, p.35). Apesar dos grandes desafios, dado o alto volume de participação de quem assiste e a exigência da crítica, JEC vê na televisão o meio mais propício para o exercício pleno da autoria no audiovisual.

Em sua trajetória como autor, JEC trabalhou com diretores de núcleo variados e colaboradores habituais (com alterações pontuais em cada obra). Em *Da Cor do Pecado*¹³³, o núcleo coube a Denise Saraceni e os colaboradores foram Ângela Carneiro, Vincent Villari e Vinícius Vianna. O enorme sucesso da trama garantiu seu retorno à faixa menos de dois anos depois, como mais uma obra de grande reconhecimento do público e da crítica: *Cobras e Lagartos*¹³⁴ (2006), que contou com núcleo de Wolf Maya e colaboração de Antônia Pellegrino, Denise Bandeira, Vincent Villari e Márcia Prates.

Promovido ao horário das 20h, JEC estreou com *A Favorita*¹³⁵, escrita com Denise Bandeira, Fausto Galvão, Márcia Prates e Vincent Villari, e com direção de núcleo de Ricardo Waddington. A parceria foi a única reeditada pelo autor, em 2012, no fenômeno *Avenida Brasil*¹³⁶, a novela mais vendida da história da Globo, escrita com a colaboração de Alessandro Marson, Antônio Prata, Luciana Pessanha, Márcia Prates e Thereza Falcão. Amora Mautner (ao lado de José Luís Villamarim) assinou a direção geral e foi promovida a diretora artística na novela seguinte: *A Regra do Jogo*¹³⁷, que

¹³³ Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/da-cor-do-pecado/>>. Acesso em 4 jun. 2019.

¹³⁴ Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/cobras-e-lagartos/>>. Acesso em 4 jun. 2019.

¹³⁵ Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/a-favorita/>>. Acesso em 4 jun. 2019.

¹³⁶ Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/avenida-brasil/>>. Acesso em 4 jun. 2019.

¹³⁷ Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/a-regra-do-jogo/>>. Acesso em 4 jun. 2019.

teve a colaboração de Alessandro Marson, Thereza Falcão, Antônio Prata, Cláudio Simões, Paula Amaral e Fábio Mendes.

Conforme dados do Kantar Ibope Media, que é a fonte dos números de audiência aqui citados, as médias de *A Favorita*, *Avenida Brasil* e *A Regra do Jogo*, na principal praça (São Paulo), foram, respectivamente: 39,5 pontos; 39 pontos e 28 pontos. Em 2018, o autor retornou ao horário principal de teledramaturgia com *Segundo Sol*¹³⁸, dirigida artisticamente por Dennis Carvalho e com a colaboração de Fábio Mendes, Eliane Garcia e Lilian Garcia. Muito provavelmente o insucesso de *A Regra do Jogo* – que obteve baixos índices de audiência, para o padrão da Globo, e ainda sofreu com a concorrência de *Os Dez Mandamentos*, novela bíblica da Record – fez com que JEC mudasse a forma de conduzir os enredos, a partir do enfoque em uma história solar, com mocinhos e vilões bem definidos, tal como em sua primeira incursão no gênero, em 2004. A média final de *Segundo Sol* foi de 33 pontos, abaixo de duas das tramas anteriores: *O Outro Lado do Paraíso* (38 pontos) e *A Força do Querer* (35 pontos).

REFLEXÕES SOBRE AS NOVELAS DE JOÃO EMANUEL CARNEIRO EXIBIDAS NA FAIXA DAS 21H

Barranco (2013) considera o domínio de técnicas folhetinescas, associadas ao repertório cultural específico, como fatores importantes para o reconhecimento dos roteiristas como autores de telenovela. Para o pesquisador, ao se considerar o compartilhamento de funções e atribuições na realização da obra, assim como sua dimensão empresarial e folhetinesca, a autoria acaba se realizando de forma mais plena na elaboração da sinopse, na construção dos personagens e na escrita dos primeiros capítulos, que, geralmente, têm a função de apresentar a história e os núcleos, ainda sem a interferência do público. Como são gravados muito tempo antes de irem ao ar, também contam com um trabalho mais cuidadoso da direção, produção e edição, haja vista a necessidade de conquistar a audiência e a repercussão positiva já nas primeiras semanas.

Em *A Favorita*, JEC surpreendeu o grande público ao construir um enredo cujo elemento central não estava no romance de mocinhos, mas em uma história de suspense: o assassinato de Marcelo Fontini, cuja culpa era atribuída a Flora (Patrícia Pillar) e Donatela (Cláudia Raia). A ousadia criativa do autor é típica dos recém-chegados que buscam a consagração no campo, com a adoção de posturas vanguardistas. Em relação às outras tramas exibidas no horário, foi a primeira vez que a ambiguidade na construção de

¹³⁸ Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/segundo-sol/>>. Acesso em 4 jun. 2019.

personagens atingiu nível tão alto. Já o suspense e a aproximação com a linguagem do cinema, já haviam sido testados, entre outras, em *A Próxima Vítima* (1995).

Kogut (2017), crítica de TV, destaca a importância das novelas das 19h na trajetória do autor, desde o humor e o folhetim ágil, que consagraram *Da Cor do Pecado*, à ambiguidade, ao humor e à crítica social que mobilizaram *Cobras e Lagartos*. Com *A Favorita*, veio a mudança de *status* que lhe garantiu um lugar no até então seletivo time de roteiristas das 20h/21h. “Foi o enterro das histórias arrastadas. Com sua formação no cinema, João implementou a narrativa serializada, em que cada exibição encerra uma história”. (KOGUT, 2017, p. 254). A jornalista reforça também a importância de *Avenida Brasil*, em virtude, entre outros aspectos, de elementos como “[...] os diálogos cheios de humor; os personagens resultantes de finíssima carpintaria de roteiro; a direção de Amora Mautner e José Luiz Villamarim (núcleo de Ricardo Waddington); e um elenco de talentos [...]” (KOGUT, 2017, p.263-264). O reconhecimento da crítica especializada é uma das instâncias de consagração que contribui para o aumento de volume do capital simbólico dos agentes dentro do campo, realocando-os em posições de destaque.

Após um começo promissor, na faixa das 20h/21h, com uma trama renovadora, e uma segunda novela sucesso quase incontestável, JEC resolveu, ao lado de Amora Mautner, ousar mais. Com a posição que já ocupava no campo e pelo alto volume de capital simbólico e econômico proporcionados por *Avenida Brasil*, JEC adotou uma atitude vanguardista, típica do recém-chegado que busca caminhar para o processo de consagração e canonização das obras. Em *A Regra do Jogo*, o ritmo frenético inicial da narrativa não chocou tanto quanto a trama central: os desdobramentos de uma facção criminosa carioca. Mesmo com algumas histórias de amor, os ingredientes mais carregados foram a violência e a trama policial, que afastaram parte do público.

A Regra do Jogo também contava com o recurso inovador dos títulos individuais para cada capítulo, o que aproximou a novela ainda mais das séries estadunidenses em destaque naquele momento, em paralelo com os recursos melodramáticos tão caros aos folhetins. Assim, o JEC que se consagrou nas novelas anteriores, em virtude, entre outros méritos, dos excelentes ganchos entre capítulos e cenas, não conseguiu atingir a mesma audiência e repercussão, apesar da curva ascendente¹³⁹ de audiência, entre o mês de estreia e o término.

