



Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

N. 28, V. 14 (2020)

Julho – Dezembro de 2020

ISSN: 1982-677X

**RuMoRes** – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias é um periódico científico semestral da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) publicado por MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas e voltado para a divulgação de artigos científicos, resenhas críticas e entrevistas que contribuam para o debate sobre comunicação, cultura, mídias e linguagem. Classificada como B1 no Qualis Periódicos da Capes, a revista conta com apoio do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP e do Sistema Integrado de Bibliotecas da USP por meio de seu Programa de Apoio a Periódicos Científicos.

Para conhecer o site, acesse: [www.revistas.usp.br/rumores](http://www.revistas.usp.br/rumores)

Outras informações podem ser obtidas pelo e-mail: [rumores@usp.br](mailto:rumores@usp.br)

Facebook: [www.facebook.com/revistarumores](http://www.facebook.com/revistarumores)

Para conhecer o grupo MidiAto, acesse: [www.usp.br/midiato](http://www.usp.br/midiato)

Outras informações podem ser obtidas pelo email: [midiato@usp.br](mailto:midiato@usp.br)

Facebook: [www.facebook.com/midiatousp](http://www.facebook.com/midiatousp)

Instagram: [www.instagram.com/midiatousp](http://www.instagram.com/midiatousp)

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

**RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias**

Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443/bl. A – Cidade Universitária

05508-020 – São Paulo/SP – Brasil

#### Bases de Dados

Confibercom  
DOAJ  
Latindex  
LatinRev  
Portal Capes de Periódicos  
Portal SEER  
Portal de Revistas da Universidade de São Paulo

#### Editora Científica

Rosana de Lima Soares  
(Universidade de São Paulo)

#### Editora Assistente

Andrea Limberto Leite  
(Senac)

#### Comissão Editorial

Aline Silva de Senzi  
(Universidade de São Paulo)

Caio Túlio Padula Lamas  
(Centro Universitário Campo Limpo Paulista)

Cintia Liesenberg  
(Pontifícia Universidade Católica de Campinas/SP)

Cláudio Rodrigues Coração  
(Universidade Federal de Ouro Preto)

Daniele Gross  
(Universidade de São Paulo)

Eduardo Paschoal de Sousa  
(Universidade de São Paulo)

Eliza Bachega Casadei  
(Escola Superior de Propaganda e Marketing/SP)

Felipe da Silva Polydoro  
(Universidade de Brasília/DF)

Fernanda Elouise Budag  
(Faculdade Paulus de Comunicação)

Ivan Paganotti  
(Universidade Metodista de São Paulo)

José Augusto Mendes Lobato  
(Universidade Anhembi Morumbi)

Juliana Doretto  
(Pontifícia Universidade Católica de Campinas/SP)

Juliana Magalhães e Ribeiro Gusman  
(Universidade de São Paulo)

Mariana Tavernari  
(Universidade de São Paulo)

Mariane Harumi Murakami  
(Universidade de São Paulo)

Nara Lya Cabral Scabin  
(Universidade Anhembi Morumbi)

Natalia Engler Prudencio  
(Universidade de São Paulo)

Rafael Duarte Oliveira Venancio  
(Universidade Federal de Uberlândia/MG)

Renata Costa  
(Universidade de São Paulo)

Sílvio Antonio Luiz Anaz  
(Fiam-Faam Centro Universitário)

Sofia Franco Guilherme  
(Universidade de São Paulo)

Thiago Siqueira Venanzoni  
(Universidade de São Paulo)

Viviane Garbelini  
(Universidade de São Paulo)

#### Conselho Científico

Ana Lúcia Enne  
(Universidade Federal Fluminense)

Angela Prysthon  
(Universidade Federal de Pernambuco)

Atílio José Avancini  
(Universidade de São Paulo)

Beltrina Corte  
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Eduardo Victorio Morettin  
(Universidade de São Paulo)

Eduardo Vicente  
(Universidade de São Paulo)

Eneus Trindade Barreto Filho  
(Universidade de São Paulo)

Felipe de Castro Muanis  
(Universidade Federal de Juiz de Fora)

Fernando Resende  
(Universidade Federal de Juiz de Fora)

Gislene Silva  
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Irene de Araújo Machado  
(Universidade de São Paulo)

Joanita Mota de Ataíde  
(Universidade Federal do Maranhão)

José Carlos Marques  
(Universidade Estadual Paulista)

José Luiz Aídar Prado  
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Josimey Costa  
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Laura Loguercio Canepa  
(Universidade Anhembi Morumbi)

Marcia Benetti  
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Marcio Serelle  
(Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Marcus Freire  
(Universidade Estadual de Campinas)

Marilda Lopes Ginez de Lara  
(Universidade de São Paulo)

Mayra Rodrigues Gomes  
(Universidade de São Paulo)

Ricardo Alexino Ferreira  
(Universidade de São Paulo)

Rogério Ferraraz  
(Universidade Anhembi Morumbi)

Rose de Melo Rocha  
(Escola Superior de Propaganda e Marketing)

Samuel Paiva  
(Universidade Federal de São Carlos)

Sandra Fischer  
(Universidade Tuiuti do Paraná)

Vander Casaqui  
(Universidade Metodista de São Paulo)

Vera Lúcia Follain de Figueiredo  
(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Zuleika Bueno  
(Universidade Estadual de Maringá)

#### Universidade de São Paulo

Reitor: Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Antonio Carlos Hernandez

#### Escola de Comunicações e Artes

*Diretor*

Eduardo Henrique Soares Monteiro

*Vice-Diretora*

Brasilina Passarelli

#### Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

*Coordenador*

Eduardo Vicente

*Vice-Coordenador*

Atílio Avancini

#### Preparação de originais e revisão de textos

Tikinet | Lucas Giron

#### Diagramação

Tikinet | Beatriz Luanni e Ricardo Sato

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

Rumores [recurso eletrônico]: revista online de comunicação, linguagem e mídias / MidiAto  
– Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas, Escola de Comunicações e  
Artes da Universidade de São Paulo. – v.1, n.1, 2007-

São Paulo: ECA/USP, 2007-

Semestral

Título e resumo em português e inglês

Disponível no Portal de revistas da USP: [www.revistas.usp.br/rumores](http://www.revistas.usp.br/rumores)

ISSN 1982-677X

1. Comunicação 2. Cultura 3. Meios de comunicação de massa  
4. Linguagem I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.  
Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas II. MidiAto.

CDD 21.ed. – 301.16

---



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição - Não Comercial - Sem Derivações 4.0 Internacional.

## Sumário

<b>EDITORIAL</b> .....	7
<b>Homenagem a Arlindo Machado</b> .....	10
 <b>DOSSIÊ</b>	
<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	16
 <b>Crítica contemporânea da telenovela brasileira</b> .....	21
<i>Mariana Marques de Lima e Maria Immacolata Vassallo de Lopes</i>	
 <b>Telenovela e memória: “Vale a pena ver de novo?”, reprises em tempo de pandemia</b> .....	46
<i>Nilda Jacks, Guilherme Libardi, Joselaine Caroline e Vanessa Scalei</i>	
 <b>Malhação – Viva a diferença: ampliação e ressignificação do shipp Limantha no Twitter</b> .....	77
<i>Gabriela Borges e Daiana Sigiliano</i>	
 <b>Merchandising social transmídia na Rede Globo: uma análise da temática lgbtqia+ em Malhação</b> .....	103
<i>Yvana Fechine, Cecília A. R. Lima, Diego Gouveia Moreira, Gêsa Cavalcanti e Marcela Chacel</i>	
 <b>A construção de mundos na ficção televisiva e a questão do realismo: o caso de The Wire</b> .....	126
<i>João Eduardo Silva de Araújo e Maria Carmen Jacob de Souza</i>	

**Queer as a Zombie:** metaforizações da homofobia na ficção televisiva ..... 149

*Anderson Lopes da Silva*

**Complexidade narrativa na série *Homens?*:** estudo baseado em técnicas de decupagem e categorização..... 178

*Ligia Prezia Lemos*

**O arquivamento da memória televisiva em plataformas de aplicativos digitais** .....200

*Paulo Eduardo Silva Lins Cajazeira e José Jullian Gomes de Souza*

**Estar no lugar de alguém:** um processo de negociação entre espectador e personagem a partir da “experiencialidade” .....223

*Regiane Regina Ribeiro e Valquíria Michela John*

**Temporalidade e cronotopo na minissérie televisiva *Se eu fechar os olhos agora*** ..... 245

*Maria Cristina Palma Mungoli*

## TEMAS LIVRES

**Narrativa sobre um poder afável:** trabalho e racionalidade neoliberal em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*..... 267

*Marcio Serelle*

**Fluxos, mediações e narrativas:** o processo de comunicação dos gêneros audiovisuais de ficção em webséries brasileiras da Netflix.....285

*Carlos Pereira Gonçalves*

**Público:** a audiência performática em caixas de comentários no YouTube .....309

*Paula Coruja*

**A violência da vigilância:** discursos sobre tecnologia na série *You* .....334

*Júlia C. Versiani dos Anjos*

## **RESENHAS**

**O diálogo social solidário na resignificação da periferia** .....357

*Julio Cesar Gonçalves*

## EDITORIAL

### 70 anos da televisão no Brasil e a expansão da cultura audiovisual

**RuMoRes**, revista científica dedicada aos estudos de comunicação, linguagem e mídias, em sua 28ª edição, destaca e reconhece o valoroso histórico da produção audiovisual nacional considerando especialmente o marco dos 70 anos da entrada da televisão no país – contando a partir do dia 18 de setembro de 1950, em que se realizou a primeira transmissão de televisão aberta – e observando as possibilidades inovadoras contemporâneas na produção televisiva, na popularidade dos sistemas de *streaming* e nas transformações do modelo seriado. No dossiê *Ficções televisivas: deslocamentos e rupturas*, organizado pela editora convidada Amanda Souza de Miranda, pós-doutoranda na ECA/USP, e por Rosana de Lima Soares, revisamos fronteiras genéricas da produção televisiva, entre suas narrativas ficcionais, desde séries e produtos especiais até telenovelas ou seriados, tanto em termos de seus repertórios como também de seu acervo de imagens.

Esse debate ganha maior relevância em tempos de isolamento social devido à crise sanitária causada pela Covid19, em que a vivência dessas produções puderam ser os olhos de muitos para as ruas, quando não podíamos estar nelas, cortando distâncias espaciais, além de terem estabelecido outras dinâmicas de experimentação com as telas plurais em que estamos inseridos, vendo e sendo vistos. Radicaliza-se, assim, tanto nossa relação com o audiovisual como com os efeitos de suas narrativas, com destaque para o que elas evocam no entretenimento, no debate sobre representatividade e nos modos de se olhar a sociedade.

Além dos dez artigos trazidos no **Dossiê**, nessa edição Marcio Serelle, em “Narrativa sobre um poder afável: trabalho e racionalidade neoliberal em *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*” nos conduz a Toritama (PE), por meio do documentário de Marcelo Gomes, para discutir sobre mídia, estética e

discursos sobre o trabalho visibilizando sua precarização e tentando redimensionar seu valor na vida humana. Essa viagem pelo espaço, quando chega aos ambientes digitais, tem um desejo de alcançar territórios globais. Pensando as narrativas de ficção nacionais no ambiente de *streaming*, Carlos Pereira Gonçalves, em "Fluxos, mediações e narrativas: o processo de comunicação dos gêneros audiovisuais de ficção em webséries brasileiras da Netflix", observa os processos de distribuição dessas produções, entre possibilidades e restrições, e discute os limites de sua classificação genérica.

O ambiente digital se caracteriza também pela interação com os públicos que se manifestam com sua variedade cultural e territorial. Apontamos para um ambiente de ódio, violência e controle de dados aproveitando-se da mesma abertura e possibilidade de assumir o ambiente das novas mídias como espaço de produção relevante, como nos indica Júlia Cavalcanti Versiani dos Anjos em "A violência da vigilância: discursos sobre tecnologia na série *You*", debatendo temas como interações digitais, vigilância e privacidade. Discutindo os limites do uso tecnológico e das plataformas de *streaming*, chegamos à lógica das redes sociais, como vemos com Paula Coruja em "Público: a audiência performática em caixas de comentários no YouTube", que busca apontar quem é esse público e categorizar sua performance como comentadores, além de recuperar seus grandes temas. Uma resenha completa o corpo da edição: "O diálogo social solidário na resignificação das periferias", de Julio Cesar Gonçalves, sobre o livro de Mara Roviða, oferecendo um recorte geográfico e territorializado para as práticas comunicacionais e retomando a noção de a interatividade como diálogo social solidário.

Na mesma linha desse diálogo coletivo, reforçamos nosso empenho em manter este lugar de divulgação científica, mesmo em tempos de grandes desafios, que é **RuMoRes** – as edições deste ano tiveram o apoio do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA-ECA-USP) e, como em outros anos, da Tikinet Edição, responsável pela produção editorial da revista. A eles agradecemos especialmente nesse ano em que contamos, ainda, com o

empenho de uma comunidade formada ao longo de uma trajetória de mais de dez anos, sustentada pelo grupo de pesquisa MidiAto (ECA/USP) e que, em breve, se expandirá para uma colaboração em rede, a Rede de Pesquisa em Cultura Midiática – Metacrítica.

Sem a presença constante e segura de tantos apoiadores, interlocutores e colaboradores não teríamos atravessado esses anos e, certamente, ao lado deles, seguiremos para os próximos. Sem o apoio assíduo e generoso de nossos leitores, esse esforço não faria sentido. Que em 2021 possamos prosseguir por outros trajetos e consolidar a importância, cada vez mais crescente, de afirmar o espaço da ciência, da cultura, da educação e da universidade como fundamentais para a produção, divulgação e atualização da pesquisa acadêmica divulgada em inúmeros periódicos. A todas e todos os nossos agradecimentos e votos de um novo ano com muita saúde!

*MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas*

dezembro de 2020

## **Homenagem a Arlindo Machado**

### **Em defesa da televisão<sup>1</sup>**

*Edição da entrevista: Amanda Souza de Miranda (USP)*

---

1 Conteúdo gentilmente cedido pela UFSC TV e editado por Amanda Souza de Miranda. Conteúdo originalmente disponibilizado em 2014 e gentilmente cedido pela UFSC TV. A entrevista foi estruturada em tópicos para conferir atualidade.

Em entrevista concedida em 2014 à TV UFSC, veículo da Universidade Federal de Santa Catarina, o professor Arlindo Machado levantou questões sobre a importância “visceral” da televisão no cotidiano das pessoas, inclusive das crianças, o papel e a importância dos críticos e do entretenimento. Falou, também, sobre o seu pensamento acerca da audiência e de como telespectadores de programas mais informativos podem ter uma influência sobre a programação.

Autor de uma vasta obra, que inclui inúmeros artigos e livros como a *Ilusão especular* (1984), *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (1993), *A televisão levada a sério* (2000), *O sujeito na tela* (2007), *Outros cinemas: formas esquisexóticas de audiovisual* (2019), e, Arlindo Machado, falecido em julho de 2020, foi professor, pesquisador, crítico e curador de arte e tecnologia. Atuava no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão (CTR) e no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA), tendo sido pioneiro na pesquisa sobre televisão e mídias digitais no Brasil<sup>2</sup>.

Em sua obra pioneira, Machado expõe um meio por muito tempo estigmatizado nas pesquisas acadêmicas, mas que, por sua produção, deve ser compreendido de modo amplo, inclusive pelo exercício permanente da crítica. Em trechos editados da sua fala, expressão do período de exibição da entrevista, ele defende inclusive que haja revistas especializadas na programação televisiva, redigidas por grupos de críticos, movimento que podemos perceber também na atual produção em mídias digitais ou redes sociais. O pesquisador, que também foi curador de arte, não deixou de comparar a TV à literatura e ao cinema, por exemplo, lembrando que todos os meios produzem conteúdos variados e ressaltando que até mesmo Godard pode ter sido uma influência às telenovelas.

O material, disponibilizado no YouTube da TV UFSC<sup>3</sup>, foi editado como forma de reconhecimento e homenagem à memória da contribuição teórica do

---

2 Ver mais em <http://www3.eca.usp.br/noticias/falece-arlindo-machado-pioneiro-do-pensamento-sobre-televis-o-0>.

3 Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=bn8iAqLITN8>.  
Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=qZuK4msBDN8&t=1s>.  
Parte 3: <https://www.youtube.com/watch?v=Xb8U6doaDW0>.

professor, que também criticava a ausência de pesquisas que se detivessem aos detalhes da programação na TV – exercício que faz parte dos textos deste dossiê. Machado fez uma defesa da televisão e do seu papel, chamando atenção para aspectos que começavam a se destacar naquela época, como os processos de reinvenção da TV na Internet e a importância da convergência.

O conteúdo foi escolhido também pela sua metalinguagem: na televisão pública, o pesquisador e crítico ensina sobre televisão, abrindo novas possibilidades de diálogos com outras plataformas. Falando de forma acessível, sem academicismos, Machado condensa, em poucos minutos, a importância de se estudar o popular e de se dialogar com o popular sem julgamentos ou preconceitos.

### **Mito da alienação e papel do crítico**

Eu estudo televisão durante muito tempo. A vulgaridade existe em qualquer meio e também existe na televisão, mas se você vai buscar, se você se preocupa com televisão, se você estuda televisão você vai ver que tem joias raras, preciosidades que são feitas no mundo inteiro, não só no Brasil. Eu não me interesso pela banalidade, eu me interesso pelas coisas criativas, inventivas e muito avançadas que a televisão faz e faz em grande quantidade. Grandes diretores e grandes artistas trabalharam na televisão, que hoje tem um repertório de trabalhos de altíssima qualidade que merecem ser considerados.

A nossa atividade, principalmente a do crítico e do investigador é sinalizar para o que interessa. Sinalizar: “Olha, aqui tem um caminho. Aqui tem gente fazendo coisas que são a televisão do futuro. Por que senão para o que serve a crítica, para que que serve a investigação? É para sinalizar, apontar caminhos”.

### **Alfabetização midiática**

Acho que a televisão deveria ser ensinada nas escolas, porque é um meio tão importante, tão fundamental. Por que se estuda literatura nas escolas e não se estuda televisão, já que a televisão faz parte visceral das nossas vidas? A gente deveria ensinar as crianças desde os primeiros anos como é que se vê

televisão, como é que se discute televisão e como é que se critica a televisão e, principalmente, como é que se faz televisão. Assim como você tem redação nos primeiros anos de escolaridade, para aprender a ler e escrever, eu acho que também deveria aprender a fazer televisão, porque fazendo você aprende também o que é certo e errado, o que é bom e mau.

Então eu acho que a televisão deveria ser uma matéria: se não for televisão, pelo menos comunicação em geral, que inclui também o jornalismo, o cinema – uma disciplina na qual as pessoas aprendam a ter um discurso crítico com relação aos meios desde o início.

### **Entretenimento**

Eu não sou nem um pouco crítico com relação ao entretenimento. O entretenimento não é necessariamente burro e pode ser uma forma de aprendizado. O ideal seria que todo aprendizado, principalmente nas primeiras fases da vida, fosse gostoso, fosse legal. Por trás do entretenimento tem muita coisa esperta. Você pega, por exemplo, o Chaves, da mexicana Televisa: se você prestar atenção, você vai ver que é uma crítica social muito profunda. Se você prestar atenção, não é só um entretenimento: tem algo a ver não apenas com a sociedade mexicana, mas latino-americana de uma forma geral.

Não sei se foi pensado, se o Bolaños, idealizador desse programa, pensou, mas não é por acaso que tem tanto sucesso. Deve ter algo ali que mexe com as pessoas. Às vezes um programa de entretenimento tão rudimentar tem uma realidade por trás: é uma questão de saber analisar. Aprenda a ler a televisão, não fique só na superfície. A função da crítica é ajudar o espectador a ler de forma mais profunda esses programas, não ficar só no riso superficial.

### **Audiência massiva**

A questão da audiência é mal resolvida no campo da televisão. A televisão tem a maior audiência, não importa qual programa, os programas de televisão têm uma audiência massiva. Uma vez eu fui à TV Cultura de São Paulo para fazer

parte de um programa às 20h, horário nobre, em um programa sobre livros. Aí eu perguntei para o diretor qual era a audiência desse programa. Ele ficou ofendido com a pergunta e disse: “Olha, para dizer a verdade a gente não passa de traço no Ibope”. Eu perguntei o que é traço no Ibope e ele falou: “Olha, aqui em São Paulo, é no máximo 200 mil espectadores”.

Falei que 200 mil espectadores assistirem um programa sobre livro às 20h é o maior sucesso que você pode imaginar. Já pensou 200 mil pessoas interessadas em discutir os livros que são publicados, em vez de ver a novela ou telejornal? Então eu acho que a televisão trabalha com uma escala de audiência tão elevada que ultrapassa qualquer outro meio. A mais baixa audiência de televisão corresponde ao mais alto público de qualquer outro meio. Imagina um livro que consegue chegar a 200 mil, uma exposição de arte que tem 200 mil espectadores? A televisão consegue isso facilmente.

### **Influências da audiência**

Eu acho que, portanto, a questão da audiência está mal colocada dentro da discussão de televisão, porque você tem que imaginar também o seguinte: a audiência está numa pirâmide – você tem lá em cima os programas, os filmes, os romances que são mais inovadores, aqueles que arrebatam. Quanto mais forte é a informação, quanto mais radical é a informação, menos público você tem. Mas esse público que você tem é um público formador de opinião, que vai, por sua vez, levar essa informação. Então essa informação radical a que poucos têm acesso vai sendo transmitida dentro da pirâmide.

Eu lembro que nos anos 1960 o Godard fazia uns filmes em que o ator virava para o público e falava com o público do cinema, quebrava a ilusão do cinema. Isso, 20 anos depois, estava na telenovela. Então aquela informação, que em um primeiro momento é muito radical, ela vai descendo e um dia chega na base.

## Caminhos da TV

Essa é uma discussão que está se fazendo em todos os campos. No cinema também se discute, no livro impresso. Nada vai acabar, mas tudo precisa se transformar, porque o mundo mudou muito. Acho que a televisão está aprendendo isso, porque hoje o espectador foge da televisão, ele não está mais na frente do aparelho de televisão, ele está também na internet, no celular, em outras telas. Se a televisão quiser continuar existindo, ela tem que aprender a conviver com isso.

Eu acho que um grande salto que aconteceu na história de televisão foi uma série norte-americana chamada *Lost*<sup>4</sup>, que alguns dizem que é o nascimento da televisão 2.0, é a televisão do futuro, porque não acontecia só na televisão, mas nos jornais, no outdoor da rua, na internet. Você não sabe direito o que foi criado pela empresa produtora e o que os fãs fizeram. A comunidade de fãs é uma grande invenção da televisão, porque ultrapassa a imaginação dos próprios produtores. Isso cria uma forma nova de interatividade. O espectador não é mais alguém passivo sentado na frente televisão, ele grava, ele depois assiste em câmera lenta, pega os detalhes que ele quer, congela um fotograma e distribui na internet.

Ao final da entrevista, concedida a Djalma Junior, o professor ainda comenta aspectos relacionados à Web TV, problematizando a mera transposição de linguagem, sem que se pense em ferramentas de interação e convergência. À época, alguns produtos já vinham fazendo seus primeiros ensaios para um novo modelo de televisão, hoje marcado também por plataformas de *streaming*. Além de toda a sua produção teórica e das entrevistas nas quais discute seu trabalho, Arlindo Machado deixou também legado e afetos entre seus orientandos e colegas de trabalho, que o celebraram em homenagem recente feita pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo<sup>5</sup>.

---

4 Criada por J. J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof e exibida nos anos 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009 e 2010. Ver mais em <https://www.imdb.com/title/tt0411008/>.

5 Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/lac/amigos-e-colegas-de-arlindo-machado-falam-sobre-importancia-do-professor-e-pesquisador>.

## APRESENTAÇÃO

### Ficções televisivas: deslocamentos e rupturas

Em 1974, Raymond Williams lançava, em *Television*, questões intrigantes sobre um novo mundo, constituído por uma nova mídia, capaz de reunir som e imagem e de modificar repertórios culturais por onde estivesse. Dizia, à época, que “na maior parte do mundo, desde a propagação da televisão, houve um aumento de escala e intensidade da representação dramática sem precedentes na história da cultura humana”<sup>1</sup>.

Exatos vinte anos mais tarde, Rodowick reconheceu o surgimento de uma “cultura audiovisual”<sup>2</sup> no cotidiano, afetada por corporações e padrões de consumo. Naquele momento, em que a evolução tecnológica já se anunciava de forma bastante ágil, elencou questões sobre relações de consumo, representações e experiências que emergiam em um novo contexto, no qual vídeos digitais em publicações multimídia ou mesmo publicações eletrônicas na internet começavam a ser disponibilizadas ao público.

O encontro de uma cultura marcada pelo hábito do consumo televisivo com novos dispositivos e negócios digitais tem, desde então, espalhado o mercado em direção ao desenvolvimento de narrativas capazes de provocar deslocamentos e rupturas, tanto nos formatos industriais, quanto na experiência dos públicos, que compartilham o hábito de “ver TV” com o de baixar filmes, seriados, assisti-los em *streaming* ou em qualquer outro ambiente que não seja necessariamente sua sala de estar.

1 WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, PUCMinas, 2016

2 RODOWICK, D. N. *Audiovisual culture and interdisciplinary knowledge*. Digital essay. Program in Film Studies. University of Rochester, 1994. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~drbr/rodowick.html>.

Ao mesmo tempo em que promovem a ascensão de produtos associados à estética realista, como séries documentais, documentários e narrativas baseadas em fatos reais, também reescrevem, ressignificam e deslocam produtos ficcionais dos mais tradicionais, a exemplo das telenovelas e seriados, hoje recriados por fãs em redes sociais ou resgatados e oferecidos a novos públicos em aplicativos de *streaming*. O mundo mudou e a TV também.

No Brasil, este ano, são 70 anos de televisão, um veículo que configura a memória e também a identidade do país. Da popularidade das telenovelas a todo o universo narrativo dos gêneros informativos e do entretenimento, há uma infinidade de questões prontas para serem tratadas em pesquisas acadêmicas – dentro e fora do campo da Comunicação. Um dado recentemente divulgado e comentado pelo jornalista e crítico Ricardo Feltrin demonstra que cerca de 82 milhões de brasileiros têm a TV como única fonte de entretenimento midiático<sup>3</sup>. Isso significa, também, que questionamentos sobre o “fim da televisão” desconhecem os cenários de desigualdade em um Brasil no qual a TV aberta, gratuita, tem grande capacidade de penetração e construção de imaginários.

A proposta deste **Dossiê** é refletir sobre as narrativas ficcionais na televisão, desde séries e produtos especiais até telenovelas ou seriados, abordando discussões sobre seu deslocamentos e rupturas em função de novos dispositivos e da configuração de um outro contexto sociocultural, marcado por tecnologias recentes, disputas por reconhecimento, processos produtivos difusos e audiências fragmentadas. O universo ficcional foi escolhido como temática por seu potencial como entretenimento e lazer, mas também de informação e educação, a partir de narrativas que abordam aspectos contemporâneos.

Essas características surgem problematizadas de forma diversa nos dez textos deste **Dossiê**, que abre com o texto “Crítica contemporânea da telenovela brasileira”, assinado por Mariana Lima Pinheiro e Maria Immacolata V. Lopes. No artigo, as autoras analisam a crítica de telenovela realizada e veiculada no

3 Disponível em: <https://tvuol.uol.com.br/video/o-pais-da-tv-aberta--no-brasil-cerca-de-80-milhoes-nao-tem-internet-nem-tv-04020D9C316ACCC16326>.

ambiente digital entre 2012 a 2018, a partir do estudo dos críticos Maurício Stycer e Cristina Padiglione. Além dos textos de crítica, oferecem trechos de entrevistas que orientam um modo de se fazer e entender a crítica especializada no país. Em outra reflexão, os pesquisadores Nilda Jacks, Guilherme Libardi, Joselaine Caroline e Vanessa Scalei trazem, no texto “Telenovela e memória: *Vale a pena ver de novo?*, reprises em tempo de pandemia”, um conjunto de dados elucidativos sobre um fenômeno bastante atual: o hábito de se consumir narrativas originalmente exibidas no passado. No artigo, observam novos sentidos inaugurados pela audiência a partir das narrativas revisitadas.

As narrativas de ficção também são investigadas por Gabriela Borges e Daiana Sigiliano no texto “*Malhação – Viva a diferença: ampliação e ressignificação do shipp Limantha no Twitter*”. Em uma extensa coleta de dados, elas buscam no universo de fãs e de suas postagens no microblog como a audiência se relaciona com nuances narrativas da telenovela. O texto traz, ainda, discussões sobre a literacia midiática presente nos conteúdos compartilhados nesta rede social. Uma outra temporada de *Malhação* é objeto da investigação empreendida por Yvana Fachine, Cecília Almeida R. Lima, Diego Gouveia Moreira, Gêsa Cavalcanti e Marcela Chacel em “*Merchandising social transmídia na Rede Globo: uma análise da temática LGBTQIA+ em Malhação*”. No estudo, o grupo reflete sobre o conjunto de ações socioeducativas apresentados a partir de um casal homoafetivo, analisando a estratégia transmídia utilizada pela Rede Globo para levantar questões sobre sexualidade.

Em “*A construção de mundos na ficção televisiva e a questão do realismo: o caso de The Wire*”, Maria Carmem Jacob de Souza e João Eduardo Araújo discutem uma obra que parece apagar a distinção entre o mundo da ficção e o mundo vivido. O texto articula este movimento a trechos da biografia do autor-criador da série, David Simon, autor também de livros reportagens. Essa especificidade gera um universo narrativo singular no seriado, além da criação de uma forte ilusão de realidade.

A homofobia familiar, a homofobia clínica, a homofobia religiosa, a homofobia institucionalmente persecutória e a homofobia interiorizada são apresentadas no texto

“Queer as a Zombie: metaforizações da homofobia na ficção televisiva”, assinado por Anderson Lopes. O autor utiliza o conceito de metaforização discursiva para analisar a série britânica *In the flesh* e como o gênero e a sexualidade nas relações afetivas de personagens zumbis e gays surgem na trama. O exercício de análise de séries também é empreendido por Ligia Lemos, no texto “Complexidade narrativa na série *Homens?!*: estudo baseado em técnicas de decupagem e categorização”. A autora apresenta uma exploração metodológica de técnicas de análise de ficções televisivas complexas. Ao investigar os níveis discursivo e narrativo, apresenta a decupagem das cenas de um produto apontado como fruto de um deslocamento em relação às abordagens presentes no gênero comédia no Brasil.

Partindo para o estudo de um aplicativo, os pesquisadores Paulo Eduardo Cajazeira e José Jullian Gomes Souza evocam, no texto “O arquivamento da memória televisiva em plataformas de aplicativos digitais”, aspectos relacionados a formas de arquivamento da memória audiovisual. Na descrição da plataforma Globoplay, vislumbram um cenário em transformação, num ecossistema em construção da ecologia midiática audiovisual. Trata-se de um dispositivo que enseja novas formas de consumo e de relação com a audiência. Já Regiane Regina Ribeiro e Valquiria John, em texto intitulado “Estar no lugar de alguém: um processo de negociação entre espectador e personagem a partir da *experientialidade*”, apresentam a hipótese de que a centralidade do enredo na ficção seriada seria enfraquecido em nome do processo de negociação pela audiência.

O dossiê encerra com o artigo da pesquisadora Cristina Munglioli, autora de “Temporalidade e cronotopo na minissérie televisiva *Se eu fechar os olhos agora*”. A análise da construção da temporalidade no primeiro episódio do produto, veiculado pela Rede Globo, leva a pesquisadora a refletir sobre o uso de *flashbacks* e *flashforwards* como procedimentos narrativos e estilísticos nos quais personagens e motivações se configuram e se reconfiguram ao longo da trama.

Tanto o estudo de obras, quanto de processos ou mesmo de novas ferramentas disponibilizadas ao consumidor de TV compõem esse **Dossiê** de modo a ampliar ainda mais os caminhos dos estudos da ficção em mídias populares massivas. Se a tecnologia

tem provocado tantas revoluções no mundo, era de se esperar que seu encontro a uma mídia com 70 anos de história produzisse um universo desafiador, pronto a ser desbravado sob os mais variados pontos de vista. Espera-se, com essas reflexões, contribuir para a defesa da televisão como parte de um cotidiano – tal qual exposto por Arlindo Machado em homenagem que também compõe essa edição –, mas um cotidiano mutável, aberto a deslocamentos e rupturas.

*Amanda Souza de Miranda*

*Rosana de Lima Soares*

*dezembro de 2020*

## **Crítica contemporânea da telenovela brasileira**

## **Contemporary criticism of Brazilian telenovela**

*Mariana Marques de Lima<sup>1</sup> e Maria Immacolata Vassallo de Lopes<sup>2</sup>*

---

1 Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/USP) e da rede de pesquisadores do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (Obitel). E-mail: [marit.mlima@gmail.com](mailto:marit.mlima@gmail.com).

2 Professora Titular sênior da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: [immaco@usp.br](mailto:immaco@usp.br).

**Resumo**

O presente artigo analisa a crítica de telenovela realizada e veiculada no ambiente digital dos anos de 2012 a 2018, a partir do estudo dos críticos Maurício Stycer e Cristina Padiglione. Nosso objetivo principal é apreender a função dessa crítica de telenovela contemporânea, compreendendo suas características no cenário brasileiro e sua circulação de sentidos. Para isso, analisamos as críticas e entrevistas desses profissionais, entrevendo seus processos de escrita, repertórios e tipos de avaliações. Os resultados mostram que essa crítica atual privilegia análises de caráter estético, reflexões sobre as características da telenovela brasileira e o próprio lugar da crítica; bem como uma pauta de valores, em que emergem os elementos políticos e uma demanda para questões sociais apresentadas nas ficções, evidenciando uma crítica que incide e dialoga com as questões da sociedade.

**Palavras-chave**

Telenovela, crítica, circulação de sentidos, críticos.

**Abstract**

The article analyzes the telenovela criticism carried out and broadcasted in the digital environment between the years 2012 and 2018, based on the study by critics Maurício Stycer and Cristina Padiglione. Our main objective is to apprehend the role of this contemporary telenovela criticism, understanding its characteristics in the Brazilian scenario and its circulation of meanings. For this, we analyze the criticism and interviews of these professionals, seeing their writing processes, repertoires and types of evaluations. The results show that this current criticism privileges analyzes of aesthetic nature, reflections on the characteristics of Brazilian telenovela and the very function of criticism; as well as a list of values, in which the political elements emerge and a demand for social issues presented in the fictions, showing a criticism that affects and dialogues with the issues of society.

**Keywords**

Telenovela, Criticism, Circulation of meanings, Critics.

Este artigo apresenta uma análise qualitativa e quantitativa dos trabalhos de dois críticos de telenovela com a finalidade de entender como se efetua essa crítica em suas páginas digitais. A crítica de telenovela tem um papel central de interpretação de formas culturais, diferindo da crítica de cinema, de teatro e da literatura, pois a telenovela é um produto em construção, obra aberta de longa serialidade. A prática dessa crítica demanda tempo para o acompanhamento da obra e, ao mesmo tempo, é rápida, visto que, após determinado capítulo, o crítico deve discorrer sobre o que foi transmitido. A maturação do pensamento para o tratamento de uma ficção ocorre ao longo da narrativa, que dura em média oito meses; e nesse período, a crítica e o crítico conversam com seu público, bem como com os próprios produtores desse conteúdo.

Esse dialogismo ou semiose social (VERÓN, 1987) da telenovela atende especificamente às formas que essa crítica tomou e como ela foi se consolidando com os anos, pois esses profissionais, acompanharam as transformações do formato<sup>3</sup> e, por meio de seus repertórios, estabeleceram um modelo próprio de análise. Esse processo de instauração de uma competência televisiva foi abarcado pela população brasileira e independentemente dos inúmeros ruídos e das divergências, a televisão abriga um papel importante na seleção de discursos circulantes, que correspondem à “soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados” (CHARAUDEAU, 2006, p. 118). No dizer de Gomes (2012, p. 16), “esses discursos se espalham em vários campos do saber e vão se atualizando dependendo do período histórico e do lugar, o que, conseqüentemente, designa modos de ser.

Esse repertório comum promovido pela telenovela possibilita a *expertise* para sua análise. No entanto, a compreensão desse formato perpassa camadas de avaliação e de memória que, juntas, trabalham para a construção do olhar crítico apurado quanto aos aspectos internos e externos que compõem a telenovela

---

3 Atribuimos à telenovela o conceito de formato, pois atende às lógicas de produção, estilos, técnicas, serialidade, próprias do meio televisão. Ela é um formato tal como a série, minissérie, unitário etc. Enquanto atribuimos o conceito de gênero à ficção.

brasileira. É, portanto, necessário saber ler esse formato. Dado que a televisão se configura como “um meio oral, e como outros discursos orais, precisa fundamentar-se em fórmulas narrativas que possam ser memorizadas, ou seja, ela precisa trazer alusões a mitos, símbolos, estruturas do imaginário que sejam dadas como certas pelos receptores” (BACCEGA, 2000, p. 46). Nesse entendimento, a pergunta que nos move é apreender o que é próprio dessa crítica de telenovela e como opera a crítica contemporânea, uma vez que a internet ampliou o espaço dessas análises.

A crítica de televisão no geral possui uma questão temporal determinante, ela é feita a posteriori, após a exibição da narrativa. Pode ser realizada depois da transmissão do primeiro capítulo de uma telenovela, ou até mesmo passada uma semana de sua difusão. Diferentemente da crítica de outros produtos artísticos, essa crítica não parece induzir ao consumo da telenovela, mas antes, legitima um consumo já existente. Pode-se dizer que o leitor das análises feitas pela crítica de telenovela está em busca de legitimação dos seus argumentos, de buscar opiniões sobre o que ele está acompanhando. Notamos assim que a crítica participa do mundo dos valores de uma sociedade, sendo a telenovela um produto de grande alcance em números de audiência e de conversações tanto virtuais quanto analógicas. Nesse mundo de valores, a crítica articula a proposição daquela obra, reconhecendo as tendências e especialmente a mensagem transmitida.

### **Estratégia metodológica**

Entendemos que toda pesquisa possui uma estratégia metodológica que é o resultado de opções e decisões feitas conscientemente e reflexivamente pelo pesquisador. Essa estratégia metodológica, em outros termos, reflete o ajustamento o mais adequado possível entre o pesquisador e o seu objeto dentro de uma pesquisa particular (LOPES, 2005).

A metodologia de pesquisa adotada consistiu em entrevistas semiestruturadas com os críticos jornalistas, sendo os dados primários compostos pelos artigos das críticas de telenovelas. Já nosso universo empírico de observação foram as críticas das telenovelas pertencentes ao prime time da TV Globo, entre os anos de 2012 e 2018,

cujas telenovelas que tiveram maior audiência<sup>4</sup> foram: *Avenida Brasil* (2012), *Salve Jorge* (2012-2013), *Amor à vida* (2013-2014), *A força do querer* (2017), e *O outro lado do paraíso* (2017-2018). A seleção para a abordagem qualitativa compreendeu dois profissionais que escrevem crítica de telenovela, a saber: Maurício Stycer (Blog do Mauricio Stycer – Uol) e Cristina Padiglione (TelePadi). Esses críticos selecionados se destacam pela sua relevância nos escritos sobre o tema, pelo tempo de trabalho na mesma atividade ou ofício de crítico e por fazerem críticas em páginas on-line. O corpus para este artigo é composto por 20 críticas de cada jornalista, sendo quatro críticas de cada telenovela, contabilizando o total de 40 críticas. Além disso, foram realizadas duas entrevistas, de forma presencial, com cada um.

O tratamento e análise desses dados se deu a partir da utilização do software de análise qualitativa Maxqda<sup>5</sup>, que permitiu chegarmos a 16 categorias empíricas. Esse processo ocorreu através da codificação dos dados, procedimento que resulta na construção e delimitação de categorias, que são compostas por um grupo de segmentos reunidos em uma mesma classe ou rubrica e são intituladas de acordo com as características que se destacam. Segundo Bardin ([1977] 2011), o processo de codificação é a classificação e o reagrupamento de elementos que atendem a critérios estabelecidos na metodologia de determinado estudo. O processo de codificação desta pesquisa teve como objetivo o refinamento dos dados colhidos: as críticas e as entrevistas. Com o cotejamento desses dados, estabelecemos as categorias que servirão de insumo para a análise de conteúdo e para estabelecermos de que forma crítica de telenovela se efetua.

A codificação dos dados realizada pelo programa passou por três estágios. O primeiro ocorreu na seleção das críticas, e a partir desta seleção e leitura construímos uma lista de temas que se sobressaíram. Em seguida, alimentamos o programa com todos os dados e a lista de códigos encontrados pela leitura. Porém, ao longo da codificação, iam surgindo novos códigos que eram inseridos. O processo de

---

4 Dados dos Anuários Obitel de 2012 a 2018, disponíveis em: <http://obitel.net>.

5 O Maxqda (Computer-assisted qualitative and mixed methods data) é um software acadêmico para análise de dados qualitativos como textos, entrevistas, transcrições, gravações em áudio/vídeo, revisões de literatura etc.

codificação consistiu na seleção de segmentos – frases e/ou parágrafos – identificados e relacionados a um código ou até mesmo diferentes códigos. A seleção é quantificada, ou seja, após a codificação, cada código apresenta um número total de segmentos codificados; esses códigos, posteriormente, foram denominados de categorias.

Esse processo foi realizado nos documentos das entrevistas e das críticas. Por meio dessa categorização foi possível formular os “Retratos dos documentos” de cada crítico, provenientes das categorias de conteúdo que emergiram em dois documentos, o das entrevistas e o das críticas por eles feitas. O “Retrato” consiste numa figuração visual possibilitada pelo programa Maxqda, que constrói imagens de acordo com a incidência das categorias no referido documento. Como cada categoria foi dotada de uma cor específica, cada “Retrato” evidencia a gama de cores das categorias utilizadas. Os “Retratos dos documentos” das entrevistas e das críticas foram dispostos lado a lado e esse método visual viabilizará uma ideia geral dos temas mais abordados nas críticas. Optamos por fazer a exposição de cada crítico, e, com isso, as categorias abordadas dão conta da relação entre o que foi relatado nas entrevistas e o que foi escrito nas análises.

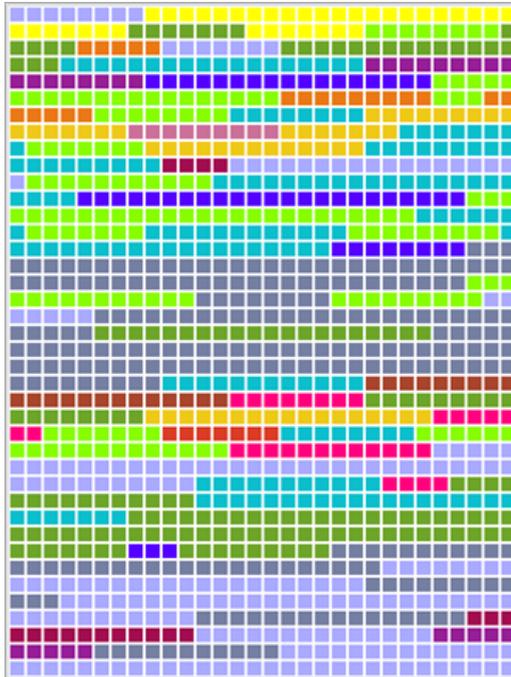
Abaixo apresentamos a lista de categorias e suas respectivas cores:

●	Realismo
●	Trabalho
●	Utilização de Redes Sociais
●	Reflexões sobre a Crítica
●	Relação com a Telenovela e TV
●	Critérios de Análise
●	Processo de análise
●	Construção de Personagem
●	Estética
●	Reflexões sobre telenovela
●	Temáticas Sociais
●	Verossimilhança
●	Direção
●	Repercussão - redes sociais e audiências
●	Atuação e desempenho da Atriz/Ator
●	Roteiro e Texto

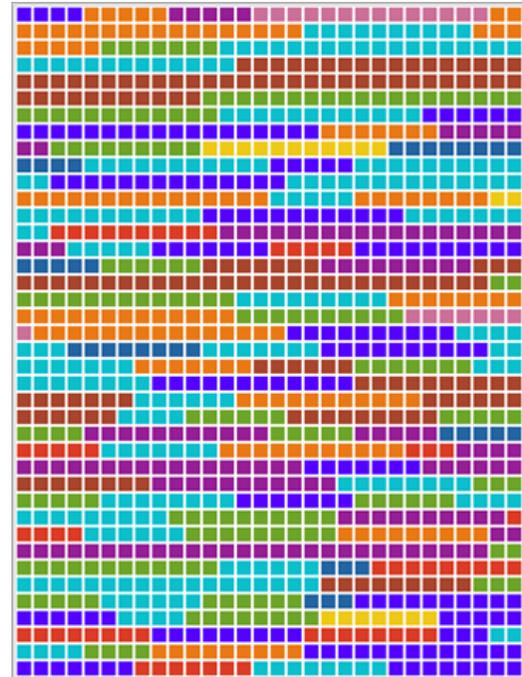
Tabela 01. Categorias e suas cores.

Fonte: Elaborado pelas autoras (Maxqda).

## As críticas de Cristina Padiglioni



**Entrevista**



**Críticas**

Fonte: Elaborado pelas autoras (Maxqda).

A jornalista Cristina Padiglione iniciou sua carreira na cobertura de TV no jornal *Folha da Tarde*, na década de 1990. Desde então, passou pelos principais veículos de comunicação com foco no jornalismo cultural. A transição do impresso para as mídias digitais nos portais de notícias se deu a partir da página on-line do jornal *O Estado de S. Paulo*. Lá, a jornalista, com sua coluna, pôde abordar os assuntos centrais no que concerne à televisão, entretanto, como ela afirma, dentre os programas televisivos, “o interesse maior é sempre novela”. Sua permanência no jornal perdurou até agosto de 2016, pois em outubro do mesmo ano, nasceu o TelePadi.

No “Retrato da entrevista”, notamos a incidência da categoria *Trabalho*; sua atuação no jornalismo e na crítica de telenovela foi, de fato, um dos objetivos da entrevista semiestruturada. No caso de Padiglione, no período temporal que escolhemos para análise, houve uma mudança quanto ao local de trabalho. Logo, foi fundamental que a jornalista se dedicasse a explicar essa transferência de veículo e até mesmo de formato, haja vista que ela saiu de

uma coluna num site de jornal para uma página somente sua, com demanda de conteúdo mais exclusiva.

A primeira linha do “Retrato de entrevista” corresponde à predominância da categoria *Relação com a telenovela*, e com ela vemos a influência das narrativas na construção da memória coletiva, além de instauração de hábitos de assistência, constituintes de rituais de consumo da programação televisiva. Padiglione menciona que o hábito de assistir televisão era constante em sua casa, inclusive sua mãe e tia a estimulavam a ver a telenovela, pois, devido ao trabalho, muitas vezes elas perdiam alguns capítulos.

Esse acesso à televisão – como da maioria dos brasileiros – continua contribuindo para o desenvolvimento da competência simbólica e ao acompanhamento dos diferentes canais que foram surgindo ao longo do advento da TV. Ligação afetiva é pungente e está atrelada a uma atividade que envolve membros da família no âmbito do lar. As mediações<sup>6</sup> “ritualidade”<sup>7</sup> e a “sociabilidade”<sup>8</sup> (MARTÍN-BARBERO, 2018), primordiais na constituição do consumo da telenovela, iniciam-se no espaço domiciliar, e se espraiam para outros campos da vida desse indivíduo.

Ainda no “Retrato da entrevista”, notamos a ocorrência da categoria *Reflexão sobre a Crítica*, em que foram selecionados segmentos que correspondem ao papel da crítica. Nessa categoria, foram predominantes as ponderações acerca do campo de crítica de TV no Brasil, uma reflexão de seu próprio trabalho. A reflexão está atrelada tanto à atividade da crítica bem como da relação específica com a ficção. No segmento selecionado abaixo, a jornalista menciona acerca dessa competência adquirida do assistir televisão e ficções e como isso é feito desde

---

6 Para Martín-Barbero (2010, apud LOPES, 2018, p. 49) mediações “remete, então, mais ao traço que conecta em rede os pontos e linhas dispersos, distintos e distantes que tecem um mapa que a realidade que se constata ou a um conceito que se têm e se manipula.”

7 Segundo o autor a mediação da “ritualidade” “nos remete ao nexos que sustenta toda a comunicação: à sua ancoragem na memória, aos seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição” (MARTÍN-BARBERO, 2018, p. 18).

8 No dizer do autor, “socialibilidade” “resulta dos modos e usos coletivos de comunicação, isto é, de interpelação/constituição dos atores sociais e de suas relações (hegemonia/contra hegemonia) com o poder (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 17).

cedo pelo brasileiro, o que o torna entendedor dos mecanismos que compreendem o campo da telenovela. Como mencionado abaixo:

Eu acho que é enxergar algumas coisas que o espectador não viu. Para isso não virar uma conversa de botequim. Porque a gente tem a novela, o futebol e a música, são coisas que todo mundo entende um pouco. A gente tem quantos, sei lá, 100 milhões de técnicos de futebol, 100 milhões de autores de novela, todo mundo entende um pouco. Você vai numa reunião de pauta em jornal, ninguém se mete na pauta de economia, ninguém se mete quando o crítico de música erudita começa a falar sobre concerto do Verdi que vai chegar no municipal e que vai ser interpretado por... Mas quando você entra em novela sempre tem alguém pra dar um palpite, você em futebol todo mundo tem palpite, quando entra em música popular também é a mesma coisa. Tem algumas coisas que chamam essa conversa de botequim. São coisas que estão presentes na sua vida desde que você se entende por gente. Então todo mundo entende um pouco.

Por “conversa de botequim”, a jornalista ressalta para a aptidão do brasileiro em entender os categorias e contextos do folhetim. Marcados por uma ritualidade latente, a literacia televisual é uma característica inerente de gerações que cresceram em frente da televisão, num palimpsesto contínuo, em que a televisão não acabava após o fim da transmissão, mas se desdobrava em conversações nas diferentes esferas da vida cotidiana. A circulação desse sentido dotou esse espectador de uma gama extensa de repertório. Entretanto, ressaltamos que somente esse acervo simbólico não o faz capaz de analisar uma obra, deve-se ter em conta outros fatores condizentes com o fazer da crítica.

A categoria *Reflexão sobre a telenovela* dá pistas sobre as características e argumentos que surgiram na análise do folhetim. Os pontos mais relevantes foram a configuração dos capítulos, ao formato em si e o entendimento de que telenovela é uma obra de ficção e está inserida numa indústria particular que tem em vista o lucro de seus produtos. No fragmento abaixo explica:

No sentido de que ele escolhe a série que ele vai ver, a novela um pouco assalta quem está no sofá. É uma hora que você fala assim: “ah eu não tenho nada para fazer, vou ver novela”, ou então “eu não quero pensar em nada”, ou eu já vi gente assim: “a novela é tão ruim que eu adoro ver, porque eu quero não pensar em nada; não quero novela engajada

pra pensar em coisa nenhum eu quero só sentar e quero tudo mastigado". Tem isso! Tem esse público que não quer pensar em nada. Então, ele é um pouco assaltado nesse sentido. A novela entra muito por inércia, a série é um negócio que o cara vai muito buscar.

Ela explica que as novelas estão presentes na vida diária do brasileiro, mas que, devido a essa facilidade, há certos elementos que passam despercebidos e que a crítica deve "trazer essas coisas que não estão sendo vistas". Ao levantar isso nas suas análises, possibilita uma crítica que dialoga com as questões pertencentes às gramáticas de produção (VERÓN, 1987), com as diferentes condições que envolvem produzir uma telenovela, e as gramáticas de reconhecimento abarcadas nas suas avaliações, que entram em contato com as gramáticas de reconhecimento de seus leitores-espectadores.

O *Critério de análise* é formado pelos segmentos que concernem aos parâmetros de análise adotados pelo profissional. Visto somente no documento das entrevistas, a categoria aponta para as normas e fundamentos empregados nas avaliações. Esses parâmetros não foram em tese detalhados, pois, de acordo com cada telenovela, a leitura é feita de uma forma. Entretanto, Padiglione costuma ressaltar a organicidade, ponto que, para ela, é essencial que uma novela tenha. Segundo ela, a organicidade está em conjunção com a *verossimilhança*, seria apresentar uma trama que faça sentido dentro da narrativa proposta.

A organicidade pode-se dizer que eu levo em conta isso. Inclusive os diálogos, se você ouve aquele diálogo e pensa "nossa isso poderia estar acontecendo do meu lado", eu adoro isso, é uma coisa que me encanta profundamente. Que faz você embarcar numa história. Então eu levo muito na emoção, desde que tenha lógica. Não dá para ser um negócio completamente fora de propósito.

Mesmo alertando para o caráter da telenovela como ficção, a jornalista censura histórias que fogem do escopo pretendido: "Eu levo em consideração se ela é panfletária ou não, porque não basta que ela tenha uma boa mensagem social, se ela for panfletária ela é um recado quase perdido".

No "Retrato das críticas", vemos a ocorrência das categorias *Construção do personagem* e *Roteiro e texto*, esta última também presente no "Retrato das

entrevistas”, mas em menor quantidade. As duas categorias trazem semelhanças, pois cabe ao ator dar vida ao roteiro proposto, entretanto, o que remarcamos como *Construção de personagem* diz respeito às variadas reviravoltas que envolvem um personagem durante a telenovela. Porém, ressaltamos que, numa produção de longa serialização, é possível, dentro da história, a transformação dos personagens, devido às viradas na narrativa, às passagens de tempo e outras mudanças previstas no roteiro. Assim, um personagem bem construído admite várias camadas que vão aparecendo no decorrer do folhetim, mas que, ao mesmo tempo, façam sentido na ficção. A crítica de Padiglione reivindica esse bom senso das ficções que são objeto de seu escrutínio. A informante remarca para determinados pontos da trama, chamando a atenção do leitor para algo que possa ter ficado subentendido. Tais os exemplos abaixo:

Temos ali um vilão que se redimiou, um grande ator a sustentar o personagem e sua virada (Félix/Mateus Solano), e um bom rapaz, disposto desde o início da história a constituir família, como se diz, com filhos e relação conjugal estável, mas ciente de que não poderá gerar uma criança apenas com o parceiro, homem como ele (Niko, Carneirinho/Thiago Fragoso).

A protagonista da trama de *O outro lado do paraíso*, Clara, foi uma das abordagens de Padiglione acerca da construção de seu papel, pautado nas análises da crítica desde o início da ficção, especialmente no tange ao vocabulário utilizado pela mocinha. Outro personagem da trama escrutinado pela jornalista foi Renato, médico dedicado e interesse amoroso da protagonista, que, sem preparação do público, mostra-se um dos vilões da trama. “Único personagem que parecia dúbio em *O outro lado do paraíso*, Renato, interpretado por Rafael Cardoso, acaba de se revelar malvado, muito malvado. Nuance para quê?”

Em lugares pontuais no “Retrato das entrevistas”, a *Verossimilhança* aparece bem distribuída no “Retrato das críticas”, é nessa categoria que, em nosso entender, a autora cobra certa veracidade da narrativa que está sendo apresentada. Esse foi um ponto abarcado nas diferentes análises em telenovelas distintas. A categoria, fortemente atrelada a *Roteiro e texto* e *Construção do Personagem*, mostra-se

como questão central de análise da teledramaturgia, como na cena emblemática do primeiro beijo gay da emissora: “O beijo gay, primeiro na história da produção que reúne a maior plateia do País, veio emoldurado nesse contexto de família de comercial de margarina, no sentido mais conservador do termo: filhos, união estável, amor, casa, afeto, lealdade e juras eternas”. Nesse segmento, sobre *Amor à vida*, Padiglione alerta que, por mais avanços no campo da diversidade, e por ter narrado a história de um personagem homossexual, alguns aspectos da trama apresentavam um pensamento com resquícios do conservadorismo brasileiro, o que, aparentemente, pavimentou a aceitação da cena nos públicos mais conservadores.

A *Atuação*, categoria em vermelho, apresenta as críticas feitas à interpretação de determinado ator na trama. De acordo com Pallottini (1998, p. 140), “um bom ator salva um mau personagem e, ao contrário, um mau ator enterra um bom personagem; a má escalação de um elenco pode pôr a perder um bom trabalho”. Pela durabilidade das telenovelas, a quantidade de vezes que entramos em contato com aquele ator entremeado nessa história intensifica a sensação de proximidade com o personagem. Isso pode ser notado na escalação de Adriana Esteves para a vilã de *Avenida Brasil*:

Carminha, como revelou o diretor de núcleo Ricardo Waddington, pedia uma atriz com carisma de heroína. Alguém que arranca a cabeça da boneca da enteada no primeiro capítulo tinha de cativar o público por algum outro fator, e Adriana ganhou a plateia de cara, mesmo com (ou talvez por isso mesmo) aquela atrocidade.

A *Repercussão* representa os segmentos que trataram tanto da audiência tradicional quanto da ressonância das narrativas em redes sociais. A categoria é percebida nos dois documentos, entretanto é mais frequente nas críticas, onde a jornalista costuma relatar os pontos de audiência da semana analisada ou de uma cena importante. Os pontos de audiência, métrica usual da Kantar Ibope, consiste na verificação de índices de programas televisivos. A telenovela, estando no horário nobre da televisão, na faixa horária de maior rentabilidade em termos de assistência, ainda tem o horário das 21 horas com um dos mais visualizados.

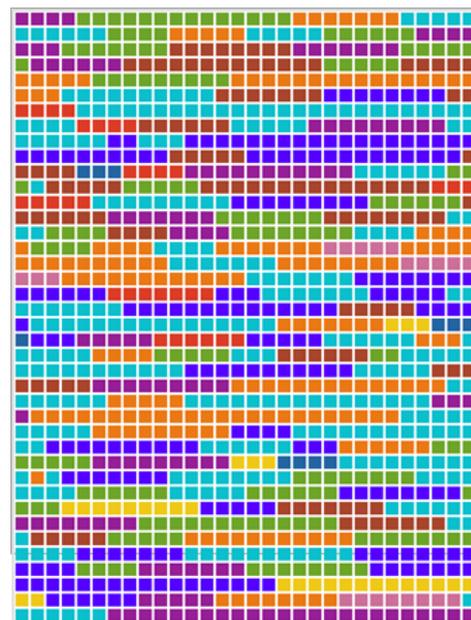
Portanto, é comum a métrica ainda ser relatada em matérias jornalísticas e nas críticas. Todavia, outra maneira de trabalhar com a repercussão de uma ficção são as redes sociais, especialmente o Twitter.

Da conversa na padaria e no escritório, o “debate” sobre mocinhos e vilões se estendeu a fóruns públicos, graças à expansão da web, multiplicando opiniões, pontos de vista, soluções e piadas em torno do script. Quem jamais pensou em convidar outros autores, atores, políticos e jornalistas para ver novela em casa, hoje divide o sofá até com o Nilo (José de Abreu), compulsivo tuiteiro, e sabe do que se ocupa o agora vereador Andrea Matarazzo quando zapeia das eleições para a mansão do Tufão.

### Maurício Stycer e a crítica



**Entrevista**



**Críticas**

Fonte: Elaborado pelas autoras (Maxqda).

A primeira formação acadêmica de Maurício Stycer foi em Economia e somente em seguida cursou Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo. Seu interesse pela área advém do desejo de ser jornalista cultural, o que logo mais foi possível com sua entrada no jornal *O Globo*, no Caderno B, em 1989. Sua entrada nos portais de notícias nas mídias digitais foi no IG, em 2008, onde criou um blog que servia de complemento de suas matérias no portal de notícias. Nesse

espaço, como ele comenta, era feito um *making of* das matérias que considerava relevante, e isso perdurou por um ano e meio.

Sua entrada no UOL, pertencente ao conglomerado do Grupo Folha, iniciou-se em 2010, tendo como foco a TV aberta, mesmo abordando outros assuntos em reportagens. Seu blog, como ainda é exibido na página, versa acerca dos mais variados programas da televisão. Entretanto, como ele indica, “novela é um assunto fora da novela”, assim procurava estar inteirado de todas as estreias de ficção.

O que se sobressai na entrevista de Stycer é a recorrência das categorias *Processo de análise*, *Reflexão sobre a crítica* e *Trabalho*. Percebemos que essas categorias abordam o ofício do crítico, especialmente da sua trajetória no jornalismo, sua relação com a televisão e como se configura seu processo de avaliação dos programas televisivos. Relatamos que as entrevistas foram realizadas com o intuito de complementar o entendimento acerca das críticas, aprofundando o conhecimento sobre sua atividade na área. Nesse sentido, no “Retrato da entrevista”, a ponderação acerca da crítica é marcante e está intrinsecamente ligada à ocupação do jornalista.

A categoria *Trabalho* no “Retrato da entrevista” mostra que a atuação de Stycer em seu blog, até o ano de 2018, ia além das postagens, pois até essa data ele era o moderador dos comentários realizados ao fim das publicações. A atividade de moderar, segundo ele, ajudou na modulação de seu texto, aprendendo a mudar o tom de sua crítica, que, até então, ele acreditava ser muito duro e enfático em suas opiniões. Todavia, acredita que deve sempre dizer ao telespectador que o programa é ruim, mesmo que ele o aprecie.

Em cor vermelha escura, a *Utilização de redes sociais* demonstra o uso do Twitter pelo crítico, espaço em que são construídos um diálogo e a possibilidade de assistir ao programa com inúmeras pessoas. Para ele se tornou uma ferramenta importante de trabalho e formalizou uma experiência de processo colaborativo. Sobre essa característica, o crítico narra: “Fui levado ao Twitter, inicialmente, pela vontade de promover os textos que promovia no blog. Era (e ainda é) uma oportunidade de

mostrar meu trabalho a uma audiência que não o conhecia. Rapidamente, porém, entendi essa função secundária da rede social” (STYCER, 2016, p. 39).

E desde o início eu percebi esse diálogo, essa experiência que é incrível de você assistir televisão como se você estivesse numa sala com várias pessoas ao mesmo tempo. Todo mundo vendo a mesma coisa. Isso realmente é uma experiência incrível. Então o Twitter é uma ferramenta muito importante para o meu trabalho. Aprendo, recebo dicas, ouço reprimendas, corrijo coisas em função de comentários, já muitas vezes ocorreu, apontando erros, imprecisões.

A *Reflexão sobre a crítica* é recorrente em variados pontos do documento. Isso indica a observação e a ponderação acerca de sua própria atividade. Stycer acredita que a crítica afeta muito pouco o processo de criação da telenovela. A crítica, por sua vez, está mais voltada para o espectador, ajudando-o a entender seus gostos e até mesmo mostrar uma “intenção oculta” por parte da produção. A contextualização foi o argumento-chave empregado para exercer a atividade de crítico, e conforme sublinhamos, a crítica tem como características explicar o contexto em que determinada obra está sendo lançada. Isso posto, Stycer analisa os truques das ficções, especialmente as tramas naturalistas, sujeitas à crítica contextual. Para ofertar esse olhar, deve haver, tal como ele enumera, “didatismo, sensibilidade e clareza”, saber comunicar sobre um tema mesmo que o telespectador ignore e não esteja vendo.

Um eu já falei, acho que é a questão do contexto, isso eu acho essencial. Acho que você precisa ser didático, claro. Tem um lado do trabalho do crítico que é difícil explicar, eu chamo que é um pouco a sensibilidade, que é sua relação subjetiva que você tem ali, com o assunto, com a interpretação, que comove a uns e não comove a outros, atinge alguns e não atinge outros. E saber comunicar isso para o leitor também, deixar claro que às vezes determinado assunto, determinada interpretação, determinado ator, está transmitindo algo diferente, mesmo que ele não esteja vendo isso. Mas é uma carga de subjetividade. Aí é um terreno pantanoso.

Ponderar acerca da crítica levou Stycer a aludir que o telespectador, em certos casos, possui uma “atitude conformista”. Isso se explica porque a

telenovela reconforta, e, em algumas ocasiões, não há o interesse de adentrar nas temáticas sociais abarcadas em cena, mas somente utilizar as ficções como uma fonte de entretenimento. Dessa maneira, ele busca não ter medo de arriscar e expor uma opinião, que pode não ser bem interpretada, seja pelo público ou pelo autor.

É um requisito, respondendo a sua pergunta, é mostrar muitas vezes o que não está na aparência. Tentar mostrar para o espectador eventualmente o que ele não esteja vendo. Não ter medo de ir contra a corrente, acho isso fundamental. Não ter medo de arriscar as suas opiniões, por exemplo. O Sétimo Guardião eu fui a única pessoa que elogiou no início, já de cara todo mundo saiu matando. Eu vi uma coisa ali que me interessou pessoalmente, tentei mostrar para as pessoas. Tentei fazer uma reflexão por que ele [o autor] está voltando a isso, é um subgênero que está meio morto na teledramaturgia.

“A crítica é o patinho feio”. Essa afirmação está no centro do que Stycer se refere como sendo o preconceito com a televisão, sempre vista como “algo menor, menos importante” (2016, p. 17). As razões para isso, em sua opinião, é que a TV aberta entra na casa dos espectadores de graça e se configura como um entretenimento democrático, isso permitiu que as pessoas construíssem um repertório extenso acerca das ficções. Levando isso em conta, há a percepção de que, para escrever sobre televisão, é necessário assistir muito, e com isso seria simples efetuar uma análise.

Apesar desses entraves, o crítico explica que seu trabalho é reconhecido pelo grau de exigência, algo percebido por produtores e autores, o que demonstra uma compreensão do trabalho realizado. O rigor na confecção de suas avaliações e a honestidade são dois pontos que ele costuma notar quando aludem sobre seu trabalho. Pois ele parte do princípio de que o papel do crítico não é sempre falar mal, como é comumente difundido, e sim desvendar um texto.

A categoria *Reflexões sobre a telenovela*, presente em múltiplos pontos dos dois “Retratos”, enuncia a inquietação de estar a todo instante refletindo acerca do folhetim e seus desdobramentos nos meses de exibição. Observamos que essa categoria é mais evidente no “Retrato das críticas”, onde as publicações periódicas

apontam e descrevem aspectos abarcados nas cenas. Um dos pontos enumerados nos dois documentos foi o fato da telenovela ser uma obra aberta, o que autoriza o autor a efetuar, de acordo com suas necessidades, alterações significativas.

Em ambos os “Retratos dos documentos”, da entrevista e das críticas, a *Verossimilhança* é visível. A categoria assinala para a cobrança do crítico nesse aspecto chave das narrativas, pois a verossimilhança está atrelada à ideia da mimese aristotélica, na imitação do real. Entretanto, esse real nem sempre diz respeito à noção de realidade entendida no contexto social real, mas na veracidade construída naquela narrativa. As noções de construção de mundos (RYAN, 2012) e mundos possíveis (ECO, [1987] 2002) nos revelam que a narrativa tem que fazer sentido na proposição de mundo no qual foi criado, ou seja, ser verdadeiro aos elementos nos quais se propôs a construir, como no caso da crítica à *Avenida Brasil*:

Nina, moça moderna, bem informada, jamais faria a opção primária que fez. Não custa lembrar que, no início da novela, a personagem se aproximou da família de Tufão ficando amiga de Ivana em salas de bate-papo na internet. É evidente que o autor sabe disso. Por que, então, foi por este caminho? Só vejo uma resposta: a necessidade de esticar a trama de *Avenida Brasil*.

Em seu modelo de promessa, Jost explica que o receptor tem o direito de exigir, sendo que a promessa é uma via de dois lados, o da produção e da recepção. Por conseguinte, o espectador exige que a ficção respeite uma regra fundamental: “A da coerência do universo criado com os postulados e as propriedades que o fundam” (2007, p. 37). Com isso, Stycer ressalta para a realização de entretenimento com “certo grau de inteligência”, que foge de um modelo de telenovela engessado e que busque fugir da repetição:

Tenho certa preocupação com isso, porque as novelas quase todas se pretendem realistas, então acho que elas ficam um pouco sujeitas a essa crítica, a questão da verossimilhança, da possibilidade de realmente disso estar acontecendo. Você falou que um dos casos que você está estudando é *Salve Jorge* uma novela que abusou disso; e é interessante você ver que sempre a defesa que a Glória Perez fez foi “não, mas eu tenho uma história assim de uma pessoa que fez isso”.

Atrelada à categoria *Texto e roteiro*, a categoria *Construção do personagem* foi relatado nos dois documentos. As duas categorias são, de longe, o caminho mais usual para se tratar um folhetim. *Texto e roteiro* fala de conteúdo, enquanto *Construção de personagem* contempla majoritariamente a performance. Stycer, na crítica a seguir, apresenta as personagens de *A força do querer*, e, a partir de sua interpretação, vai qualificando as ações de cada ser fictício:

Ritinha (Isis Valverde) é a sereia que seduz dois homens, o chucro Zeca (Marco Pigossi) e o riquinho Ruy (Fiuk), e faz gato e sapato de ambos. Bibi (Juliana Paes) trocou um homem rico, Caio (Rodrigo Lombardi), por um pobretão, Rubinho (Emilio Dantas), por paixão. Jeiza (Paola Oliveira) é PM, luta MMA e não tem medo de cara feia. E mais. Silvana (Lilia Cabral), jogadora compulsiva, ignora a pressão do marido rico e poderoso, Eurico (Humberto Martins). Joyce (Maria Fernanda Cândido) é a “perua” que dedicou a vida à futilidade com uma convicção de guerreira. Irene (Débora Falabella) parece ser uma maluca esclarecida, dedicada a viver uma “atração fatal” com o marido das outras.

*Texto e roteiro* e *Verossimilhança* foram as categorias que apareceram nos dois documentos. Como relatamos, as duas se configuram como elementos técnicos, tendo em vista que, numa narrativa, a coerência é um atributo necessário para o estabelecimento do “pacto de recepção” (LOPES, 2009). Na crítica “Tiro, porrada e Bomba” (STYCER, 2016, p. 121), temos um exemplo do que se refere às duas categorias:

*Amor à vida*, de Walcyr Carrasco, foi outra novela que apostou nessa política de choque, com um texto de baixa qualidade, sem substância. O resultado, em termos de Ibope, foi um pouco melhor do que *Salve Jorge*, de Glória Perez, uma novela com história bem mais rica, mas problemas sérios de lógica.

Quando interpelamos o crítico sobre o que ele considera um texto de qualidade, ele relembra da aptidão dos textos de autores já consagrados, como Manuel Carlos. Uma das características das telenovelas é o primor pela ação, que, em certos casos, acontece em detrimento do texto. O que se percebe na telenovela das nove é a ênfase em ficções aceleradas e dinâmicas, todavia há autores que conseguem realizar esse casamento entre ação e texto de qualidade.

Porém, em muitos casos, quem se submete à desvalorização é o texto. Em sua primeira crítica sobre *Avenida Brasil*, Stycker indica: “Nos primeiros seis capítulos e meio, João Emanuel Carneiro promoveu um festival de acontecimentos e exageros poucas vezes visto de forma tão vertiginosa numa novela”. Nesse entendimento, Stycker argumenta que:

As novelas da Lícia Manzo têm uma característica nova que elas trazem. Quer dizer, nova não, tem muito de novela do Manoel Carlos que é a coisa do diálogo caprichado, da conversa, novela no gogo. Ela, acho que tem uma habilidade incrível, a maneira dela fazer você ficar assistindo 30 a 40 minutos só de pessoas conversando, “sem ação”. Acho incrível, é uma coisa muito interessante.

Acreditamos que os “Retratos dos documentos” nos possibilitam uma maneira de realizar uma análise interpretativa, não necessariamente comparativa, pois são documentos completamente distintos, mas um olhar para a criação e o criador. Os críticos aludem à telenovela como insumo para seus próprios textos, e até mesmo na função de representante dos espectadores, ao cobrar do campo da produção a coerência e a qualidade. Nas entrevistas, Stycker afirma que acha desleal fazer uma crítica de primeiro capítulo; e que para ser justo, somente escreve uma ou duas semanas após a estreia, pois depois desse período, já possui conteúdo suficiente para realizar uma análise.

### **Apontamentos finais**

As categorias elaboradas neste artigo têm por intuito proporcionar parâmetros de análise para o estudo da crítica de telenovela; assim, separamos as categorias em três grandes conjuntos, que em nosso entender, correspondem a três grandes categorias de análise em que as críticas de telenovela podem ser abarcadas. O objetivo não é dar peso para cada grupo, mas sim, apresentar pontos de aproximação em que as análises podem ser tratadas. Com salientamos, esses dados e logo a categorização, foram construídos a partir de nossa base de dados coletados desses dois críticos e de cinco telenovelas do horário nobre

brasileiro, que foram representativas, isto é, com maior audiência no período entre 2012 a 2018. Nossa finalidade não é divulgar um manual definitivo acerca da análise da crítica de telenovela, todavia, indicar algumas pistas metodológicas advindas de uma cartografia da crítica e de críticos. Nesse sentido, reunimos em três grupos as categorias explicadas a seguir:

*As categorias técnicas (Roteiro e texto, Verossimilhança, Temáticas sociais, Construção de personagem, Repercussão, Atuação e desempenho da atriz/ator, Direção e estética), são intrínsecos ao entendimento do potencial cognitivo da telenovela, isto é, a criticabilidade de uma obra (CASTRO, 2014, p. 21). A própria existência de uma crítica voltada para a teleficção já se torna uma constatação dos atributos reflexivos e artísticos desse produto. Sem levarmos em consideração a ficção como um produto da indústria cultural, pensamos na telenovela como uma produção que admite um lado mercadológico, pois visa à comercialização; e do ponto de vista do entretenimento, que, pelo naturalismo, discute temas importantes da sociedade. Benjamin chega a afirmar que “o aspecto decisivo da atividade crítica é o de saber se ela se fundamenta numa análise objetiva, num plano estratégico que contenha em si mesmo uma lógica e uma honestidade próprias” (2018, p. 107); por essas categorias temos uma noção das estratégias e dos eixos principais de análise que levam para a argumentação central das críticas.*

Nas críticas analisadas, percebemos como um artifício de argumentação a citação de algumas partes da narrativa retirando a imagem e dando ênfase ao texto. A intenção de elucidar essas cenas é, em sua maioria, uma maneira de contribuir para realçar a percepção do leitor, que aliado à descrição e uma foto eventual, focaliza nos aspectos tratados na análise. Benjamin (2018, p. 114) distingue que “não pode haver crítica sem pelo menos *uma* citação da obra que é recenseada”; assim, as críticas usualmente demonstravam seus pontos de vistas por meio da inserção de trechos da narrativa fundamentando sua premissa.

*As categorias reflexivas (Reflexões sobre a telenovela, Reflexões sobre a crítica, Processo de análise, Critérios de análise e Relação com a telenovela)*

enumeram práticas socioculturais que incidem nas análises críticas. Vinculadas à ideia de “*habitus*” (BOURDIEU, 2011), esse conjunto de categorias é um registro de novas configurações, ritualidades<sup>9</sup>, sociabilidades e tecnicidades<sup>10</sup> (MARTÍN-BARBERO, 2018). Ao contrário do primeiro grupo de categorias, que se voltava para os eixos técnicos da crítica, esse grupo se pauta pelo aspecto subjetivo e reflexivo das análises. Castro (2014, p. 9) afirma que a crítica é “recorte cifrado de sua própria experiência, de sua visão de mundo, suas escolhas, seu percurso formativo”, assim sublinhamos o caráter abstrato da confecção da crítica.

Das críticas analisadas, é evidente o afunilamento dos temas abordados, tendo em vista que cada crítica se volta para um único tema ou versa sobre questões afins. Tal como relatado pelos profissionais, a busca de pauta decorre, em muitos casos, da interação com o público, seja em comentários ou em redes sociais, é recorrente dissertar sobre um determinado tema que se destacou na semana ou em um único capítulo. Até mesmo a partir de uma única temática, o crítico pode estender a análise para várias narrativas.

No caso das categorias apresentadas neste estudo, a reflexão foi a chave para juntá-los nesse grupo, pois, em todos os segmentos codificados, visualizamos uma tentativa de ponderar acerca da própria profissão, sua vivência no jornalismo e como crítico, logo executar uma metacrítica. A reflexividade presente nas críticas está inserida no próprio intento de relatar ao público o que está subentendido nas tramas e ainda no campo da produção. Nesses fragmentos de autoavaliação ficam implícitas as condições de fala dos profissionais, sua aderência no campo, seu arcabouço simbólico sobre televisão, sua visão de mundo e seu sentido de gosto.

---

9 A mediação da “ritualidade” corresponde ao que autor determinou como o uso social dos meios justamente na interação entre os espaços e a temporalidade da vida cotidiana.

10 A mediação “tecnicidade” consiste nas competências de uso e apropriações das materialidades e aparatos técnicos, e ainda, a “novos modos de perceber, ver, ouvir, ler, aprender, novas linguagens, novos modos de expressão, de textualidades e escrituras” (LOPES, 2018, p. 57).

Sartre (2015, p. 27) aborda o problema da subjetividade a partir da filosofia marxista e afirma que “quando se fala de subjetividade, fala-se de certo tipo, como veremos, de ação interna, de um sistema, de um sistema de interioridades, e não de uma ação imediata com o sujeito”. A subjetividade, assim como o *habitus*, pode ser entendida a partir das ações internas e a relação com o social. Nessas percepções emerge a questão do juízo de gosto, que, na noção de Bourdieu, constrói-se tanto pelas condições materiais quanto por condições do campo simbólico, edificadas pelas instituições que fomentam as competências culturais.

As categorias de *Práticas profissionais (Trabalho e Utilização de redes sociais)* representam o fluxo de trabalho e a atuação no campo da crítica, haja vista que apontam para as particularidades da atividade crítica, incluindo mediações das novas espacialidades<sup>11</sup> e temporalidades<sup>12</sup> (MARTÍN-BARBERO, 2018). Cada crítico estudado possui uma jornada de trabalho distinta e a divide com outras atividades que são complementares.

Além de mudanças espaciais e físicas, notamos a abrangência da espacialidade virtual engendrada pelas tecnicidades. Foi nas mídias sociais digitais que a ressonância das críticas de televisão alcançou novos patamares, o que ocasionou diferentes temporalidades dentro do escopo do jornalismo cultural. As análises de telenovelas são trabalhadas *a posteriori*, logo estão sujeitas ao tempo das telenovelas em sua forma de exibição na televisão aberta. Por conseguinte, com o advento do *streaming*, novas estratégias mercadológicas de lançamento das ficções são combinadas ao modelo clássico da programação estática, como as estreias das tramas primeiramente na plataforma de *streaming* da emissora anteriormente à sua exibição na TV aberta, como foi o caso da telenovela das 18h,

---

11 Para Martín-Barbero a espacialidade é a conjunção de diferentes espaços, como explica Lopes (2018, p. 57) “o espaço habitado do território feito de proximidade e pertencimento; o espaço comunicacional que tecem redes eletrônicas; o espaço imaginado da nação e de sua identidade; espaço praticado da cidade moderna, com a subjetividade que emerge das novas relações com a cidade e dos modos de sua apropriação”.

12 A temporalidade corresponde aos variados tempos que compõem o nosso cotidiano, segundo Martín-Barbero, as temporalidades são divididas entre o moderno e o contemporâneo; entre o olhar para o futuro e o olhar para a memória.