¹³⁹A Regra do Jogo estanca queda e eleva em 10% a média do horário. Disponível em: <<https://oplanetatv.clickgratis.com.br/noticias/audiencia-da-tv/a-regra-do-jogo->

É forçoso reconhecer a disputa direta com *Os Dez Mandamentos* (2015), trama bíblica da Record, que apostou em um folheto com forte apelo popular, marcado pela estrutura dicotômica clássica evidenciada por meio de personagens bons e maus. O antagonismo de caráter dos tipos da novela de JEC contrastou substancialmente com a obra da emissora concorrente. O público passava a sinalizar, assim, um comportamento mais conservador, não observado em *Avenida Brasil*, que parecia refletir com maestria o contexto do país, com a então aclamada ascensão social e econômica da classe C. Notam-se, assim, os efeitos das transformações no campo social que reverberam nas produções artísticas e nas tomadas de posição dos agentes criadores.

Segundo Sol, a mais recente história de JEC na faixa das 21h, apostou em uma trama aparentemente inovadora, com ambientação em Salvador-Bahia. Apesar do mote inicial da morte do cantor de axé Beto Falcão, a narrativa se concentrou nos conflitos de Luzia, a mocinha que se apaixona pelo artista. Com muito pouco do JEC que surpreendeu com a criatividade, a agilidade e a ousadia das tramas anteriores, a história conquistou audiência razoável para os padrões da Globo. Há de se considerar que a posição de consagração não depende única e necessariamente do que pensam os fãs e críticos, uma vez que a emissora confere valor a dimensões como a audiência e o alcance no mercado, do ponto de vista comercial.

A escolha por uma trama trivial demonstrou que, apesar da posição consagrada, os movimentos do campo não o impediram de se distanciar do vanguardismo, anteriormente aclamado, algo esperado depois de tantos anos. Em entrevista ao blog *Telepadi*¹⁴⁰, antes da estreia, o próprio JEC admitiu a opção por uma novela de assimilação fácil, “quase infanto-juvenil”, em uma demonstração de alteração de percurso, uma vez que, de *A Favorita* até *A Regra do Jogo*, foram utilizados recursos menos convencionais. Tal como proposto metodologicamente por Barranco (2013), segue uma descrição da trama central e do primeiro capítulo das novelas em estudo, que funcionam como evidências das marcas autorais.

estanca-queda-e-eleva-em-10-a-media-do-horario.html#ixzz5sAlYQmPV>. Acesso em: 28 jun. 2019.

¹⁴⁰ Público incomodado com didatismo encontrará uma novela “quase infanto-juvenil”. Disponível em: <<https://telepadi.folha.uol.com.br/publico-habitua-do-didatismo-de-carrasco-encontrara-um-joao-emanuel-carneiro-quase-infanto-juvenil/>>. Acesso em: 16 jul. 2019.

Novela	Trama central	Destques do 1º capítulo
A favorita	<p>Flora e Donatela formam uma dupla sertaneja de sucesso. A amizade é abalada quando Flora engravida de Marcelo, marido de Donatela, e é acusada, em seguida, do assassinato dele. Após 18 anos, Flora sai da cadeia disposta a provar sua inocência, mas resta a dúvida se ela ou Donatela cometeu o crime. Em paralelo, o romance de Lara – filha de Flora – com Halley – o filho de Donatela; e a relação do jornalista Zé Bob com as duas protagonistas.</p>	<p>A cena inicial que confronta Donatela, em sua realidade de luxo, e Flora, saindo do presídio; os núcleos paralelos, como o do deputado Romildo e sua filha Alicia, e o da família de Silene, mãe de criação de Halley. O capítulo também apresentou os conflitos entre Gonçalo e Copola, em uma discussão sobre empregados e patrões. O gancho com o encontro das protagonistas é uma marca que exemplifica o potencial do autor.</p>
Avenida Brasil	<p>Genésio é pai de Rita e casado com Carminha, que só está com ele por interesse. Ao lado do amante Max, a vilã arma para roubar todo o dinheiro do marido. Para isso, é capaz de todas as atrocidades para lidar com sua enteada, que a odeia. Abandonada em um lixão após a morte do pai, Rita volta anos depois para se vingar de Carminha, que já está casada com o jogador de futebol Tufão, ídolo nacional e personagem mais ilustre do Divino, cenário da história.</p>	<p>A ênfase na trama central: em uma edição paralela, conhecemos a família de Genésio e observamos a trajetória de Tufão, em família e com a noiva, Monalisa; as armações de Carminha e seus embates com Rita; o final com o acidente que tira a vida de Genésio e coloca Tufão no destino de Carminha, o que implica na história dos demais personagens. Também é apresentado o núcleo cômico protagonizado pelo polígamo Cadinho.</p>

<p>A Regra do Jogo</p>	<p>Romero Rômulo é um ex-vereador e diretor de uma fundação que defende os direitos humanos. Sua verdadeira face, porém, é como membro de uma facção criminosa que, no passado, matou os pais de Tóia e Dante, seu filho adotivo. Tóia foi criada pela mãe de Romero no Morro da Macaca. Lá, se apaixonou por Juliano, filho de Zé Maria, outro membro da facção. Ao se reaproximar da mãe em virtude da prisão de Tóia, Romero se apaixona por ela e pela ideia de se tornar um homem bom. Além da facção, o protagonista precisa lidar com a relação complexa com Atena, uma estelionatária que se apaixona por ele, tornando-se sua cúmplice.</p>	<p>O título “A Outra Face”, que evidencia a ambiguidade do caráter de Romero, revelado em plenitude somente no final do capítulo; a apresentação do drama de Tóia e Juliano, tanto pela prisão injusta dele quanto pelo roubo cometido por ela para salvar Djanira; o primeiro grande golpe de Atena, que arma para cima de uma milionária; as ironias do texto, que debocha dos falsos defensores dos direitos humanos; o assalto a um banco, eletrizante, que tem Romero inicialmente como negociador e, por fim, como cúmplice, na comprovação da sua filiação à facção; a cena final, que revela o parentesco dele com Djanira.</p>
<p>Segundo Sol</p>	<p>Beto Falcão, um famoso cantor de axé do início da década de 1990, é dado como morto após um acidente aéreo, o que o traz de volta para os holofotes. A família dele compactua, assim, com a farsa orquestrada pelo irmão Remy e pela namorada Karola, que são amantes. Isolado em uma ilha, Beto se apaixona por Luzia, uma marisqueira, mãe de duas crianças, que lhe apresentam o amor verdadeiro. Para manter a mentira e evitar o romance, Karola e sua cúmplice Laureta destroem a vida de Luzia, que volta, anos depois, para tentar uma segunda chance de reconstruir sua família e seu amor.</p>	<p>As belas paisagens do estado da Bahia; o apuro estético da trilha sonora, com regravações criativas de clássicos do axé; os bastidores do Carnaval e o domínio de cena de Laureta; o foco na trama central, sem apresentação de núcleos paralelos – a primeira parte foca na vida de Beto Falcão e na armação da falsa morte; em seguida, o desenrolar do seu romance com Luzia, na ilha de Boiporã. O final do capítulo, tal como nas outras quatro tramas de JEC, une as pontas do enredo: Karola vai ao encontro de Luzia para anunciar uma falsa gravidez.</p>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de João Emanuel Carneiro na faixa das 21h evidencia que as sucessivas posições ocupadas foram favorecidas pelo espaço dos possíveis presentes no campo da telenovela. Suas obras alcançaram a consagração almejada pelos recém-chegados ao campo. No entanto, tal vanguardismo e renovação não foram suficientes para a manutenção do *status* conquistado por *A Favorita* e, principalmente, por *Avenida Brasil*. As críticas e os desafios de *A Regra do Jogo* foram a prova de que as tentativas de mudança radical no gênero não foram bem aceitas, o que fez com que o autor adotasse uma postura mais tradicional, em *Segundo Sol*, apesar da tentativa de ambientação em uma Salvador contemporânea. Críticas quanto à falta de representatividade negra na trama, no entanto, potencializaram os aspectos negativos da produção.