*Órfãos da terra* (Globo, 2018). Logo, a temporalidade do crítico se refere a dois aspectos: ao seu tempo de assistência dos programas e ao seu tempo de escrita e publicação. Sabemos que a primeira interessa ao período disposto para assistir a um determinado número de programas, seja ficção, variedades ou até notícias. Esse tempo libera certos aspectos que vão transparecer na análise e para a captura de elementos significativos à avaliação.

Por fim, este artigo traz pistas metodológicas para trabalhos semelhantes no estudo da crítica de telenovela. Observamos que essa crítica é uma atividade simbiótica entre os profissionais que a efetuam e o público leitor-espectador. A crítica também é um texto incompleto, as análises são realizadas somente do material visto até aquele instante da transmissão. Lida separadamente, ela não fornece subsídios para o todo da narrativa, pois é feita de retalhos.

## Referências

BACCEGA, M. A. Crítica de televisão: aproximações. In: MARTINS, M. H. (org.). *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 2000.

BENJAMIN, W. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BOURDIEU, P. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, R. (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1993.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3ª. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CASTRO, E. G. *A aprendizagem da crítica: literatura e história em Walter Benjamin e Antonio Candido*. São Paulo: Fapesp/Intermeios, 2014.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GOMES, M. Ao abrigo dos discursos circulantes. *Revista Rumores*, ano 6, n. 2, jul.-dez. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2012.55290>.

JOST, F. *Seis lições sobre a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LOPES, M. I. V. "Telenovela como recurso comunicativo". *Matrizes* v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009.

\_\_\_\_\_. A teoria barberiana da comunicação. *Revista Matrizes*, v. 13, n. 1, 2018.

\_\_\_\_\_. *Pesquisa em comunicação*. 8ª. ed. São Paulo, Loyola, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. 7ª. ed. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

\_\_\_\_\_. Dos meios às mediações: três introduções. *Revista Matrizes*, v. 13, n. 1, 2018.

PALLOTTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

RYAN, M. L. Story/Worlds/media: turning the instruments of a mediaconscious narratology. In: RYAN, M. L.; THON, J. *Storyworlds across media*. Lincoln/London: University Nebraska Press, 2014.

SARTRE, J.-P. *O que é a subjetividade?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

STYCER, M. *Adeus, controle remoto: uma crônica do fim da TV como a conhecemos.* São Paulo: Arquipélago, 2016.

VERÓN, E. *La semiosis social: fragmentos de uma teoria de la discursividad.* Argentina: Gedisa, 1987.

Submetido em: 2 set. 20 | aprovado em: 14 out. 20

## **Telenovela e memória: “Vale a pena ver de novo?”, reprises em tempo de pandemia**

## **Television and memory: “Vale a pena ver de novo?”, replays in pandemic times**

*Nilda Jacks<sup>1</sup>, Guilherme Libardi<sup>2</sup>, Joselaine Caroline<sup>3</sup> e Vanessa Scalei<sup>4</sup>*

---

1 Nilda Jacks é professora titular no PPGCOM/UFRGS. Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: [njacks@terra.com.br](mailto:njacks@terra.com.br)

2 Guilherme Libardi é doutorando pelo PPGCOM/UFRGS. E-mail: [glibardi@gmail.com](mailto:glibardi@gmail.com).

3 Joselaine Caroline é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS. E-mail: [joselaine.caroline@ufrgs.br](mailto:joselaine.caroline@ufrgs.br).

4 Vanessa Scalei é jornalista e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS. E-mail: [vanessa.scalei@edu.pucrs.br](mailto:vanessa.scalei@edu.pucrs.br).

**Resumo**

Este artigo tem como objetivo observar as práticas de consumo de telenovela pela audiência em contexto de isolamento social provocado pela pandemia do novo coronavírus. Partimos das discussões inerentes ao papel da narrativa ficcional para a memória, buscando evidenciar como ela é atualizada na assistência de reprises. Identificamos as estratégias adotadas pelas principais emissoras brasileiras para se adaptar ao momento em questão. Após, divulgamos um questionário online com perguntas relacionadas à assistência de reprises, reunindo 265 respostas. Identificamos que no contexto de isolamento o consumo de telenovelas aumentou, sendo que a nostalgia foi o principal motivador desse retorno. Nesse movimento, novos sentidos foram inaugurados pela audiência, tecidos por mudanças de postura em relação a temas específicos abordados nas narrativas revisitadas.

**Palavras-chave**

Telenovela, reprise, pandemia, audiências, memória.

**Abstract:**

This paper aims at observing the soap-opera's consumption practices by the audience in the social isolation context caused by the coronavirus pandemic. Starting from discussions inherent to the role of the fictional narratives for the memory, seeking to provide evidence on how it is updated upon replay session exhibits. The strategies adopted by the main Brazilian TV stations in order to adapt to the current situation were identified. Then, an online survey was deployed concerning questions on replay session exhibits, gathering 265 responses. The isolation context made it possible to realize that the soap-opera's consumption has increased, and nostalgia was the main motivation for such level of response. Due to that input, new meanings were inaugurated by the audience, being structured by changes in attitude regarding specific themes that are approached in the narratives that were being revisited.

**Keywords**

Soap-opera, replay, pandemic, audience, memory.

Narrativas alimentaram por séculos a cultura oral, por outros mais a cultura logocêntrica e continuam alimentando, há pouco mais de um século, a cultura audiovisual. O cinema e, depois, a televisão recodificaram seus formatos e suas linguagens, sendo a telenovela o principal gênero narrativo televisivo, em se tratando da televisão brasileira. Parte da memória social e cultural pertence ao âmbito dessa produção midiática já com longa história no cenário nacional. A primeira telenovela diária, *2-5499 Ocupado*, foi ao ar em 1963 pela extinta *TV Excelsior*, e a *Globo*, que se tornou hegemônica nessa seara a partir da década de 1970 (FERNANDES, 1987), inaugurou sua produção com *Ilusões Perdidas*, em 1965.

Na *Globo*, muitas delas foram regravadas<sup>5</sup> ou reprisadas, estratégia essa que vem ocorrendo desde 1969, quando a emissora começou a exibir telenovelas antigas na parte da tarde. Em 1976, a faixa passou a ser transmitida no horário fixo das 13h30, depois do *Jornal Hoje*, com a volta de *Helena*, originalmente exibida no ano anterior (*Memória Globo*). Em 1980, a sessão passou a chamar-se *Vale a Pena Ver de Novo*<sup>6</sup>, com a exibição de *Dona Xepa*, originalmente exibida em 1977 (*Teledramaturgia*). Entre 1976 e 1980, foram reprisadas 11 telenovelas<sup>7</sup>.

---

5 *Mulheres de Areia* foi regravada pela Globo em 1993, cuja primeira versão havia sido feita pela TV Tupi em 1973 (FERNANDES, 1987). Foi reprisada em 1996 e 2011.

6 O título já havia sido usado pelas TVs Excelsior e Tupi na década de 1960, para reprisar programas variados, e até pela própria Globo, no mesmo período, para a reprise de jornalísticos.

7 No parêntesis, o primeiro ano corresponde à veiculação original e o segundo à reprise: *Helena* (1975/1976), *Senhora* (1975/1976), *O Noviço* (1975/1976), *A moreninha* – 2ª versão (1975/1976), *Vejo a Lua no Céu* (1976/reprisou no mesmo ano), *O feijão e o sonho* (1976/1977), *Locomotivas* (1977/1978), *Carinhoso* (1973/1978), *Estúpido Cupido* (1976/1979), *Escrava Isaura* (1976/1979), *À sombra dos laranjais* (1977/1980).

Na década de 1980 foram reprisadas 25 telenovelas<sup>8</sup>, na década de 1990 foram 25<sup>9</sup>, na de 2000 foram 20<sup>10</sup> e na de 2010 foram 19<sup>11</sup>.

Quanto aos "remakes", segundo o site Memória Globo, foram 16 até o momento, começando por *A Moreninha*, que foi regravada na década de 1970, tendo sido exibida em 1965. As demais foram: *Irmãos Coragem* (1970-71/1995), *Meu Pedacinho de Chão* (1971-72/2015), *Selva de Pedras* (1972-73/1986), *O Rebu* (1974-75/2014), *Gabriela* (1975/2012), *Pecado Capital* (1975-76/1998-99), *Anjo Mau* (1976/1997-98), *Saramandaia* (1976/2013), *O Astro* (1977-78/2011), *Cabocla* (1979/2004), *Ciranda de Pedra* (1981/2008), *Paraíso* (1982-83/2009), *Guerra dos Sexos* (1983-84/2012-13), *Ti-Ti-Ti* (1985-86/2010-11) e *Sinhá Moça* (1986/2006).

- 
- 8 No parêntesis, o primeiro ano corresponde à veiculação original, o segundo à reprise: *Dona Xepa* (1977/1980), *A Sucessora* (1978/1980), *Te Contei?* (1978/1981), *Cabocla* – 1ª versão (1979/81), *Marron Glacé* (1979/1982), *As Três Marias* (1980/1982), *Moreninha* – 2ª versão (1975/1982), *Plumas e Paetês* (1980/1983), *Pecado Rasgado* (1978/1983), *Água Viva* (1980/1984), *Final Feliz* (1982/1984), *Elas por Elas* (1982/1985), *Jogo da Vida* (1981/1985), *Feijão Maravilha* (1979/1986), *Paraíso* – 1ª versão (1982/1986), *Livre Para Voar* (1984/86), *Vereda Tropical* (1984/1987), *Amor com Amor se Paga* (1984/87), *Ti-ti-ti* – 1ª versão (1985/1988), *Gabriela* – 1ª versão (1975/1988), *A Gata Comeu* (1985/1989), *Brega & Chique* (1987/1989), *Pão-Pão, Beijo-Beijo* (1983/1990), *Roda de Fogo* (1986/1990), *Sassaricando* (1987/1990).
- 9 No parêntesis, o primeiro ano corresponde à veiculação original, o segundo à reprise: *Top Model* (1989/1991), *Cambalacho* (1986/1991), *Fera Radical* (1988/1991), *Vale Tudo* (1988/1992), *Bebê a Bordo* (1988/1992), *Sinhá Moça* – 1ª versão (1986/1993), *Barriga de Aluguel* (1990/1993), *Direito de Amar* (1987/1993), *Rainha da Sucata* (1990/1994), *Tieta* (1989/1994), *Pedra Sobre Pedra* (1992/1995), *Renascer* (1993/1995), *Despedida de Solteiro* (1992/1996), *Meu Bem, Meu Mal* (1990/1996), *Mulheres de Areia* (1993/1996), *A Viagem* (1994/1997), *Fera Ferida* (1993/1997), *Felicidade* (1991/1998), *O Salvador da Pátria* (1989/1998), *Quatro por Quatro* (1994/1998), *O Rei do Gado* (1996/1999), *A Indomada* (1997/1999), *Tropicaliente* (1994/2000), *A Próxima Vítima* (1995/2000), *Roque Santeiro* (1985/2000).
- 10 No parêntesis, o primeiro ano corresponde à veiculação original, o segundo à reprise: *A Gata Comeu* (1985/2001, segunda reprise), *História de Amor* (1995/2001), *Por Amor* (1997/2002), *O Cravo e a Rosa* (2000/03), *Anjo Mau* – 2ª versão (1997/2003), *Corpo Dourado* (1998/2004), *Terra Nostra* (1999/2004), *Deus nos Acuda* (1992/2004), *Laços de Família* (2000/05), *Força de um Desejo* (1999/2005), *Chocolate com Pimenta* (2003/06), *Era uma Vez...* (1998/2007), *Da Cor do Pecado* (2004/2007), *Coração de Estudante* (2002/2007), *Cabocla* – 2ª versão (2004/08), *Mulheres Apaixonadas* (2003/2008), *Senhora do Destino* (2004/2009), *Alma Gêmea* (2005/2009), *Sinhá Moça* – 2ª versão (2006/2010), *Sete Pecados* (2007/2010).
- 11 No parêntesis, o primeiro ano corresponde à veiculação original, o segundo à reprise: *O Clone* (2001/2011), *Mulheres de Areia* (1993/2011, segunda reprise), *Chocolate com Pimenta* (2003/2012, segunda reprise), *Da Cor do Pecado* (2004/2012, segunda reprise), *O Profeta* (2006/2013), *O Cravo e a Rosa* (2000/2013, segunda reprise), *Caras & Bocas* (2009/2014), *Cobras & Lagartos* (2006/14), *O Rei do Gado* (1996/2015, segunda reprise), *Caminho das Índias* (2009/2015), *Anjo Mau* – 2ª versão (1997/2016, segunda reprise), *Cheias de Charme* (2012/2016), *Senhora do Destino* (2004 e 2017, segunda reprise), *Celebridade* (2003/2017), *Belíssima* (2005/2018), *Cordel Encantado* (2011/2019), *Por Amor* (1997/2019, segunda reprise), *Avenida Brasil* (2012/2020), *Êta Mundo Bom* (2016/2020), *Laços de Família* (2000/2020, segunda reprise).

No contexto da pandemia da Covid-19, por sua vez, essa estratégia ganhou outra relevância e teve por motivo a garantia do isolamento social das equipes de produção. A *Globo* tomou a inédita decisão de tirar do ar todas as telenovelas em exibição<sup>12</sup>. Com isso, parou a gravação de *Amor de Mãe* no dia 16 março, colocando no lugar *Fina Estampa*, que havia sido veiculada entre 2011 e 2012, sendo substituída a seguir por *A Força do Querer*, de 2017. Simultaneamente à suspensão de *Amor de Mãe*, a emissora adotou ação semelhante com *Salve-se Quem Puder*, que ocupava a faixa das sete.

Em seu lugar, entrou a reprise de *Totalmente Demais*, exibida entre 2015 e 2016. Tanto *Amor de Mãe* quanto *Salve-se Quem Puder* tiveram gravações retomadas em agosto de 2020 e as exibições de capítulos inéditos estão previstas para 2021. A telenovela das seis, *Éramos Seis*, não foi interrompida, pois estava em suas últimas semanas no ar e as gravações encerraram em 18 de março com o roteiro sendo adaptado. Após seu término, o canal também incluiu reprises, primeiro de *Novo Mundo*, de 2017, e depois *Flor do Caribe*, de 2013. A temporada 2019-2020 de *Malhação*, telenovela voltada ao público jovem exibida na faixa das 17h, teve seu final antecipado em cerca de um mês. Uma reprise, da temporada intitulada *Viva a Diferença*, exibida entre 2017 e 2018, teve início em 6 de abril.

Além das telenovelas, a *Globo* também suspendeu em 16 de março a gravação de quase todos os seus programas de entretenimento. Reprises foram a solução para algumas faixas horárias, como para as atrações dos finais de semana. Na programação exibida de segunda a sexta, o canal tirou do ar os programas *Mais Você*, *Encontro com Fátima Bernardes*, *Globo Esporte* e *Se Joga*. Com isso, ampliou a programação jornalística, que passou a ter 11 horas diárias consecutivas, entre 4h e 15h (*O Globo*, 2020). Passado um mês da mudança, a emissora retomou a exibição do programa de Fátima Bernardes e do semanal *É de Casa*, exibido aos sábados pela manhã.

12 As estratégias das emissoras televisivas mantêm-se em processo de readaptação constante tendo em vista o prolongamento da pandemia, que no momento da produção deste artigo não tem previsão para chegar ao fim.

Decisão semelhante à da *Globo* foi tomada pela TV Record em 17 de março, quando também suspendeu a gravação de telenovelas e programas de auditório. Com muitos capítulos já gravados, a emissora conseguiu manter no ar a sua trama do horário nobre até 20 de abril. Para o lugar de *Amor sem Igual*, interrompida por tempo indeterminado, embora a retomada das gravações tenha sido em 10 de agosto, o canal optou pela reexibição de *Apocalipse*, trama inspirada na Bíblia e exibida originalmente entre 2017 e 2018. Antes da pandemia, a emissora contava com quatro telenovelas em sua programação diária, sendo três delas reprises. Estas obras seguiram no ar sem nenhuma alteração, duas delas – *A Escrava Isaura*<sup>13</sup> e *Os Mutantes* – eram exibidas na faixa vespertina. No horário das 21h30, ia ao ar *Jesus*.

Os dados de audiência do *Sistema Brasileiro de Televisão (SBT)* levantados pelo IBOPE<sup>14</sup> no período entre 20/07/2020 a 26/07/2020 revelam que quatro telenovelas ocupam o *TOP 10* dos programas mais exibidos pelo canal. São elas: *Quando me apaixono*, *Cúmplices de um resgate* e *Betty a feia em NY* e *Chiquititas*<sup>15</sup>. Esta última entrou no lugar de *As aventuras de Poliana*, que teve sua gravação suspensa por conta da pandemia. Todos os demais programas de entretenimento<sup>16</sup> também foram suspensos, sendo substituídos por edições mais antigas dos mesmos. Entretanto, a audiência<sup>17</sup> se mobilizou no *Twitter* para que,

---

13 Inspirada no romance de Bernardo Guimarães, publicado em 1875, a telenovela *A Escrava Isaura* teve sua primeira versão produzida pela Globo em 1976. Escrita por Gilberto Braga e estrelada por Lucélia Santos, a obra original foi exportada para 109 países pela emissora carioca. Em 2004, ganhou uma nova versão na Record, desta vez com a atriz Bianca Rinaldi no papel título.

14 Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/dados-de-audiencia-nas-15-pracas-regulares-com-base-no-ranking-consolidado-20-07-a-26-07-2020/>. Acesso em: 31 jul. 2020.

15 Nenhuma delas figura entre os três programas mais assistidos que são, respectivamente, *Programa Silvio Santos*, *Cupom premiado* e *Roda a roda Jequiti*.

16 Como o *Programa da Eliana*, *Programa do Ratinho*, entre outros.

17 O portal notícias de TV do *Uol* (2020) revela que, apenas do maior número de televisores ligados durante a pandemia, o *SBT* não conseguiu converter esse fenômeno em ganho de audiência. Por ter poucos programas jornalísticos nos horários nobres e muitas reprises de programas de auditório, o que não agradou ao público, a emissora teve o pior primeiro semestre desde 2014.

no lugar desses programas, fossem exibidas as telenovelas mexicanas *Maria do bairro* e *A usurpadora*.

A *Rede Bandeirantes (Band)* apresenta apenas uma telenovela em sua grade de programação, pois investe mais na exibição de *reality shows*. O canal, assim como as outras emissoras, precisou recorrer à reprises por conta da pandemia, e começou a anunciar em abril o retorno de *Floribella*. Entretanto a substituição, que estava programada para a segunda quinzena de julho, precisou ser adiada duas vezes devido aos atrasos no processo de dublagem da telenovela portuguesa *Ouro Verde*, do canal *TVI*, que sairá do ar em setembro. No *Twitter* oficial da emissora o público reclamou das mudanças nas datas de estreia da reprise, que não foram comunicadas pela *Band*, e se mostrou bastante ansioso pela volta de *Floribella*.

No período de pandemia, quando as pessoas passaram a ficar mais tempo em casa, os índices de audiência de televisão aumentaram. A *Globo*, os canais pagos de notícias, o *Canal Viva*<sup>18</sup> e os serviços de *streaming* foram os mais beneficiados. Dados do *Kantar Ibope Media* mostram que no primeiro mês de quarentena, a busca maior foi por notícias<sup>19</sup>, mas depois o público passou a preferir programas de entretenimento – com destaque para as reprises de telenovelas na *Globo* e no *Viva*. Conforme Stycer (2020), na faixa horária das 7h às 24h, a *Globo* registrou aumento médio de um ponto no Painel Nacional de Televisão (PNT) nos primeiros sete meses de 2020 com relação ao mesmo período de 2019.

Em relação ao horário nobre (entre 18h e 24h), o crescimento foi de dois pontos, sendo que todas as telenovelas em exibição na faixa horária tiveram aumento de audiência. Segundo dados do IBOPE publicizados por Feltrin (2020a),

---

18 Criado em 2010, o canal por assinatura do *Grupo Globo* tem como carro-chefe a exibição de folhetins antigos. Em 10 anos, já foram exibidos 45 títulos, alguns dos quais mais de uma vez, como *Vale Tudo* (1988).

19 Em março de 2020, o consumo de notícias pela TV cresceu muito no Brasil. Tanto que 11 das 20 maiores audiências da televisão aberta dos últimos cinco anos ocorreram no referido mês, a maioria registrada pelo *Jornal Nacional* e pelo *reality show Big Brother Brasil*, ambos da *Globo*. No dia 24 daquele mês, à noite, mais precisamente às 20h57min, horário do *JN*, sete em cada 10 TVs das 15 principais regiões metropolitanas do Brasil estavam ligadas – o maior percentual de audiência da pandemia (VOGEL, 2020).

a *Globo* mantém média de 32,6% da audiência<sup>20</sup>, liderando a atração de público no país. Em segundo lugar, com 15% da audiência, estão os serviços de *streaming* (aqui incluindo todos os disponíveis no Brasil, como *Netflix*, *Globoplay*, *Amazon Prime Video*, *YouTube* etc.). Em terceiro está a TV paga (soma de todos os canais), com 13,7%. A *Record* aparece com 12%, seguida do *SBT* com 10% e da *Band* com 3,2%. Dentre os canais pagos, nos primeiros meses de pandemia, a liderança ficou com o canal de notícias *GloboNews*. Em junho, o *Viva* passou a ser o mais visto entre os assinantes da TV fechada (FELTRIN, 2020b).

Nesse cenário, o objetivo desse texto é, na perspectiva do papel da ficção televisiva para a construção da memória social e individual, explorar o consumo de telenovela no contexto da pandemia, destacar o papel das reprises tanto como estratégias das emissoras quanto do ponto de vista de sua audiência e identificar a ocorrência de produção de novos sentidos para as narrativas revisitadas. Um questionário *online* foi disponibilizado para coletar dados sobre o consumo de telenovelas e reprises *antes* e *durante* as circunstâncias da pandemia. No contexto que aborda o período anterior à pandemia nosso objetivo era descobrir se reprises faziam parte do consumo televisivo dos participantes, ou se ocorreu apenas por consequência das estratégias adotadas pelas emissoras frente às paralisações das gravações. Já no cenário de consumo *durante* a pandemia buscamos conhecer as preferências dos participantes por telenovelas recentes ou clássicas, motivações e percepções acerca das reprises, assim como suas opiniões sobre as estratégias de divulgação dos canais televisivos. O questionário foi divulgado por e-mail e redes sociais (*Twitter*, *Facebook* e *Instagram*), tendo como retorno 265 respostas no período de 20 de Julho a 6 de Agosto.

### **Telenovela e memória: alguns aspectos**

Em *Sujetos telespectadores y memoria social*, Mario Carlón (2004) diz que Peter Burke “ao assinalar que os indivíduos tornam seus os acontecimentos

---

20 Esse percentual é relativo ao *share*, que é número total de aparelhos ligados no momento da mensuração do *Ibope Kantar Media*.

públicos importantes para seu grupo, que recordam muitas coisas que não experimentaram diretamente, e que uma notícia pode converter-se em parte da vida de alguém, se abre de algum modo a discussão sobre o lugar dos discursos midiáticos na vida social (2004, p. 174)<sup>21</sup>.

Carlón trata a televisão de maneira geral, categorizando a programação em transmissão direta/ ao vivo e gravada, onde se estabelece a programação ficcional como a telenovela, as séries e os filmes. Essa categoria corresponde à ficção e a primeira o não ficcional. Na combinatória entre os registros representacionais – ficção/ não ficção – e os dispositivos – direto/ gravado, surgem quatro regimes espectatoriais que constituem quatro tipos de telespectadores. São posições extremas e prototípicas nas quais surgem múltiplas situações em que o telespectador se posiciona. Segundo ele, “aconteceu uma *multiplicação de campos e de sujeitos telespectadores*, e com eles, *uma ampliação do campo de possibilidades da memória compartilhada*”<sup>22</sup> (CÁRLON, 2004, p. 189).

Mesmo a programação ao vivo, que em princípio não está configurada pelo passado, é puro presente, tem potencial para tornar-se parte da memória coletiva e social. Carlón chama de “*extraordinária máquina da memória do acontecer social*”<sup>23</sup> (CÁRLON, 2004, p. 193), mas alerta que não há consenso. Ele afirma que Paul Virilio considera que as imagens televisivas se relacionam mais com o esquecimento do que com a memória, o que é nomeado por Dubois como “imagem amnésica” e que estaria mais relacionado com a transmissão ao vivo (CARLÓN, 2004).

Opondo-se a essa ideia, Carlón defende que a memória televisiva é muito melhor que a humana “porque cada vez que é consultada volta a dizer/ mostrar exatamente o mesmo”<sup>24</sup> (2004, p. 194), citando exemplos de fatos e eventos que

21 “Los individuos hacen suyos acontecimientos públicos importantes para su grupo, que recuerdan muchas cosas que no han experimentado directamente, y que una noticia puede convertirse en parte de la vida de alguien se abre de algún modo la discusión sobre el lugar de los discursos mediáticos en la vida social” (2004, p. 174).

22 “Ha acontecido una *multiplicación de campos y de sujetos telespectadores*, y con ellos, *una ampliación del campo de la posible memoria compartida*” (CÁRLON, 2004, p. 189).

23 “*Extraordinária máquina de la memoria del acontecer social*” (CÁRLON, 2004, p. 193).

24 “Porque cada vez que se le consulta vuelve a decir/mostrar exactamente lo mismo” (2004, p. 194).

podem ser recordados por segmentos da audiência como rever jogos de futebol, corridas de fórmula 1, reprises de ficção, como telenovela, filmes e séries. Ou até mesmo rever qualquer programação com objetivo de análise, de pesquisa, pontuando a dimensão da tarefa: “com a quantidade de canais, que emitem 24 horas, os documentos que registram o que acontece produziram uma expansão da memória que a tornaram inabarcável”<sup>25</sup> (idem), além disso, a seleção do material é problemática, “*porque o registro da memória, ao menos potencialmente, se tornou infinito*”<sup>26</sup> (CARLÓN, 2004, p. 195). Enfatiza o papel dos meios como elemento na construção da memória social uma vez que recordamos certos acontecimentos a partir da imagem e discurso televisivo: “a memória do visto por imagens televisivas transmitidas diretamente não é individual – ou só individual – mas coletiva, porque junto com o discurso compartilhado, foi construída uma instância supraindividual, o sujeito telespectador”<sup>27</sup> (CARLÓN, 2004, p. 197). Graças às coberturas amplas de certas transmissões podemos recordar os mesmos discursos de forma conectada, o que não permite dizer que tenham o mesmo significado para todos os grupos.

No caso do discurso ficcional, a telenovela – enquanto gênero – ocupa um lugar privilegiado na articulação entre uma memória popular e uma memória midiática. Martín-Barbero, ao se referir à linguagem folhetinesca, considera que “os dispositivos que permitem ao folhetim incorporar elementos da memória narrativa popular ao imaginário urbano-massivo não podem ser compreendidos nem como meros mecanismos literários nem como desprezíveis artimanhas comerciais” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 195). Por ser *gênero*, a telenovela se constitui a partir de uma lógica narrativa *a priori*, possui um *funcionamento social* “[...] que atravessa tanto as condições de produção quanto as de consumo” (p. 195). Esse lugar anterior à obra remete roteiristas, diretores e produtores

---

25 “Con la cantidad de canales que emiten veinticuatro horas, los documentos que registran lo que acontece han producido una expansión de la memoria que la han tornado inabarcable” (2004, p. 194).

26 “Porque el registro de la memoria, al menos potencialmente, se ha vuelto infinito” (CARLÓN, 2004, p. 195).

27 “La memoria de lo visto por imágenes televisivas en directo no es individual – o sólo individual – sino colectiva, porque junto con un discurso compartido, se ha construído una instancia supraindividual, el sujeto telespectador” (CARLÓN, 2004, p. 197).

às diferentes práticas, símbolos e representações da nossa cultura nacional. Dessas fontes, atuam paralelamente como importantes agentes na construção da memória sobre o nosso país.

Por isso, Lopes (2003; 2014) compreende a narrativa melodramática como algo que vai além de mero entretenimento. Esse gênero midiático consagra-se, há pelo menos cinco décadas, como um *espaço de problematização do Brasil*. Pautas sociais e políticas são projetadas na tela da TV de milhões de brasileiros e brasileiras diariamente, invadindo seus lares, podendo adquirir forte caráter propositivo. Aludindo à Benedict Anderson, Lopes (2003, p. 30) afirma: “A novela tornou-se uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada”. Dessa articulação entre o seu caráter narrativo e participativo, a telenovela contribui para que lugares, identidades e costumes de diferentes partes da nação ganhem visibilidade, passando a “existir” para milhões de brasileiros. Desse modo, através da sua interpelação, a narrativa ficcional forja um sentimento de pertencimento através da elaboração de uma memória coletiva sobre a nação. Para Lopes (2014), ganha estatuto de *documento de época*, uma vez que serve como fonte de dados sobre diferentes temporalidades e territorialidades do país, um legítimo repositório de nossa herança cultural. Retomando Martín-Barbero, também podemos considerar que “[...] no folhetim, aparece uma relação outra para com a linguagem: aquela que, quebrando as leis da textualidade, faz da própria escritura o espaço de decolagem de uma narração popular, de um *contar a*” (2001, p. 194).

Lopes (2003) ainda alerta para o papel das reprises que, em sua perspectiva, funcionam como um *dispositivo de memória*. “Quando assistimos a reprises ou a programas especiais que relembram trechos de telenovelas, reavivamos as lembranças que são associadas aos elementos emocionais que fazem parte da história do próprio telespectador e, por isso, revivemos um determinado sentimento” (LOPES, 2014, p. 10). A autora cita como exemplos as reprises do *Vale a pena ver de novo*, as que são veiculadas no *Canal Viva* e, também, os *remakes*. Em diálogo com Martín-Barbero (2001), podemos localizar as reprises

no âmbito dos *formatos industriais* que, ancoradas na memória, conectam-se às práticas de *recepção*, constituindo *gramáticas da ação*, que diz respeito a como o sujeito se relaciona com o gênero ou texto midiático em questão. Isso será contemplado quando apresentarmos os dados levantados em questionário. Na seção seguinte, veremos como a Globo vem definindo estratégias no que diz respeito às suas reprises.

### **Globo e as estratégias de reprise**

Em março de 2020, *Amor de Mãe*, telenovela do horário nobre, havia conquistado audiência após um começo com altos e baixos nos índices do IBOPE<sup>28</sup>. Elogiada pela crítica por promover inovações estéticas e na linguagem, a obra adentrou seu quarto mês em exibição alcançando suas melhores marcas. O 100º capítulo, que foi ao ar em 19 de março e marcou uma virada importante na história, chegou a registrar 37 pontos no Painel Nacional de Televisão (PNT). Dois dias depois, o trabalho de estreia de Manuela Dias despedia-se do público sem data prevista para retornar à grade de programação, saída motivada pela decisão da emissora de suspender a gravação de todas as telenovelas e programas de entretenimento como medida de prevenção à propagação do novo coronavírus. Pela primeira vez em seus 55 anos, a *Globo* interrompeu a produção de seu principal produto.

Mesmo sem capítulos inéditos para exibir, foi nas telenovelas que a emissora encontrou a estratégia para manter a fidelidade do público, com a decisão de reprisar títulos antigos. Pesquisas internas e o êxito obtido pelo canal pago *Viva*, um dos líderes de audiência da TV por assinatura, embasaram os critérios de seleção das reprises. Além do canal aberto e do *Viva*, a *Globo* usou a mesma estratégia para ampliar a base de assinantes do *Globoplay*. Em maio, começou a disponibilizar uma telenovela antiga no catálogo do seu

---

28 A telenovela estreou em 25 de novembro de 2019 com índices de audiência considerados baixos para o horário em seu primeiro mês no ar, com média de 29 pontos no Painel Nacional de Televisão (PNT) – a pior registrada pela Globo em três anos para a faixa horária (*Na Telinha*, 2020). Após alterações de rumo no roteiro, em janeiro começou a recuperação e em março a média semanal ficou acima dos 31 pontos no PNT (ANDRADE, 2020).

serviço de *streaming* a cada 15 dias – no total, serão 50 títulos. A primeira foi *A Favorita*, exibida originalmente em 2008 e sem nenhuma reprise anterior. Depois, entraram *Tieta*<sup>29</sup> (1989), *Explode Coração* (1995), *Estrela-Guia* (2001), *Vale Tudo* (1988) e *Laços de Família* (2000). Ainda estão previstas *Vamp* (1991), *Quatro por Quatro* (1994), *Pai Herói* (1979), entre outras (G1, 2020). Diretora de conteúdo do *Globoplay*, Ana Carolina Lima afirmou que a ação explora “[...] a memória afetiva do brasileiro. Quem nunca se lembrou de uma passagem da infância ou da juventude ao ouvir a trilha sonora ou ao rever uma cena de uma novela clássica” (G1, 2020).

Explorando essa memória, a *Globo* tenta fazer com que o público permaneça mais tempo em sua plataforma. Segundo Erick Brêtas (2020), diretor de serviços e produtos digitais da empresa, ao disponibilizar as telenovelas, que têm cerca de 180 capítulos, a ideia é “fazer com que o público do *Globoplay* não fique tanto tempo sem entrar no sistema”. Com base em dados do setor de inteligência, que analisa o comportamento do consumidor na plataforma, a empresa verificou a perda de usuários quando terminam de assistir a um conteúdo mais curto, como uma série ou um documentário (BRÊTAS, 2020). Aliado a isso, conforme Brêtas, a *Globo* também tem como meta a recirculação ou “o jogo entre janelas”, que consiste em fazer o sujeito circular entre TV aberta, *streaming* e TV fechada. Aqui, pode-se citar o exemplo de *Malhação*, que conta com uma base de fãs muito grande e ativa nas redes sociais. Para efetivar essa estratégia de jogo de telas, a *Globo* optou pela reprise da temporada *Viva a Diferença* (2017-2018), que vai ganhar um *spin-off*<sup>30</sup> no *Globoplay* em novembro de 2020.

Atrair o público mais jovem é um dos focos da *Globo*. Para divulgar as obras que entraram no *Globoplay* – muitas delas exibidas quando jovens adultos, adolescentes e crianças nem eram nascidos – foram criadas campanhas

29 Para ver as tele novelas reprisadas pela TV Globo entre as décadas de 1970 até agosto de 2020, ver notas 2 a 6.

30 *Spin off* é o produto derivado de outro. No caso de *Malhação*, a temporada *Viva a Diferença* da telenovela terá uma série derivada que dará continuidade à história escrita por Cao Hamburger, exibida entre 2017 e 2018. A nova versão, chamada *As Five*, mostrará como estão as cinco protagonistas seis anos após o término da trama.

publicitárias com linguagem atual (para *Tieta*, o vídeo produzido teve como trilha sonora o ritmo *funk*).

A *Globo* retomou as gravações de *Amor de Mãe* e *Salve-se Quem Puder* em 10 de agosto de 2020 – as outras duas telenovelas (*Malhação* e *Nos Tempos do Imperador*) seguem suspensas. Sob um rígido esquema de segurança sanitária, o trabalho precisou se adaptar e servirá de protocolo para os demais<sup>31</sup>.

### **Pistas sobre a recepção das reprises: resultados de uma enquete**

A partir dos dados fornecidos por 265 pessoas que responderam ao questionário disponibilizado online, das quais 62,6% são mulheres, 37% são homens e 0,4% (uma pessoa) declarada não-binária, apresentaremos alguns resultados a respeito de suas práticas antes e durante a pandemia. Essas pessoas são provenientes de diversas regiões<sup>32</sup> do Brasil e com diferentes profissões<sup>33</sup>. Antes da pandemia, 40% delas disseram assistir a telenovelas apenas eventualmente e 27% diariamente.

---

31 Além de fazer testes para covid-19 antes da retomada (repetidos a cada 15 dias), a emissora fez escalas para reduzir o número de pessoas nos sets de gravação. Assim, cada grupo de atores grava em horários e dias alternados reduzindo a produção diária de 25 para 10 cenas por dia (BITTENCOURT, 2020). Para cenas de beijos, diretriz ainda mais severa: os atores são confinados em um hotel e fazem novo exame antes de gravar as cenas com contato físico. E o hábito de usar máscaras deverá ser incluído no roteiro e nas imagens (PADIGLIONE, 2020). Com o ritmo de trabalho mais lento, o plano é só levar ao ar os novos capítulos em 2021, quando as duas telenovelas estiverem com as gravações encerradas - algo previsto inicialmente para novembro (PADIGLIONE, 2020).

32 Moradoras de 70 cidades em todas as regiões do país, e uma no exterior, sem indicar a cidade O estado do Rio Grande do Sul foi o mais expressivo com 129 respostas, sendo as cidades de Porto Alegre (62) e Ijuí (18) as mais mencionadas. Na região Sudeste foram 59 respostas dos estados de São Paulo (25), Rio de Janeiro (20), Belo Horizonte (13) e Espírito Santos (1). Na região Nordeste 35 respondentes de todos os estados: Bahia (8), Rio Grande do Norte (5), Sergipe (5), Maranhão (5), Pernambuco (3), Paraíba (3), Ceará (2), Piauí (2) e Alagoas (2). Na região Norte foram 35 respostas: Tocantins (33), Rondônia (1) e Pará (1). Na região Centro-Oeste seis respondentes: Mato Grosso (2), Mato Grosso do Sul (1), Brasília (2), e no Distrito Federal (1).

33 Entre as profissões exercidas, a maioria se declarou professor (81), estudante (46), jornalista (27), funcionário público (16), aposentado (11), advogado (9), assistente administrativo (7), publicitário (11), administrador (4). Responderam também três dentistas, desempregados, designers, arquitetos, engenheiros, assessor, contador. Foram dois relações públicas, sociólogos, produtores, historiadores, profissionais liberais. Também um artesão, enfermeiro, cientista, segurança, do lar, secretário, bancário, roteirista, psicólogo, crediariista, pedagogo, assistente social, operador de dados, arquivista, estatístico, telemarketing, empresário.

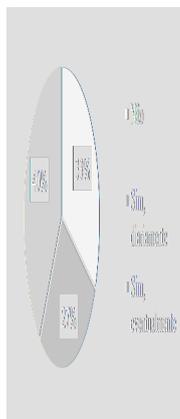


Gráfico 1: consumo de telenovelas antes da pandemia

Fonte: os autores

Assim, em termos gerais, por volta de 2/3 dos respondentes são assistentes do gênero, assiduamente ou de vez em quando, e apenas 1/3 (33%), não assistem telenovelas. Quanto às reprises, os dados revelam maiores diferenças entre as respostas:

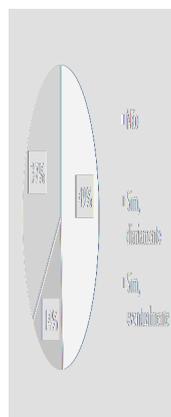


Gráfico 2: consumo de reprises antes da pandemia

Fonte: os autores

Quase a metade dos respondentes (49%) afirmou não assistir a telenovelas reprisadas; 37% assistem eventualmente e 14% assistem sempre. Considerando os que assistem eventualmente e os que assistem sempre, mais da metade dos respondentes (51%) tem as reprises como parte de seu cardápio de programação televisiva.

Dentre os 51% que assistem reprises<sup>34</sup> (135 pessoas), temos o seguinte cenário:

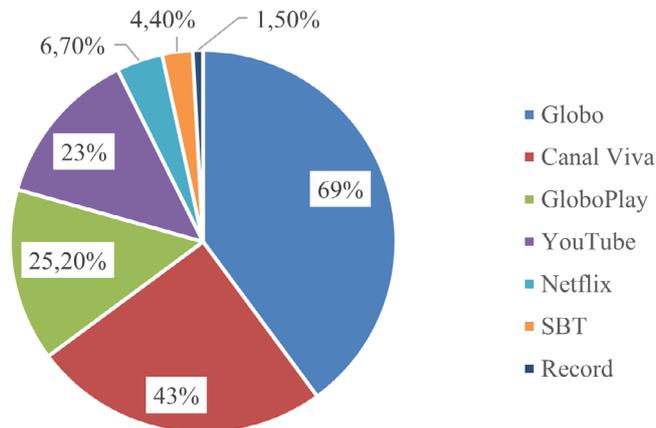


Gráfico 3: canais e serviços utilizados para ver reprises antes da pandemia

Fonte: os autores

A maioria (69%) o faz pelo programa *Vale a pena ver de novo* (Globo). O *Canal Viva*, emissora paga, é o segundo mais acessado para tal (43%). E em terceiro lugar é usada a plataforma de *streaming* *Globoplay* (25,2%). É notório, portanto, que todas as formas mais acessadas para o consumo de reprise concentram-se em canais filiados à *Rede Globo*. Na sequência, aparecem *YouTube* (23%); *Netflix* (6,7%); *SBT* (4,4%); *Record* (1,5%). Nas demais possibilidades de acesso como DVD, *Amazon Prime Video*, e sites piratas, que não constam no gráfico 3, foi destacada apenas uma resposta para cada plataforma citada.

Por outro lado, durante a pandemia, 171 pessoas (65%) estavam acompanhando ou já tinham visto alguma reprise, o que corresponde a bem mais da metade dos respondentes, conforme ilustrado abaixo no gráfico 4:

34 Questão de múltipla escolha.

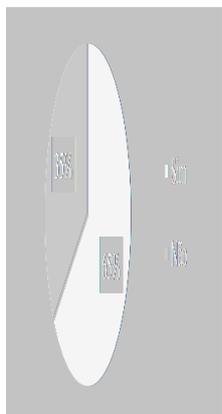


Gráfico 4: reprises de telenovelas durante a pandemia

Fonte: os autores

Desta maioria, 52% delas estava vendo a reprise pela primeira vez; 29% não havia visto a telenovela quando foi veiculada originalmente e 19% já haviam visto a primeira reprise exibida pelo canal.

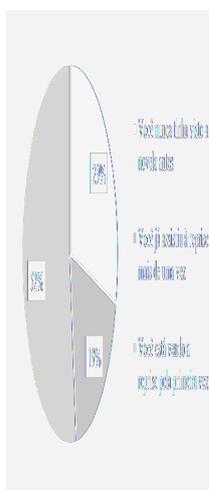


Gráfico 5: conhecimento sobre as reprises assistidas durante a pandemia

Fonte: os autores

Ou seja, 29% dos respondentes, por volta de 1/3, estão aproveitando a oportunidade para conhecer a obra em exibição, possivelmente possibilitado pelas reprises em horários normais. O restante, ou seja, 32,5% não assistiu e nem estava assistindo reprises.

Dentre as 121 pessoas que estavam assistindo à telenovela reprisada pela primeira vez ou viram mais de uma vez, a maioria, ou seja, 55%, tem preferência por um recorte temporal na escolha da reprise:

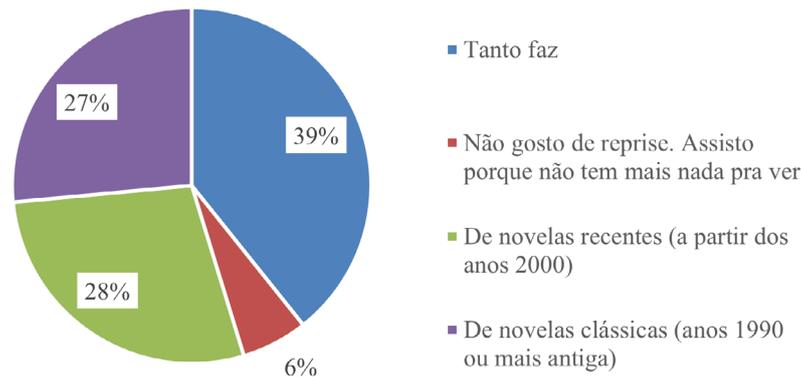


Gráfico 6: preferências para assistir à novela reprisada pela primeira vez

Fonte: os autores

No gráfico 6 observamos que 28% prefere telenovelas recentes (a partir dos anos 2000), enquanto 27% prefere as veiculadas nos anos 1990 ou anteriormente. A época de veiculação original como critério preponderante na eleição das reprises favoritas marca o duplo papel das narrativas ficcionais reprisadas: tanto como dispositivo de entretenimento, quanto de memória. Essa articulação também se faz presente nas motivações para assisti-las como poderá ser visto mais adiante. Uma fatia considerável, de 39% de pessoas, entretanto, afirma não ter critérios na escolha da reprise e 6% assiste porque não tem nada para fazer. Quatro pessoas deram respostas abertas: duas delas comentando que o critério é “a telenovela ser boa”, outra afirmando que tem preferência por telenovelas de cinco ou seis anos atrás, ou que tenha marcado uma década; e outra que “qualquer telenovela que desperte o interesse”.

No que se refere às motivações para assistir às reprises<sup>35</sup>, a maioria expressa uma relação de afeto com a narrativa, indo ao encontro da afirmação

35 Questão de múltipla escolha.

da diretora de conteúdo da *Globoplay*, apresentada mais acima, e das reflexões teóricas sobre a vinculação das audiências com conteúdos ficcionais armazenados na memória (MARTÍN-BARBERO, 2001; LOPES, 2014).

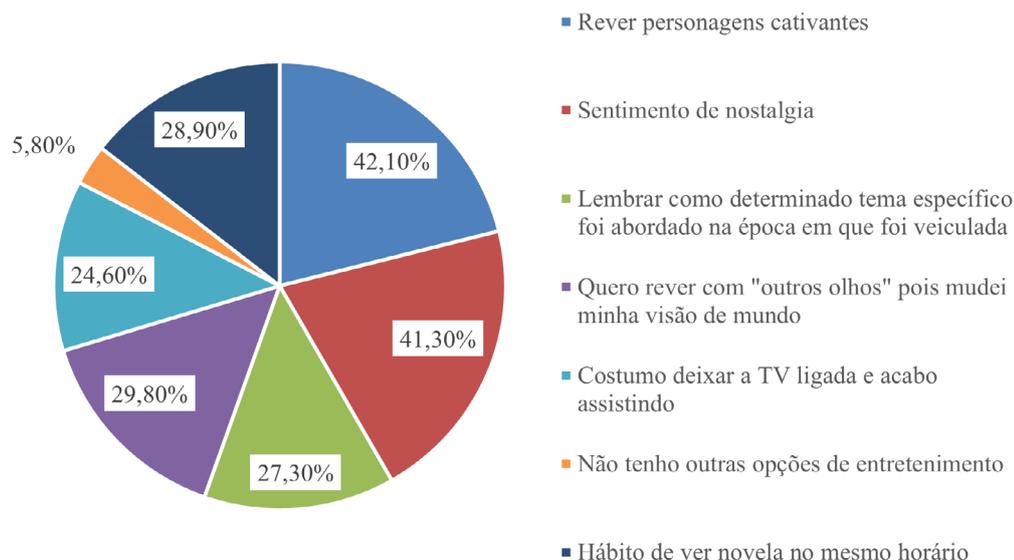


Gráfico 7: motivações para assistir às novelas reprisadas novamente

Fonte: os autores

No gráfico 7 podemos visualizar que 42,1% assiste para rever personagens cativantes e 41,3% por sentimento de nostalgia. Em seguida, aludem às tematizações da narrativa: 29,8% pelo interesse de rever uma trama "com outros olhos", 28,9% assiste pelo hábito de ver telenovela no mesmo horário e 27,3% para lembrar como determinado tema foi tratado à época de sua exibição. Depois, 24,6% porque deixam a TV ligada e acabam assistindo; e 5,8% assiste pela falta de outra forma de entretenimento. Ou seja, há uma parcela de 32,4% de pessoas que assistem à reprise porque a prática faz parte de sua rotina organizada pelo fluxo televisivo. Como respostas, também temos o caso de duas pessoas que têm curiosidade sobre aspectos tecnológicos, de linguagem e atuações. Essa motivação levanta a hipótese de que podem ser fãs, pois é uma das práticas favoritas desse segmento de receptores (JENKINS, 2009). Por fim, sete têm outros motivos: apreciação

técnica, estética e da narrativa, sendo que a maior parte assiste em rituais de socialização familiar, situação em que a TV fica ligada com a telenovela no ar.

Sobre a percepção da reprise que estava no ar, 43% considera que houve mudança parcial no modo de vê-la; 35% mudou totalmente a percepção, e 22% não modificou sua percepção sobre a trama, conforme resumido no gráfico 8 abaixo:

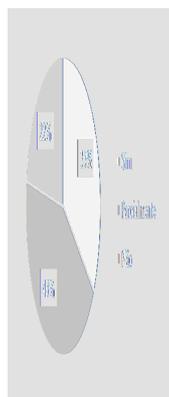


Gráfico 8: mudanças de percepção sobre a trama da novela reprisada

Fonte: os autores

É possível inferir que 77% teve alguma mudança de percepção sobre tema e/ou personagens com o passar do tempo. Desse total, temos o seguinte cenário sobre o que ocorreu no processo de recepção da reprise:

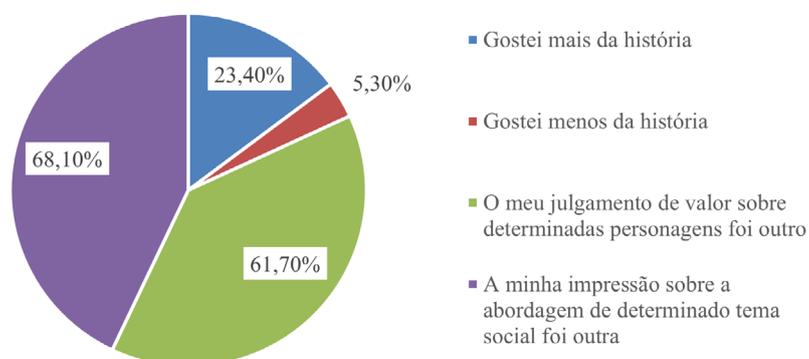


Gráfico 9: novas avaliações sobre a trama da novela reprisada

Fonte: os autores

Como vemos, 68,1% reconhece que a impressão sobre a abordagem de determinado tema social foi outra; 61,7% que mudou o julgamento de valor sobre determinadas personagens; 23,4% que gostou mais da trama ao assistir à reprise, e, ao contrário, 5,3% gostou menos. Conforme atestado por Lopes (2003), a telenovela representa um espaço de problematização do Brasil. Portanto, ver uma telenovela reprisada é revisitar uma realidade em que outros padrões de comportamento e regimes de representação davam os contornos dos debates, anseios e moralidades de um tempo passado. Os demais aspectos apontados foram que a qualidade dos diálogos e o humor da trama foram percebidos de maneira mais positiva. Outra mudança de percepção foi considerar que se trata de uma boa distração. As diferenças perceptivas podem indicar a diversidade de motivos e aspectos que envolvem a relação dos receptores com as telenovelas, indo da recepção por puro lazer e descontração ao fã que se compromete com aspectos mais técnicos e estéticos da narrativa.

Para a maioria, rever a telenovela fora do seu contexto histórico alterou a percepção sobre temas sociais ou julgamentos de valores. Um dos exemplos nesse caso, é do personagem Crô (Marcelo Serrado) em *Fina Estampa*, exibida entre março e setembro. Considerado icônico em 2011, quando foi exibida originalmente, o personagem passou a ser rejeitado por parte do público em 2020: “o jeito cômico, caricato e submisso à patroa Tereza Cristina (Christiane Torloni)”, que fez sucesso no começo da década de 2010 e levou o personagem a ganhar dois filmes posteriores ao folhetim, recebeu críticas nas redes sociais, e “entre elas, estavam a de que Crô mostra um estereótipo do ‘homossexual divertido’, já ultrapassado para os dias de hoje” (PAGNO, 2020). Essa mudança de percepção relaciona-se com o argumento de Chauí (1994) de que, ao lembrar, os sujeitos não apenas revivem ou repetem algo do passado, mas refazem e refletem sobre o já vivido com a compreensão de vida que têm no presente.

Dos 50 respondentes que nunca haviam assistido às telenovelas reprisadas e que estavam assistindo no momento, as motivações são as seguintes: 54%

credita às personagens; 48% aponta os temas abordados; 34% remete-se aos atores; 28% à sinopse; 24% à moda, tecnologia e ambientação. As demais motivações com percentuais mais baixos foram: localização em que se passa a história (16%), o diretor (14%) e trilha sonora (12%). Os percentuais menos expressivos e que não constam no gráfico foram o isolamento social (4%), por ser uma telenovela clássica (4%), por ter mais tempo livre (4%), passa no horário disponível (4%), para fazer companhia a familiares (4%). Com apenas uma resposta: enquadramento e movimentos de câmera, não havia visto ainda, lembrança de infância. Um resumo desse panorama pode ser visualizado abaixo:

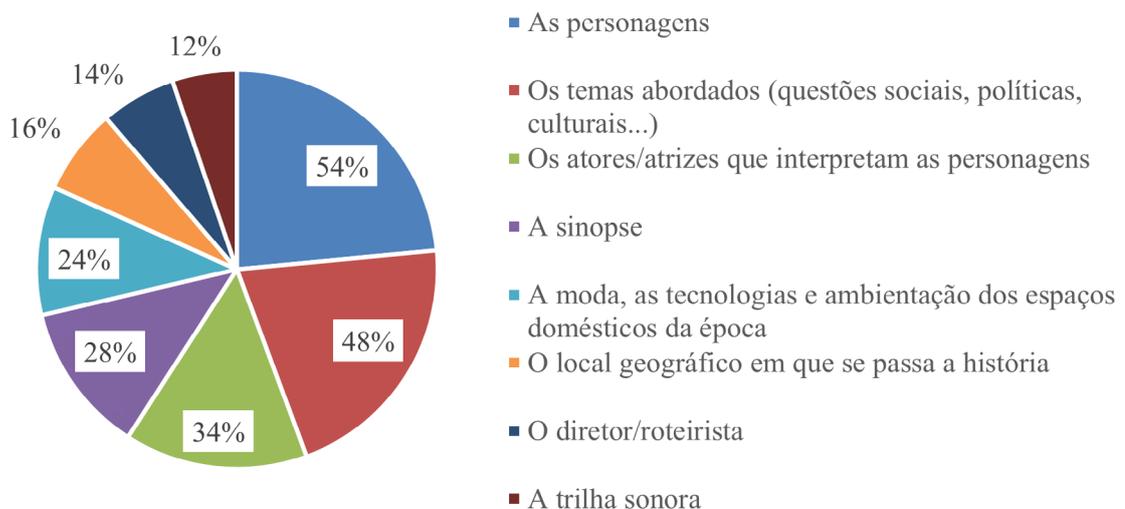


Gráfico 10: motivações para assistir à novela reprisada pela primeira vez

Fonte: os autores

Dos que estão acompanhando reprises, 81,9% assiste pela *Globo*; 30,4% pelo *Globoplay*; 25,7% pelo *Canal Viva*; 9,9% pelo *YouTube*; 2,9% pelo *SBT*; 2,3% pela *Netflix*; 1,8% pela *Record*; 1,2% por DVDs, conforme figura 11 abaixo. Pela inexpressividade, ficou de fora do gráfico a *Guigo TV* e sites piratas, cada opção com uma resposta apenas.

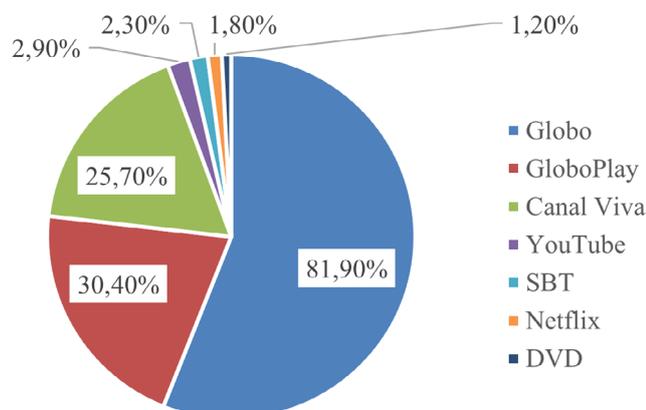


Gráfico 11: canais e serviços preferidos para assistir às reprises

Fonte: os autores

De todas as telenovelas mencionadas pelos que estão assistindo reprises, as mais citadas foram<sup>36</sup> (em ordem decrescente): *Fina Estampa* e *Totalmente Demais* (ambas com 58 menções), *Êta Mundo Bom* (47), *Malhação: Viva a diferença* (28), *Chocolate com Pimenta* (25), *O Clone* (25), *Novo Mundo* (22), *Tieta* e *A Favorita* (ambas com 16 menções), *Vale Tudo* e *Brega & Chique* (14), *Avenida Brasil* (8), *Verdades Secretas* (6) e *Cheias de Charme* (5).

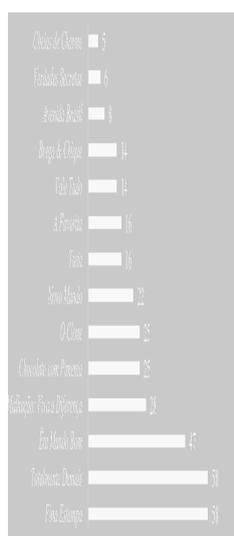


Gráfico 12: novelas reprisadas assistidas durante a pandemia

Fonte: os autores

36 Questão aberta.

As reprises de *Belíssima*, *Mulheres apaixonadas*, *A Força do Querer*, *Rock Story*, *Explode Coração*, *Sangue Bom*, *Apocalipse* (Record) e *Betty em Nova York* (SBT) foram mencionadas duas vezes cada. As reprises da *Globo* citadas apenas uma vez foram: *Além do tempo*, *Caminho da Índias*, *Quatro por Quatro*, *Rei do Gado*, *Sete Vidas*, *Por Amor*, *Meu Pedacinho de Chão*, *Deus Salve o Rei*, *Geração Brasil*, *Estrela Guia*, *Senhora do Destino*, *Cobras e Lagartos* e *Morde e Assopra*.

Apenas uma vez também foram indicadas as reprises das outras emissoras: *Usurpadora*, *Cuna de Lobos* (veiculada com o título *Ambição*), *Cúmplices de um Resgate*, *As aventuras de Poliana*, *Quando Me Apaixonou* e *Sortilégio*, *Chiquititas* e *As histórias de Ana Raio e Zé Trovão*<sup>37</sup> do SBT; e *Escrava Mãe*, da Record. Estas telenovelas citadas menos de cinco vezes não foram contempladas no gráfico acima.

Dentre as dez telenovelas mais citadas, observa-se a hegemonia da *Globo*. Metade das narrativas preferidas está sendo veiculada pela emissora em sua programação televisiva tradicional; e a outra metade apenas no *Globoplay*. Vale ressaltar o desempenho do *Globoplay* nas respostas, que neste caso aparece à frente do *Canal Viva* como uma alternativa para quem consome telenovela. Além de confirmar dados do IBOPE vistos anteriormente, que mostram o *streaming* em expansão no Brasil, esse resultado dá pistas de que a estratégia da *Globo* em fazer um forte investimento em sua plataforma – tanto em novos conteúdos disponibilizados quanto em publicidade – pode estar dando resultados. E ainda sinaliza que as telenovelas podem ter apelo para o consumo imersivo tanto quanto as séries. Como diferencial, aquelas detêm a competência de trazer à tona recordações e reavivar a memória coletiva.

Para finalizar, a maioria dos respondentes gostou da estratégia dos canais de exibir reprises durante a pandemia. Os motivos da aprovação e reprovação são apresentados no gráfico 13, abaixo:

---

37 Produzida pela extinta *TV Manchete* na década de 1990.

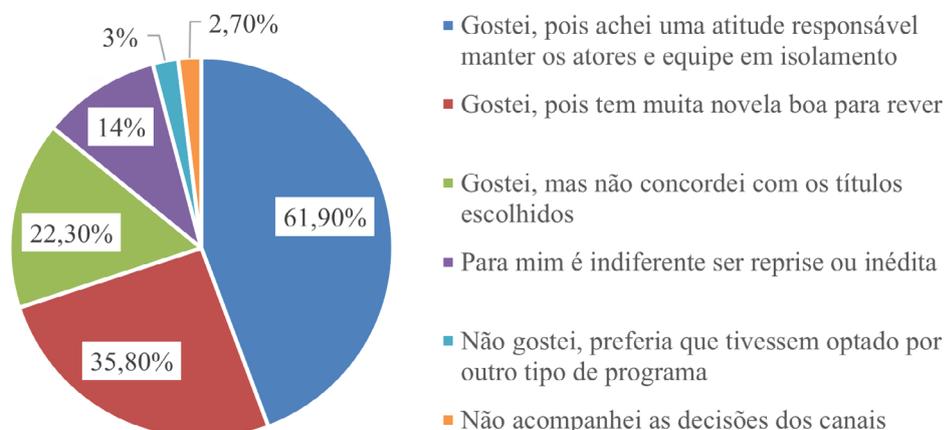


Gráfico 13: percepções sobre a estratégia dos canais em reprisar novelas na pandemia

Fonte: os autores

Para 61,9% das pessoas foi uma atitude responsável manter os atores e equipe em isolamento, 35,8% apontaram o fato de haver muitas telenovelas boas para serem exibidas. Porém, embora 22,3% tenha aprovado a estratégia, não gostou dos títulos escolhidos para as reprises, ao passo que para 14% é indiferente ver uma telenovela inédita ou reprise. Apenas 3% não aprovou a estratégia e preferiu outro tipo de programa. E outras 2,7% disseram não ter acompanhado as decisões dos canais.

### **Vale a pena ver de novo?: considerações finais**

O texto deu contornos ao cenário pandêmico mobilizador de mudanças estruturais nos veículos de comunicação televisiva, forçando adaptações bruscas da grade de programação em meio às incertezas provocadas pelo novo coronavírus. A veiculação de reprises foi uma dessas estratégias das emissoras, poupando equipes de produção e atores de se exporem, criando, assim, condições para o isolamento dos colaboradores ligados ao entretenimento.

No caso específico da *Rede Globo*, a presença das telenovelas na TV aberta, no *Canal Viva*, e no *Globoplay*, assim como os investimentos em *marketing* (BRÊTAS, 2020) nesta plataforma, indicam que a emissora se manteve atenta às

práticas de convergência como estratégia de sobrevivência em meio à pandemia. Sobre as estratégias publicitárias, Brêtas comenta que os recursos persuasivos adotados foram em direção a uma “linguagem mais abusada”, se aproximando do público jovem que não tem a nostalgia enquanto motivação para assistir às telenovelas clássicas. Uma hipótese possível para a preferência por telenovelas da emissora, por parte dos receptores investigados, pode ser reflexo de sua política publicitária, uma vez que o carro chefe da emissora continua sendo o seu próprio produto.

O contexto da pandemia evidenciou que as telenovelas também são relevantes como estratégia para serviços de *streaming*, especialmente o da *Globo*. Tanto que uma expressiva parte dos entrevistados revelou estar acompanhando algum título pelo *Globoplay*. É necessário, porém, ponderar que parte desse movimento pode ter relação com os títulos escolhidos pela empresa para o catálogo da plataforma. Com telenovelas mais antigas, o *Globoplay* atendeu a uma antiga reivindicação dos seus usuários (VAQUER, 2019), que até então só as encontravam no *Canal Viva*, dependendo assim da grade de programação da emissora para poder assistir. Além disso, as obras que entraram em exibição no canal aberto, como *Fina Estampa*, despertaram certa rejeição por parte do público. Dessa forma, como o hábito de assistir à TV já está incorporado no cotidiano, algumas pessoas podem ter optado por seguir as suas telenovelas preferidas via *Globoplay*.

Em outro âmbito, tomando em consideração os dados referentes aos receptores, podemos observar que, enquanto quase metade dos respondentes não assistiam à reprises antes da pandemia, com o contexto de isolamento social somado à leva de telenovelas reprisadas em horários além do já conhecido *Vale a Pena Ver de Novo*, esse índice diminuiu. Nesse cenário excepcional, a maioria está acompanhando as reprises, cujas motivações variam desde uma reapreciação estética, a lembrança de uma vinculação afetiva com personagens, até simplesmente pela convivência com pessoas que acompanham reprises, nesse caso sendo uma minoria. A motivação dos demais evoca uma relação muito próxima

com a valorização da memória, mas apesar disso, a assistência da reprise não se resume a um simples “relembrar” a trama. No movimento de retornar à narrativa assistida outrora, novos sentidos são inaugurados pela maioria dos informantes.

Se a percepção mudou, é porque a mudança do contexto provavelmente atuou nesse sentido. Não podemos deixar de mencionar os debates emergentes dos últimos anos sobre gênero, raça, sexualidade, bem como as polarizações políticas e ideológicas que invadiram a mídia, as redes sociais e os lares brasileiros. Um sintoma dessa observação é que um índice significativo de receptores afirmou não ter aprovado os títulos escolhidos para reprise. A exemplo de um deles, que deixou escrito: “Infelizmente escolheram *Fina estampa* para reprisar”. Esta trama, como já mencionamos, fez emergir uma série de discussões sobre o machismo praticado pelo personagem Quinzé, bem como sobre discursos homofóbico dirigidos a Crô, personagem homossexual, afeminado e caricato, e vítima constante de humilhações que foram usados como alívio cômico da narrativa. Tais oposições de sentido, à época de sua veiculação, não haviam emergido com a ênfase de hoje.

A exibição de reprises possibilitou o surgimento de novas problematizações sobre representação de mulheres, LGBTs e pessoas negras que alçaram visibilidade no debate midiático. Isso nos remete à capacidade da telenovela de pautar a agenda pública, além de servir como um repositório da nossa memória, registrando as transformações da sociedade (LOPES, 2014). Os títulos mais antigos reprisados na pandemia como *Tieta* e *Vale Tudo*, no *Globoplay*, ambos da década de 1980, revelam vários aspectos da cultura brasileira – da moda à música – mas também sobre questões políticas, que voltaram a ser discutidos e analisados em 2020, sendo objetos de comparações com o contexto atual em redes sociais e até mesmo nas propagandas veiculadas pela *Globo* para o lançamento de *Vale Tudo* no *Globoplay*.

Ao mesmo tempo, nesse momento em que nos privamos dos nossos afetos em carne e osso, poder rever uma narrativa também serve como um alento, dado que muitas pessoas valorizaram o sentimento de nostalgia e carinho em relação às ambientações mais antigas e personagens que marcaram época.

Por fim, nesse contexto de pandemia, consideramos que a telenovela serviu como um arquivo de nossa *memória moral e afetiva*. Sendo assim, podemos afirmar que sim: vale a pena ver de novo.

## Referências

CARLÓN, M. *Sobre lo televisivo*. Dispositivos, discursos y sujetos. Buenos Aires. La Crujía, 2004.

CHAUÍ, M. Os trabalhos da memória. In: BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERNANDES, I. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Guia Ilustrado TV Globo: *novelas e minisséries/Projeto Memória Globo*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2010.

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

LOPES, M. I. V. de. Memória e identidade na telenovela brasileira. In: *Anais da Compós XXIII*. Belém: UFPA, 2014. Disponível em: [http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12\\_ESTUDOS\\_DE\\_TELEVISA0/templatexxiiicompos\\_2278-1\\_2246.pdf](http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12_ESTUDOS_DE_TELEVISA0/templatexxiiicompos_2278-1_2246.pdf). Acesso em: 11 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. In: *Comunicação & Educação*, v. 26, jan.-abr. 2003.

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

## Fontes sobre audiência e estratégias das emissoras

ANDRADE, V. Vai deixar saudade? Amor de Mãe sai do ar no melhor momento da novela no Ibope. *Notícias da TV*. 18 mar. 2020. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/audiencias/vai-deixar-saudade-amor-de-mae-sai-do-ar-no-melhor-momento-da-novela-no-ibope-34632>. Acesso em: 18 ago. 2020.

BITTENCOURT, C. Primeira semana de gravação de 'Salve-se quem puder' e 'Amor de mãe' é positiva. *Extra*. 15 ago. 2020. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/primeira-semana-de-gravacao-de-salve-se-quem-puder-amor-de-mae-positiva-24586417.html>. Acesso em: 16 ago. 2020.

BRÊTAS, E. O futuro das plataformas de streaming e a experiência do Globoplay. In: *Conecta+ Unisinos*. 15 jul. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=fhz09mZTVk4&list=PL4P9VVumOg5HgY\\_1KNMEYQNYW0ixPHG64&index=2&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=fhz09mZTVk4&list=PL4P9VVumOg5HgY_1KNMEYQNYW0ixPHG64&index=2&t=0s). Acesso em: 15 jul. 2020.

FELTRIN, R. *Streaming* já é o 2º maior ibope do país e só perde para Globo. *Uol*. 8 jul. 2020a. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/oops/2020/07/08/streaming-ja-e-o-2-maior-ibope-do-pais-e-so-perde-para-globo.htm>. Acesso em: 11 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. Viva é o canal pago mais visto do país e deixa GloboNews em 2º. *Uol*. 5 ago. 2020b. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/oops/2020/08/05/viva-e-o-canal-pago-mais-visto-do-pais-e-deixa-globonews-em-2.htm>. Acesso em: 11 ago. 2020.

G1. *Globoplay vai incluir uma novela clássica a cada duas semanas na plataforma*. 21 maio 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/05/21/>

Globoplay-vai-incluir-uma-novela-classica-a-cada-duas-semanas-na-plataforma. ghtml. Acesso em: 15 ago. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. *Vale a pena ver de novo*. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/vale-a-pena-ver-de-novo/>. Acesso em: 4 ago. 2020.

NA TELINHA. *Amor de Mãe chega a 30 capítulos com o pior Ibope em três anos*. 2 jan. 2020. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/novelas/2020/01/02/amor-de-mae-chega-a-30-capitulos-com-o-pior-ibope-em-tres-anos-138955.php>. Acesso em: 18 ago. 2020.

O GLOBO. *TV Globo muda programação por causa do coronavírus*. 16 mar. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/tv-globo-muda-programacao-por-causa-do-coronavirus-24309209>. Acesso em: 5 jun. 2020.

PADIGLIONE, C. Atores serão confinados para fazer cenas de beijo, conta diretor de Amor de Mãe. *TelePadi*. 15 ago. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/atores-serao-confinados-para-fazer-cenas-de-beijo-conta-diretor-de-amor-de-mae.shtml>. Acesso em: 16 ago. 2020.

PAGNO, M. Marcelo Serrado diz que Crô "não é um palhaço sem alma", mas entende críticas: "Hoje, o autor escreveria de outra forma". *GaúchaZH*. 22 jun. 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2020/06/marcelo-serrado-diz-que-cro-nao-e-um-palhaco-sem-alma-mas-entende-criticas-hoje-o-autor-escreveria-de-outra-forma-ckbqis6t8004w0162kvik40b5.html>. Acesso em: 24 ago. 2020.

STYCER, M. Globo cresce no Ibope em 2020 e ganha público entre crianças e adolescentes. *Uol*. 11 ago. 2020. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/>

colunas/mauricio-stycer/2020/08/11/com-reprises-globo-cresce-e-ganha-publico-entre-criancas-e-adolescentes.htm. Acesso em: 11 ago. 2020.

TELEDRAMATURGIA. *Vale a pena ver de novo*. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/reprises-2/vale-a-pena-ver-de-novo/>. Acesso em: 7 ago. 2020.

VAQUER, G. Globo começará a disponibilizar novelas antigas no Globoplay até o fim do ano. *Observatório da TV*. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/globo-comecara-a-disponibilizar-novelas-antigas-no-globoplay-ate-o-fim-do-ano>. Acesso em: 25 ago. 2020.

VOGEL, M. *A TV em tempos de Covid-19: impactos e mudanças no comportamento da sociedade*. 3 abr. 2020. Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/a-tv-em-tempos-de-covid-19-impactos-e-mudancas-no-comportamento-da-sociedade/> Acesso em: 16 jun. 2020.

Submetido em: 02 set. 20 | aprovado em: 14 out. 20

***Malhação – Viva a diferença:*** ampliação e ressignificação do *shipp* Limantha no Twitter

***Malhação – Viva a diferença:*** expansion and resignification of the *shipp* Limantha on Twitter

*Gabriela Borges<sup>1</sup> e Daiana Sigiliano<sup>2</sup>*

---

1 Professora e vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. Coordenadora do Observatório da Qualidade no Audiovisual e integrante da Rede Interinstitucional Euroamericana de Competência Midiática para a Cidadania (Alfamed), sendo coordenadora da equipe brasileira. E-mail: [gabriela.borges@ufjf.edu.br](mailto:gabriela.borges@ufjf.edu.br)

2 Doutoranda e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Membro do grupo do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Arte e Literacia Midiática da UFJF e pesquisadora do Observatório da Qualidade no Audiovisual. E-mail: [daianasigiliano@gmail.com](mailto:daianasigiliano@gmail.com)

## **Resumo**

Este artigo tem como objetivo analisar as dimensões da literacia midiática propostas por Mihailidis (2014) presentes nos conteúdos compartilhados no Twitter pelos fãs do *shipp* Limantha, da telenovela infanto-juvenil *Malhação – Viva a diferença* (2018-2019). Além de serem compostas por diversas camadas interpretativas, as produções criativas ressaltam o domínio e a compreensão crítica dos fãs em relação às nuances narrativas da telenovela e à arquitetura informacional do Twitter, bem como a criação de estratégias de mobilização em torno de tópicos específicos.

## **Palavras-Chave**

Literacia midiática, cultura de fãs, twitter, *Malhação – Viva a diferença*, Limantha.

## **Abstract**

This paper aims to analyze the dimensions of media literacy as proposed by Mihailidis (2014) that are present in the content produced by fans of the shipment Limantha, of the children's soap opera *Young Hearts – Embrace diversity* (2018-2019) and shared on Twitter. In addition to being composed of several interpretive layers, the creative productions emphasize fans dominance and critical understanding in relation to narrative nuances and Twitter informational architecture, besides the creation of mobilization strategies around specific topics.

## **Key words**

Media literacy, fan culture, twitter, workout, Limantha.

As práticas da cultura de fãs são norteadas pela análise crítica dos conteúdos midiáticos, abrangendo tanto o envolvimento emocional quanto intelectual. É feita por meio da curadoria, da seleção e distribuição de conteúdos *online*, e da resistência, na ressignificação dos universos ficcionais e em mobilizações relacionadas às questões sociais e ao cancelamento das tramas (SANDVOSS, 2013). Thomas (2007) pontua que produções como, por exemplo, as *fanfics*, os vídeos *on crack*, a legendagem de vídeos e os memes envolvem diversas referências intertextuais, além de processos multimodais e polissêmicos. O autor afirma que, independente da prática, os conteúdos são pautados por um profundo conhecimento do universo ficcional, não se restringindo a um relato superficial da atração. Nesse sentido, os fãs exploram distintas perspectivas do paratexto ao avaliar, participar, distribuir e remixar conteúdos.

Ao compreender criticamente as tramas e produzir conteúdos, os fãs estabelecem um nítido diálogo com a literacia midiática. Segundo Livingstone (2007, p. 27) a literacia midiática se refere “[...] a capacidade de acessar, analisar, avaliar e criar mensagens através de uma variedade de contextos diferentes”<sup>3</sup> (tradução nossa). Dessa forma, os fãs engendram novos modos de aprendizagem no ambiente de convergência, tais como a curadoria, a troca de conhecimento em rede, a colaboração no desenvolvimento de conteúdos, a distribuição das produções em plataformas *on-line* etc. Como ressaltam Massarolo e Mesquita (2013, p. 35), “[...] a produção dos fãs abrange tanto a interpretação textual quanto os comentários, análises, ensaios opinativos e boletins explicativos, permanecendo aberta ao compartilhamento de arquivos e à pluralidade de opiniões”.

A partir deste contexto, este artigo procura discutir as relações entre a literacia midiática e a cultura de fãs tendo como objetivo de análise o arco dramático das personagens Lica e Samantha da vigésima quinta temporada da

---

3 “...the ability to access, analyse, evaluate and create messages across a variety of contexts” (LIVINGSTONE, 2007).

telenovela infanto-juvenil *Malhação* (1995-atual, Rede Globo), intitulada *Viva a diferença* (2018-2019). O enquadramento teórico-metodológico para a análise da produção dos fãs a partir do *shipp* Limantha no Twitter é construído tendo em conta o conceito de *Twitter literacy* (GREENHOW; GLEASON, 2012) e as dimensões da literacia midiática propostas por Mihailidi (2014) para entender a riqueza e complexidade das competências em operação nestas formas de expressão dos *fandoms*. São elas: a curadoria (a capacidade de organizar e sistematizar conteúdos multimídia), a criação (capacidade de produzir, remixar e compartilhar conteúdos em plataformas *online*), a compreensão crítica (capacidade de analisar e compreender criticamente os conteúdos em rede), a participação (capacidade de comentar, editar e propagar publicações em diferentes plataformas) e a colaboração (capacidade de produzir, de modo colaborativo, conteúdos relevantes).

### **A literacia midiática na conversação em rede**

O atual ecossistema de conectividade propicia a expansão do conceito de literacia midiática, engendrando diversas abordagens. Como sugere Passarelli (2010, p. 73) “Na passagem da cultura letrada à cultura das mídias e da convergência, marcada pela não linearidade e pela interatividade, o conceito de literacia se expande, abrangendo as competências do usuário para explorar esse potencial multimídia”. De acordo com Dinehart (2008), Scolari (2016) e Jenkins *et al.* (2009) o ambiente da cultura da convergência demanda novas práticas comunicativas relacionadas à literacia midiática, tais como a realização de tarefas simultâneas (multitarefa), a cognição distribuída (capacidade de interagir significativamente com ferramentas que expandem as habilidades mentais), a inteligência coletiva e a navegação transmídia.

De modo geral, as discussões sobre estas habilidades sociais de interação em plataformas colaborativas podem ser divididas em três eixos: as capacidades comunicativas dos jovens nas redes sociais digitais (ALVERMANN; HAGOOD, 2000; HIRSJÄRVI, 2013; HERRERO-DIZ, 2017); a promoção da

cidadania (KELLNER; SHARE, 2005) e o incentivo e desenvolvimento de ações educativas no âmbito escolar (ROJO, 2012). Autores como Gilster (1997) e Scolari (2016, 2018) ressaltam a necessidade de delimitar termos específicos para a reflexão da literacia midiática no atual ecossistema de convergência. Gilster (1997) propõe o conceito de alfabetização digital para se referir à capacidade comunicativa de compreender e criar conteúdos *online* em diferentes formatos a partir de uma ampla variedade de fontes. Em outras palavras, o autor destaca as habilidades de buscar, processar, comunicar e produzir em plataformas digitais, englobando tanto o conhecimento técnico quanto o entendimento crítico (GILSTER, 1997).

Para Scolari (2016, 2018) as discussões presentes na literacia e na literacia midiática não abarcam a complexidade e as práticas de produção e consumo contemporâneos. Neste sentido, o autor (2018, p. 8) adota o conceito de *transmedia literacy* (literacia transmídia) para analisar o “[...] consumo de media digitais interativos, que vão desde processos de resolução de problemas em videogames até a produção e partilha de conteúdo em plataformas web e redes sociais”. Um dos pontos centrais da proposta teórica de Scolari (2018) é a leitura polissêmica e informal dos meios, ou seja, além permear por distintas plataformas os sujeitos são dotados do que o autor cunha como estratégias de aprendizagem informal.

Os fãs sempre estiveram na vanguarda na adoção de novas tecnologias, sites e redes sociais digitais. Plataformas como, por exemplo, Usenet, blogs, listas de e-mails e BBS (*Bulletin Board Systems*) foram fundamentais na troca de informações e na produção e propagação dos conteúdos da cultura de fãs. Como pontua Coppa (2017, p. 295-296),

Depois das conferências de tecnologia da O’Reilly, muitas pessoas começaram a falar sobre a ‘web 2.0’ e ‘mídia social’ e ‘conteúdo gerado pelo usuário’, o que parecia muito com aquilo que os fãs já faziam naturalmente [...] os fãs sempre foram impulsionadores da tecnologia e já se comunicavam entre si através de toda plataforma concebível.