De todo modo, sua posição no campo manteve-se estável, entre outros fatores, pela saída de alguns autores consagrados no horário, nos últimos anos, como Benedito Ruy Barbosa, Manoel Carlos, Gilberto Braga e Aguinaldo Silva. A Globo tem experimentado novos profissionais e buscado a necessária renovação, vista nos nomes, além dos já citados, de Manuela Dias (autora de *Amor de Mãe*, que estreou em novembro de 2019), e Lícia Manzo, escalada para escrever a próxima trama do horário, no primeiro semestre de 2020.

Embora JEC tenha conseguido, na maioria das vezes, alcançar uma posição de destaque, em virtude da colocação em prática de disposições que o consagraram – como a não sujeição plena à estrutura clássica das novelas, o texto inteligente, os tipos ambíguos, a não priorização do romance e os ótimos ganchos – fica evidente a necessidade de adequação e compreensão dos demais elementos que compõem o campo em dado espaço/contexto social. Em diferentes momentos da sua trajetória, o dramaturgo oscilou na capacidade de tradução das expectativas do público, que ocupa, cada vez mais, posições exigentes em um cenário de ambiência digital, com vasta oferta de conteúdos que põem em xeque a supremacia das telenovelas.

Ao se render, em *Segundo Sol*, a uma trama com diferenças em relação aos seus trabalhos anteriores na faixa das 21h, o autor tentou lidar com as oscilações do campo. De igual forma, o volume de capital simbólico, assegurado pela crítica, pelo público, pela audiência e pelo reconhecimento dos pares, apresentou instabilidade em virtude das modificações internas, tendo em vista a relação das suas novelas com a concorrência de produtos de outras empresas, e o contexto social brasileiro nos anos de suas tramas. Como exercício teórico, esse artigo almejou aproximações entre a teoria bourdieusiana e as obras de João Emanuel Carneiro. Outros estudos, sobre a trajetória de recém-chegados, podem auxiliar na compreensão de novas

facetas do campo da telenovela, em suas constantes tensões entre agentes, posições e disposições.

REFERÊNCIAS

- BARRANCO, Gustavo Silva. **O autor de telenovela brasileira**: identificação e análise da obra de Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-26052015-115453/pt-br.php>>. Acesso em: 14 abr. 2018.
- BARRETO, Rodrigo Ribeiro; SOUZA, Maria Carmen Jacob (organizadores). **Bourdieu e os estudos de mídia, campo, trajetória e autoria**. Salvador: EDUFBA, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas (SP): Papirus, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- CARNEIRO, João Emanuel. **Autores**: histórias da teledramaturgia. Livro 1, Memória Globo, São Paulo: Globo, 2008, p.10-35.
- KOGUT, Patrícia. **101 atrações que sintonizaram o Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2017.
- MONTAGNER, Miguel Ângelo. Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana. IN: **Sociologias**, Porto Alegre, ano 9, nº 17, jan./jun. 2007, p. 240-264.
- PINTO, Louis. **Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social**. Traducción de Eduardo Molina. Siglo Veintiuno Editores: México; Argentina, 2002.
- ROMANO, Jorge O. As mediações na produções das práticas: o conceito de *habitus* na obra de Pierre Bourdieu. In: RIBEIRO, Ivete. (org.). **Sociedade Brasileira Contemporânea**: família e valores. São Paulo: Editora Loyola, 1987.
- SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In: **Revista Brasileira de Educação**. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, Maio/Jun/Jul/Ago 2002 - Nº 20. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000200005>. Acesso em: 28 abr. 2019.
- SOUZA, Maria Carmen Jacob. A construção social de sentidos e o fenômeno da recepção: em questão, o papel dos realizadores. In: **Revista FAMECOS**. Nº 19. Porto Alegre: PUC-RS, 2002 p.88-97.
- SOUZA, Maria Carmen Jacob. Analisando a autoria das telenovelas. In: SOUZA, Maria Carmen Jacob (org). **Analisando Telenovelas**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004, p.11-52.
- SOUZA, Maria Carmen Jacob. O papel das redes de televisão na construção do lugar do autor nas telenovelas brasileiras: notas metodológicas. In: BARRETO, Rodrigo Ribeiro; SOUZA, Maria Carmen Jacob (organizadores). **Bourdieu e os estudos de mídia, campo, trajetória e autoria**. Salvador: EDUFBA, 2014, p.13-41.

LÉSBICA É A VOVOZINHA!: ANÁLISE DE NARRATIVAS DE EXCEÇÃO NA TELEDRAMATURGIA

Valmir Moratelli

INTRODUÇÃO

É raríssimo ver protagonistas idosos nas telenovelas brasileiras. O casal central da trama é sempre jovem. Ainda assim, o número de brasileiros com mais de 60 anos chegou a 30,2 milhões em 2017, segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad) divulgada pelo IBGE. Um ano antes, eram 29,56 milhões e, em 2012, 25,4 milhões - ou seja, em cinco anos, o país ganhou 4,8 milhões de idosos, um acréscimo de 19%. A tendência é que o envelhecimento da população acelere de forma a, em 2031, o número de idosos superar o de crianças e adolescentes de 0 a 14 anos. As mulheres são maioria expressiva nesse grupo, com 16,9 milhões (56% dos idosos), enquanto os homens idosos são 13,3 milhões (44% do grupo). No outro lado da pirâmide, nos últimos cinco anos, a parcela de crianças de 0 a 9 anos de idade no total da população caiu de 14,1% para 12,9%, de acordo com dados também do IBGE.

Posto isso, é notória a contradição de que a temática “idosos” permaneça entre os assuntos menos trabalhados na narrativa ficcional. Dentro dessa perspectiva de exceção, a questão sexual é praticamente ignorada, quando não utilizada para recursos narrativos que compunham uma solução de personagem relacionada ao atraso, ao retrocesso de ideias, subserviente, desprovida de opinião, ou seja, uma composição ridicularizada perante os novos tempos.