Nesse sentido, o ambiente de convergência amplia as possibilidades de criação e distribuição das práticas do público ávido. Se nas décadas de 1970 e 1980 os fãs organizavam convenções, produziam *newsletters* e *fanzines* que eram enviadas pelo correio se restringindo a um grupo limitado de pessoas, na contemporaneidade as práticas ganham novos desdobramentos e visibilidade, podendo ser repercutidas por inúmeros fãs.

Jenkins *et al.* (2014, p. 57) afirmam que o Twitter foi rapidamente adotado pelos *fandons* por propiciar não só novos modos de interagir social e culturalmente, mas também pela “[...] eficiência com que esse site facilita os tipos de compartilhamento de recursos, de conversações e de coordenação que as comunidades vêm usando há muito tempo”. Assim como outras redes sociais, tais como o Facebook e o Tumblr, o *microblogging* é norteado pela conversação em rede, isto é, uma nova forma conversacional, mais pública, coletiva e rastreável (RECUERO, 2014). De acordo com Recuero (2014, p. 17-18) as conversas presentes nas redes sociais digitais “[...] influenciam a cultura, constroem fenômenos e espalham informações e memes, debatem e organizam protestos, criticam e acompanham ações políticas e públicas”.

A conversação em rede tem como uma de suas características centrais a multimodalidade, o recurso pode ser observado tanto no conteúdo quanto na organização e na estrutura dos *tweets*. Como pontua Recuero (2014) as postagens podem agregar diversas interfaces, tais como a audibilidade e a visualidade. Durante a exibição da telenovela *Amor de Mãe* (2019-2020, Rede Globo), por exemplo, os telespectadores interagentes (SIGILIANO; BORGES, 2019) repercutiram o arco narrativo envolvendo os personagens (Humberto Carrão) e Betina (Isis Valverde). Nos *tweets*, os fãs ressaltaram a falta de química do casal e criticaram o desdobramento do folhetim através da multimodalidade, ou seja, usando formas de linguagem escrita (texto) e visual (imagem).



Figura 1: No mesmo tweet distintas formas de linguagem coexistem, temos o texto e o GIF.

Fonte: Twitter (2020)

Conforme destaca Recuero (2014) esta coexistência de linguagens não é o único modo de multimodalidade, o recurso também norteia a conversação síncrona, aquela que os interagentes estão conectados à rede social simultaneamente, e assíncrona, que não é pautada pela copresença. Segundo Recuero (2014) a conversação em rede propiciou o compartilhamento instantâneo de conteúdo. No Twitter, especificamente, as *hashtags* (#) facilitaram, por exemplo, novas conexões entre os fãs possibilitando mobilizações em torno de tópicos. Tais como as campanhas contra o cancelamento<sup>4</sup> das séries, o apoio<sup>5</sup> a participantes de *reality shows*, entre outros. Outro ponto é a possibilidade de migração da conversa (RECUERO, 2014). Ou seja, uma postagem pode começar em uma rede social e se desdobrar em outra, além de alternar entre pública e privada. Em outras palavras, uma discussão iniciada em um grupo privado de fãs no Facebook reverbera no Twitter, envolvendo diversos interagentes.

O modo como os fãs adotam o Twitter para se mobilizar, repercutir, ampliar e ressignificar os conteúdos midiáticos está relacionado com o conceito de Twitter

4 Disponível em: <https://bit.ly/33gl91h>. Acesso em: 21 mar. 2020.

5 Disponível em: <https://bit.ly/2PtjnSt>. Acesso em: 21 mar. 2020.

*literacy*. O termo integra os novos modos de aprendizado do ambiente da cultura da convergência, abrangendo as práticas comunicativas e criativas dos interagentes no *microblogging*. Os autores destacam que o Twitter estimula o compartilhamento, a colaboração, a leitura atenta, a resolução de problemas, a sistematização de informação e a produção de conteúdos a partir de várias linguagens. Nesse contexto, a rede social introduz novas habilidades, tais como a multimodalidade, a filtragem de informações e a colaboração em rede. O Twitter *literacy* estabelece uma inter-relação entre a compreensão crítica, abrangendo a arquitetura informacional e a interpretação dos conteúdos repercutidos no *microblogging*, e a produção criativa, através da publicação de *tweets*, explorando interfaces híbridas e polissêmicas, elaborados coletivamente em rede.

### **O *fandom* de Limantha**

No ar em sua 27ª temporada, a telenovela *Malhação* foi criada em 1995 por Andréa Maltarolli e Emanuel Jacobina, com a direção de Roberto Talma. Exibida na TV Globo de segunda-feira a sexta-feira, entre às 17h30 e 18h, cada temporada se organiza a partir de um arco narrativo central, incluindo personagens, ambientação e as pautas que serão discutidas. Apesar de hoje tratar de temas como, por exemplo, o preconceito, o feminismo, o *bullying* e o racismo, inicialmente o programa tinha como objeto abordar

[...] histórias sem muita profundidade e que atinjam diferentes faixas etárias. A ideia é criar acontecimentos rápidos a cada capítulo, que atraiam, entre outros, o público jovem. Mas a emissora não quer discutir problemas da juventude já que pretende direcionar *Malhação* a um público diversificado (TV FOLHA, 1995, *online*).

Desenvolvida por Cao Hamburger, a vigésima quinta temporada de *Malhação*, intitulada *Malhação – Viva a diferença* (2017-2018), gerou altos índices de audiência e mobilizou os telespectadores nas redes sociais. Pela primeira vez, em 25 anos de exibição, a atração foi protagonizada por cinco mulheres. O principal arco narrativo se desdobra após as adolescentes Keyla (Gabriela Medvedovski),

Benê (Daphne Bozaski), Tina (Ana Hikari), Lica (Manoela Aliperti) e Ellen (Heslaine Vieira), de origens e perfis distintos, ficam presas no mesmo vagão de metrô durante uma pane elétrica causada por uma tempestade que atinge a cidade de São Paulo. O *plot* tem início quando a personagem Keyla entra em trabalho de parto e as adolescentes se unem em solidariedade para ajudá-la no nascimento do bebê.

Como destaca a reportagem de Peccoli (2018) a temporada, exibida entre maio de 2017 e março de 2018, alcançou 20,4 pontos e 37% de participação, atingindo a maior média de audiência desde 2009. Ao longo da trama o público compartilhava suas impressões nas redes sociais, principalmente no Twitter, e ressignificava o universo ficcional através de memes e vídeos. Para engajar os telespectadores interagentes, a Rede Globo desenvolveu uma série de ações nas plataformas digitais que apresentavam novas perspectivas da trama (BORGES *et al.*, 2019). O último capítulo da temporada, exibido em 5 de março de 2018, gerou mais de 299 mil *tweets* e a *hashtag* #VivaADiferença atingiu os Trending Topics mundial, ficando entre os assuntos mais comentados do *microblogging* (PECCOLI, 2018).

Um dos arcos narrativos mais repercutido entre os fãs da trama foi do casal Lica e Samantha (Giovanna Grigio), pela primeira vez a telenovela exibiu um beijo entre duas meninas bissexuais. A cena, exibida em dezembro de 2017, repercutiu de maneira instantânea nas redes sociais e as personagens ganharam fãs no mundo todo. Nomeado pelo *fandom* como Limantha, o *shipp* é o acrônimo dos nomes de Lica e Samantha. O *shipp* foi ampliado, aprofundado e ressignificado através de diversas práticas da cultura de fãs, tais como *fanfic*, vídeos *on crack*, *fanarts*, entre outros.

De acordo com Sigiliano e Borges (2016), e Fachine e Cavalcanti (2017), *Malhação* está atualmente entre os programas da Rede Globo que mais geram engajamento nas redes sociais. Porém, apesar das ações desenvolvidas pelo canal para a telenovela atingirem métricas mais altas em relação às postagens sobre outras atrações da Globo, o que se observa, no âmbito da cultura de fãs,

é a baixa adesão das estratégias propostas, como, por exemplo, o que ocorreu com as *hashtags* postadas pela emissora durante a exibição de *Malhação*. Fechine e Cavalcanti (2017) sugerem que os fãs criam suas próprias indexações para repercutirem os capítulos ao invés de adotarem as indexações lançadas pelo canal. Nesse contexto, a “[...] falta de adesão dos fãs à *hashtag* da emissora explica-se, muitas vezes, pela falta de identificação dos internautas com o tópico conversacional, com o personagem ou episódio da narrativa que a emissora quer destacar” (FECHINE; CAVALCANTI, 2017, p. 199).

### **A literacia midiática e o *fandom* Limantha**

Para analisar a produção do *fandom* de Limantha no Twitter sob a perspectiva da literacia midiática, foi construída uma proposta metodológica de monitoramento, codificação, organização e análise dos dados composta por quatro etapas (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011; BRUNS; MOE, 2013; RECUERO; BASTOS; ZAGO, 2015; SIGILIANO; BORGES, 2019). A primeira etapa foi feita em dezembro de 2017 e consistiu na navegação sistemática pelos perfis para a delimitação das páginas que seriam monitoradas. Para isso, inserimos na barra de busca<sup>6</sup> do Twitter, vinculada à sua API<sup>7</sup>, os termos (palavras-chave e *hashtags*) relacionados ao universo ficcional de *Malhação – Viva a diferença*. Como, por exemplo, o nome da temporada, dos personagens e do *shipp*. Com base nos resultados<sup>8</sup> os perfis foram selecionados a partir dos recursos de individualização e das camadas estruturais de informação (RECUERO, 2009; BRUNS; MOE, 2013). Desta forma, os perfis tinham que apresentar recursos estéticos e de conversação relacionados ao *shipp* Limantha. Na navegação sistemática observamos se as páginas eram compostas por pelo menos dois dos quatro recursos de individualização (*avatar*, *capa*, *username*

6 Disponível em: <https://twitter.com/search-advanced>. Acesso em: 7 dez. 2017.

7 Application Programming Interface.

8 Nessa etapa foram encontrados 209 perfis ativos no Twitter.

e descrição). Os itens tinham que fazer alguma alusão a Lica e Samantha. O outro critério usado na seleção dos perfis que seriam monitorados se refere às camadas estruturais de informação. Conceituada por Bruns e Moe (2013) essa categorização estabelece diferentes níveis de conversação do Twitter, são eles micro<sup>9</sup>, meso<sup>10</sup> e macro<sup>11</sup>. Nesse modo, foram observados se os conteúdos, as menções e as indexações postadas pelos telespectadores interagentes faziam referência ao casal. A partir dessa filtragem chegamos ao recorte de 40<sup>12</sup> perfis ativos relacionados ao universo ficcional de Limantha.

A segunda etapa esteve focada no monitoramento e na extração dos *tweets*, e se dividiu em dois momentos. Durante a exibição dos capítulos da telenovela que abordavam o arco narrativo de Lica e Samantha (de 21 dezembro de 2017 a 5 março de 2018) e após o encerramento da atração (de 6 de março de 2018 a 10 maio de 2018). Para visualizar os *tweets* postados durante a exibição dos capítulos adotamos o TweetDeck<sup>13</sup>, um aplicativo nativo do *microblogging*, que espelha e atualiza em tempo real todas as postagens dos 40 perfis. Conforme já adotamos em outros trabalhos, devido ao grande volume de dados, optamos por capturar os conteúdos com um *screen capture software*<sup>14</sup> (BORGES *et al.*, 2017; SIGILIANO; BORGES, 2019). No segundo momento, com o fim da temporada,

---

9 O nível micro dialoga com que a comunicação interpessoal do interagente, ou seja, as menções que ele faz no Twitter, os usuários que ele troca mensagens etc. (BRUNS; MOE, 2013).

10 O nível meso se refere à rede de seguidores do interagente e todos os desdobramentos conversacionais que envolvem esta questão (BRUNS; MOE, 2013).

11 O nível macro é focado na indexação do Twitter, isto é, as *hashtags* usadas pelos interagentes e as comunidades momentâneas que são formadas em torno das mesmas (BRUNS; MOE, 2013).

12 São eles: @\_biolee, @lmjlimantha, @grigiperti, @limanthando, @sapakru, @srtagriperti, @grigioregui, @aliexpert, @BestaEhTu, @comamorjonas, @shipper\_clexa, @bxenough, @joabuttercup, @mnksboy, @zgrigio, @fetishforkcc, @cabellarys, @cabelloreasons, @clarkegriffn, @cmilacores, @lambertiniSmantha, @Gutierrez\_Heloísa, @limanthamor, @mottajauregui, @rosanas1a2n3, @seemsliekbabs, @spotifybea, @TagsLimantha, @limanthagifs, @portalgripert, @portallimantha, @limanthasbr, @manoelaupdate, @LimanthaFalando, @shippowlimantha, @Limantha18, @archivegripert, @projetomvad, @MAVADasSpotify, @mavadout.

13 Disponível em: <https://tweetdeck.twitter.com/>. Acesso em: 21 mar. 2020.

14 Disponível em: <https://bit.ly/2tltfCa>. Acesso em: 21 mar. 2020.

em 5 de março de 2018, o monitoramento foi ampliado, se estendendo até o dia 10 de maio de 2018.

A terceira etapa consistiu na codificação dos *tweets* extraídos durante o monitoramento, ao todo foram coletadas 392 mil postagens. Nesta fase, os *tweets* foram identificados, descritos e categorizados manualmente, isto é, cada *post* foi analisado de forma individual, sem a ajuda de *softwares* (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011; RECUERO; BASTOS; ZAGO, 2015; SIGILIANO; BORGES, 2019). Agrupando os *tweets* de acordo com suas idiosincrasias, em busca de similaridades, dissimilaridades, padrões e peculiaridades (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011). Por conta do volume e complexidade dos dados, a codificação foi dividida em duas fases: macro e microcodificação. Inicialmente, categorizamos as postagens a partir dos contextos conversacionais, isto é, o tema central da publicação. Dessa forma foram identificadas 48 categorias na macrocodificação tais como, por exemplo, 'elogios', 'questões sociais', 'interação com o elenco da trama' etc. Ou seja, na macrocodificação 'questões sociais', por exemplo, buscamos as questões (LGBTQI+, racismo, feminismo e etc.) que os fãs repercutiam. Na microcodificação a categorização foi norteadada pelo conteúdo específico de cada contexto, tendo sido levantadas 195 categorias. É importante ressaltar que as categorias da microcodificação não são excludentes, dessa forma um único *tweet* pode constar em mais de uma categoria.

A quarta etapa consistiu na análise dos conteúdos postados no Twitter pelo *fandom* do casal Lica e Samantha a partir das reflexões de Mihailidis (2014). O autor afirma que na contemporaneidade o desenvolvimento de competências ultrapassa as lógicas tradicionais das mídias, abrangendo a interpretação crítica de conjuntos interativos e a integração de distintas plataformas. Mihailidis (2014) pontua que na cultura da convergência a literacia midiática engloba cinco habilidades: a curadoria, a criação, a compreensão crítica, a participação e a colaboração. Entretanto, como o autor destaca, as dimensões estão inter-relacionadas e esta separação é feita para que possamos analisar didaticamente cada uma delas.

A habilidade da curadoria envolve a capacidade de organizar, filtrar, selecionar e sistematizar conteúdos. O autor ressalta que a curadoria ganhou novas possibilidades no ambiente de convergência como, por exemplo, o compartilhamento de *links*, a criação de *threads* e a elaboração de tutoriais. Os perfis monitorados não só produziam conteúdos tais como *wallpapers*, vídeos *on cracks*, *threads* explicativas sobre a trajetória dos personagens, *packs* de ícones para *smartphones*, pastas colaborativas com os *downloads* das cenas editadas, *playlists* no Spotify, repositório de capítulos e etc, como também mobilizavam outros interagentes em torno de tópicos conversacionais específicos (acontecimentos dos capítulos, projeção dos personagens, protestos contra os roteiristas e etc.). Nesse contexto, os fãs eram amplamente conhecidos no *fandom* de Limantha por reunirem informações e conteúdos sobre o universo ficcional e por gerarem fluxo instantâneo na rede.

A habilidade de criação envolve a capacidade de produzir, remixar, compartilhar e integrar conteúdos em plataformas *online* (MIHAILIDIS, 2014). Conforme já discutimos em outros trabalhos (BRANDÃO *et al.* 2016, BORGES *et al.* 2017), a criação de perfis fictícios dos personagens no Twitter é uma prática recorrente entre os fãs de telenovela. As páginas não só reforçam, mas também ampliam o universo ficcional das tramas, explorando novos desdobramentos da história. Apesar de a sexualidade ser um dos temas norteadores na construção do arco narrativo de Limantha, por conta do horário, da faixa etária e de integrar uma trama com diversos personagens, o assunto foi brevemente abordado na atração da TV Globo. Durante a exibição de *Malhação – Viva a diferença* foram criados dez perfis fictícios dos personagens e, de modo geral, as páginas aprofundavam questões que não eram desenvolvidas na telenovela.

O perfil de Samantha, o @lambertiniSmantha, explorava, entre outros temas, tais como o relacionamento com Lica e o acidente de Anderson (Juan Paiva), o medo de falar sobre a sua orientação sexual com os pais. Em uma postagem realizada em março de 2018, o fã integrou duas redes sociais: o Twitter e o Instagram. No Instagram fictício da personagem o fã postou uma foto de

Samantha em uma praia com a seguinte legenda: *Pelo olhar da minha musa @Gutierrez\_Heloísa*. Minutos depois, o perfil da adolescente no *microblogging* relatava que tinha acabado de postar uma foto em que se declarava para Lica no Instagram e que estava com receio da reação dos pais. O *tweet* foi retuitado (RT) por alguns telespectadores interagentes de *Malhação* relatando que também compartilhavam da insegurança da personagem. Neste contexto, o fã aprofundava questões delicadas que não eram amplamente exploradas na telenovela e, mesmo que indiretamente, pontuava as diferentes abordagens do Instagram e do Twitter. Se no *microblogging* o perfil fictício expunha o seu receio de conversar sobre a bissexualidade com a família, no Instagram a adolescente contornava o medo e se declarava para Lica.

Assim como os demais personagens da temporada *Viva a diferença* Samantha adorava música e tinha uma banda, *Os Lagostins*. Formado pela adolescente, Felipe (Gabriel Calamari), MB (Vinicius Wester) e Guto (Bruno Gadiol) o grupo protagonizava várias ações transmídia da telenovela. Os clipes eram exibidos na íntegra no site do GShow e tinham seus áudios disponibilizados pelos fãs, mesmo que ilegalmente, para *download*.



Figura 2: O fã reproduz compartilha o áudio de uma das músicas dos *Os Lagostins*.

Fonte: Twitter (2018)

O último clipe lançado pelos *Os Lagostins*, na trama, foi um *cover* de *Gente Aberta*, composta por Erasmo Carlos e Roberto Carlos em 1971. Na história, Samantha dedica a canção para Lica. Porém, na atração televisiva só vemos a versão final do clipe, não acompanhamos de maneira detalhada a escolha do

*cover*, as gravações e etc. A partir deste arco narrativo, o perfil @MVADasSpotify reproduziu a *interface* da plataforma YouTube. Entre os conteúdos que compõem a montagem está um vídeo com a versão acústica de *Gente Aberta*, como se a adolescente estivesse ensaiando. A reprodução da *interface* do YouTube contém vários elementos característicos da arquitetura informacional do site como, por exemplo, o número de visualizações, o nome e o avatar do usuário e o tempo de duração do vídeo. Ao preencher as lacunas deixadas na telenovela, o fã aproxima a personagem dos hábitos comuns de qualquer adolescente, que posta seus vídeos na rede social, que tem um perfil no YouTube, além de demonstrar a sua expertise na compreensão dos elementos que integram a plataforma.

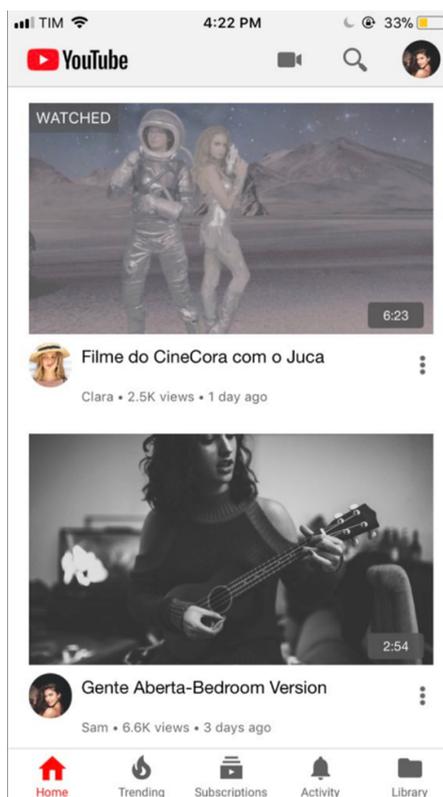


Figura 3: O fã reproduz a interface do YouTube, além das informações sobre o vídeo de Samantha ensaiando *Gente Aberta*, o curta dos personagens Juca e Clara.

Fonte: Twitter (2018)

A habilidade da compreensão crítica se refere, segundo Mihailidis (2014), à capacidade de analisar e compreender criticamente os conteúdos como, por exemplo,

o entendimento de mensagens, formato e gêneros a partir de suas semelhanças e especificidades. Em *Malhação – Viva a diferença* o núcleo familiar de Samantha integrou diversas práticas do *fandom* Limantha, tais como *fanfics*, vídeos *on crack* e *fanarts* (OBSERVATÓRIO DA QUALIDADE NO AUDIOVISUAL, 2019). Apesar de ser citado brevemente em algumas sequências da telenovela, os pais e a casa da personagem não chegaram a ser exibidos na TV, apenas sugeridos esporadicamente. Como, por exemplo, quando Samantha diz a Anderson que seu pai está no trabalho e a sua mãe está viajando e, por isso, eles poderiam ir para a casa dela. A falta de informações substanciais sobre o arco narrativo despertou a curiosidade nos fãs. No Twitter eles completavam as brechas deixadas no cânone, ampliando o universo ficcional. Exibida no dia 6 de fevereiro de 2018 a cena em que o casal discute por causa do fim do relacionamento de Bene e Guto gerou *buzz* na rede social não só pela troca de ofensas entre as personagens, mas também pelo destino de Samantha.

Na cena, a adolescente vai embora da casa de Lica no meio da noite, porém não acompanhamos a volta da personagem para casa, o arco se desenvolve apenas com Marta (Malu Galli) conversando com a filha sobre a saída abrupta da namorada. No *microblogging* o *fandom* começou, a partir da sequência, a repercutir para onde a personagem iria. Os memes criados pelos fãs mostravam o quadro em *close* e resignificavam o espanto de Samantha, causado no paratexto pela resposta agressiva de Lica, como se a adolescente estivesse na verdade preocupada com o seu destino. Diante da lacuna deixada pelos roteiristas os fãs ironizam a situação da personagem, afirmando que ela não tinha casa para voltar já que esta nunca apareceu na telenovela.

De acordo com Jamison (2017) a intertextualidade é um aspecto recorrente nas práticas da cultura de fãs. A autora cita o conceito de dupla codificação de Eco (2002) para descrever a produção criativa dos *fandons* que comunicam tanto com o público casual quanto com o público ávido. Isto é, o contexto geral pode ser compreendido por aqueles que não têm conhecimento aprofundado sobre o assunto, mas algumas referências só serão reconhecidas e entendidas em sua totalidade pelos fãs. Os memes produzidos pelo *fandom* Limantha apresentavam este código duplo, além

da expressão assustada de Samantha ao se dar conta que não tinha para onde ir, os *tweets* faziam uma correlação com a personagem de Giovanna Grigio na telenovela *Chiquititas* (2013-2015, SBT). Na trama a atriz interpretava Mili, uma órfã do *Orfanato Raio de Luz*. As publicações ironizam o cânone afirmando que já que a adolescente não tinha casa, o único lugar para o qual ela poderia ir seria para o orfanato.

O contexto conversacional discutido pelo *fandom* ressalta que, ao compreender criticamente o universo ficcional, o grupo consegue identificar as lacunas no cânone e desenvolver possíveis desdobramentos que não estão na telenovela. A partir da sequência os fãs fazem uma correlação entre o arco narrativo de Mili, de *Chiquititas* e o de Samantha, de *Malhação – Viva a diferença*. Entretanto, o ponto de interseção entre os universos não é somente a atriz Giovanna Grigio, mas o diálogo entre a lacuna percebida pelos fãs e o arco narrativo de Mili, que envolve temas como a família, o orfanato, o abandono etc. Dessa forma, o *fandom* consegue buscar referências que vão além da telenovela da TV Globo, estabelecendo várias camadas interpretativas.

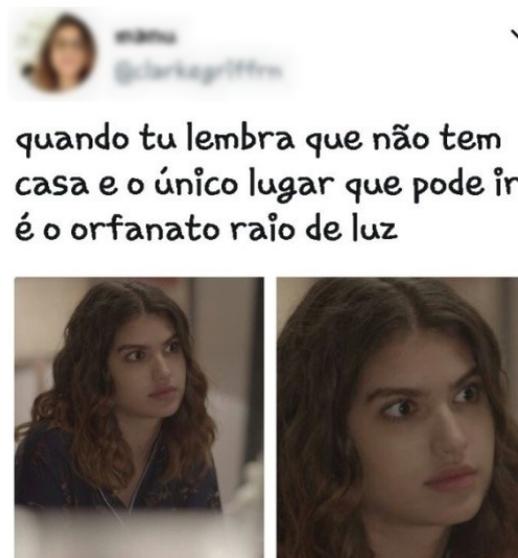


Figura 4: O tweet ressignifica a reação de Samantha e ironiza o universo ficcional de *Malhação – Viva a diferença* fazendo uma referência a trama de *Chiquititas* (2013-2015, SBT).

Fonte: Twitter (2018).

Com base na personalidade de Lica e Samantha o *fandom* também inseria as adolescentes em acontecimentos reais. Como, por exemplo, a polêmica<sup>15</sup> envolvendo o Queermuseu. Os fãs afirmavam que como Lica era ativista e gostava de arte, com certeza estaria à frente dos protestos a favor da exposição. O mesmo pôde ser observado nos eventos relacionados à eleição presidencial de 2018. Os *tweets* ressaltavam que o casal participaria do movimento #EleNão<sup>16</sup> em prol da comunidade LGBTQI+ e da igualdade de gênero, estabelecendo um diálogo entre a ficção e a realidade.



Figura 5: Os fãs repercutem o caso do Queermuseu a partir do arco narrativo do Cora Coralina. Na trama, a escola é alvo das fake news e do discurso conservador.

Fonte: Twitter (2018)

A habilidade da participação abrange a capacidade de comentar, editar e propagar publicações em diferentes plataformas colaborativas, tais como fóruns e redes sociais (MIHAILIDIS, 2014). Conforme ressaltamos ao longo deste artigo as questões relacionadas à comunidade LGBTQI+ estavam implícitas no

15 Disponível em: <https://bit.ly/31dyepz>. Acesso em: 21 mar. 2020.

16 Disponível em: <https://bit.ly/30jY2kr>. Acesso em: 21 mar. 2020.

desenvolvimento do arco narrativo de Limantha. Porém, a faixa etária recomendada, a proposta da trama de Cao Hamburger e, principalmente, por assunto ainda ser tratado como tabu na televisão nacional, as nuances do relacionamento das personagens não eram aprofundadas. As críticas dos fãs eram unânimes no Twitter, o público pedia que Lica e Samantha falassem abertamente sobre a sua sexualidade e que os beijos e as trocas de carícias entre as adolescentes fossem retratados da mesma forma que dos casais heterossexuais. Estes pontos do cânone reverberaram no *microblogging* não só através da produção criativa do *fandom*, mas também de protestos durante a exibição da telenovela.

Desde o início do desenvolvimento do arco narrativo protagonizado por Lica e Samantha, em dezembro de 2017, os fãs se mobilizaram em torno de *hashtags* específicas para comentarem os desdobramentos do casal na rede social. As indexações criadas pelo *fandom* faziam alusão ao principal acontecimento envolvendo as personagens no capítulo que estava no ar. A escolha da *hashtag* era mediada pelo perfil @TagsLimantha por meio de uma enquete. No dia anterior os fãs sugeriam, com base na sinopse do capítulo publicado no GShow, as possíveis indexações. As três *hashtags* escolhidas pelo perfil iam para votação e a mais votada era divulgada pelo @TagsLimantha e adotada pelo *fandom* durante a exibição do capítulo no dia seguinte.

Entretanto, à medida que o relacionamento de Limantha foi sendo explorado na história, os fãs passaram a usar as *hashtags* para protestar contra os pontos do paratexto. Como, por exemplo, a indexação #LimanthaSemCensura, usada no dia 15 de fevereiro de 2018, em que o *fandom* chamou a atenção para as diferenças entre as cenas de Lica e Felipe e Lica e Samantha. Segundo os fãs, nas sequências com o ex namorado a adolescente se aproximava, tocava nos ombros e nas mãos de Felipe. Em contrapartida, a interação com Samantha não tinha toque, apenas uma breve troca de olhares. A indexação gerou cerca de 31 mil *tweets* e ocupou a quarta posição nos *Trending Topics* (Brasil) da rede social. Lançada no dia 22 de fevereiro de 2017, a *hashtag* #LGBTMereceRespeito também problematizava o modo como o arco narrativo das personagens era conduzido pela TV Globo.

A mobilização do *fandom* foi repercutida por sites especializados como o *Observatório do Cinema*<sup>17</sup>, cuja reportagem destacava a inviabilização da bissexualidade,

Usuários da rede subiram uma *hashtag* chamada #LGBTMereceRespeito, pois receiam que ao final da atual saga da novela, Samantha acabe ficando com o rapaz ao invés de Lica e que o namoro lésbico foi só passageiro. Críticas sobre a exploração do relacionamento das duas também aconteceram, alegando que não foi bem feito como são os casais heterossexuais (OBSERVATÓRIO DO CINEMA, 2018, *online*).

Intitulada pelos telespectadores interagentes de *Ask Limantha*, a ação promovida pelo @TagsLimantha propunha uma discussão coletiva no *fandom*. O perfil publicava uma pergunta e os fãs respondiam com base nos possíveis acontecimentos futuros da trama, usando a *hashtag* #asklimantha. Como, por exemplo, qual faculdade Lica e Samantha estão fazendo. Depois de compartilharem trechos da trama e argumentarem sobre os principais interesses e aptidões das adolescentes os telespectadores interagentes chegaram à conclusão de que Lica fez Artes Plásticas e Samantha Arquitetura. As reflexões propostas no Twitter reverberaram nas *fanfics*, cujas tramas apresentam capítulos que se passam anos após a temporalidade do cânone, em que as personagens já estão formadas e morando fora do Brasil.



Figura 6: Os fãs participam do #AskLimantha, fazendo projeções em relação do futuro das personagens.

Fonte: Twitter (2018).

17 Disponível em: <<https://bit.ly/31choae>>. Acesso em: 21 mar. 2020.

A habilidade de colaboração abarca a capacidade de produzir, de modo colaborativo, conteúdos relevantes, em que cada interagente colabora para o todo (MIHAILIDIS, 2014). Um ponto importante nas discussões sobre o arco narrativo de Limantha é que a elaboração das projeções que vão além do universo ficcional é coletiva. Ou seja, a partir de um questionamento, os fãs se mobilizam para juntos refletirem, com base no metatexto, sobre quais seriam as melhores possibilidades. No capítulo final de *Malhação – Viva a diferença* Lica e Samantha decidem fazer uma viagem pelo Brasil. Após o término da trama, os fãs deram continuidade ao *plot*, refletindo não apenas sobre as cidades que as personagens estavam visitando, mas como estaria a relação delas com os amigos. As ampliações dos potenciais resignificavam imagens feitas nos bastidores da trama como, por exemplo, a foto tirada no intervalo das gravações do aniversário de Tônico, filho de Keyla, em que vemos Lica, Samantha, Tina e Anderson. Ao publicarem a imagem no Twitter os fãs afirmavam que a foto registrava um jantar que as adolescentes tinham organizado para contarem ao casal de amigos os detalhes sobre a viagem.

### **Considerações finais**

A conversação em rede propicia novos modos de ampliação e resignificação dos universos ficcionais. A partir dos perfis e das indexações os fãs aprofundam os arcos narrativos, completam as lacunas do paratexto e criam versões alternativas da trama. Ao estabelecermos um diálogo entre a literacia midiática e as práticas da cultura de fãs é fundamental ressaltarmos que a reflexão sobre as dimensões analisadas neste trabalho se limita às especificidades do *fandom* Limantha e aos desdobramentos narrativos propostos por Cao Hamburger.

Os conteúdos publicados no Twitter apresentam diversas camadas interpretativas, reverberando distintas práticas e produções de sentido do *fandom*. Por exemplo, as discussões sobre o modo como o casal era representado não se limitavam ao *microblogging*. Muitas vezes um meme postado no Twitter se desdobrava no grupo do WhatsApp e inspirava o início de uma *fanfic*. Ou seja, o que observamos é que os tópicos repercutidos pelos fãs do *shipp* eram compostos

por várias camadas intertextuais, com referências externas e internas à atração da TV Globo.

Embora a emissora crie várias ações de engajamento, os fãs tendem a se engajar a partir de suas próprias estratégias. As indexações são definidas coletivamente e são usadas não só para unificar a conversação em torno de um mesmo tópico, mas para protestar contra os acontecimentos da história. Ao circularem apenas entre o *shipp*, as *hashtags* acabavam formando, mesmo que indiretamente, comunidades momentâneas, contribuindo para o aprofundamento do universo ficcional.

Sendo assim, verificamos que a análise dos *tweets* do *fandom* Limantha nos ajuda a compreender a pluralidade conversacional dos conteúdos produzidos no Twitter. A produção criativa dos fãs abrange tanto a compreensão crítica da telenovela infanto-juvenil, quanto as características e potencialidades da arquitetura informacional do Twitter na elaboração das estratégias para gerar maior engajamento. Evidenciando desse modo o domínio de diversas competências associadas à literacia midiática e possibilitando a compreensão de novos modos de consumo das telenovelas infanto-juvenis no Brasil.

## Referências

ALVERMANN, D.; HAGOOD, M. Fandom and critical media literacy. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, v. 43, n. 5, 2000. Disponível em: <https://bit.ly/3chCEzj>. Acesso em: 14 abr. 2020.

BORGES, G. *et al.* Construção de mundos ficcionais pelo *fandom* Limantha, de *Malhação – Viva a diferença*. LOPES, M. I. V. (org.). *A construção de mundos na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2019, v. 6.

BORGES, G. *et al.* Fãs de Liberdade, Liberdade: curadoria e remixagem na social TV. LOPES, M.I.V. de (org.). *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II: práticas de fãs no ambiente da cultura participativa*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

BRANDÃO, C. *et al.* Cultura participativa na esfera ficcional de *O Rebu*. Lopes, M.I.V. de (org.). *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

BRUNS, A.; MOE, H. Structural layers of communication on Twitter. WELLER, K. *et al.* (orgs.). *Twitter and Society*. Peter Lang: Nova York, 2013.

COPPA, F. *An archive of our own* – Um arquivo só nosso (Escritores de Fanfiction, Uni-vos). JAMISON, A. *Fic* – Por que a fanfiction está dominando o mundo. Rocco: Rio de Janeiro, 2017.

DINEHART, S. *Transmedial play: cognitive and cross-platform narrative*, online, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2s169jv>. Acesso em: 14 abr. 2020.

Fãs de casal lésbico de *Malhação* recebem término e protestam contra a novela. *OBSERVATÓRIO DO CINEMA*, online, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2ycapUe>. Acesso em: 14 abr. 2020.

FECHINE, Y.; CAVALCANTI, G. TV Social em telenovelas da Rede Globo: estratégias e papéis. *Lumina*, v. 11, n. 2, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Pgtv0C>. Acesso em: 14 abr. 2020.

FRAGOSO, S.; RECUERO, R.; AMARAL, A. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

GILSTER, P. *Digital literacy*. Nova York: John Wile, 1997.

Globo quer 'pegar leve' com *Malhação*. *TV Folha*, online, 1995. Disponível em: <https://bit.ly/2DdHSQK>. Acesso em: 14 abr. 2020.

GREENHOW, C.; GLEASON, B. Twitteracy: Tweeting as a new literacy practice. In: *The Educational Forum*, v. 76, n. 4, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2N0Mav1>. Acesso em: 14 abr. 2020.

HERRERO-DIZ, P. *et al.* Estudio de las competencias digitales en el espectador fan español. *Palabra Clave*, v. 20, n. 4, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2uMbGPz>. Acesso em: 14 abr. 2020.

HIRSJÄRVI, I. Alfabetización mediática, fandom y culturas participativas. Un desafío global. *Anàlisi Monogràfic*, 2013. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/record/112869>. Acesso em: 14 abr. 2020.

JAMISON, A. *Fic – Por que a fanfiction está dominando o mundo*. São Paulo: Rocco, 2017.

JENKINS, H; *et al.* *Cultura da conexão – criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2014.

JENKINS, H. *et al.* *Confronting the challenges of participatory culture media education for the 21st century*. Massachusetts: MIT Press, 2009.

KELLNER, D.; SHARE, J. Toward critical media literacy: core concepts, debates, organizations, and policy. *Journal Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, v. 26, n. 3, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3gyd7op>. Acesso em: 14 abr, 2020.

LIVINGSTONE, S. *Making sense of television – The psychology of audience interpretation*. 2ª. ed. Nova York: Routledge, 2007.

MASSAROLO, J.; MESQUISA, D. Narrativa transmídia e a Educação: panorama e perspectivas. *Revista Ensino Superior Unicamp*, n. 9, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2uRaZ51>. Acesso em: 14 abr. 2020.

MIHAILIDIS, P. *Media literacy and the emerging citizen: Youth, engagement and participation in digital culture*. Nueva York: Peter Lang, 2014.

OBSERVATÓRIO DA QUALIDADE NO AUDIOVISUAL. Análise das fanfictions da temporada *Viva a diferença* de *Malhação*, online, 2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/y28j6lt4>. Acesso em: 7 jul. 2019.

PASSARELLI, B.; AZEVEDO, J. (orgs.). *Atores em rede: olhares luso-brasileiros*. São Paulo: Editora Senac, 2010.

PECCOLI, V. *Malhação – Viva a diferença* chega ao fim com maior ibope desde 2009. *TV Foco*, online, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2IciMyn>. Acesso em: 14 abr. 2020.

RECUERO, R. BASTOS, M; ZAGO, G. *Análise de redes para mídia social*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

RECUERO, R. *Redes sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RECUERO, R. *A conversação em rede: comunicação mediada pelo computador e redes sociais na Internet*. 2ª. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

ROJO, R. *Multiletramentos na escola*. São Paulo: Parábola, 2012.

SANDVOSS, C. Quando a estrutura e a agência se encontram: os fãs e o poder. *Ciberlegenda*, v. 1, n. 38, 2013. Disponível em: <http://bit.ly/2OeTbty>. Acesso em: 14 abr. 2020.

SCOLARI, C. *Literacia transmedia na nova ecologia mediática* – Livro Branco. Barcelona: Europeans Union Funding for Research & Innovation, 2018.

SCOLARI, C. Transmedia literacy: informal learning strategies and media skills in the new ecology of communication. *Revista Telos*, v. 193, n. 1, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/1KtnZD>. Acesso em: 14 abr. 2020.

SIGILIANO, D; BORGES, G. A Rede Globo no ecossistema da Social TV: uma análise sobre as postagens do perfil @redeglobo no Twitter. *Intexto*, Porto Alegre, n. 36, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2EHAg9L>. Acesso em: 14 abr. 2020.

SIGILIANO, D. BORGES, G. As discussões sobre The X-Files na Social TV: uma análise do backchannel da décima temporada. *Contemporânea*, v. 17, n. 1, 2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/y3j34xhb>. Acesso em: 14 abr. 2020.

THOMAS, A. Blurring and breaking through the boundaries of narrative, literacy, and identity in adolescent fan fiction. MICHELE, K; COLIN, L (eds.). *A new literacies sampler*. Nova York: Peter Lang Publishing, 2017.

Submetido em: 31 ago. 20 | aprovado em: 14 out. 20

## **Merchandising social transmídia na Rede Globo:** uma análise da temática lgbtqia+ em *Malhação*<sup>1</sup>

## **Transmedia social merchandising:** an analysis of lgbtqia+ themes in *Young Hearts*

*Yvana Fechine*<sup>2</sup>, *Cecília A. R. Lima*<sup>3</sup>, *Diego Gouveia Moreira*<sup>4</sup>,  
*Gêsa Cavalcanti*<sup>5</sup> e *Marcela Chacel*<sup>6</sup>

1 Este artigo é fruto de uma pesquisa realizada no âmbito do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (Obitel Brasil), cujos resultados também foram apresentados, em outra perspectiva, em Fechine; Lima; Moreira; Cavalcanti e Chacel (2019).

2 Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pesquisadora associada ao Centro de Pesquisas Sociossemióticas e ao Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (Obitel). Bolsista de produtividade em Pesquisa do CNPq. Email: [yvana.fechine@ufpe.br](mailto:yvana.fechine@ufpe.br).

3 Professora adjunta do Departamento de Comunicação (UFPE) e pesquisadora do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (Obitel). Email: [cecilia.lima@ufpe.br](mailto:cecilia.lima@ufpe.br).

4 Professor adjunto do Núcleo de Design e Comunicação (UFPE) e pesquisador do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (Obitel) Email: [diego.moreira@ufpe.br](mailto:diego.moreira@ufpe.br).

5 Publicitária. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFPE) e pesquisadora do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (Obitel). Email: [gesakarla@hotmail.com](mailto:gesakarla@hotmail.com).

6 Professora adjunta do Departamento de Comunicação (UFRN) e pesquisadora do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (Obitel). Email: [marcelapup@gmail.com](mailto:marcelapup@gmail.com).

**Resumo**

Este artigo tem o objetivo de discutir o conjunto de ações socioeducativas realizado pela Globo em *Malhação* com foco na questão LGBTQIA+ a partir do casal Michael e Santiago. O trabalho analisa a estratégia transmídia utilizada pela emissora na divulgação de ideias educativas sobre questões de sexualidade e coloca as ações à prova a partir da realização de um grupo focal com pessoas LGBTQIA+, em sua maioria integrantes de movimentos sociais relacionados à temática. A análise permite compreender que é preciso continuar investindo na interdiscursividade e no modelo de produção transmídia para que as ações socioeducativas tenham o efeito pretendido.

**Palavras-chave**

Ações socioeducativas, telenovela, transmídiação.

**Abstract**

This paper aims to discuss the set of actions with an educational purpose carried out by Globo in *Malhação (Young Hearts)* regarding LGBTQIA+ issues. The research analyzes the transmedia strategy used by the broadcaster to disseminate educational ideas on sexuality issues and submits the actions to the test by holding a focus group with LGBTQIA+ people, mostly members of social movements related to the theme. Finally, the research shows that it is necessary to continue investing in transmedia strategies to generate the desired outcome.

**Key words**

Socio-educational actions, telenovela, transmedia.

Para Dominique Wolton (1996), a televisão deveria ter três objetivos: informar, educar e distrair. A teledramaturgia brasileira esforça-se para reunir essa tripla vocação nas chamadas ações socioeducativas ou *merchandising social* (SCHIAVO, 1995; 2006; BALOGH, 2001). As telenovelas brasileiras levam para o ambiente doméstico enredos ficcionais que buscam retratar questões, públicas ou privadas, próprias da sociedade (LOPES, 2003). Por vezes, assumem um tom pedagógico diante de questões e causas sociais não exatamente para gerar consenso, mas para sensibilizar audiências e propor discussões sobre temas potencialmente controversos. No caso da Rede Globo, maior emissora do país, desenvolveu-se “uma cultura de abordagem das questões sociais em todos os níveis da programação, *sempre com uma clara intencionalidade educativa*” (SCHIAVO, 2006, p. 2, grifo do autor).

Nos últimos anos, a emissora colocou em foco questões de gênero e sexualidade, que vêm sendo sistematicamente inseridas na agenda de discussão. Cada vez mais produções, em diferentes faixas de horário, ocupam-se da inclusão e representação de personagens que fogem a padrões heteronormativos, quase sempre utilizando de uma abordagem socioeducativa. Nesse mesmo contexto, verifica-se que o cenário da convergência midiática (JENKINS, 2008) interferiu diretamente no modelo de produção dos programas televisivos, que agora transbordam para outros dispositivos e telas. A produção de conteúdos transmídias passou também a colaborar com essas ações socioeducativas, ampliando as oportunidades de contato com o consumidor de televisão e apostando mais diretamente na atividade dos usuários em múltiplos dispositivos midiáticos.

Este artigo tem por objetivo analisar as práticas de *merchandising social* no contexto da transmídiação, utilizando como estudo de caso a *soap opera* adolescente *Malhação* e suas ações voltadas para abordar a temática LGBTQIA+<sup>7</sup>

---

7 Sigla que representa o movimento político e social de inclusão de pessoas de diversas orientações e identidades de gênero. Refere-se, respectivamente, a lésbicas, gays, bissexuais, transexuais ou transgêneros, queer, intersexo, assexual e todas as diversas possibilidades de orientação sexual e/ou identidade de gênero que existam.

na temporada *Vidas brasileiras*, exibida pela TV Globo, entre março de 2018 e abril de 2019. Embora se organize a partir de temporadas anuais, *Malhação* funciona em cada uma delas com estrutura (temática principal, núcleos dramáticos, quantidade e duração de capítulos), enredo e personagens similares aos das telenovelas, o que nos permite analisá-la pelos mesmos parâmetros ao tratarmos do *merchandising* social. O estudo de caso de *Malhação – Vidas brasileiras* foi realizado com registros descritivos-interpretativos em diários de observação<sup>8</sup>, a fim de identificarmos as ações socioeducativas relacionadas ao casal Santiél (Santiago e Michael). Em paralelo, foram acompanhados os perfis da TV Globo no Facebook, Twitter e Instagram, bem como o site Gshow, para observar o lançamento de conteúdos ligados às cenas.

Além disso, a abordagem de casais homoafetivos na teledramaturgia da TV Globo foi avaliada por um grupo focal com integrantes de organizações e movimentos sociais pernambucanos engajados com a defesa dos direitos LGBTQIA+, visando analisar, a partir do lugar de fala privilegiado do grupo, as percepções sobre os esforços da emissora nas ações socioeducativas LGBTQIA+ nas telenovelas. O grupo foi realizado no dia 19 de outubro de 2018.

Por considerar importante compreender opiniões de viés mais crítico a respeito do *merchandising* social ligado à causa LGBTQIA+, a amostra da pesquisa foi concebida de forma proposital. Privilegiou-se a atuação dos participantes em atividades, pesquisas ou entidades ligadas à reflexão sobre homofobia. A partir de Hair et al. (2014), isso significa que selecionamos pessoas identificadas como especialistas sobre o tema do estudo proposto. Ou seja, os participantes tinham lugar de fala privilegiado em relação à problemática tratada. Ao todo, foram oito participantes, nomeados da seguinte forma:

---

8 A pesquisa realizada compreende-se qualitativa, uma vez que os episódios foram analisados a partir dos dados coletados e descritos nos diários de observação. Possui natureza descritiva, uma vez que estes correspondem a diários de campo, utilizados como ferramenta de sistematização dos dados para sua posterior análise. Os diários são compostos pela transcrição das falas dos personagens em cenas nas quais ficaram claros os esforços de abordar as questões de gênero e sexualidade.

Quadro 1. Identificação dos participantes do Grupo Focal

Identificação	Perfil
Participante 1	Jovem, por volta de 20 anos, branco, homem cis, homossexual. Contribui para um programa televisivo que trata sobre visibilidade de LGBTs.
Participante 2	Na faixa dos 30 anos, mulher cis, branca, homossexual. É militante em várias organizações e envolvida com produção cultural.
Participante 3	Na faixa dos 30 anos, homem cis, branco, homossexual. É advogado e pesquisador do tema.
Participante 4	Jovem, na faixa dos 20 anos, mulher de gênero fluido, parda, homossexual, feminista, organizadora de um evento dirigido a LGBTs.
Participante 5	Na faixa dos 50 anos, mulher cis, negra. É professora universitária e pesquisadora.
Participante 6	Na faixa dos 30 anos, mulher trans, negra, atua na diretoria LGBTQ de uma instituição de ensino superior.
Participante 7	Jovem, na faixa dos 20 anos, mulher cis, branca, homossexual. É artista e engajada em produção cultural.
Participante 8	Na faixa dos 40 anos, mulher cis, negra, homossexual, pesquisadora.

Fonte: Próprios autores.

Este artigo tem como objeto específico analisar de que forma o *merchandising* social transmídia em *Malhação – Vidas brasileiras* (2018) foi efetivado. Mas a análise pode subsidiar discussões de caráter mais geral sobre o desenvolvimento de estratégias transmídias nesse tipo de ação na teledramaturgia dentro do cenário da cultura participativa<sup>9</sup>.

Os comentários do grupo contribuem para uma visão crítica acerca do modo como tais ações são percebidas por pessoas que estão envolvidas com reflexões sobre a visibilidade LGBTQIA+ em suas áreas de atuação. O percurso aqui proposto começa recuperando o conceito de *merchandising* social, destacando como a inclusão de personagens LGBTQIA+ em telenovelas tem caráter pedagógica, muitas vezes enfrentando reações contrárias, as questões de orientação sexual.

### **Merchandising social na ficção televisiva brasileira**

Desde a inserção das novelas como parte do cotidiano de um público consideravelmente representativo no Brasil, elas tornaram-se um veículo favorável

9 Designa-se aqui como cultura participativa o cenário e o conjunto variado de possibilidades abertas aos consumidores de maior acesso, produção e circulação de conteúdos midiáticos, a partir da digitalização e convergência dos meios (FECHINE et al., 2013, p. 26-27).

para a inserção de produtos, marcas e também de ideias. Quando possui fins comerciais, as inserções no enredo da telenovela são chamadas, grosso modo, de *merchandising* editorial (NUNES *apud* SCHIAVO, 1995). Já o processo de criação de narrativas baseadas em temáticas sociais, com uma finalidade educativa, foi definido por Schiavo (1995) como *merchandising* social. O conceito está relacionado à criação e expansão de debates sociais, executados de forma estratégica para promover o diálogo entre telespectadores.

De acordo com Lopes (2009), o *merchandising* social:

[...] tem por objetivos: difundir conhecimentos, promover valores e princípios éticos e universais, por exemplo, a 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, o 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, o desarmamento, educação inclusiva etc. (LOPES, 2009, p. 38).

Os enredos das novelas potencializam os discursos implantados na vida dos personagens por meio do *merchandising* social, oferecendo ao público a oportunidade de refletir e discutir temas de forma indireta, baseando-se na vivência de personagens fictícios. Por isso, de acordo com Clemente (2009, p. 62), o *merchandising* social também pode ser tratado como uma ferramenta educativa, pois é inegável o seu poder formador de opinião.

Para Baccega (2003, p.8), “toda a sociedade, com maior, menor ou sem escolaridade, homens e mulheres, crianças, jovens e adultos, residentes nas mais diferentes regiões do país discutem a temática social pautada pela telenovela”. No grupo focal realizado pelos autores, o papel social e o potencial educativo das telenovelas foram reconhecidos, mas seus efeitos foram relativizados:

Participante 8: [...] a história das novelas tem trazido a realidade social pra gente poder refletir sobre o que a gente tem, sobre o que acontece no Brasil. Eu acho que tem a coisa positiva, tipo: “ah, tem casais, tem beijo na boca, tem gravidez, tem tantas coisas”. Mas aí como a gente reage a isso pode ser positivo ou negativo, a gente vai ver como tá a

onda de conservadorismo contra a homossexualidade nos últimos tempos. Isso diz também dessa abertura de mostrar realmente o que acontece com as famílias, com os casais, então isso pra mim tem coisas positivas e negativas. Infelizmente, não era pra ser, era pra ser só educativa, pra gente respeitar as pessoas. Mas acho que nem sempre traz essa questão de forma bacana. Isso tem potencializado muito as ações fascistas.

A proposta de estimular debates sobre problemas sociais de interesse público encontra nas estratégias transmídias adotadas pelas telenovelas um aliado, não apenas por propiciar o agendamento de tais temáticas em diferentes meios, mas também por permitir o envolvimento dos telespectadores em novas esferas de discussão. Convidando os espectadores a intervir de modo mais ou menos direto na circulação dos conteúdos, a transmídiação pode ser definida como

[...] um modelo de produção orientado pela distribuição em distintas mídias e plataformas tecnológicas de conteúdos associados entre si e cuja articulação está ancorada em estratégias e práticas interacionais propiciadas pela cultura participativa estimulada pela digitalização e convergência dos meios (FECHINE et. al., 2013, p. 26).

Inseridas dentro desse modelo, as ações de *merchandising* social também passam por reconfigurações. Embora haja registro de ações socioeducativas em novelas da Globo já nos anos 70, *Mulheres apaixonadas* (2003) foi uma das primeiras novelas a explorar a articulação entre mídias, apresentando um website próprio com informações associadas ao enredo, como violência contra a mulher, alcoolismo e ciúme.

As ações socioeducativas relacionadas às questões de gênero e sexualidade, nosso foco neste artigo, costumam ser desenvolvidas predominantemente nas chamadas novelas das 21 e 23 horas, destinadas ao público mais adulto. Isso faz de *Malhação – Vidas brasileiras* um caso ainda mais significativo. A trajetória que leva até a representação de personagens homossexuais e casais homoafetivos na faixa das 17 horas, destinada ao público jovem, foi longa e atravessada por polêmicas e tentativas de silenciamento.

Um dos primeiros personagens homossexuais foi o costureiro Rodolfo Augusto de *Assim na terra como no céu*, exibida entre 1970 e 1971. Rodolfo

atendia a um padrão de representação social em que gays costumavam ser “apresentados como mordomos, cabeleireiros, bailarinos e assassinos passionais” (CABRAL, 2007 p. 18). Nos anos 80, as tentativas de representação de personagens homossexuais sofreram censura pela Ditadura Militar. Na década de 90, embora não houvesse uma interdição direta, ainda havia rejeição a esse tipo de representação, como evidenciado pela novela *Torre de Babel* (1988-1999) com a morte trágica de um casal de mulheres inserido na trama.

A partir dos anos 2000, essas representações e temáticas se tornaram mais frequentes. Mas somente em 2014 casais do mesmo sexo puderam se beijar no horário nobre da TV Globo, com *Amor à vida* (2013-2014) e *Em família* (2014). Na mesma medida em que cresce a presença de personagens LGBTQIA+ nas novelas, aumentam as ações socioeducativas, como ocorreu em *Liberdade, liberdade* (2016) e *Segundo sol* (2018), que pautaram homofobia e relações homoafetivas, ou em *A força do querer* (2017), que tratou da transexualidade.

A diretora de responsabilidade social da Globo, Beatriz Azeredo (2019), reconhece a importância que as questões de gênero e sexualidade têm ocupado nas telenovelas da Globo, mas ressalta que não há qualquer direcionamento da empresa aos seus autores em relação à abordagem de tais temáticas. Segundo Azeredo (2019), autores e roteiristas da Globo têm liberdade para eleger os temas a serem abordados nas tramas que desenvolvem. O surgimento de personagens não-heterossexuais e de casais homoafetivos nas novelas é uma demonstração de que “como empresa, sempre estamos olhando para a sociedade e refletindo os temas que estão sendo debatidos”. No grupo focal realizado pelos autores deste artigo, foi reconhecida a colaboração dessas ações para tornar os LGBTQIA+ mais presentes no cotidiano dos segmentos sociais mais conservadores:

Participante 1: Minha avó não conhece gay, não conhece lésbica, mas aí ela vai assistindo novela, vai assistindo, [...] aí ela começa a se permitir a pronunciar a palavra homossexual. Não que ela entenda sobre isso, não que ela tenha sido devidamente apresentada a esse universo [...] não é perfeito, mas acho que é um crédito que cabe às novelas.

Na mesma linha, participantes do grupo destacaram a necessidade de naturalizar temas ainda compreendidos pela maioria da população como estranhos ou distantes.

Participante 4: Eu acho que tanto na questão LGBT, como de outras minorias, e até na rotina das pessoas mesmo, a gente aprende a conviver com o diferente [...] por convivência. Eu acho que é muito mais efetivo quando algo faz parte do seu cotidiano, do que quando é algo apresentado como externo, diferente.

A representação de personagens LGBTQIA+ tem sido marcada pelo que Colling (2007) chama de “narrativa de revelação”, uma abordagem em que se enfatiza a descoberta da orientação sexual, o processo de autoaceitação dos personagens e de convívio social. Em outras palavras, quando há um personagem homossexual na novela, não raro, seu papel na trama limita-se ao de ser homossexual e ilustrar uma trajetória de preconceito. No grupo focal, esse tipo de representação unidimensional – assim como o eventual vitimismo dos personagens – foi criticado:

Participante 4: Uma coisa que observo muito, não só nas novelas, mas nas representações LGBT em geral, é que aquele personagem existe e o papel dele naquela trama é ser gay, é ser lésbica. Todo o roteiro é baseado nesse fato, não se complexifica a vida daquela pessoa. Por exemplo, não mostra a mulher lésbica que o drama da vida dela é conseguir emprego x. Não, o drama vai ser sobre ela ser lésbica e o quanto é sofrido e complicado. E isso já faz parte da vida das pessoas. Apresentar essas pessoas como “vida comum” seria mais efetivo. Algo que diz “ah, essa pessoa tá vivendo a dela como eu tô vivendo a minha vida, tá lutando pra pagar os boletos dela que nem eu”.

Participante 6: [...] seria mais produtivo se a gente aparecesse como pessoas que tivessem um cotidiano e que o enredo principal ou o drama [...] não fosse da identidade da orientação sexual, mas assim que ela pudesse aparecer casada com outra mulher ou enfim uma pessoa trans com uma família natural, como se constitui, como a gente tem, mas que o foco não fosse a questão da identidade ou da orientação.

Participantes do grupo focal sinalizaram a importância da participação de pessoas LGBTQIA+ na criação desses produtos, destacando que a comunidade

deve ser ouvida em suas múltiplas facetas e perspectivas. Neste último ponto, salientamos que um aspecto que foi bastante criticado foi a pequena variedade de representações no que diz respeito às possibilidades de recortes de gênero, classe e raça. A predominância de casais brancos, formados principalmente por homens em situação de privilégio econômico, que atendem a determinados padrões de gênero, foi associada a uma lógica de mercado.

Participante 1: [...] de cabeça, eu consegui pensar em muito mais homens gays do que mulheres lésbicas como personagens em novelas, porque tem uma proximidade com o eixo de mercado, com o poder aquisitivo maior e também tem uma estética de familiaridade mais próxima com a das pessoas que costumam assistir novela.

Participante 4: [...] essas pessoas não estão sendo representadas por uma questão de decência, mas de mercado. E aí, quem é que tem dinheiro? São os LGBTs branquinhos, os gays ricos, que vão casar na igreja, que vão adotar uma criança maravilhosa, sabe?

Os participantes do grupo destacaram ainda a importância de as ações socioeducativas estabelecerem uma relação interdiscursiva com outros produtos, inclusive não ficcionais, da grade de programação, de tal modo que a legitimação de direitos integre todo o discurso da empresa:

Participante 5: [...] precisa de um investimento da própria emissora para que não fique apenas no caso que é retratado na própria novela. [...] o debate poderia acontecer em outros programas, nas ações transmídias etc. O problema é que eu penso que isso não é muito utilizado, utiliza mais a polêmica do que o conteúdo em si. Apresentar questões lésbicas, gays, questões da sexualidade, a maior parte das novelas apresenta, agora o que é que se faz com isso?

Participante 4: De nada adianta o esforço de uma telenovela em conscientizar as pessoas contra a LGBTfobia se os demais programas da grade seguem reforçando estereótipos ou dando espaço para figuras preconceituosas.

Embora esse esforço interdiscursivo não tenha sido reconhecido entre os participantes do grupo focal, Azeredo (2019) assegura que o setor de

responsabilidade social trabalha com o que denomina “metodologia 360°”, buscando ofertar os conteúdos socioeducativos também nos programas jornalísticos e de entretenimento, em campanhas específicas e nas redes sociais.

É em meio a promessas e a cobranças que o *merchandising* social LGBTQIA+ em *Malhação – Vidas brasileiras* torna-se um objeto interessante a ser observado, pois trata-se de um caso em que a Globo explorou de modo mais direto a interdiscursividade em torno da temática e a estratégia 360°, cuja operacionalização depende de um modelo de produção transmídia.

A experiência aponta a potencialidade desse modelo no desenvolvimento de ações socioeducativas capazes de promover um debate mais amplo e transversal. Para estudá-la mais a fundo, optamos pelo uso do estudo de caso (YIN, 2001) como instrumento metodológico.

O estudo de caso tem se tornado a estratégia preferida quando os pesquisadores procuram responder às questões “como” e “por que” certos fenômenos ocorrem, quando há pouca possibilidade de controle sobre os eventos estudados e quando o foco de interesse é sobre fenômenos atuais, que só poderão ser analisados dentro de algum contexto da vida real (GODOY, 1995, p. 25).

De acordo com Yin (2001), o estudo de caso é uma estratégia metodológica importante para as Ciências Humanas, pois permite que o investigador tenha uma visão mais aprofundada do fenômeno estudado, revelando nuances difíceis de serem percebidas numa perspectiva mais geral. O autor define o estudo de caso como uma ferramenta que “investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos” (YIN, 2001, p. 32). Dessa forma, analisar o caso desta temporada específica de *Malhação* nos fornece instrumentos para compreender de que forma as questões relacionadas à sexualidade têm sido incorporadas na teledramaturgia contemporânea praticada pela emissora de maior alcance no país, como exemplo de uma reconfiguração do *merchandising* social num modelo de produção transmídia.

### **Ações socioeducativas transmídias lgbtqia+ em *Malhação – Vidas brasileiras***

*Malhação* é o mais duradouro produto de ficção seriada voltado para o público jovem da emissora. Está no ar desde abril de 1995, com episódios exibidos de segunda a sexta, ao final da tarde. A *soap opera* também desponta como um espaço privilegiado de investimento em ações socioeducativas. De 2000 a 2004, 40% de todas as iniciativas de *merchandising* social foram de *Malhação*. Em 2006, *Malhação* veiculou 314 cenas socioeducativas. Em 2009, 158 de todas as 858 cenas socioeducativas ocorreram em *Malhação* (COUTINHO; QUARTIERO, 2010).

Nos últimos anos, *Malhação* desenvolveu um papel mais ativo na representação de questões sociais e identitárias. Essa mudança está relacionada ao modo como as juventudes e os movimentos sociais foram fortalecidos pela emergência de novas formas de militância proporcionadas pelo ambiente on-line (CASTELLS, 2013). Nesse sentido, um dos temas prioritários das ações de *Malhação* é o “combate ao preconceito e à discriminação” (REDE GLOBO *apud* COUTINHO; QUARTIERO, 2010, p. 89).

Sócrates, o primeiro personagem declaradamente homossexual de *Malhação*, apareceu na sexta temporada (2000-2001). Nas temporadas seguintes, alguns outros personagens LGBTQIA+ foram representados em *Malhação*, mas o aspecto afetivo de suas vidas era uma questão pouco explorada. Só em *Malhação – Viva a diferença* (2017-2018), um relacionamento homoafetivo teve mais ênfase dentro da narrativa, a partir das personagens Lica e Samantha. O casal protagonizou cenas de beijo até então inéditas na faixa de horário. *Vidas brasileiras* (2018-2019) incluiu personagens gays, trans e bissexuais. A temporada contou com Gabriela Loran, a primeira atriz transexual a participar do elenco. *Vidas brasileiras* buscou focar em diferentes aspectos das vidas dessas pessoas, especialmente por meio do casal Michael e Santiago.

Na trama, Michael é um homem cis homossexual que não se deixa restringir por padrões normativos de gênero. Já Santiago é um garoto tímido, habilidoso no futebol e que foge ao estereótipo do homem gay afeminado. Quando chega ao colégio, Santiago ainda está tentando entender por que se sente inadequado no

mundo. No convívio com Michael, ele percebe que, apesar de serem diferentes, eles possuem algo em comum.

A relação homoafetiva entre Michael e Santiago foi destacada de modo constante durante a temporada, mas analisaremos os momentos de maior ênfase nas ações socioeducativas em torno das questões de gênero e sexualidade e o modo como elas transbordaram para outras mídias. O primeiro caso envolve a situação em que Michael é impedido pelo diretor de entrar na escola por usar um sapato de salto alto, provocando polêmica entre os colegas. No dia seguinte, Michael vai para a escola usando uma saia, gerando debates, especialmente com Santiago. As situações permitiram discutir identidade de gênero e masculinidade, a partir do questionamento sobre o que seria roupa de homem e roupa de mulher (cf. Figura 1).

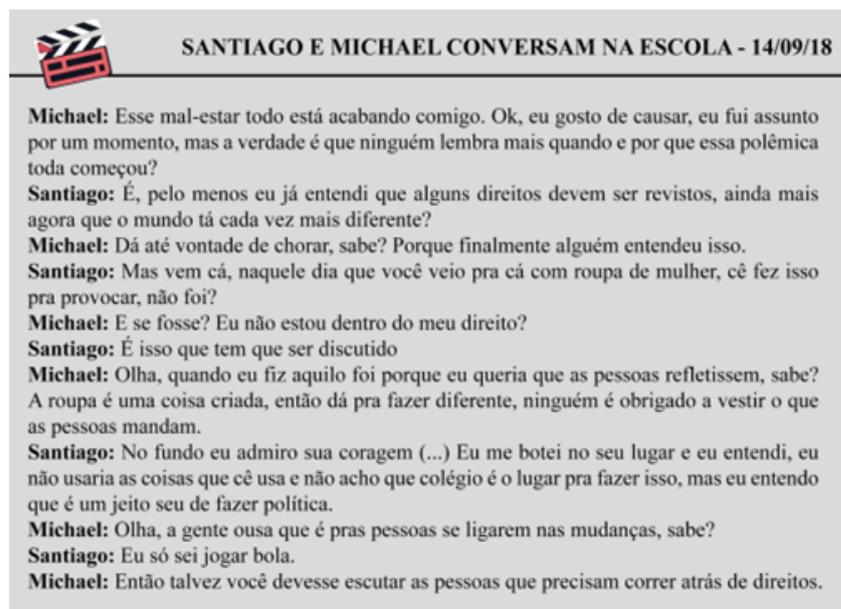


Figura 1. Cena de Malhação: conversa entre Santiago e Michael.

Fonte: Elaboração própria.

O trecho destacado pode ser considerado como socioeducativo não apenas por encenar uma situação de discriminação relacionada às minorias sexuais, mas por confrontar explicitamente o senso comum associado a papéis de gênero, adotando um teor pedagógico. Quando Michael afirma que "A roupa é uma coisa criada, então dá pra fazer diferente, ninguém é obrigado a vestir o que as pessoas

mandam”, sendo posteriormente validado pelo próprio Santiago, nota-se um esforço por parte do roteiro de provocar reflexões nos telespectadores sobre essas questões.

Em outro momento importante da trama, a homofobia foi debatida de modo mais direto. A situação acontece quando Michael é vítima de xingamentos e agredido fisicamente por três outros garotos. Santiago ajuda Michael a se defender dos agressores e o incentiva a prestar queixa. Em capítulos anteriores, o próprio Santiago havia sido vítima de preconceito. Ao rejeitar as investidas de uma colega, é acusado de ser gay e torna-se alvo de boatos sobre sua orientação sexual na escola. Percebendo a angústia de Santiago, Michael passa a escrever para ele anonimamente, tentando ajudá-lo no processo de autoaceitação. Em uma das cenas, Santiago chega a pedir ajuda a uma amiga para deixar de ser gay (cf. Figura 2). O conflito do personagem insere na trama a polêmica “cura gay”.

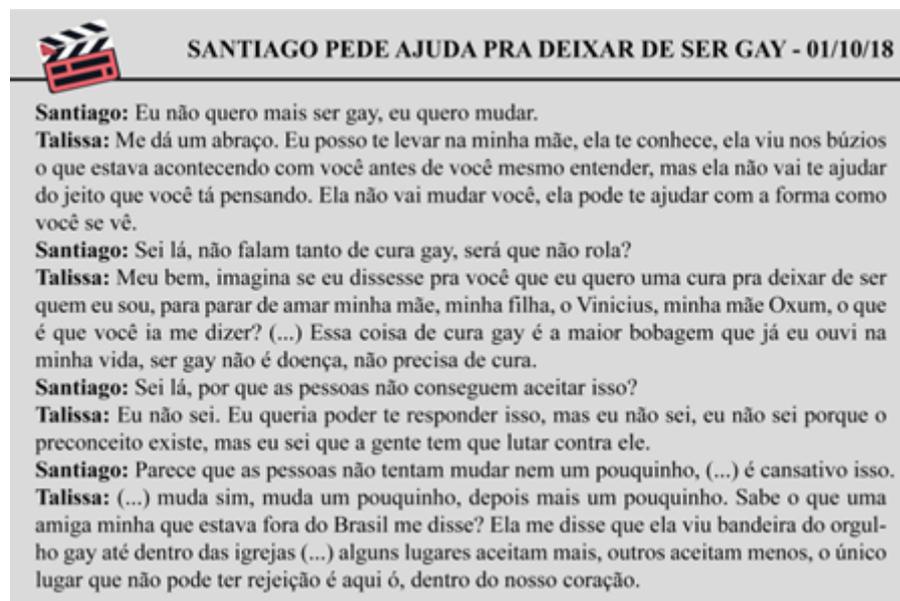


Figura 2. Cena de Malhação: cura gay.

Fonte: Elaboração própria.

Neste exemplo, a trama se aproveita de um debate social bastante ativo no momento da exibição da *soap*: as terapias de reorientação sexual. Especialmente entre 2017 e 2018, ano de exibição de *Vidas brasileiras*, a discussão tomou fôlego devido à autorização da prática pela via psicológica – decisão posteriormente

derrubada pelo Supremo Tribunal Federal (STF). Desse modo, *Malhação* utilizou seu espaço de amplo alcance entre jovens para posicionar-se com um discurso contrário à noção de que a homossexualidade constituiria uma doença que pode ser curada ou um comportamento que pode ser revertido. A cena também pode ser considerada como socioeducativa por adotar um tom de conscientização, como se identifica por exemplo em trechos como “o único lugar que não pode ter rejeição é aqui ó, dentro do nosso coração”.

As cartas anônimas que Michael envia a Santiago constroem não apenas a aproximação entre os dois, mas também servem de pretexto para colocar em pauta outros conflitos identitários dos adolescentes homossexuais. O ponto alto do *merchandising* social envolvendo os dois personagens é a situação na qual o time do colégio ganha o torneio de futsal e Santiago dedica o prêmio a Michael. Eles comemoram o título com um beijo, o primeiro entre dois homens em toda a história de *Malhação*. A partir daí, Michael e Santiago não escondem mais o relacionamento: andam de mãos dadas, trocam carinhos, comportam-se como namorados, o que teve uma repercussão positiva entre o público LGBTQIA+ que consome *Malhação*. Esse resultado, evidenciado pelas redes sociais digitais, não pode ser atribuído apenas às cenas exibidas na TV. A estratégia transmídia adotada pela emissora no *merchandising* social de gênero e sexualidade de *Malhação* teve também um papel decisivo, como veremos na seção a seguir.

### **Ação socioeducativa transmídia em *Malhação***

O mapeamento que nos permitiu constatar a articulação entre mídias nessa ação socioeducativa em *Malhação* foi feito a partir da presença da temática de gênero e sexualidade nas redes sociais digitais e em outros produtos da emissora:

Com o processo de transmídiação da novela, as ações socioeducativas também passaram a contar com manifestações não apenas na TV, mas também nos conteúdos lançados pela emissora em múltiplas plataformas. O boca a boca da era digital, propiciado pelo estímulo à cultura participativa e também pela TV social, é essencial como meio de garantir que o tema abordado na novela seja discutido também nos outros espaços acessados pelo público, como redes sociais on-line e aplicativos (FECHINE et al., 2019, p. 137-138).

Foram identificados diferentes espaços na grade televisiva e nas plataformas online da emissora, nos quais a temática LGBTQIA+ foi explorada concomitantemente ao desenrolar da trama (cf. Figura 3), ecoando os conflitos e situações vividos pelos personagens. Na televisão, o tema foi discutido em programas de entretenimento, como *Vídeo Show*, e em outros em que há também apelo jornalístico, como o *Encontro com Fátima Bernardes*, no qual a apresentadora costuma promover debates sobre temas da atualidade.



Figura 3. Estratégia transmídia e 360 graus de conteúdos sobre Malhação.

Fonte: Elaboração própria.

Nas plataformas on-line, foram verificadas duas principais fontes: o site de entretenimento Gshow e as redes sociais digitais. No Gshow, a construção de um debate relacionado às ações socioeducativas ocorreu, sobretudo, por meio do canal *Malhação ao Vivo*. O programa quinzenal era usado para apresentar as temáticas discutidas na trama e para ouvir o público com relação ao assunto. Os atores falavam da experiência de viver aquele personagem, bem como da importância do tema. Os fãs enviavam perguntas que eram respondidas durante o programa. Havia também uma curadoria prévia de comentários de fãs que poderiam ser incluídos na

transmissão. O programa também incluía um fluxo de comentários que incorporava, em tempo real, publicações realizadas no Twitter usando a sua respectiva *hashtag*<sup>10</sup>.

O programa que foi ao ar no dia 3 de outubro de 2018 recebeu os atores Pedro Vinícius (Michael) e Giovanni Dopico (Santiago). Os atores contaram sobre a construção dos personagens, a importância daquela representação e sobre como foram procurados por diversas pessoas LGBTQIA+ que usaram seus perfis em redes sociais ou a *hashtag* da novela para falar sobre como se sentiram representados, compartilhando suas dores, histórias de amor etc. A edição contou com depoimentos diversos, incluindo pessoas LGBTQIA+ com influência nas redes sociais digitais.



Figura 4. Chamada para o #MalhaçãoAoVivo.

Fonte: [twitter.com/malhacaogshow](https://twitter.com/malhacaogshow).

A temática LGBTQIA+ também foi explorada na seção “Bastidores” e “Celebidades” do portal Gshow. Foram disponibilizados matérias e vídeos nos quais os atores falavam da importância dos personagens, da construção de um futuro mais igualitário e do papel da TV nesse processo. A emissora também publicou com frequência assuntos relacionados à relação homoafetiva entre Santiago e Michael

10 A *hashtag* é uma palavra-chave antecedida pelo caractere “#”, gerando um *link* que dá acesso imediato a todos os *tweets* publicados utilizando aquela palavra.

em suas redes sociais digitais, configurando estratégias transmídias de propagação. Segundo Fechine et al. (2013), as estratégias transmídias de propagação referem-se à produção de conteúdos com o objetivo de apenas reverberar e repercutir conteúdos televisivos em outras plataformas, sem que haja uma função narrativa prevista nessas extensões. Já as estratégias de expansão podem ser consideradas como desdobramentos do universo narrativo propriamente dito.

Outras práticas usadas nas redes sociais digitais foram *chats* com os atores nos quais falavam sobre seus personagens e respondiam a perguntas dos fãs. Assim como outras postagens de estímulo à conversação em torno dos acontecimentos da narrativa, essas ações ocorriam enquanto os capítulos eram exibidos, explorando principalmente o Twitter (*live-tweeting*).

Em outros programas da TV Globo, o elenco de *Malhação* foi convocado para colaborar com a ação socioeducativa. O *Vídeo show* convidou Gabriela Loran, que deu uma entrevista falando sobre como foi viver a primeira personagem transexual da *soap opera* e o significado disso para quem tem a mesma condição que a sua. Os atores que interpretaram Michael e Santiago participaram do *Encontro com Fátima Bernardes*, onde conversaram sobre os personagens e ouviram depoimentos de pessoas que haviam passado por situações semelhantes às aquelas apresentadas na trama.



Figura 5. Chamada do perfil de Malhação para o programa Encontro

Fonte: twitter.com/malhacaogshow.

Vale destacar a integração estratégica das mídias, já que o perfil de *Malhação* no Twitter também divulgava a participação dos atores nos programas da grade televisiva, retroalimentando o circuito de interesse sobre o tema (cf. Figura 5). A efervescência nas redes sociais e efeito conversacional em torno das discussões levantadas por *Malhação* demonstraram uma estratégia transmídia a serviço da ação socioeducativa. A Figura 6 recupera alguns comentários publicados na página de *Malhação*, no Facebook, por ocasião da cena de beijo entre os rapazes.



Figura 6. Comentários sobre o beijo de Santiago e Michael no Facebook.

Fonte: facebook.com/malhacao.

Nota-se acima o papel dos ambientes digitais oficiais da Rede Globo como espaços de conversação onde a ação socioeducativa reverbera. O conteúdo é comentado por pessoas que concordam e discordam das ações, de acordo com seus sistemas de valores.

## Conclusões

A partir do caso de *Vidas brasileiras*, constata-se que a inclusão de personagens LGBTQIA+ em telenovelas pode constituir-se como ação socioeducativa, apesar de suas limitações em representar personagens de diferentes perspectivas de raça, classe e padrões estéticos. No contexto da cultura da convergência, as ações

adotadas extrapolaram a própria televisão, propondo conteúdos e conversações em diversos ambientes, explorando a possibilidade de participação dos espectadores pelas plataformas digitais interativas. Na opinião da maioria dos participantes do grupo focal, esse investimento interdiscursivo e transmídia é necessário para que a função pedagógica da telenovela se cumpra.

Na experiência de *Malhação*, como foi visto, a temática ocupou outros espaços na grade de programação, mas é importante destacar a necessidade de coerência no discurso em defesa de direitos entre os programas e nos mais diversos gêneros televisuais, incluindo o telejornalismo, especialmente se o propósito socioeducativo é uma premissa assumida pela emissora.

O ambiente de convergência também dá visibilidade à opinião dos espectadores - que podem discordar das ações voltadas para questões de gênero e sexualidade -, permitindo o envolvimento e o embate de opiniões, necessários para o agendamento social dos temas propostos. *Vidas brasileiras* recebeu críticas de setores conservadores pelo posicionamento político assumido. No entanto, o mesmo ambiente serviu para que o público LGBTQIA+ se posicionasse em defesa dessas ações, demonstrando o caráter controverso da temática e o papel da ação em facilitar conversações entre grupos de ideologias distintas.

O esforço das ações socioeducativas na telenovela e nas suas estratégias transmídias contribuiu para a discussão do tema, embora não haja meios de garantir que a intenção pedagógica produziu efeitos reais. O conjunto de iniciativas descrito nos permite, porém, constatar que, no caso de *Malhação – Vidas brasileiras*, houve esforço voltado para a circulação dos temas para além do que estava sendo apresentado na narrativa principal do produto, inserindo a ação socioeducativa proposta no modelo de produção transmídia. Além do estímulo conversacional provocado pelas ações, sejam elas síncronas ou não, merece destaque a recirculação dos temas dentro da própria grade televisiva. É importante realçar, por fim, o estímulo à participação dos espectadores, por meio da articulação com as redes sociais, nas discussões desencadeadas pela trama, o que confirma a potencialidade do modelo de produção transmídia para o êxito das ações socioeducativas.