Este artigo pretende analisar a percepção de velhice sob o ponto de vista da temática do exercício da homossexualidade, tendo como ponto central dois casos: o quarto episódio de *Os Experientes* (série da TV Globo, atualmente disponível no catálogo da GloboPlay); e o casal lésbico de *Babilônia* (novela das 9 da TV Globo), ambos de 2015. Atualmente, a TV Globo, que faz parte da maior empresa de mídia da América Latina, é também a maior emissora de televisão aberta do Brasil, com mais do dobro de audiência diária que a TV Record, segunda rede do país em número de espectadores.¹⁴¹ Os exemplos que aqui cabem, entretanto, podem ser diversos e recentes, assim como a popularização do streaming no país. As séries e telenovelas brasileiras continuam na busca por uma identificação constante junto a seus públicos,

¹⁴¹ Disponível em <<https://www.kantaribopemedia.com/dados-de-audiencia-nas-15-pracas-regulares-com-base-no-ranking-consolidado-3112-a-06012019/>>. Acesso em: 08/5/2019.

por isso os conflitos e impasses prevalecem essencialmente de ordem moral. Sabe-se que, quando a atitude da personagem coincide com aquela que tomaria o telespectador acontece uma identificação, caso contrário, há frustração e decepção (RAHDE, TIETZMANN, DORFMAN, 2012).

Em um período em que se debate no país a reforma da previdência¹ e uma maior flexibilidade nas leis trabalhistas, o idoso permanece como pauta central no âmbito público. Ainda assim, ignora-se a representação desse Brasil que tem envelhecido. Sendo a realidade socialmente construída (BERGER, LUCKMANN, 2004), compreende-se um tema tabu como aquele que foge à regra das representações comuns (HALL, 2003) e aceita a uma maioria. Em outras palavras, “existe uma necessidade contínua de reconstruir o senso comum ou a forma de compreensão que cria o substrato das imagens e sentidos, sem a qual nenhuma coletividade pode operar” (MOSCOVICI, 2000, p.48).

Pessoas e grupos criam representações no decurso da comunicação e da cooperação. Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem (2000, p. 41).

De acordo com a Organização Mundial da Saúde, entre 2000 e 2050, o número de cidadãos no mundo com mais de 60 anos subirá de 11% para 22% do total, um aumento de 605 milhões para 2 bilhões em meio século. Conforme Carrion (2018), “a sociedade do século XXI adia a decadência física e intelectual e prolonga a aposentadoria criativa. O protagonismo de nossos relatos coletivos não pode se encaixar em uma única faixa etária: deve ser compartilhado. As séries nos ajudam a entender essa nova realidade e a construí-la”.

Com isso se quer pôr luz em uma questão crucial: Como a sexualidade entre idosas é tratada na ficção televisiva? Foucault (1984) busca compreender a relação entre sexualidade e poder que exerce ação punitiva sobre o indivíduo. A partir do século XIX, quando nasce a disciplina sobre o corpo humano, Foucault afirma que o controle do corpo e o controle das espécies formam síntese de estratégias de poder denominada biopoder. O objetivo é formar corpos dóceis e obedientes sob o poder disciplinar. Em uma sociedade apoiada no simbolismo patriarcal, cujo homem é o provedor do sustento e portaseguro da família, a mulher, quase sempre, foi reconfigurada a coadjuvante. Mesmo quando protagonista, encontra refúgio e acalanto para seus dramas na esperança de um amor idealizado, incluindo também as libertárias e “modernas” que, quase sempre, se apoiam na ajuda da figura masculina para

vencer, driblar adversidades, conquistar espaço. Por isso estes dois casos aqui exemplificados rompem com esta estrutura dominante. Além de colocar a mulher como centro da perspectiva narrativa, temos mulheres idosas falando e praticando sua sexualidade.

Entretanto, mais do que uma divisão entre temas para novela e temas para série, assiste-se a uma separação no aprofundamento de determinados assuntos e na forma como são trabalhados. O que se percebe é que os temas avançam de acordo com as demandas e transformações sociais, mas suas representações, principalmente nas telenovelas, ainda permanecem pautadas em padrões preestabelecidos pela audiência. A análise parte do pressuposto de que todo tipo de representação (GOFFMAN, 1999) é oriunda de forças humanas, suas capacidades de interpretação, além da mediação de influência e poder.

Nas séries, entretanto, percebe-se maior abertura dessas representações, devido a uma experimentação calçada em: 1) público mais segmentado; 2) evidente influência das ousadias já testadas em mercados estrangeiros; 3) narrativas complexas que se debruçam em linguagem direta, cuja mensagem é de pronta recepção.

Na onda do crescimento de opção de serviços de streaming na primeira metade dessa década no país, percebemos como as telenovelas, sem se descaracterizarem como tais, se movimentam para assimilar referências das séries estrangeiras. Isso é muito em parte consequência do sucesso de empresas como a Netflix, por exemplo, que cresceu consideravelmente desde o início oficial de suas operações no Brasil, em 2011, e já contaria, seis anos depois, com mais de 6 milhões de assinantes em território nacional. Segundo levantamento do jornal O Globo de 2017, o serviço de streaming:

[...] possui faturamento anual de R\$ 1,29 bilhão – número quase 30% maior do que o do canal aberto SBT. Com uma expressiva expansão internacional, a Netflix registrou um avanço de 60% no lucro no segundo trimestre de 2017, para US\$ 65,6 milhões. A empresa americana de transmissão de programas de TV pela internet ultrapassou a marca de 100 milhões de assinantes e mais da metade deles está fora dos Estados Unidos.¹⁴²

Diante dessa ampliação ainda maior da massificação dos meios (MARTÍN- BARBERO, 2001), poderemos, assim, assistir já nos próximos anos a uma reviravolta no tratamento de determinados temas na TV aberta do Brasil. É um claro movimento para se manter fiel um público que vem ganhando mais opções de narrativas ficcionais.

¹⁴² Dados publicados em <<https://oglobo.globo.com/economia/numero-de-assinantes-da-netflix-passa-de-100-milhoes-lucro-sobe-60-21602347>>. Acesso em 11/05/2019.

CASE 1: OS EXPERIENTES

Se idoso não tem vez na ficção, idoso homossexual é subjugado ao que chamaremos aqui de “narrativas de exceção”¹⁴³. Optamos pela compreensão de Jeffrey Weeks (1998), que define sexualidade como produto de negociações, lutas e ações humanas construído em profunda ligação com o desenvolvimento da sociedade. Ou seja, as identidades sexuais seriam socialmente organizadas. Houve na primeira e começo da segunda década desse século considerável abertura de discussões tidas como tabus na TV, consequência dos ganhos econômicos e sociais para uma parcela significativa da população (MORATELLI, 2019). A maior abrangência de assuntos do universo LGBTⁱⁱ também está relacionado a isso, mas há outros aspectos a serem considerados.

No quarto episódio da primeira temporada de *Os Experientes*, chamado “Flores de Outono”, a atriz Selma Egrei vive Francisca, uma mulher que tenta reconstruir a vida após a morte do marido. Mãe de Daniel (Eucir de Souza) e Neide (Silvia Lourenço), fica viúva após 45 anos de casamento. No dia do enterro do marido, ela sai com a amiga Mary (Anamaria Barreto) decidida a comprar camisolas “sexys, leves e transparentes”, uma vez que o falecido só a deixava usar pijamas. Durante o luto, Francisca descobre a traição do então companheiro ao ler cartas que ele trocava com uma amiga do casal. A viúva encontra apoio na vizinha, a artista Maria Helena (Joana Fomm), que acabou de perder a mãe. Com o tempo, as duas se apaixonam e passam a namorar. Daniel não aceita o relacionamento da mãe. Em almoço organizado pelo filho, no entanto, Francisca descobre que ele sabia da traição do pai. E, indignada, assume seu namoro para todos no evento.