Para este tipo de ação, que tem um caráter pretensamente pedagógico, também registramos a importância de criar maneiras de avaliação que passem pela escuta dos grupos envolvidos com a causa a que se busca representar. No caso do grupo focal realizado, um grande conjunto de saberes e vivências pôde ser compartilhado a partir da telenovela, o que atesta, mais uma vez, seu próprio potencial em suscitar tais conversações, mas que também sugere formas de produção que contemplem diversos modos de participação.

## Referências

AZEREDO, B. *Entrevista concedida por e-mail ao grupo Obitel-UFPE*. Recife, 26 fev. 2019.

BACCEGA, M. A. Narrativa ficcional de televisão: encontro com temas sociais. *Comunicação & Educação*, n. 26, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37468>. Acesso em: 21 mar. 2019.

BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV*. Sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Edusp, 2001.

CABRAL, F. *Paraíso tropical e a representação homossexual nas novelas da Rede Globo*. Monografia do Curso de Comunicação Social. PUC-Rio: Rio de Janeiro, 2007.

CASTELLS, M. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

COLLING, L. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. *Revista Gênero*, v. 8, n. 1, 2007.

CLEMENTE, A. S. Merchandising social: a caixa de Pandora da novela brasileira. *Comunicação e Inovação*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010. Disponível em: [http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista\\_comunicacao\\_inovacao/article/download/950/773](http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/download/950/773). Acesso em: 12 mar. 2019.

COUTINHO, L. M.; QUARTIERO, E. M. O merchandising social em *Malhação*: estratégias socioeducativas para adolescentes. *Revista Educação em Questão*, v. 39, n. 25, set.-dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/4015>. Acesso em: 02 abr. 2019.

CZIZEWSKI, C. C. Telenovela, agendamento e temáticas sociais: uma relação sistêmica e progressiva. *Revista Temática*, Ano VI, n. 10, 2010.

FECHINE, Y.; GOUVEIA, D.; LIMA, C.; COSTA, M.; ESTEVÃO, F. Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, M. I. V. (org.). *Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

FECHINE, Y.; LIMA, C.; MOREIRA, D.; CAVALCANTI, G.; CHACEL, M. Ações socioeducativas nos mundos da telenovela transmídia: um estudo a partir da abordagem de questões LGBTQIA+. In: LOPES, M. I. V. (org.). *A construção de mundos na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2019.

GODOY, A. S. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. *Revista de Administração de Empresas*, v. 35, n. 3, maio-jun. 1995.

HAIR, J. F.; CELSI, M. W.; ORTINAU, D. J.; BUSH, R. P. *Fundamentos de pesquisa de marketing*. Porto Alegre: AMGH, 2014.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 26, p. 17-34, abr. 2003. ISSN 2316-9125. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469/40183>. Acesso em: 13 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. A telenovela como recurso comunicativo. *Revista Matrizes*, v. 3, n. 1, dez.-ago. 2009. Disponível em: [https://bdpi.usp.br/bitstream/handle/BDPI/32406/art\\_LOPES\\_Telenovela\\_2009.pdf?sequence=](https://bdpi.usp.br/bitstream/handle/BDPI/32406/art_LOPES_Telenovela_2009.pdf?sequence=). Acesso em: 20 mar. 2019.

SCHIAVO, M. R. Dez anos de merchandising social. In: *Anais. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2006. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/120978737171710494144163695234717744651.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. *Merchandising social: uma estratégia de sócio-educação para as grandes audiências*. Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 1995

WOLTON, D. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Ática, 1996.

YIN, R. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 2ª. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

Submetido em: 8 set. 20 | aprovado em: 14 out. 20

## **A construção de mundos na ficção televisiva e a questão do realismo: o caso de *The Wire*<sup>1</sup>**

## **Worldbuilding in TV fiction and the issue of realism: the case of *The Wire***

*João Eduardo Silva de Araújo*<sup>2</sup> e *Maria Carmen Jacob de Souza*<sup>3</sup>

---

1 As reflexões deste artigo têm origem na tese doutoral do primeiro autor (ARAÚJO, 2019), orientada pela segunda autora.

2 Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Professor nos cursos de formação de roteiristas Usina do Drama (Facom/UFBA) e Narrativas (Benditas produções). Membro Laboratório de Análise de Teleficção (a-tevê) da Facom/UFBA. E-mail: [jesilvaraujo@gmail.com](mailto:jesilvaraujo@gmail.com).

3 Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, onde coordena o Laboratório de Análise de Teleficção (a-tevê). Doutorado em Ciências Sociais (PUC/SP). Coordenadora pedagógica do programa de formação de roteiristas Usina do Drama. E-mail: [mcjacobs@gmail.com](mailto:mcjacobs@gmail.com).

**Resumo**

Este artigo busca contribuir com as discussões sobre as especificidades das séries ficcionais realistas, sobretudo no que concerne à capacidade que estas obras com frequência têm de gerar um efeito de crença que parece apagar a distinção entre o mundo da ficção e o mundo vivido. Abraçando a questão das diretrizes autorais que orientam uma obra como uma via importante para compreender as dimensões poéticas internas que promovem esses efeitos, este artigo explora como o impulso jornalístico que moveu o autor-criador de *The Wire*, David Simon, incitou a construção de um universo narrativo singular no seriado e a criação de uma forte ilusão de realidade por ele.

**Palavras-chave**

Mundos ficcionais, ficção televisiva, realismo, autoria, *The Wire*.

**Abstract**

This paper aims to contribute to the debate on fictional television shows in which a realistic approach is patent, focusing on the ability such works oftentimes display to generate a level of belief that seems to erase the distinction between their fictional worlds and our own. Embracing the issue of authorial guidelines as important factors in understanding the poetic aspects of a work, this paper explores how the journalistic impulse which moved *The Wire's* creator, David Simon, drove the creation of a unique world in the series the casting of a strong reality effect upon said world.

**Keywords**

Fictional worlds, television fiction, realism, authorship, *The Wire*.

Uma passagem rápida por algumas das obras mais importantes escritas pelos teóricos que ajudaram a estabelecer na academia o tema da construção de mundos narrativos permite-nos entender que qualquer obra – das mais realistas às mais fantásticas – cria seus próprios universos de referência<sup>4</sup>. Quer nos encontremos diante da Terra Média de Tolkien ou do Rio de Janeiro de uma telenovela de Manoel Carlos, para os estudiosos do tema dos mundos narrativos, sempre estamos lidando com mundos de ficção. Conforme argumentam, narrativas ficcionais operam justamente acrescentando atributos, indivíduos, eventos e lugares a cidades que supostamente são as do mundo em que vive o apreciador, tornando as versões que criam destas cidades, por um lado, maiores do que as que podemos de fato visitar.

Por outro lado, estas geografias imaginárias não englobam as suas contrapartes no nosso mundo inteiras, só fragmentos, sendo a um só tempo também menores que elas, criando nesse jogo de cortes e acréscimos ambientes únicos, que engajam por sua própria ficcionalidade (ECO, 2006). Afinal, como pontuam Goodman (1995) e Herman (2009), insumos do nosso mundo, ou até de outros mundos ficcionais, são inevitavelmente decompostos, recompostos, suprimidos, completados, deformados ou enfatizados na criação de qualquer produto ficcional.

Ainda assim, é inegável que as narrativas ficcionais tidas como realistas com frequência encantam pela capacidade de produzir sentidos que imprimem a crença de que representam diretamente o mundo em que vivemos. Mais ainda, nos ajudam a compreendê-lo com tão intensa sensação de veracidade que há até mesmo quem reivindique para a ficção realista um teor documental. Neste artigo, o leitor é convocado a compreender os modos como as séries ficcionais realistas para televisão e internet compõem esse efeito de crença que parece apagar a distinção entre o mundo da ficção e o mundo vivido, ao mesmo tempo em que cria os seus próprios mundos narrativos. Para tanto, dimensões formais e contextuais são contempladas aqui com o intuito de explorar como as texturas expressivas das

---

4 Cf. Eco (2008), Doležel (1998), Ryan (1991) e Ronen (1994).

séries realistas se organizam de modo a provocar esses efeitos de real em quem as consome, mobilizando suas emoções e sentidos. Essa dupla atenção – formal e contextual – encontra sua ancoragem em uma abordagem poética de tradição aristotélica, que salienta o exame dos processos pelos quais as texturas formais de um meio são manipuladas na configuração de obras que ganham força apenas quando operam efeitos em quem as consome (VALÉRY, [1938] 1999). Tal perspectiva incita, assim, justamente o exame da força criadora da *poïese* que marca tanto as atividades das equipes criativas quanto os meios expressivos que conformam o resultado do fazer artístico (BORDWELL, 1989; GOMES, 1996).

Ou seja, para nós, na esteira de uma abordagem poética, a compreensão de como uma série de proposta realista convoca ilusões de realidade em seus apreciadores ao mesmo tempo em que cria um mundo único só tem a avançar quando analistas se propõem a empreender exames formais que deem ênfase também às diretrizes autorais de uma equipe criativa. Vale lembrar, contudo, que considerar as escolhas gestadas pelas diretrizes autorais não significa assumir que a relação entre intenções dos autores e resultados conseguidos na ficção seriada é direta. Ao contrário, dar peso analítico às escolhas dos criadores na análise das texturas formais de uma obra implica, sobretudo, na engenharia reversa (BORDWELL, 2008) que prima pelo cuidado de identificar como, e em que medida, uma equipe produtiva maneja os recursos expressivos de um meio para tentar concretizar certas visões criativas, com todos os atalhos e desvios que isto implica. Cabe pontuar ainda que essa abordagem das dimensões formais e contextuais mediada pelas diretrizes criativas é amparada por estudiosos que lidam com o desafio de associar o cotejamento interno de uma obra com as condições de produção, distribuição e consumo que atravessam a superfície formal que as constitui (BAXANDALL, 2005; BORDWELL, 2008; BOURDIEU, 2005; MITTELL, 2015).

A perspectiva adotada aqui entende, assim, que as escolhas estilísticas observadas na ficção seriada audiovisual se relacionam com as diretrizes autorais que as orientaram. Dado que os modos como uma determinada obra configura seus efeitos de real deve muito às próprias noções de realidade e realismo caras aos

autores daquela obra (THOMPSON, 1988), a nosso ver essa é uma premissa importante para compreender porque uma determinada série realista abraça certos procedimentos formais e não outros para produzir efeitos de real junto aos apreciadores. Concebe-se aqui, ainda, que estas diretrizes criativas remetem a agentes específicos responsáveis por essas escolhas que atuaram em circunstâncias contextuais particulares, alguns dos quais ganham mais peso relativo nos processos produtivos e são reconhecidos como autores das obras mesmo em sistemas coletivos de produção, como ocorre na ficção televisiva – meio no qual a atribuição da autoria sempre foi muito variável conforme realidades nacionais, mas em diversos contextos de produção tende a ressaltar o papel dos roteiristas (ARAÚJO, 2019). Especificamente na conjuntura estadunidense, o forte modelo gerencial faz com que a atribuição autoral recaia sobre um produtor executivo que às vezes assume também o papel do diretor, mas quase sempre lidera a equipe de roteiro (TOUS-ROVIROSA, 2009).

Por certo, essa atribuição de autoria em mídias que implicam forte trabalho coletivo é densamente ancorada em fatores sociais, mas argumentamos que ela não deixa de implicar que a visão criativa de certos agentes reconhecidos como autores acaba ganhando mais peso por conta disso, de modo que é uma boa chave analítica localizá-los e mapear a partir de suas trajetórias e discursos as diretrizes criativas que orientam a equipe na condução de uma obra. Por fim, certamente o interesse em observar como as diretrizes de uma equipe criativa impactam na construção de um mundo narrativo marcado por efeitos de realidade torna necessária a escolha de um caso singular para a análise. Nesse sentido, nenhum *corpus* parece-nos mais adequado para ilustrar os argumentos propostos neste artigo do que *The Wire* (HBO, 2002 a 2008), tido por boa parte da crítica como possivelmente o seriado mais realista de todos os tempos (cf. ARAÚJO, 2019; MITTELL, 2015; WILLIAMS, 2014)<sup>5</sup>.

---

5 Com cinco temporadas de 10 e 13 episódios semanais cada, a obra se fechou com 60 episódios totais, e pode ser acompanhada hoje pelo público brasileiro por meio da HBO Go. Em termos técnico-artísticos, ela priorizava o uso de equipes locais da cidade Baltimore, que recriava ficcionalmente e onde era filmada, além de abraçar atores desconhecidos ou não atores, gravações *in loco* e uma iluminação naturalista. Sua premissa é a de explorar um inquérito policial a cada uma de suas temporadas, abordando a relação da polícia com distintas instituições no processo.

E aqui, cabe pontuar que inegavelmente a figura autoral mais importante da série é David Simon, criador, roteirista-titular e *showrunner*/produtor-executivo chefe da obra<sup>6</sup>. Formado em jornalismo pela Universidade de Maryland; antes de *The Wire*, Simon trabalhou no periódico *The Baltimore Sun* por mais de uma década, permanecendo empregado no jornal entre 1982 e 1995 – boa parte deste tempo como correspondente de polícia. Ali, ele logo se tornou contrário às mudanças introduzidas na estrutura dos impressos estadunidenses com as fusões corporativas dos anos 1990. Isso porque Simon enxergava na promoção de editores externos trazidos pelas empresas matrizes a cargos de chefia e no aumento considerável nas margens de lucro tidas como aceitáveis – e não na internet – a razão para o declínio do jornalismo tradicional (SIMON, 2004; SIMON *et al.*, 2016). Por conta disso, perto do fim do seu período como repórter, o descontentamento dele com o trabalho foi piorando, o que o levou a pedir licença por um ano para produzir um livro-reportagem, sendo esta, alegadamente, uma maneira que encontrou para deixar a redação sem perder o emprego (BLACKWELL, 2007).

A ideia de realizar um trabalho jornalístico mais denso, porém, não marca exatamente um ponto de ruptura na carreira de Simon, mas sim a culminação de uma tendência crescente que ele vinha cultivando de escrever reportagens longas, densas e serializadas em estilo literário – reportagens estas que geraram embates com os seus editores, a quem, mesmo após a fama, Simon não mede as palavras para criticar abertamente (WILLIAMS, 2014). Segundo seu próprio ponto de vista (SIMON, 2008a), é lastimável que tenha precisado deixar o jornalismo tradicional e ir para os livros reportagem e então as ficções seriadas televisivas para realizar o trabalho que ele vê como verdadeira missão do jornalismo. Como pontua brevemente a última seção deste artigo, essa ideia de abraçar um impulso jornalístico é justamente uma das diretrizes criativas centrais que o autor traz a série, e argumentamos que ela tem grande peso tanto na conformação de um mundo ficcional singular na obra quanto da ilusão que ela cria de que se reporta

---

6 Fonte: <https://www.metacritic.com/person/david-simon-ii>. Acesso em: 02 set. 2020.

diretamente ao nosso próprio mundo. Antes de avançar este argumento, porém, a seguir resgatamos um pouco a discussão sobre realismo, e estabelecemos a partir da obra de Ricoeur (1994) como podemos dar conta do fato de que toda ficção a um só tempo cria mundos únicos e pode ainda assim se reportar de alguma forma ao nosso.

### **O realismo ficcional**

Os autores que se dedicaram a escrever sobre o realismo na ficção são numerosos, e algo comum nos textos sobre o tema é o caráter altamente específico das definições que por vezes são dadas ao conceito. Diversos teóricos, por exemplo, elegem um elemento formal específico para localizar ali o cerne do realismo, e Caldwell (1995) aponta como tanto a filmagem de alta qualidade em película quanto a granulação da imagem videográfica de baixa resolução já foram contraditoriamente vistas como o cerne do realismo televisivo. Outros autores, por sua vez, deslocam a contenda da abordagem formal para a abordagem temática, vendo a força do realismo no eixo dos conteúdos e não dos modos de expressão. Nestes casos, a parcialidade do olhar infelizmente ainda tende a se fazer visível, mostrando-se na eleição de um único tema ou modo de leitura temática visto como realista. Assim, o realismo estaria na escolha por retratar homens comuns ao invés de grandes heróis (FRYE, 2000) ou em uma certa "sordidez" ou "cruza" mais indefinidas na maneira de tratar quaisquer que sejam os assuntos escolhidos, um olhar que já Bazin (1991) rejeitava completamente para a questão.

Aqui, parece válido evocar as colocações de Aumont (1995), para quem tanto o realismo visto nos materiais expressivos quanto aquele enxergado nas escolhas temáticas têm em comum um caráter arbitrário e historicamente localizado, de forma que o debate precisa a um só tempo reconhecer a pertinência destes temas e formas históricos e superar a obsessão com eles. Seguindo na esteira de outro argumento de Aumont no mesmo livro, acrescentaríamos que ademais de mover o debate sobre o realismo para além dos temas e dimensões formais, é preciso ainda refutar a perspectiva que vê nele um caráter ontológico de base,

como se as obras realistas tivessem um acesso especial à realidade (LUKÁCS, 1980) ou a imagem fotográfica/cinematográfica tivesse um vínculo indisputável com o real (BARTHES, 1984; BAZIN, 1991).

Como atesta Thompson (1988), essas perspectivas são igualmente equivocadas. No caso de um vínculo com o real, a autora repara que hoje é amplamente reconhecido que o realismo é um efeito criado por dispositivos convencionais, mencionando o caráter produtivo dos objetos de mídia, sua habilidade poética de *criar* uma realidade, muito mais do que de imitar a natureza. Marcadamente, essa noção casa-se com o argumento de base da teoria dos mundos ficcionais, segundo o qual a ficção vai ainda “um passo adiante” em sua força poética, criando não só uma reconstrução do nosso mundo, mas um mundo novo. Nos próprios estudos sobre documentário, aliás, este mesmo argumento é levantado, como atestam os escritos de Nichols (1991) sobre realismo.

Para o autor, do ponto de vista formal, ficção e documentário podem usar as mesmas técnicas e recursos na produção de seus realismos, que diferem sobretudo em intenção e resultado junto ao apreciador, não em configurações plásticas ou mesmo em caráter – sendo ambos ilusionistas. Segundo Nichols, a diferença é que enquanto no documentário a ideia de realismo concerne a estratégias que visam garantir veridicidade ao relato e tornar um dado argumento persuasivo em relação ao mundo em que vivemos, na ficção tal ideia diz respeito a fazer um mundo narrativo parecer real.

Notavelmente, os textos que abordam o tema dos mundos ficcionais com mais profundidade parecem concordar com essa diferença entre ficção e documentário apoiada não em marcadores estilísticos, mas no engajamento sensível com mundos de tipos distintos, por mais que ficções utilizem estratégias para tentar fazer-nos crer que se referem primariamente à realidade. Nessa perspectiva, ganham relevo os escritos que como o de Nichols buscam deslocar a questão do realismo para o domínio estético, superando o dilema ontológico-formal ao ver o núcleo da imaginação realista no eixo obra/recepção, algo que em outras oportunidades fazem inclusive os próprios Barthes e Bazin,

baluartes da mirada ontologizante que vê as imagens fotográfica e fílmica como de antemão realistas.

No caso de Barthes (2012), por exemplo, em uma ocasião na qual escreve sobre o realismo em si e não sobre a imagem fotográfica, ele atesta que nas ficções ditas realistas o real nunca é denotado, mas entra como certa conotação/metáfora, de modo que obras realistas *conotam* o real, causando um “efeito de realidade” no apreciador, uma vaga e abstrata impressão de que “esta é a realidade” e de que o que vemos é “autêntico”. Já conforme Bazin (1991), o realismo em arte só pode proceder de artifícios interessados em produzir a ilusão do real, criando uma tensão a um só tempo vista como inaceitável – posto que todo realismo sempre busca de algum modo restituir a realidade – e necessária – posto que ele nunca consegue alcançar este objetivo, sempre operando através de mecanismos artificiais.

Em seu ponto de vista, devido a isso devemos entender que *qualquer* convenção tanto rejeitada quanto abraçada pelos modos tradicionais de uso da técnica cinematográfica pode ser usada quer a serviço, quer às custas do realismo em um filme. Do mesmo modo, quaisquer avanços nos modos de expressão tidos como realistas em uma mídia para Bazin implicam por si sós em um progresso no repertório técnico disponível àqueles que trabalham nela como um todo, a despeito do realismo almejado ou rejeitado em suas intenções. Isso porque em sua visão, no contexto das obras expressivas, o problema da questão realista não é técnico. Ao contrário, não há para Bazin realismo que não seja iminentemente estético, operando necessariamente a partir de escolhas que segmentam a realidade e introduzem aquilo que dela foi segmentado em uma forma poética que já separou o segmento daquilo que nele poderia haver de real.

Nesse mesmo sentido, como repara Aumont (1995), mesmo argumentos que privilegiam certas técnicas fílmicas ou veem no cinema uma mídia mais apta que outras a capturar a realidade denunciam-nos que em termos plásticos o realismo cinematográfico nada deve à realidade. Isso por que tais argumentos são formulados sempre comparando mídias e técnicas entre si, não ao real. Isto é; se as próprias imagens do cinema – ou, entre elas, os planos abertos em

ampla profundidade, por exemplo, seriam “mais” realistas, cabe perguntar: mais realistas em relação ao quê? O parâmetro de comparação nunca é o nosso mundo, mas sim convenções sempre arbitrárias do que se prefere no jogo interno às formas expressivas e aos esquemas intersubjetivos de percepção imagética.

Nas artes plásticas, por exemplo, Gombrich (1995) nota que tanto a perspectiva quanto a técnica do *chiaroscuro* criam uma sensação de tridimensionalidade em uma tela bidimensional. Uma delas, porém, privilegia volumes; a outra, profundidades, e embora possam ser associadas, qualquer comparação entre as duas em termos de qual é “mais realista” vai sempre envolver uma escolha arbitrária do que priorizar. Tal escolha, contudo, só faz sentido em relação ao que pede uma obra, não ao que pede a realidade.

Em uma linha argumentativa semelhante, Thompson atesta que qualquer uso estratégico dos elementos que compõem uma linguagem midiática para produzir a ilusão de que o mundo da obra é de antemão o nosso, ou funciona como ele, tem motivação realista, e qualquer obra que como um todo busque densamente produzir uma ilusão forte de vínculo com o real pode ser caracterizada a partir deste adjetivo. Nesse sentido, na esteira de Bazin (1991), Aumont (1995), Nichols (1991) e Barthes (2012), a autora não enxerga *um* cânone narrativo ou plástico organizado em torno do realismo que justifique compreendê-lo formalmente, além de rejeitar a ideia de um vínculo de base das obras realistas com a realidade. Nessa perspectiva, o realismo ficcional seria, antes de tudo, um efeito estético convocado por um constructo poético a partir do uso dos recursos de uma mídia com o objetivo de produzir junto ao apreciador uma ilusão de realidade sobre o mundo narrativo da obra. Nos termos de Gombrich (1995), o realismo é assim marcado pela sensação de vivacidade na representação, uma *impressão* de proximidade dela com o real, mesmo que essa proximidade seja absolutamente ilusória.

Nesse sentido, posto que o realismo é um efeito estético que pode ser convocado por uma infinidade de convenções, é preciso ter ciência de que os vários gêneros e estilos encarados como realistas através das mídias podem efetivamente ter na produção desse efeito um dos principais motivadores para

as convenções que adotam e engendram. Não contradiz essa perspectiva, assim, falarmos em realismo poético francês ou realismo mágico. Nessa mesma direção, não há qualquer problema em especificar os elementos narrativos ou dramáticos que uma obra enfatiza na busca por estes efeitos, o que não interdita neste ponto de vista os discursos sobre realismo social, urbano, lírico, épico ou psicológico. Do mesmo modo, os mais variados tratamentos temáticos, temas, aspectos formais e usos expressivos de uma mídia podem ser contextualmente entendidos como realistas, levando-se em conta a abordagem desses elementos para produzir efeitos de real. Enfim, até mesmo as abordagens ontológicas ganham novo relevo a partir dessa definição, já que elas engendram em si mesmas convenções formais historicamente localizadas, atribuindo assim usos esquemáticos a certos recursos do meio a fim de produzir ilusões de real, observáveis em um esforço de análise.

Isso posto, porém, ainda não fica respondida a questão de como podemos aprender sobre o nosso próprio mundo por meio de ficções. Em que sentido, afinal, podemos afirmar que ficções de certa forma representam a realidade, mesmo que em um nível mais imediato criem universos de referência únicos? Um dos autores que respondem essa questão de maneira mais satisfatória é Paul Ricoeur. Desde seus trabalhos mais antigos sobre o tema da ficcionalidade, Ricoeur (1979) estabelece que embora em um nível mais imediato, *denotativo*, ficções representem mundos únicos, elas operam também em um segundo nível de referência, *conotativo* ou *metafórico*. Assim, mundos ficcionais poderiam ser lidos *metaforicamente* como o nosso, ainda que denotativamente sejam outros.

A partir dessa ideia, Ricoeur avança ao ir na teoria da metáfora, na qual há um consenso de que a referência metafórica opera justamente sobrepondo dois campos semânticos que são a rigor *independentes*, mas no contexto da metaforização se sobrepõem a partir de conexões que não são de todo arbitrárias, por haver certa associação aproximativa. Nesses termos, Ricoeur reconcilia a noção de mundo ficcional com a possibilidade de ficções, em um forte sentido, representarem a realidade. E nessa mirada, inclusive, o processo se mostra hermenêutico, circular, dado que uma vez lançada no mundo e consumida pelos

apreciadores, a obra pode ter suas formas poéticas, temas, modos de construção de personagem, de metaforização e quaisquer outros aspectos lidos como parte do mundo, sendo capazes de ajudar novos autores a criar novas obras.

Nesse ponto, Ricoeur parece encontrar eco em Nichols (1991), que pensa a questão de modo afim; e em Pavel (1986), para quem a relação entre mundos ficcionais e o real é afim àquela promovida pelo texto alegórico. E aqui chegamos no que parece ser o cerne do realismo: a rigor, ele poderia ser caracterizado a partir de um esforço de tentar ocultar o fato de que a obra só pode ser lida como representação do real em um nível secundário, em uma interpretação alegórica. Assim, usando convenções e inovações estilísticas na própria configuração poética de uma obra e não referências diretas à realidade, o realismo busca esconder a própria natureza de metáfora dessa obra, o que pode se dar de múltiplas formas.

No realismo psicológico, por exemplo, a ideia pode ser fazer parecer que o abstracionismo nas convenções revela mais verdadeiramente estados internos do que poderiam mecanismos "transparentes" de narração (ANG, 1985; NICHOLS, 1991). Já no realismo do cinema clássico, inversamente, o interesse pode muitas vezes ser o de ocultar a abstração da alegoria ao invisibilizar o aparato narrativo, tentando mascarar a artificialidade da narração. Tudo isso, claro, com o intuito de fazer crer que a obra remete à realidade não por uma sobreposição de campos semânticos independentes, mas de forma direta. Em qualquer caso, a intenção é dar ao artefato alegórico (um mundo narrativo cheio de personagens, lugares e eventos inventados) a *impressão* de semelhança com a realidade que ele alegoriza, um senso de vivacidade na representação.

Não à toa, para autores interessados em formas sociais de realismo, questões como temas relevantes e perspectiva crítica são vistas como cerne do efeito de real: esses são elementos que mostram uma tentativa de fazer crer que a obra critica diretamente o nosso mundo, buscando dar ao artifício alegórico a aparência de referência direta ao que alegoriza. Ao analisar como uma ficção produz uma ilusão realista, nessa perspectiva, defendemos que se deve observar de que modo, mesmo criando uma esfera ontológica única (que só representa o

real alegoricamente), a obra constrói essa esfera de forma a nos iludir quanto à sua realidade imediata.

Como as dinâmicas de produção desse mecanismo ilusório próprio do realismo são potencialmente infindas, porém, cabe ao analista empreender essa observação caso a caso, contextualmente. Por isso mesmo, observar as diretrizes autorais pode acabar se convertendo em uma chave analítica da maior importância para pesquisadores interessados nisso: ao entender *como* uma equipe criativa entende o vínculo entre a obra que realizam e a própria realidade, é possível observar melhor de que convenções ela lança mão para produzir uma ilusão de realidade na obra, e que inovações produz nesse mesmo sentido. Ao longo da próxima e última seção deste artigo, observamos justamente isso, tomando como exemplo a diretriz autoral de David Simon de abraçar um impulso jornalístico em *The Wire*.

### **O impulso jornalístico de David Simon em *The Wire***

Como pontuamos anteriormente, antes de trabalhar com seriados ficcionais, o criador de *The Wire*, David Simon, teve uma longa atuação como jornalista – a qual inclusive rendeu a produção de dois densos livros-reportagem, mais tarde adaptados para televisão na forma dos seriados ficcionais *Homicide* (NBC, 1993-1999) e *The Corner* (HBO, 2000). Conforme afirma o próprio Simon (*et al.*, 2006), em parte por conta disso, uma das maiores forças condutoras das suas escolhas dramáticas em *The Wire* era um impulso jornalístico que ele abraçava na condução do seriado. Segundo ele e diversos dos críticos que escreveram sobre a obra, é tal impulso jornalístico que orienta, por exemplo, o modo como *The Wire* ancora suas narrativas em debates socialmente relevantes (SIMON, 2008a, 2008b), mostra uma disposição a abraçar uma multiplicidade de vozes sociais (TSOURGIANNIS, 2016) e marca seu interesse no que Galen (2014) chamaria de tratar as realidades tematizadas no seriado de modo panorâmico ou global. Mais do que ecoar esses discursos, porém, interessa investigar como isso se traduz na série em termos concretos, e que impactos traz no modo como ela edifica um mundo único e evoca efeitos de realidade junto à apreciação.

Para iniciar essa investigação, cabe pontuar que – por se tratar de uma série policial – obviamente muitos dos temas que *The Wire* aborda dizem respeito à criminalidade, aos procedimentos investigativos que orientam a polícia e ao embate entre lei e crime. E assim, muitos dos programas narrativos do seriado se centram em investigações criminais. Todavia, notavelmente, ao invés de focar essas linhas narrativas de investigação em um detetive ou par de detetives conduzindo um inquérito acerca de um criminoso ou uma organização, a ação de *The Wire* se desenrola, sobretudo, em nível institucional. Desse modo, partindo-se de um paradigma actancial (BALOGH, 2000; cf. GREIMAS, 1976), pode-se dizer que vistas como *sujeitos*, unidades ou forças-tarefas da polícia de Baltimore *objetivam* desmantelar certas facções criminosas. Em geral, porém, este objetivo é apenas parcialmente cumprido – líderes e traficantes menores são presos; mas as penas são curtas, os bens das facções não são confiscados e assim por diante.

Ademais, quem destina as unidades/forças-tarefas a perseguir certos criminosos na série com frequência são ou membros da alta cúpula da polícia ou os próprios detetives, muitas vezes por interesses particulares e quase nunca tendo a segurança pública em vista. Dessa forma, os destinatários que se beneficiam das investigações em curso costumam ser não os cidadãos de Baltimore, que ficarão mais protegidos, mas indivíduos implicados no jogo de ação policial – membros da corporação com empenhos e rusgas pessoais, o prefeito, juízes e afins. Como na série a alta hierarquia do corpo de polícia tende a atrapalhar os inquéritos centralmente explorados tanto quanto os próprios traficantes que são alvo dessas investigações, muitas vezes além de destinarem os sujeitos a buscar certos objetivos os membros do alto escalão da polícia tendem a se juntar aos criminosos no papel de oponentes das unidades investigativas. Já contatos dos detetives (como informantes, procuradores, juízes e outros policiais) costumam assumir o papel de adjuvantes, auxiliando os núcleos de inquérito.

Como se vê, cada uma destas posições actanciais (sujeito, objeto, destinador, destinatário, adjuvante e oponente) que organizam uma linha narrativa envolve um conjunto de personagens, de modo que as tramas investigativas da série nunca são

guiadas por fios narrativos que seguem um único detetive ou dupla, por exemplo. Ao contrário, é comum inclusive que diversos policiais de uma mesma unidade ou força-tarefa trabalhem simultaneamente em frentes distintas de inquérito, o que em si ajuda a ampliar bastante a quantidade de pontos de vista sobre cada caso policial da série. Por certo, é claro, isso não é algo totalmente novo. Afinal, são vários os seriados que seguem equipes de trabalho, e esse tipo de articulação narrativa já era comum quando da estreia de *The Wire*, inclusive nas séries policiais.

Ainda assim, para a época em que foi lançada, *The Wire* inova na tevê em duas frentes. Primeiro, ao seguir não só a equipe de detetives, mas figuras ligadas a várias das posições actanciais que estruturam seus enredos de inquérito. Conhecemos de perto membros das facções, da alta cúpula da polícia, promotores, informantes e assim por diante. Além disso, as próprias instâncias de recapitulação diegética da obra são aproveitadas para apresentar os eventos recapitulados sob a perspectiva de personagens distintas, com frequência pertencentes a núcleos e posições actanciais diversas.

Este gosto por dar relevo a vários grupos envolvidos em inquéritos investigativos é algo que Linda Williams (2014), inclusive, afirma ser não só inovador, mas inédito na televisão quando da estreia da série, e quer esse seja ou não o caso, isso sem dúvida impulsiona a multiplicidade de pontos de percepção sobre um mesmo enredo em *The Wire*. Além disso, ao trazer vários detetives agindo paralelamente em múltiplas frentes de inquérito, o seriado não só engendra múltiplos pontos de percepção sobre um mesmo caso, mas enredos investigativos por si só com várias linhas paralelas de desenvolvimento distendido – fazendo com que cada detetive ou grupo de detetives siga uma pista distinta em simultâneo.

Por si só, toda essa organização narrativa (a ação orientada em torno de núcleos institucionais e não de personagens singulares, o interesse em seguir os movimentos de todos os actantes importantes para as tramas e não apenas os passos da polícia etc.) já é capaz de criar a ideia de uma grande abrangência narrativa, que facilmente nos ilude com uma ideia de abordagem total ou global da realidade alegorizada na obra, mas *The Wire* vai além. De fato, não contente em

orientar a ação por núcleos e seguir todos esses núcleos, a série ainda multiplica à exaustão a quantidade de personagens que compõem cada um deles, reiterando a ideia de que traz infindas vozes sociais ao combinar esse artifício dramatúrgico com o de seguir vários agentes narrativos em uma focalização que alterna os pontos de percepção sobre o enredo<sup>7</sup>. Nesse sentido, é notável, por exemplo, o fato de que muitas personagens da série só existem para “preencher” certos núcleos institucionais produzidos na obra. Marcadamente, tais agentes narrativos têm pouca função dramática para além desta, se mostrando facilmente esquecíveis, apagados em meio às instituições que ajudam a compor – algo que ao invés de se esforçar em mitigar, o seriado faz tudo para tornar ainda mais patente.

É usual nos diálogos da série, por exemplo, a ausência de marcadores que ajudem a identificar claramente muitas de suas figuras dramáticas. Nesse sentido, é notável que os apelidos são abundantes na obra, e figuras específicas podem ser referidas pelo nome, o sobrenome, o apelido, o posto que ocupam, ou uma combinação muitas vezes variável de alguns desses termos. Um exemplo disso já no piloto é a própria menção a duas personagens diferentes pelo mesmo título de “major”, sem que a obra explicita a qual dos “majores” as personagens se referem em cada instância.

Na mesma direção, também é forte no seriado a tendência a usar atores desconhecidos e até mesmo não creditar alguns deles. O produtor Robert Colesberry, por exemplo, não é creditado em sua atuação como o detetive Ray Cole, nem a atriz Jill Redding como a dona de bar Delores. E isso só se agrava dada a tendência do seriado de apresentar as suas personagens condensadamente nos primeiros episódios de cada temporada, sobretudo posto o próprio volume de figuras dramáticas engendradas em cada uma delas. Assim, a ausência de identificadores claros em muitos diálogos, a referência a alguns policiais por suas

---

7 Conforme os dados do IMDB, contando só papéis creditados, 99 atores participaram de ao menos dez episódios de *The Wire*. A título de comparação, em *Game of Thrones* – série constantemente mencionada pelo vasto elenco – este número foi de 84. Se estendemos a margem para o mínimo de cinco episódios, foram 168 em *The Wire* e 134 em *Game of Thrones*. Até mesmo contando todos os atores que participaram de ao menos três episódios *The Wire* segue na frente, com 221 deles em papéis recorrentes contra 202 de *Game of Thrones*. Fonte: <https://www.imdb.com/>. Acesso em: 05 mai. 2019.

patentes, a homonímia e a polionímia de algumas personagens da obra, o uso de atores desconhecidos e a subcreditação de alguns deles se juntam na série à própria profusão de figuras dramáticas e introdução condensada delas para tornar difícil distinguir várias personagens. Por conta disso, com alguma frequência só o que conseguimos localizar nos diálogos sobre algumas figuras são os papéis institucionais que elas exercem. Isto é: podemos não saber a que personagem um detetive se refere em uma frase, mas em geral o contexto tende a deixar claro se o policial fala de um superior ou um alvo. As figuras dramáticas singulares, dessa forma, se tornam muitas vezes secundárias, enquanto os seus alinhamentos institucionais se tornam mais claros e contextualmente importantes.

Tudo isso vai erigindo na série um mundo de instituições maiores que os indivíduos que as articulam, com frequência esquecíveis, "apagados" ou confundíveis entre si. Em certa medida, inclusive, pode-se dizer que no seriado diversas figuras dramáticas existem somente para compor os núcleos institucionais de que fazem parte, ao invés de serem compostas neles, ajudando mais uma vez a criar um senso de mergulho no "todo" da realidade. Tais personagens ocupam apenas os papéis de "criminoso", "estivador" ou "jornalista", sendo mais do que figurantes pela sua presença em vários episódios, falas recorrentes e importância dramática mínima, mas não passando de tipos sociais. E aqui, um foco narrativo central na obra de contraposição entre instituições e indivíduos começa a mostrar claros contornos de *apagamento* institucional dos habitantes do mundo narrativo projetado na série – algo que é antes de tudo um enfoque temático em uma narrativa ficcional, mas cria a ilusão de ser uma crítica direta à realidade social alegorizada na obra. Nota-se, assim, que para criticar o modo como as instituições do nosso mundo oprimem alguns indivíduos, o seriado cria um outro em que isso é tão patente que ali esses indivíduos são de fato esquecíveis, meras engrenagens na máquina institucional, muitas vezes sem vidas para além disso, reduzindo-se até mesmo a tipo sociais.

Conforme argumentamos em outro lugar (ARAÚJO, 2019), vários outros elementos dramáticos se articulam nesse mesmo sentido de dar vazão às diretrizes

autorais de Simon e sua equipe em *The Wire*, incluindo aquela de abraçar um impulso jornalístico: da estrutura temporal da obra à sua ambientação, das suas texturas atmosféricas aos modos como se fecham suas temporadas, dos *teasers* que abrem os episódios ao modo como a série ficcionaliza eventos reais, mas cremos que os exemplos levantados aqui já são suficientes para o propósito deste artigo.

### **Conclusão**

Ao fim deste percurso argumentativo, esperamos ter demonstrado com suficiência o quão produtivo o mapeamento de diretrizes criativas que os realizadores têm para a obra pode ser para analistas interessados nos seus aspectos formais, mormente no que concerne à composição interna dos seus mundos e seus possíveis efeitos de realidade. Afinal, dado que os efeitos realistas evocados em uma dada ficção podem se plasmar a partir de quaisquer convenções formais disponíveis aos realizadores de uma mídia, entender como uma instância autoral específica concebe esses efeitos pode fornecer pistas essenciais para quem deseja observá-los em operação em um determinado contexto.