O primeiro ponto a ser relevado é a composição da personagem: Francisca apresenta um contexto de solidão com a viuvez, visto que passou os últimos anos de sua vida cuidando do marido doente. O ponto instigante da trama está na relação conflituosa com o filho, que é apresentado como homofóbico, machista, de valores e padrões rígidos. Fica claro, ao longo da narrativa, que Francisca quer renascer, ter uma vida nova, alegre, feliz. É, provavelmente, sua última tentativa de se libertar do clima angustiante do passado, de uma viuvez interminável. Aí está o segundo ponto que nos chama atenção, a mensagem transmitida: Somente quando ela descobre as traições do marido é que esta vontade se aflora. Ressalta-se ainda que Maria Helena, vivida por Joana Fomm, é o contraponto de sua personalidade desde o começo. Se Francisca é deprimida e angustiada com as possibilidades que se

¹⁴³ Poderíamos também dar como exemplo de exceção personagens obesos, portadores de necessidades especiais, entre outros. Quase nunca aparecem nas tramas em posição de destaque ou despidos de rótulos comumente aceitáveis.

avizinham, Maria Helena é uma pessoa alegre e divertida, gosta de dançar e de rir.

A construção narrativa se passa em torno de um elemento associado ao universo do idoso (a viuvez ou perda do/a companheiro/a). Francisca é uma mulher que se coloca perante a quebra de regimes comportamentais usuais na sociedade, pretendendo inclusive confrontar sua família. Cabe, curiosamente, ao personagem mais jovem, seu filho, representar o retrocesso comportamental, partindo para uma atitude preconceituosa de enfrentamento na função de vigília perante a mãe. É ele o preconceituoso.

Em entrevista ao portal UOL¹⁴⁴, Selma Egrei assim definiu a importância dessa temática na televisão:

Esse seriado foi um presente para todos nós. Em geral, se chega a terceira e só sobram personagens secundários - a avó, a tia, a mãe - e nem sempre são bem desenvolvidos. No seriado, somos protagonistas, isso é uma exceção, mas gostaria que abrisse caminho no cinema, na televisão. Que enxergassem as pessoas com idade avançada como algo que valesse a pena a acompanhar como personagem, história, que têm muito a ensinar. Espero que abra caminhos.

Foto 1: Cena de *Os Experientes*



Fonte: Reprodução de internet.

¹⁴⁴ Disponível em <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2015/04/10/serie-os-experientes-tira-das-sombras-e-da-foco-a-veteranos.html>> Publicado em 10/04/2015.

Um fator curioso na composição da personagem de Selma Egrei (então com 66 anos) é que ela precisou usar maquiagem para ressaltar suas rugas e aparentar os de 70 de Francisca. Ainda que a série tenha ido ao ar inicialmente na TV aberta, ressalta-se que a distribuição aconteceu após o chamado horário nobre e atualmente se encontra disponível em plataformas de *video-on-demand* (VoD), no caso serviço de streaming GloboPlay, o que melhor permite abrigar este tipo de ficção. Assim, essas narrativas têm alcance limitado a um segmento de público que almeja consumir exatamente este tipo de produto.

Neste sentido, Johnson (2012) defende que seja necessária uma maior capacidade cognitiva para se apreender a maioria das produções culturais atuais, sejam elas jogos, filmes ou seriados. Ele não julga as qualidades formais e de conteúdo das séries, por exemplo, mas afirma que, para se compreender e acompanhar algumas tramas e as mudanças repentinas no enredo, é preciso uma certa sofisticação de raciocínio. Roteiristas e pesquisadores como Pamela Douglas – autora de livros como *Writing the TV Drama Series* (já na 4ª edição atualizada) e *The Future of Television* – defendem que a TV não deve ser comparada ao cinema, por exemplo, devido às especificidades como meio. A própria noção de “narrativas cumulativas”, apresentada a partir de Munglioli e Pelegrini (2013), parece dialogar com o fato de as séries contemporâneas extrapolarem a ideia de episódios fechados rumo ao desenvolvimento de arcos dramáticos longos – característica de produtos de longa serialidade, como a telenovela. Pesquisadores brasileiros como Lopes et al. (no Anuário Obitel, 2016) defendem que a telenovela brasileira antecipa elementos formais das séries estadunidenses e de narrativas ditas “complexas”. No caso de *Os Experientes*, trata-se de uma série antológica, em que cada episódio encerra uma história com temas e personagens diferentes, sendo essas características relevantes para determinar sua complexidade.

Além disso, a construção dos personagens, neste caso, obedece a uma maior entroncamento de camadas psíquicas. Ou seja, Fátima é resultado de uma construção complexa que a faz agir de acordo com cada nuance. Não é uma personagem que age no maniqueísmo bom *versus* mau tão utilizado nos melodramas (MARTÍN-BARBERO, 2001). Na verdade, a complexidade está também no fato dela descobrir sua sexualidade após idade avançada. Este é o momento auge do episódio, é quando a personagem ganha outros contornos e o seu rumo de vida sofre uma guinada.

Nestas produções, em termos de construção de personagens, os arcos narrativos mais longos possibilitam por meio da criação de intrigas mais complexas o desenvolvimento de narrativas cumulativas (MUNGIOLI,

PELEGRINI, 2013). Muito além da questão de temporalidade, estas narrativas:

(...) passam a ser cumulativas na medida em que fatos ocorridos em episódios precedentes não são esquecidos e podem ser retomados com a finalidade de dar uma nova luz sobre um tema ou assunto. Assim, personagens passam a ter memória e se ressentem de fatos ocorridos no passado ao mesmo tempo em que temem pelo seu futuro diante de uma determinada situação dramática que se relacione ao que viveram (2013, p. 11).

Assim, percebe-se que na ficção seriada – ou séries cintemporâneas – há um maior aproveitamento do enredo dramático para dar conta de variações da ação dos personagens. Esta ousadia é só permitida porque o público é mais restrito e tende acatar narrativas complexas.

CASE 2: BABILÔNIA

Babilônia, novela da TV Globo que estreou em 16 de março de 2015, causou comoção nas redes sociais. Isso devido à cena de beijo lésbico logo no início do primeiro capítulo entre as personagens Teresa, interpretada por Fernanda Montenegro (então com 85 anos), e Estela, vivida por Nathália Timberg (da mesma idade). Elas vivem um relacionamento duradouro, de 35 anos.

Dois dias depois, o casal discutiu abertamente a questão da homofobia, como uma consequência das reações que vieram após a cena inicial. “A sociedade, de vez em quando, ela tenta mudar, tenta esconder pessoas como eu. Não consegue. Não vai conseguir nunca. Nunca”, é o que diz a advogada Teresa. O diálogo, quase monólogo, acontece quando Teresa é chamada pela diretora da escola de seu filho. Ela tenta explicar que os pais de outras crianças estão reclamando do fato de Rafael dizer aos colegas que tem duas mães. A diretora pede para que Teresa acostume o garoto a chamá-la de tia, não mãe, “para que ele tenha um melhor convívio com a sociedade”. Ouvindo o pedido com espanto, Teresa responde:

“Rafael era filho da minha companheira. Infelizmente essa moça morreu logo que ele nasceu. O pai optou por não estar com ele. Apesar da minha idade, eu sempre peguei meu menino no meu colo, sempre acalentei ele, cuidei dele nas noites de febre, dei mamadeira, cantei para ele dormir. Dei amor, muito amor, e educação. Ele me chama de mãe espontaneamente. Isso nunca lhe foi imposto”.

Foto 2: Cena de Babilônia



Fonte: Reprodução de internet

Diferentemente do que aconteceu em *Império*ⁱⁱⁱ, novela imediatamente anterior, na qual os personagens homossexuais de maior destaque demoraram a assumir sua opção sexual e afetiva, em *Babilônia* preferiu-se já começar destacando o tema como uma de suas principais tramas. O público, entretanto, não acatou a “ousadia” para o horário das 21h. Com resistência do telespectador mais conservador, o autor Gilberto Braga decidiu mudar algumas das histórias e fazer remendos^{iv}, deixando de mostrar os carinhos trocados pelo casal lésbico.

Segundo Ibope, o capítulo final de *Babilônia*, exibido das 21h20 às 22h45, marcou 32,4 pontos de média. Para se ter uma ideia da queda, o desfecho da novela teve 30% a menos de audiência que o final de sua antecessora no horário, *Império*, que marcou 46 no capítulo final. A diferença é maior ainda se comparada a um dos grandes sucessos da Globo na faixa, *Avenida Brasil* (2012), que encerrou com 51 pontos. Nesse comparativo, *Babilônia* teve 40% a menos de audiência em seu último capítulo. Cada ponto equivale a 67 mil domicílios em São Paulo.

A decisão de cortar demonstrações de carinho em *Babilônia* foi tomada depois de pesquisas com grupos de telespectadores realizadas no primeiro mês de exibição. “O público aprova as personagens Fernanda e Nathalia, mas

com a condição de não vê-las se beijando”¹⁴⁵, diz a pesquisa interna da emissora. Ricardo Linhares, coautor de Babilônia, assim defendeu a trama à imprensa na época:

As personagens foram totalmente aceitas nos grupos de discussão. São positivas, têm bom caráter. As mulheres ouvidas dizem que elas souberam criar muito bem o filho, Rafael [Chay Suede]. Mas os espectadores rejeitam manifestações de carinho físico. Carinho verbal elas aprovam. Então, vamos evitar os contatos físicos entre as duas personagem daqui pra frente. A trama não muda. Não há rejeição a elas nem à temática.¹⁴⁶

A Frente Parlamentar Evangélica do Congresso Nacional chegou a divulgar uma nota oficial de repúdio ao beijo protagonizado pelas atrizes. O deputado João Campos (PSDB-GO), presidente da Frente, alegou que a novela tem como objetivo afrontar os cristãos e classificou o beijo lésbico como “modismo”. O deputado também afirmou que a telenovela ataca a família brasileira e dissemina a “ideologia de gênero” - sua utilização decorre de uma parcela conservadora da sociedade a partir de distorções dos estudos de gênero. Além das afirmações, Campos convocou todos os evangélicos para um boicote à novela e seus anunciantes. Após questionar a classificação indicativa da novela, o então senador Magno Malta (PR-ES) gravou um vídeo comemorando a mudança da TV Globo em relação ao casal homossexual e também em relação as outras personagens polêmicas.

O público, entretanto, já havia visto um beijo ardente de duas mulheres em 2011, no SBT, em Amor e Revolução. Mas primeiro beijo gay em uma trama das 21h da TV Globo foi em Amor à vida. A sequência com Thiago Fragoso e Mateus Solano só aconteceu no capítulo final, cercada de suspense até o último minuto, em 31 de janeiro de 2014. Algo, aliás, que foi bastante comemorado nas redes sociais. Nenhum desses episódios tivera rejeição envolvendo, inclusive, a classe política. Então o que mudou tanto para que as personagens de Fernanda e Nathalia reacendessem o assunto com críticas e rejeição de parte do público apenas um ano depois?

A resposta a isso está, acreditam os críticos de TV, na idade das personagens. A rejeição ao romance – e não apenas a cenas de beijo – pelo fato de ambas serem idosas. A crítica de TV Patricia Kogut, do jornal O

¹⁴⁵ Disponível em <<http://gazetaweb.globo.com/portal/noticia-oid.php?c=392353&e=34>>. Acesso em 05/05/2019.

¹⁴⁶ A entrevista foi concedida ao UOL, disponível em <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/globo-recua-e-corta-beijos-e-carinhos-de-idosas-lesbicas-de-babilonia-7331>>, publicada em 10/04/2015. Acesso em 09/05/2018.

Globo, em entrevista a este autor em 2018, afirmou assim a comparação entre série e televisão no que diz respeito à temática aqui abordada:

[...] Série fala de um jeito outro, para uma outra realidade, um produto mais limitado. A novela retrata a gente, nosso universo. No caso de Babilônia, claro que teve o fator preconceito. Mas acredito que a rejeição maior estava no fato do público ver duas atrizes maduras naquelas cenas incomuns, aquilo se misturou. Agora veja A Força do Querer, com o tema “trans”, que é um tema difícil, novo na TV aberta, foi bem aceito. Só que relativizo isso. Uma coisa é falar que está sendo bem aceito aqui no Rio, na zona sul, no meio de um monte de gente que frequenta análise, outra coisa é no interior do país.

A questão da “maturidade” levantada por Kogut diz respeito ao que Moscovici (2000, p. 46) explica por representações. Ou seja, tais representações equivalem às imagens e significações, responsáveis por equiparar “toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma imagem”. Assim, elas possibilitam que as pessoas compartilhem ideias e imagens consideradas corretas e aceitas por todos. Logo, as representações sociais são construções culturais que passam a determinar a realidade.

Tais representações são impostas sobre nós como resultado de uma sequência de formulações e mudanças propagadas ao longo das gerações (MOSCOVICI, 2000, p. 37). Quebrar a representação de maturidade socialmente aceitável é enfrentar uma temática tabu, que permanece inalterada nas repetições de significados que tangem à velhice. É, portanto, uma narrativa de exceção no horário nobre.

QUEBRANDO REGRAS

Os serviços de plataformas OTT¹⁴⁷ já são utilizados por 34,5 milhões de pessoas no país – a Netflix e outros serviços OTTs já estão disponíveis no Brasil desde 2011. De acordo com os dados do instituto de pesquisas Comscore, em 2017 o país liderou a audiência de mídias sociais na América Latina, com 97,7 milhões de usuários únicos.^{148, 149} Mesmo que as taxas de audiência da televisão aberta sejam impressionantes, entre 2007 e 2014, de

¹⁴⁷ OTT – *over the top*. O termo teve origem na Primeira Guerra Mundial e significava a ordem para deixar as trincheiras e combater diretamente o inimigo. Atualmente, passou a designar os serviços de vídeo pela internet entregues diretamente ao consumidor.

¹⁴⁸ Comscore é uma empresa americana de análise da internet presente em 75 países (comscore.com). Disponível em: Webinar_Perspectivas_do_Cenrio_Digital_Brasil_2017.pdf. Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

¹⁴⁹ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Pnad 2015 (<http://www.ibge.gov.br>).

acordo com a agência audiovisual brasileira (Ancine), a televisão aberta passou de 63,7% de participação no mercado audiovisual para 41,5%.¹⁵⁰

Já em 1974, Raymond Williams ([1921-1988] 2016), em sua obra seminal *Televisão: tecnologia e forma cultural*, escrevera que o caráter comercial da televisão precisa ser entendido em três diferentes níveis. Além de produção de programas para o lucro em um mercado conhecido ou ainda um canal de publicidade, a televisão deve ser vista “como 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).

Consumo é, assim, um importante meio de inserção. Debert (2011) afirma que “a promessa da eterna juventude é um mecanismo fundamental de constituição de mercados de consumo — e nele não há lugar para a velhice”. É notório que a busca por se manter a juventude é uma característica de nossa sociedade. Como aponta Castro (2018):

Por muito tempo, a mídia em geral e a publicidade em particular operaram segundo as regras da “conspiração do silêncio” sobre a velhice, denunciada por Simone de Beauvoir décadas atrás. Tendo a faixa populacional brasileira de 60 anos ou mais dobrado nas últimas duas décadas — passando de 7,2% em 1988 para 14,7% em 2017, segundo o IBGE —, o chamado “mercado sênior” desponta como um filão a ser explorado pelas narrativas do consumo (CASTRO, 2018, p. 52).

É preciso reforçar a escolha aqui de se analisar papéis interpretados por mulheres idosas. Ao longo da história humana foram construídos os papéis socioculturais atribuídos a cada gênero, o que também gerou os conceitos de masculinidade e feminilidade, a divisão sexual do trabalho e, conseqüentemente, a relação de poder entre as categorias sexuais divergentes (FABIANO, 2014). Como reforça Bourdieu (1999), a diferença biológica entre homens e mulheres foi utilizada como instrumento para legitimar e naturalizar essa diferenciação social e cultural.

Em “*A Construção da Heteronormatividade em Personagens Gays na Telenovela*”, Hailer (2018) já perguntara, diante de uma genealogia de 40 anos de produção telenovélica, se estamos de frente para um avanço dramaturgico ou de frente para personagens que servem como dispositivos para reforçar as normas vigentes na sociedade ocidental. Hailer analisara a presença de personagens gays masculinos nas telenovelas da TV Globo, mas cabe também a pergunta aqui destinada agora ao universo lésbico. Até que ponto há avanços nestas representações?

¹⁵⁰ Disponível em <<http://oca.ancine.gov.br/televisao>>

O tratamento que as novelas oferecem às relações de gênero sugere a ampliação do espectro de possibilidades para as mulheres e, em certo sentido, uma atrofia das possibilidades abertas aos homens, mas não há problematização das relações de gênero propriamente ditas. Segundo Hamburger (2007), a distribuição de tarefas domésticas e relativas à criação dos filhos, por exemplo, tema delicado no universo das relações de gênero, não é abordada nas tramas. No universo da ficção televisiva, ainda que haja expansão dos domínios femininos, incluindo a valorização da inserção da mulher no mercado de trabalho, a ênfase maior situa-se na ampliação do que é moralmente permitido. As novelas legitimam a separação das mulheres infelizes no casamento e sucessivos envoltimentos amorosos. No caso das idosas, são personagens coadjuvantes, do lar, aposentadas ou sem emprego, afeitas à família e sem dramas sentimentais.

Como Castro (2018) bem observa, outro fator importante a ser considerado é que o envelhecimento se caracteriza por múltiplos fatores, tais como gênero, classe socioeconômica, herança genética, cultura, condições de saúde, história de vida etc.

Em um contexto em que, apesar de mais numerosas, as mulheres ainda representam uma minoria social, o envelhecimento feminino tende a ser mais fortemente censurado do que o masculino. Embora haja crescente engajamento por parte dos homens aos preceitos e produtos da indústria antienvelhecimento, as mulheres perfazem o público-alvo majoritário a quem são dirigidos os esforços de comunicação de marcas, produtos e serviços anti ou pró-idade (CASTRO, 2018, p. 51).

É importante, assim, referendar como o idoso é subjugado e subvalorizado nas narrativas ficcionais. Raríssimas produções colocam os personagens idosos no centro da trama. Quase sempre são pais ou avós dos protagonistas. Isso, por si só, já nos diz que ser velho na ficção não é algo aparentemente interessante para a audiência, pautada pelo interesse do que o público quer assistir ou deseja consumir.

É notório que esta “regra de jovialidade” seja quebrada, por exemplo, com a série *Os Experientes* ou com casal lésbico na trama central de uma novela de horário nobre, que é o caso de *Babilônia*. Diante da vastidão de temas que percorrem o universo da velhice, fiquemos aqui com uma das reflexões centrais de Debert (1999), que indaga de que modo os meios de comunicação “como construtores de mundo, por meio da linguagem, das escolhas e representações de pessoas e coisas”, auxiliam na “reprivatização da velhice (que) desmancha a conexão entre idade cronológica e valores e comportamentos considerados adequados às diferentes etapas da vida” (1999, p. 65-67). Já Castro (2018), em seus amplos trabalhos acerca do tema velhice na mídia, sugere que estamos experimentando uma transição no

tratamento dispensado pela teledramaturgia ao envelhecimento. A presença estereotipada (GOFFMAN, 1999; HALL, 2016) do velho em papéis secundários hoje convive com personagens marcantes como protagonistas.

Em uma época em que se questiona a centralidade heteropatriarcal, é importante se averiguar os avanços interessantes na temática da ficção narrativa que aborda dilemas

da velhice. São exemplos diversos, mas ainda caricaturados em formatos que não aprofundam os dilemas da chamada terceira idade. O tema precisa avançar, visto que a população caminha para este envelhecimento natural. Pois, conforme Motter (2001) a telenovela, por se apropriar do cotidiano para construir a ficção, evidencia “marcas de uma época” (2001, p. 76).

CONCLUSÃO

Algumas das características mais notáveis das narrativas ficcionais na TV aberta no país permanecem, historicamente, pouco alteradas: a pequena participação de idosos nas tramas, baixa diversidade do ponto de vista temático, a assexualidade da velhice, um viés conservador na abordagem dos aspectos referentes à velhice, e, como consequência, uma produção audiovisual orientada prioritariamente para jovens e adultos permeável à influência da lógica de consumo.

Ainda assim, percebe-se os novos rumos da ficção audiovisual televisiva para uma parcela de público cada vez mais abrangente e que não se confirma como exceção na vida social. Os casos de *Os Experimentos* e de *Babilônia* aqui analisados são exemplares neste sentido. A normalidade de um retrato de idoso na narrativa ficcional, ainda que se permaneça como ressalva, auxilia na busca pelo respeito e visibilidade de seus anseios, além de se permitir a consciência de suas limitações.

Na TV aberta, em uma telenovela, a produção tende a sofrer ajustes de acordo com a recepção do público. No streaming, a narrativa permite sua construção de mensagem melhor protegida. De todo modo, é necessário que cada vez mais se coloque luz na temática dos idosos. Uma sociedade plural passa, sobretudo, pela proteção dos direitos sociais de seus velhos. Os estudos acadêmicos, nesse sentido, ajudam na luta contra a discriminação etária e pela diversidade.

REFERÊNCIAS

- BERGER, Peter L. LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade:** tratado de sociologia do conhecimento. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CARRION, Jorge. “*Os seriados são, sim, para os mais velhos*”. *Jomal El País*. Publicado em 14/02/2017. Disponível em

- <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/10/cultura/1486740413_897381.html>. Acesso em 08/05/2019.
- CASTRO, Gisela. “*Velho é o seu preconceito*”: comunicação e consumo em tempos de longevidade. Revista ESPM. Ano 24, ed 113, n. 4. Outubro, novembro, dezembro de 2018.
- DEBERT, Guita G. **A reinvenção da velhice**: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento. São Paulo: Edusp, 1999.
- DEBERT, Guita G. “*Velho, terceira idade, idoso ou aposentado?* Sobre diversos entendimentos acerca da velhice”. Revista Coletiva: 5ª ed., 2011.
- FABIANO, Eulália. “*A Questão da dominação e o uso de estereótipos de gênero*”. Revista do Centro Universitário Moura Lacerda. Ribeirão Preto (SP): Ano 16 / N.16 – 2014.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I - A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2ª Edição. 1979
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 8.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- HAILER, Marcelo. **A Construção da Heteronormatividade em Personagens Gays Na Telenovela**: A normatização das bichas no texto da novela. Ed. Novas Edições Acadêmicas. 2018.
- HALL, S. **Estudos culturais e seu legado teórico**. In: SOVIK, L. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HAMBURGER, Esther. **A expansão do feminino no espaço público brasileiro**. Estudos Feministas, Florianópolis. Pags 153-175, janeiro-abril/2007.
- JOHNSON, Steve. **Tudo que é ruim é bom pra você**. Rio de Janeiro: Zahar Editora. 2012.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- MORATELLI, Valmir. **O que as novelas exibem enquanto o mundo se transforma**. Rio de Janeiro: ed. Autografia. 2018.
- MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais**: Investigações em Psicologia Social. 8ª edição. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000
- MOTTER, Maria Lourdes. **A telenovela**: documento. Revista USP, São Paulo, nº48. Dezembro/fevereiro 2001.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. PELEGRINI, Christian. “*Narrativas Complexas na Ficção Televisiva*”. In: Revista Contracampo, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 21-37
- RAHDE, Maria Beatriz Furtado; TIETZMANN, Roberto; e DORFMAN, Beatriz. “*Avenida Brasil: o popular como pós-modernismo televisivo*”. Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul. Estudos em Comunicação nº 12, 325-341. Dezembro de 2012.
- WEEKS, Jeffrey. **Sexualidad**. México D.F.: Paidós, PUEG, UNAM. 1998.
- WILLIAMS, R. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. Trad. Márcio Serelle; Mário F. I. Viggiano. 1a ed. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, PUC-Minas. 2016.

ⁱ Caso seja aprovada, a reforma cria uma idade mínima de aposentadoria. Ao final do tempo de transição, deixa de haver a possibilidade de aposentadoria por tempo de

contribuição. Para mulheres, a idade mínima de aposentadoria será de 62 anos, e para homens, de 65. Beneficiários terão que contribuir por um mínimo de 20 anos. Essa idade mínima vai subir a partir de 2024 e, daí em diante, a cada quatro anos, levando em consideração a expectativa de sobrevida do brasileiro.

ii Visando a agregar a diversidade das culturas baseadas em identidade sexual e de gênero, também se utiliza a sigla mais ampliada, LGBTQIA+, que inclui: Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros, queer (quem questiona a própria identidade), intersexuais, e os assexuais ou simpatizantes. O sinal (+) representa qualquer outra pessoa que não seja coberta pelas outras sete iniciais.

iii Em Império, o beijo entre os personagens de José Mayer e Kleber Toledo só apareceu na última semana.

iv A personagem de Sophie Charlotte não seria mais prostituta e a de Glória Pires não mais uma “pegadora” compulsiva. Alice (Sophie) fica dividida entre a paixão pelo cafetão Murilo (Bruno Gagliasso) e o amor do empresário Evandro (Cassio Gabus Mendes). Já Beatriz (Gloria) se apaixona pelo atleta Diogo (Thiago Martins), filho do homem que ela matou no primeiro episódio.

SOBRE OS AUTORES

Andrei Maurey de Musacchio Leite: Doutorando do Curso de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, e pesquisador do Laboratório de Movimentos Sociais e Mídia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, do IUPERJ/UCAM. E-mail: andreimaurey@gmail.com.

Andreza Almeida dos Santos: Doutoranda em Ciências da Comunicação da ECA-USP. E-mail: andrezapas@usp.br.

Henrique Bolzan Quaioti: Mestrando pelo PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: hquaioti@gmail.com.

Larissa Leda F. Rocha: Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Pós-doutoranda no Centro de Estudos de Telenovela da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (CETVN - ECA/USP). O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. E-mail: larissa.leda@ufma.br.

Ligia Prezia Lemos: Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, USP. Coordenadora do GP Ficção Seriada da Intercom. Pesquisadora de pós-doutorado USP com bolsa CAPES. E-mail: ligia.lemos@gmail.com.

Maria Immacolata Vassalo de Lopes: graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo; mestrado e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo; pós-doutorado na Universidade de Florença, Itália. Atualmente é professora titular da Escola de Comunicações e Artes da USP. E-mail: immaco@usp.br.

Mariana Almeida: Doutoranda em Comunicação Social pela UFMG (PPGCom/UFMG). Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Unama (PPGCLC/Unama). Graduada em Comunicação Social pela UFPA (Facom/UFPA). E-mail: marianalmeida13@gmail.com.

Mariana Castro Dias: Doutoranda do curso de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. E-mail: mari.dias@gmail.com.

Mariana Marques de Lima: Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ECA-USP) e do Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva (Obitel). Bolsista CAPES. E-mail: marit.mlima@gmail.com.

Olívia Pilar: Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). E-mail: oliviapilarsouza@gmail.com.

Raquel Lobão Evangelista: Doutora em Ciências da Comunicação, professora adjunta na UCP e UERJ. E-mail: raquel.evangelista@ucp.br.

Sandra Trabucco Valenzuela: Pós-Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), PhD em Literatura Hispano-Americana (FFLCH-USP); Mestre, Bacharel e Licenciada em Letras (FFLCH-USP), Especialista em História da Arte; Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual; Produtora e apresentadora do programa Mega Séries (Rádio Mega Brasil Online), docente da Fatec, FAM e Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) dos cursos de Comunicação e Letras, São Paulo, Brasil. E-mail: sandratrabucco@uol.com.br.

Tcharly Magalhães Briglia: Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom) da UFBA (Universidade Federal da Bahia), orientando da professora doutora Maria Carmem Jacob de Souza; 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. E-mail: tcharlybriglia@gmail.com.

Thaís Dias Delfino Cabral: Doutoranda do curso de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. E-mail: thaisddcabral@gmail.com.

Valmir Moratelli: Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: vmoratelli@gmail.com.

Obra confeccionada exclusivamente para as editoras
Jogo de Palavras e Provocare, em janeiro de 2021.