Nesse sentido, acreditamos que iniciar o processo localizando a autoria da obra em uma determinada figura ou um conjunto limitado de figuras para a partir daí mapear suas trajetórias e os impulsos criativos que demonstram ter em seus discursos sobre aquele produto parece ser um excelente caminho, permitindo que o processo de pesquisa evite dispersões e seja conduzido com foco. Mais do que tudo, explorar possibilidades de pesquisa como essas permitem superar alguns vícios nocivos ao campo, como aquele de apartar fenômenos textuais e contextuais, imaginar que qualquer consideração de autoria presume a queda em uma falácia intencional, ou ignorar os aspectos poéticos subjacentes às obras realistas e sempre analisá-las diretamente frente à realidade alegorizada.

No caso específico de *The Wire*, foi possível verificar que ao abraçar um assim chamado “impulso jornalístico” na condução da obra, David Simon e sua equipe puderam engendrar a partir dela diversos mecanismos que criam na série

uma forte ilusão de real – fazendo-nos tomar, por exemplo, a abrangência dos seus núcleos pela totalidade das instituições a que eles se vinculam, sua configuração temática por um debate sobre problemas sociais concretos, e sua profusão de personagens e pontos de percepção por um mergulho total na realidade. Tudo isso nos fazendo esquecer, enquanto vemos a série, que no mundo empírico não existem pessoas que são meros tipos, as ações não se dão todas a nível institucional, e as efetivas hierarquias entre indivíduos e instituições ou agência e estrutura são alvo de constantes debates, de modo que o mundo criado na obra se singulariza e destaca do nosso justamente ao, entre outras coisas, estabelecer tais tipos sociais e hierarquias de forma clara e inequívoca para, alegoricamente, nos dizer algo sobre a realidade.

### Referências

ANG, I. *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. London: Methuen, 1985.

ARAÚJO, J. E. S. "*Vale tudo no jogo*": a *poiese* de um mundo ficcional realista no seriado televisivo *The Wire*, 2019, Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019.

AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2000.

BARTHES, R. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, 1984.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

- BAXANDALL, M. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Schwarcz, 2005.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BLACKWELL, M. Fun comes down to *The Wire*. [s.l.]: The Daily Progress, 2007. Disponível em: [https://www.dailyprogress.com/lifestyles/article\\_40cfad7f-8544-57a2-9109-3de44696c689.html](https://www.dailyprogress.com/lifestyles/article_40cfad7f-8544-57a2-9109-3de44696c689.html). Acesso em: 02 set. 2020.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORDWELL, D. Historical poetics of cinema. In: PALMER, B. (ed.). *The cinematic text: methods and approaches*. New York: AMS, 1989.
- BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese, estrutura e campo literário*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CALDWELL, J. T. *Televisuality: style, crisis, and authority in American television*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.
- DOLEŽEL, L. *Heterocosmica: fiction and possible worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Schwarcz, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FRYE, N. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

GOMBRICH, E. *Arte e ilusão: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMES, W. Estratégias de produção de encanto: o alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. *Textos de cultura e comunicação*, Salvador, v. 35, n. 1, 1996.

GOODMAN, N. *Modos de fazer mundos*. Porto: Asa, 1995.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. 2ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

HERMAN, D. Narrative ways of worldmaking. In: HEINEN, S.; SOMMER, R. (eds.). *Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research*. Berlin: De Gruyter, 2009.

LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969.

MITTELL, J. *Complex TV: the Poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press, 2015.

NICHOLS, B. *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

PAVEL, T. *Fictional worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Vol. 1. Campinas: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_. "The function of fiction in shaping reality". *Man and world*, New York, v. 12, n. 2, 1979.

RONEN, R. *Possible worlds in literary theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

RYAN, M. L. *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. Indiana: University Bloomington & Indiana Press, 1991.

SIMON, D. *A final thank you to The Wire fans, from show creator David Simon*. [s.l.]: HBO, 2008a. Disponível em: <https://www.hbo.com/the-wire/a-final-thank-you-to-the-wire-fans>. Acesso em: 02 set. 2020.

\_\_\_\_\_. Introduction. In: ALVAREZ, R. (ed.). *The Wire: truth be told*. New York: Pocket Boos, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Wire's final season and the story everyone missed*. [s.l.]: The Huffington Post, 2008b. Disponível em: [https://www.huffingtonpost.com/david-simon/the-wires-final-season-an\\_b\\_91926.html](https://www.huffingtonpost.com/david-simon/the-wires-final-season-an_b_91926.html). Acesso em: 02 set. 2020.

SIMON, D. *et al. Exclusive David Simon Q&A*. [s.l.]: The Wire on HBO: play or get played on David Simon's Baltimore, 2006. Disponível em: <http://www.borderline-productions.com/TheWireHBO/exclusive-1.html>. Acesso em: 02 set. 2020.

SIMON, D. *et al. I'm David Simon, creator of HBO's The Wire, The Corner, Show Me A Hero, now working on The Deuce*. I'm also a 2010 MacArthur Fellow. Go ahead and AMA. [s.l.]: Ask Me Anything, 2016. Disponível em: [https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/51lz1y/im\\_david\\_simon\\_creator\\_of\\_hbos\\_the\\_wire\\_the/](https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/51lz1y/im_david_simon_creator_of_hbos_the_wire_the/). Acesso em: 02 set. 2020.

THOMPSON, K. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

TOUS-ROVIROSA, A. El concepto de autor en las series norteamericanas de calidad. In: SERAFIM, J. F. (org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: Editora da UFBA, 2009.

TSOURGIANNIS, Y. *Documentaries, realism and fiction: how real is real in the work of David Simon*. [s.l.]: Film Parlato, 2016. Disponível em: <http://filmparlato.com/index.php/numeri/6/item/143-serial-filmmakers-david-simon>. Acesso em: 02 set. 2020.

WILLIAMS, L. *On the Wire*. Durham (North Carolina): Duke University Press, 2014.

WILSON, G. "The bigger the lie, the more they believe": cinematic realism and the anxiety of representation in David Simon's *The Wire*. *South Central Review*, Baltimore, v. 31, n. 2, 2014.

Submetido em: 2 set. 20 | aprovado em: 14 out. 20

## ***Queer as a Zombie:*** metaforizações da homofobia na ficção televisiva

## ***Queer as a Zombie:*** metaphorizations of homophobia in television fiction

*Anderson Lopes da Silva*<sup>1</sup>

---

1 Doutor em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes, na Universidade de São Paulo (PPGCOM/ECA USP). Pesquisador do GELiDis (Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação), vinculado à USP/CNPq, e do NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades), vinculado à UFPR/CNPq. Tem interesses de pesquisas no campo dos estudos televisivos e do audiovisual, estudos da linguagem, estudos culturais, teorias do excesso e, finalmente, estudos sobre produção, circulação e consumo de ficção seriada em plataformas de streaming. E-mail: [anderlopps@gmail.com](mailto:anderlopps@gmail.com).

## Resumo

Mais do que simplesmente apresentar uma tenebrosa e angustiante imagem, a figura dos mortos-vivos traz a possibilidade de múltiplas leituras metafóricas acerca do que esses seres podem falar sobre nossa sociedade e os seus mais diversos dilemas. Assim, a proposta deste artigo é discutir como a série britânica *In the flesh* metaforiza a homofobia a partir das questões de gênero e sexualidade nas relações afetivas de personagens zumbis e gays da trama. A metodologia baseia-se no estudo da metaforização discursiva e, de maneira intrínseca a ela, utiliza-se do conceito de isotopia discursiva como o direcionador preponderante de análise. Finalmente, as considerações finais apontam que a trama da obra desvela exemplos de metaforização discursiva a partir da homofobia familiar, homofobia clínica, homofobia religiosa, homofobia institucionalmente persecutória e homofobia interiorizada.

## Palavras-chave

*Zombie Studies*, séries, metáfora, sentimentalização, zumbis.

## Abstract

More than simply presenting an eery and lurid image, the figure of the undead brings the possibility of multiple metaphorical readings about what these beings can talk about our society and our most diverse dilemmas. Thus, the main purpose of this article is to discuss how the British series *In the flesh* metaphorizes homophobia based on gender and sexuality issues through the affective relationships of zombie and gay characters in the plot. The methodology is based on the study of discursive metaphorization and, in an intrinsic way, it uses the concept of discursive isotopy as the predominant operator of analysis. Finally, the conclusions point out that this TV series reveals examples of discursive metaphorizations based on family homophobia, clinical homophobia, religious homophobia, institutionally persecutory homophobia, and internalized homophobia.

## Keywords

*Zombie Studies*, TV series, metaphor, sentimentalization, zombies.

“Por que um texto acadêmico se dedica ao estudo dos zumbis?”. Essa pergunta – seja pela sinceridade da dúvida, seja pela provocação que antecipa o demérito de um juízo de valor – é algo que ronda a constituição deste artigo desde o início de uma pesquisa que tomava os mortos-vivos como tema de estudo, em 2016. Tal questionamento é justificado tanto pela dificuldade de determinados públicos acadêmicos compreenderem o que se poderia ter de “útil” ou “necessário” em uma investigação que observa os zumbis pela via dos estudos televisivos e comunicacionais, quanto pela ausência de uma linha investigativa pré-estabelecida e popularmente conhecida nos bancos universitários que fizesse dos zumbis o seu foco de trabalho (e, vale notar, as duas situações são retroalimentáveis posto que torna-se pouco possível achar interessante ou necessária a existência de uma pesquisa sobre zumbi se não há uma tradição científica ou mesmo abertura que transforme esse interesse em debate acadêmico e vice-versa).

Por essa ótica, a resposta mais curta e direta à pergunta que abre este artigo poderia ser traduzida da seguinte forma: “Porque eles, os zumbis, são relevantes ao entedimento de como funcionam, se estruturam, reagem e se movimentam as sociedades frente à diferença”. Todavia, como tentativa de uma resposta mais aprofundada, este artigo propõe o estudo dos zumbis com os objetivos de identificar, discutir e analisar os processos de metaforização da homossexualidade colocados na trama da série britânica *In the flesh* (BBC3, 2013-2015). Aqui, os zumbis<sup>2</sup> são vistos como materialidades empíricas relevantes às reflexões sobre as concepções de abjeção e de desejo, além da observação das relações entre alteridade e diferença. Ao retratar um mundo pós-apocalíptico no qual existe a necessidade de convivência mútua entre humanos e zumbis, a obra oportuniza a este artigo o descortinar das produções de sentido envolvidas nas metaforizações discursivas acerca de personagens abjetas-desejadas como um fenômeno que extrapola o espaço ficcional para tocar e afetar as esferas da vida real e concreta.

---

2 Neste artigo usam-se os termos “morto-vivo”, “desmorto” e “zumbi” como sinônimos. Todavia, não se deve confundir a ideia de morto-vivo aqui discutida como ampla o suficiente para também abarcar outras manifestações fantásticas e espectrais como os fantasmas ou vampiros.

Para tanto, a estrutura deste trabalho é dividida em quatro partes: 1) A relação entre os estudos das figuras zumbificadas (*Zombie Studies*) com as discussões sobre a diferença e a homofobia; 2) O processo de sentimentalização presente em obras televisivas que retratam o zumbi como forma mobilizadora das concepções de abjeção e afeto; 3) A apresentação da metaforização discursiva e, especificamente, do conceito de isotopia discursiva como formas de aproximação e abordagem empírica da obra em estudo; e, finalmente, 4) A análise das metaforizações da homofobia registradas no relato ficcional de *In the flesh*.

### **Os *Zombie Studies*, a diferença e a homofobia**

O interesse pela figura do zumbi tem seu nascedouro no campo mítico-cultural disposto pelas práticas religiosas do vodu, especialmente a partir da ressignificação dada pelos povos caribenhos à versão originária dos cultos trazidos pelos povos africanos no processo de escravização. Tendo o Haiti como o palco central dessa discussão, Handerson (2010) afirma que a crença zumbi está extremamente conectada aos processos de luta e resistência dos escravizados afro-caribenhos frente ao escravizador-colonial. Na esteira desse raciocínio, Dendle (2001) acrescenta que o termo “zumbi”, de origem quimbunda, significa a ideia do morto que se levanta de sua sepultura por meio de histórias que giravam ao redor de trabalhadores controlados por um poderoso feiticeiro (geralmente denominado como “*bokor*”) que os retirava, já depois de mortos, de suas covas e os faziam trabalhar eternamente nas lavouras. O enredo popular tinha íntima ligação com o medo colocado por parte dos senhores de escravos que, temendo o alto nível de suicídio de sua mão de obra escrava, tentavam assustá-los com essa terrível maldição vinda no pós-morte (HURSTON, 1938).

Ainda sobre o assunto, Handerson explica que é o “*bokor*” o responsável pelo processo de letargia presente na figura do zumbi: “[...] ele fica num estado de idiotice, obedece a tudo que o mandam fazer. [...]. Geralmente no meio rural, o dono do *zombi* explora-o, forçando-o a trabalhar no seu rebanho” (HANDERSON, 2010, p. 138). Representações audiovisuais próximas desse

estado de letargia e controle do zumbi por um ser vil são a chave de leitura do primeiro longa-metragem a abordar o tema: em *White Zombie* (1932), dirigido por Victor Hugo Halperin, a representação da subida dos mortos ao mundo dos vivos dá-se pela personagem Madeleine (Madge Bellamy), a noiva-cadáver que é controlada por “Murder” Legendre (Bela Lugosi), o feiticeiro.

Com o passar das décadas, segundo Reis Filho e Suppia (2011), as transformações na representação afastam-se da zumbificação à moda haitiana para alcançar um processo de laicização. O contexto das produções estadunidenses é o centro disso, pois é nele que a figura do zumbi ganha uma projeção nunca vista, como mostra o filme *A noite dos mortos-vivos* (1968), dirigido por George A. Romero. Assim, não mais apenas um zumbi, mas, agora, uma abjeta horda faminta por carne humana é quem toma conta das telas. “Para ele [Romero], o importante são os conflitos desencadeados entre aqueles que se deparam com a situação posta. Por isso, os mortos dos filmes de Romero são desconfortavelmente comuns e familiares” (SUPPIA; REIS FILHO, 2013, p. 37).

Nesse sentido, os Estudos de Zumbis (*Zombie Studies*) assentam-se na perspectiva transdisciplinar mais como uma possibilidade de compreensão e reflexão sobre o “mundo dos vivos” e seu entorno social por entre questões socioculturais e político-econômicas do que apenas uma investigação dos modos narrativos ou da constituição desses personagens no universo ficcional da literatura, do cinema, da TV, dos jogos e afins. Para se ter uma ideia da abrangência do campo, já existem iniciativas de cursos e disciplinas com a temática do *Zombie Studies* colocadas de modo gradual e sistemático nos espaços universitários dos Estados Unidos, como afirma Kyle Bishop (2015). Segundo o autor: “Hoje [...], os *Zombie Studies* podem ser prontamente encontrados nos currículos acadêmicos, nas publicações acadêmicas e por toda a internet tanto nos círculos acadêmicos, quanto nos jornalísticos” (BISHOP, 2015, p. 1). Por outro lado, mesmo que epistemologicamente transdisciplinar, o campo dos *Zombie Studies* ainda não goza de um *status* que o considera reconhecido ou significativo dentro das Humanidades e das Ciências Sociais no Brasil e na América Latina.

Já acerca da diferença, como ponto relevante da discussão aqui empreendida, inicia-se o entendimento do termo enquanto categoria comum a todas as discussões interseccionais<sup>3</sup> que perpassam a figura do zumbi frente aos debates de classe social, de raça, de gênero e de deficiência. Por isso, é em Guacira Lopes Louro (1997) que se estabelece a linha organizadora das discussões acerca do outro enquanto “o diferente” ou aquele que é atravessado pela “diferença”. Assim: “Aqui nos interessa salientar, acima de tudo, o fato de que a atribuição da diferença está *sempre* implicada em relações de poder, a diferença é nomeada *a partir* de um determinado lugar que se coloca como referência” (LOURO, 1997, p. 47).

Nessa perspectiva trazida pela autora, a discussão sobre como o campo dos *Zombie Studies* modela e coloca as questões interseccionais em discussão, compartilha da ideia de que: “A atribuição da diferença é sempre historicamente contingente — ela é dependente de uma situação e de um momento particulares” (LOURO, 1997, p. 50). Ou seja: a diferença é sempre temporal e espacialmente localizada em experiências particulares, mas também coletivas; sempre se dá a ver por vieses que recaem sobre a vida cotidiana de indivíduos, mas também está sob a tutela de estruturas e sistemas nem sempre visíveis aos olhos de todos. Logo, o diferente e a diferença tratados na leitura que aqui se faz dos *Zombie Studies* em relação a assuntos interseccionais tão relevantes não perdem de vista, tacitamente, as perguntas sobre quem é o definidor da diferença e quem é considerado o diferente. E, assim, ao fim, conecta-se esse debate à ideia de que o que está em jogo realmente, como pontua Louro (1997, p. 45-46), são as desigualdades de classe, raça, gênero e deficiência, exemplificadas na dimensão da ficcionalidade e vivenciadas na dimensão da realidade.

Por sua vez, no caso específico da homofobia, como relembra Borrillo (2010), o termo condensa muitos significados sob uma mesma palavra. Todavia, é possível entender a homofobia como “uma manifestação arbitrária que consiste

---

3 O termo interseccional é usado aqui com base nas reflexões da intelectual Carla Akotirene (2019, p. 14) ao afirmar que: “A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado [...]”. A essa definição, acrescenta-se a inseparabilidade de todos esses assuntos ao campo dos estudos de deficiência e capacitismo.

em designar o outro como contrário, inferior ou anormal; por sua diferença irreduzível, ele é posicionado a distância, fora do universo comum dos humanos” (BORRILLO, 2010, p. 13). Esse entendimento da homofobia é, em grande medida, alicerçado sob uma visão religiosa que insiste em não apenas direcionar a vida dos seus afiliados na fé, como também, coloca sua cosmovisão enquanto estrutura de pensamento para além da membresia:

A relativa tolerância que o mundo pagão havia reservado às relações homossexuais contrasta, consideravelmente, com a hostilidade do cristianismo triunfante. A condenação da sodomia na tradição judaico-cristã - pedra angular do sistema repressivo - aparece como o elemento precursor fundamental das diferentes formas de homofobia (BORRILLO, 2010, p. 18).

Traçando as raízes da homofobia da Grécia Antiga e do Império Romano até a Era Moderna, Allen (2006, p. 148) também destaca o Cristianismo como o verdadeiro “triunfo” da homofobia<sup>4</sup>. Para o autor, a homofobia moderna reside centralmente na possibilidade de desumanização (em um processo de *monsterfication*) sistematicamente atrelado a uma quase eterna perseguição explícita ou implícita às pessoas gays, seja por meio da patologização clínica ou mesmo por uma judicialização que insiste em criminalizar determinadas existências dissidentes (ALLEN, 2006, p. 185-186). É importante saber que a homofobia ganha contornos singulares não apenas em termos históricos, mas, principalmente, em contextualização estrutural. Em outras palavras, como sinaliza Borrillo (2010, p. 24-30), é possível pensar em estágios reflexivos do assunto a partir da:

1. Homofobia irracional (a aversão fóbica em forma de resposta puramente emotiva, o medo, a repulsa e o asco às pessoas homossexuais) e homofobia cognitiva (socialmente como um processo que intenta perpetuar a diferença homo/hétero pela intolerância, violência estigmatizadora, construção de leis homofóbicas etc.),

---

4 É importante assinalar que essa é uma visão que não deve ser generalizada. Há, mesmo dentro do seio das igrejas católicas (romanas e ortodoxas) e protestantes (nas suas mais variadas denominações), alguns poucos espaços que ainda perseveram por ter um olhar mais progressista e inclusivo sobre as questões da homossexualidade, direitos humanos e religião.

2. Homofobia geral (como o termo diz, pressupõe o entendimento de pessoas homossexuais como "traidoras" que se desviam do "gênero correto", que discriminam homens que não "querem" ser homens ou mulheres que não "querem" ser mulheres, um entendimento confuso sobre gênero e orientação sexual, em grande parte das vezes) e, por fim, homofobia específica (com um ódio dirigido singularmente às peculiaridades das práticas sexuais de homens ou mulheres homossexuais (lesbofobia), tendo, no caso dos homens, uma discussão que ainda intenta separar o aceitável do inaceitável, em termos de "ser passivo" ou "ser ativo" no ato sexual entre homens).

Além disso, em termos de situacionalidades, vê-se que a homofobia pode se desdobrar em outras categorias associativas com o sexismo, o heterossexismo, o racismo, a xenofobia, o classismo e, ainda que não mencionado diretamente pelo autor, o capacitismo (BORRILLO, 2010). Na atualidade, ainda há autores que conectam as discussões conceituais sobre o assunto a partir de uma reflexão que vê o uso do termo homofobia como válido e potente em contextos políticos, mas que, em uma ampliação da compreensão de tal fenômeno, veem a expressão "preconceito contra diversidade sexual" como uma alternativa sinonímica ou ainda mais operacionalizável de ser aplicada empiricamente (COSTA; NARDI, 2015, p. 724).

### **A sentimentalização do zumbi como força mobilizadora da abjeção e do desejo**

No caso específico desse artigo, o foco volta-se para compreender um tipo muito *sui generis* de representação do zumbi que não se atrela à representação voduísta e, diretamente, também não se encaixa nas representações romereanas. Trata-se do zumbi sentimentalizado (GARCÍA MARTÍNEZ, 2016), ou seja, mortos-vivos peculiares que têm uma caracterização (física e psicológica) direcionada a enfatizar a humanização, a racionalidade e a sentimentalização das personagens. Em outras palavras, são mortos-vivos que falam e estão dotados de memória, de nostalgia e que, ao voltar de seus túmulos, têm de lidar com a vida novamente

e, inclusive, com seus problemas familiares e relacionamentos amorosos<sup>5</sup>. Além disso, não necessariamente eles têm a aparência monstruosa de outros zumbis e nem sempre são retratados como figuras que se alimentam de carne humana.

Na base da sentimentalização está a hipótese de que a virada ou o giro afetivo (*affective turn*) produz um deslocamento do olhar social (e da pesquisa acadêmica, em específico) para a subjetividade, as emoções, os afetos, as experiências humanas, as relações, os sentimentos e a alteridade como partes preponderantes da formação do sujeito, tal qual destaca Clough (2007). Um dos espaços de produção de sentido mais nítido desse giro afetivo pode ser visto, por exemplo, nos estudos nos quais o corpo é o foco da análise principal como, por exemplo, os estudos feministas e as pesquisas que têm nas teorias *queer* os seus fundamentos. De acordo com Clough (2007, p. 3): “A virada afetiva convida a uma abordagem transdisciplinar da teoria e do método que necessariamente também convida à experimentação para capturar a mudança de co-funcionamento do político, do econômico e do cultural [...]”.

O trabalho de Alejandro García Martínez e Ana Marta González (2016, p. 21) é um exemplo de como esse giro afetivo dialoga muito com a concepção de cultura emocional presente nas séries contemporâneas como reflexo de novas estruturas sociais que passam a gerir as emoções como algo de suma importância. Desse modo, séries como *Les revenants* (2012, França), *In the flesh* (2013-2015, Reino Unido), *Resurrection* (2014, EUA), *Zombie* (2015, EUA), *Glitch* (2015, Austrália) e *Amorteamo* (2015, Brasil) são exemplos de obras dotadas desta cultura emocional e, por isso, conseguem se diferenciar de representações mais tradicionais dos desmorts porque nelas o zumbi tem a capacidade de sentir (SILVA; GARCÍA MARTINEZ, 2017).

---

5 É preciso ressaltar que mesmo nas representações mais convencionais do zumbi ainda existem resquícios de humanidade em algumas destas figuras. São características humanas como a memória e capacidade de condicionamento e treinamento que, preservadas nos zumbis, não o deixam completamente monstruosos, como aponta McDaniel (2016, p. 425). Exemplos disso podem ser vistos no personagem romereano Bub (Sherman Howard) do filme *Dia dos mortos* (1985) ou em obras mais recentes como os personagens Coffee Zombie (Iggy Pop) e Mallory O'Brien (Carol Kane) de *Os mortos não morrem* (2019), do diretor Jim Jarmusch. Todavia, o salto qualitativo de representação aqui discutido considera que, além da memória e do condicionamento, os processos de sentimentalização necessariamente precisam envolver racionalização, consciência e produção de relatos afetivos e emocionais por parte dos zumbis.

Nos dizeres de Szanter e Richards (2017), estas formas de relato promovem um processo de romantização da figura do zumbi como alguém válido e digno da empatia e afeto alheios, como um “outro significativo” que também sente, emociona-se e vive seus amores mesmo depois da morte. Uma personagem que vai muito além da tradicional representação do morto-vivo como o ser faminto por vísceras e cérebros e sem processo racionalizante algum. Em síntese: “[...] Se o zumbi era puro instinto, faminto por comer vísceras humanas, estas séries localizam esse tipo particular de zumbi em um terreno estético e moral onde eles [...] se humanizam. São empáticos. São redimíveis” (SILVA; GARCÍA MARTINEZ, 2017, p. 291).

Acerca da abjeção no contexto da cultura zumbi, conforme o pioneiro trabalho de McInthosh e Levrette (2008, p. 128) explicita: “O abjeto ameaça a vida e, portanto, precisa ser ‘radicalmente excluído’ do espaço dos sujeitos viventes”. De igual importância, para compreender como a situação insólita da existência do zumbi causa reações que vão do medo à abjeção, ainda vale lembrar o que afirma Kristeva (1985, p. 4) sobre o assunto: “Não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita limites, posições, regras. O ‘entre-dois’, o ambíguo, o compósito”. Logo, não é tanto a aparência putrefata ou grotesca de um morto-vivo que assusta ou causa incômodo na literatura, no cinema ou na série em estudo, mas sim, o que causa a existência rebelde do zumbi como contrária à sequência natural e normal da vida. Assim, vê-se no cadáver a finitude do ser e no morto-vivo tal finitude se transforma em algo não compreensível no universo físico de leis rígidas sobre a vida e a morte. Dessa forma, os mortos-vivos, estando na condição de passagem, parecem quebrar mais facilmente a angústia da finitude. Todavia, eles trazem consigo outra questão ainda mais aflitiva: uma existência deslocada dos padrões de referência prévios até então vivenciados pelos humanos.

É importante destacar que, na perspectiva de Butler (2003), a abjeção é um processo discursivo – posto que os corpos não vivem fora dos discursos. É justamente por esse motivo que as representações sobre os corpos (e suas identidades, sexualidades e possibilidades de existência) na cultura audiovisual

é tão relevante. Quando a diferença é vista como abjeta isso significa, conforme Butler (2003, p. 39) que “[...] certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’ – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’”.

Porém, quando, para além da abjeção, entram em jogo as relações conflituosas entre os mortos-vivos a partir da esfera sentimental e afetiva, outro elemento necessariamente passa a fazer parte da narrativa: o desejo. Esse desejo aliado à abjeção, de maneira paradoxal, é matéria de discussão para Wright (2018, p. ix) quando o autor traz a seguinte afirmação: “Os monstros [entre eles, o morto-vivo/zumbi] nos mostram coisas que nós queremos secretamente a qualquer custo”. Ainda mais específicas ao campo dos *Zombie Studies* são as discussões trazidas pelas pesquisas de McGlotten e Jones (2014) e Szanter e Richards (2017) ao colocarem em pauta a complexidade das questões de afeto e desejo envolvendo, no campo da ficção, os zumbis. De acordo McGlotten e Jones (2014) a problemática dos desejos envolve a área das sexualidades, dos tabus e dos interditos. E, especificamente, a partir da correlação entre vida e morte, a situação tende a se tornar ainda mais *sui generis*.

Assim, McGlotten e Jones (2014, p. 2) afirmam que: “[...] a combinação nada palatável entre zumbis e sexo é provocativa, ativando vários gatilhos de uma miríade de questões sobre a natureza do desejo, do sexo, sexualidade e as políticas de nossos comportamentos sexuais”. Logo, dada a ubiquidade do sexo na vida de todas as pessoas (e, no caso das séries com mortos-vivos, também após a vida), é preciso entender como, nesse contexto: “Os zumbis cristalizam medos e desejos relacionados ao contágio e ao consumo, ao corpo e à sociabilidade, à autonomia e à subjugação” (McGLOTTEN; JONES, 2014, p. 2).

### **A metaforização discursiva: procedimentos metodológicos**

A análise das narrativas de zumbis pela via do estudo das representações metafóricas é algo que possui uma trajetória que não se poderia classificar como extremamente inovadora no mundo da pesquisa. Pensar os zumbis e aliá-los às

metáforas sociais, culturais, políticas e econômicas é um lugar analítico acessado mesmo nas leituras efetuadas pelas críticas cinematográfica e televisiva à parte do discurso acadêmico. Como Vervaeke, Mastropietro e Miscevic (2017) afirmam, pensar metaforicamente o zumbi na cultura ocidental é uma forma de entender o *zeitgeist* que conforma o nosso tecido social e que, por fim, lhe dá acabamento ético-estético. Algo que reverbera, no caso dos estudos sobre zumbis presentes em série, a relevância também das análises que têm seu escopo firmado no campo da televisão (GARCÍA MARTÍNEZ; GONZÁLEZ, 2016, p. 22).

Nesse sentido, não se usa aqui o termo metáfora como uma palavra de senso comum que descreveria, *grosso modo*, o que estas obras poderiam ou teriam a falar sobre a humanidade e o seu entorno social nas entrelinhas. Ao contrário, o que se pressupõe como abordagem empírica dos processos de produção de sentido refletidos e refratados na série *In the flesh* é o estudo da metaforização. Assim, como forma de fugir das mobilizações oportunísticas da metáfora apenas na tentativa de gerar resultados analíticos superficiais e óbvios, opta-se neste artigo pelos estudos de Roberto Lopes Leite (2007; 2008; 2009) acerca da metaforização discursiva como a parte preponderante dos protocolos metodológicos.

Desse modo, em termos mais práticos, o entendimento dos processos de metaforização não são estudados aqui pelas ideias de metáfora-palavra, isto é, a metáfora que se manifesta apenas enquanto uma unidade lexical, e nem metáfora-sentença, ou seja, a metáfora que se localiza em um “enunciado impertinente” e que, assim, torna-se o “o resultado da interação entre teor e veículo [...]”, como explica Leite (2009, p. 122-123). Na mesma linha de raciocínio, este trabalho também não se apropria das definições mais tradicionais advindas das teorias substitutistas (nas quais a metáfora é produzida pela substituição e pelo deslocamento de seu sentido literal de uma palavra à outra) ou comparatistas (nas quais a metáfora é produzida pela comparação implícita e análoga entre termos ou sentenças com a finalidade de produzir sentidos outros), conforme as caracteriza Leite (2007, p. 10). Escolhe-se,

então, como princípio direcionador da análise, o entendimento dos processos de metaforização pela discursividade enquanto a terceira alternativa pensada pelo autor:

Arrimados nessa proposta, compreendemos que o surgimento da metáfora no plano discursivo deixa de ser um simples jogo de figuras e passa a ser um mecanismo de constituição de sentidos. Logo, nessa nova dimensão de análise, esvanecem-se de tal modo os limites da palavra e da sentença, que o sentido metafórico já não pode ser encontrado em um só lugar, senão no contínuo da significação textual (LEITE, 2009, p. 123).

Assim, continua o pesquisador, é pela materialidade do discurso presente no texto que olhar analítico para o entendimento da metaforização deve se voltar: “[...] A esse fenômeno capaz de engendrar ou multiplicar o sentido metafórico durante o ato interpretativo, damos o nome de metaforização textual”, afirma Leite (2009, p. 123). Contudo, há que se destacar que a ideia de texto para Leite é relida aqui para espaços de significação mais abrangentes do que propriamente a textualidade escrita: este artigo percebe o texto televisivo, a partir de Mittell (2010, p. 9-10), também como uma empiria possível e complexa na observação da metaforização.

Por isso, o recorte empírico das cenas em análise não corresponde necessariamente à importância daquele acontecimento narrativo ao começo, meio ou fim da trama. Ao contrário, a seleção das cenas ocorre pela evidenciação temática da homofobia presente em determinados momentos do relato narrativo que, na análise, são interpretados pela isotopia discursiva como processos de metaforização. Desse modo, dada a contingência espacial deste texto, são escolhidas somente cenas dos 3 episódios da 1ª temporada da série *In the flesh*, nas quais as questões de gênero e sexualidade se fazem presentes direta ou indiretamente nas relações afetivas de personagens zumbis e gays da trama.

Dessa maneira, entre os mecanismos de interpretação utilizados no processo de interpretação da metaforização, este artigo opta por destacar o conceito de isotopia discursiva como o princípio delineador de análise. Tal conceito,

de inspiração gremaisiana e desenvolvimento betrandiano (LEITE, 2007, p. 131), é utilizado no entendimento do autor a partir de um afastamento da perspectiva estruturalista que o origina para funcionar “[...] como um dispositivo capaz de revelar e reger a coexistência de dois ou mais planos de significação metafóricos no texto durante a interpretação, garantindo, assim, o alçamento da metáfora para o nível discursivo” (LEITE, 2009, p. 121). Logo, na intencionalidade de resumir o percurso epistemológico construído por Leite (2007; 2008; 2009), a Figura 1 apresenta, então, sobre qual entendimento de metaforização este trabalho se debruça quando propõe a analisar a obra em estudo:



Figura 1. Diagrama teórico-metodológico da metaforização.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020) com base na obra de Leite (2007; 2008; 2009).

### **Análise das metaforizações da homofobia em *In the flesh***

A série *In the flesh* aborda o cotidiano da pequena Roarton, uma cidade que, além de conviver com a volta misteriosa dos mortos-vivos durante um período chamado "a ascensão" (*the rising*), agora precisa saber lidar com reintegração de alguns deles à vida social, familiar e profissional. Estudos sobre a obra sinalizam abordagens que caminham lado a lado dos debates sobre gênero, sexualidade e identidades, como demonstram os trabalhos de Coutinho (2016), Montes (2017) e Aiossa (2018). Isso se dá, acima de tudo, pela importância de Kieren como o protagonista gay e zumbi na trama criada por Dominic Mitchell.

Exibida entre 2013 (1ª. temporada) e 2015 (2ª. temporada) pela BBC3, a trama de *In the flesh* inicia-se com a volta de Kieren à casa dos pais após um processo de reabilitação proposto pelo governo na tentativa de recuperação dos mortos-vivos (chamados cientificamente de portadores da Síndrome de Morte Parcial (SMP)). Em seu processo de readaptação, Kieren ainda tem que lidar com o preconceito da sociedade e da própria irmã que, depois da volta dos mortos, alistou-se em uma milícia paramilitar contra os desmorts. A situação ganha um contorno ainda mais *sui generis* quando o jovem Ricky também volta do mundo dos mortos à cidade, reabilitado e em completa negação da sua atual condição. O amor da adolescência, proibido e malvisto pela sociedade, faz com que Kieren e Ricky vivam uma relação que transite no devir, que nunca se concretiza. No período pré-volta dos mortos-vivos, a causa de morte de Kieren (suicídio) se dá pela constante decepção do amor proibido e pela homofobia que o jovem vive, enquanto a morte de Ricky se dá durante a sua participação como soldado no campo de batalha.

Eles tentam novamente um novo romance, no plano dos mortos-vivos, mas como a homofobia aliada ao preconceito dos vivos com os zumbis é muito grande, o relacionamento dos dois não ocorre e o pior acontece: o pai de Ricky brutalmente mata o filho zumbi e Kieren se vê novamente abandonado. Na breve aparição de Ricky, o jovem é mostrado como um morto-vivo que também sofre por erros do passado (especialmente pelo questionamento de não conseguir

ter coragem para se assumir e para sustentar a relação amorosa com Kieren). Além disso, ele tem dificuldades de compreender sua nova identidade numa sociedade que o valoriza por ser um combatente de guerra, mas simultaneamente o rejeita por sua condição de zumbi (e gay não-assumido).

A homofobia de viés familiar (BORRILLO, 2010, p. 17) se vê muito fortemente na trama de Kieren e Ricky. Exemplos disso acontecem já no momento da chegada de Kieren (com a necessidade de o jovem entrar escondido dentro de casa sob uma manta para despistar os vizinhos curiosos) e, logo mais, na primeira visita externa que a família recebe. Impelido pelo pai a se esconder dentro de um armário embaixo da escada enquanto a visita está na casa, Kieren começa a se sentir sufocado e rememora o momento em que acordou do mundo dos mortos ainda dentro do caixão. O duplo plano de significação coexiste na medida em que o armário relembra a situação simbólica dos jovens gays que não podem se assumir (e ainda “estão no armário”) e, de igual modo, o confinamento do jovem Kieren dentro de seu esquite. Ambas as situações trazem a metaforização da homofobia no sentimento de clausura, de sufocamento dos movimentos, de angústia e ausência de liberdade dos sujeitos gays em sociedades homofóbicas (Figuras 2 e 3).

Ainda sobre a questão da homofobia familiar, o destino final do personagem Ricky representa muito bem algumas das reações mais vis dos pais em relação ao processo de *coming out* de seus filhos gays. Após passar a trama toda em constante dificuldade de aceitação, o jovem decide retirar a maquiagem que cobre o seu rosto (e que o torna mais próximo do humano, do aceitável, da norma) e, finalmente, apresenta-se ao pai do jeito que realmente é. O assassinato brutal do filho por parte do pai explicita simbolicamente como a violência contra a população gay não está ausente de espaços que, em tese, deveriam ser os de maior segurança e intimidade aos sujeitos. A metaforização da homofobia familiar se dá a ver pela abjeção paterna em relação à aceitação da condição do filho (ser zumbi/ser gay). A alteridade perde espaço para a violência física como saída e aniquilação da diferença (Figura 4 e 5).



Figuras 2 e 3. Kieren e a metaforização da homofobia familiar.  
 Fonte: *Frames de In the flesh*, 2013 (1ª temp./1º ep.) – ©BBC3.



Figuras 4 e 5. Ricky e a metaforização da homofobia familiar.

Fonte: *Frames de In the flesh*, 2013 (1ª temp./3º ep.) – ©BBC3.

Em *In the flesh*, a homofobia de viés clínico (BORRILLO, 2010, p. 64) reforça a acepção patologizante de orientações sexuais dissidentes à heteronormatividade que, historicamente, esteve na base do entendimento da homossexualidade. Lembrando que foi com o psicólogo clínico George Weinberg que o termo homofobia primeiramente foi registrado em 1972, Junqueira (2007, p. 3-4) explica que: “Embora venha sendo paulatinamente ressignificado, o termo possui ainda fortes traços do discurso clínico e medicalizante que lhe deu origem. (JUNQUEIRA, 2007, p. 3-4)”. Ainda no início da série, Kieren e outros zumbis

estão em processo clínico de reabilitação (que, de maneira eufemista, tende a reprimir a identidade ou a condição de existência dessas pessoas para torná-las “normais”). Há aqui uma leitura metaforizada que retrata como a medicina, a psicologia e a psiquiatria ainda se veem rondadas por terapias apócrifas e outras situações pseudo-clínicas que tentam “transformar” ou “reverter” a orientação sexual de pessoas homossexuais em pessoas heterossexuais (Figuras 6 e 7).



Figuras 6 e 7. Kieren e a metaforização da homofobia clínica.

Fonte: *Frames de In the flesh*, 2013 (1ª temp./1º ep.) – ©BBC3.

Outra discussão está no paralelo entre a medicamentação da vida real com a vida ficcional: enquanto os zumbis precisam usar suas pílulas para manter a racionalidade e evitar o processo de zumbificação; na vida real muitas pessoas

necessitam (e se viciam ao) usar pílulas e comprimidos para manter a sanidade mental, o sono e o funcionamento mais básico da mente e corpo humanos (já que sem esses medicamentos elas podem perder o controle total de suas vidas). Isto é: a narcotização mais uma vez passeia entre os efeitos de sentido nos dois planos de significação da isotopia discursiva. A concepção de cultura emocional, por sua vez, está ligada a uma atitude que envolve e faz referência à “crescente presença do discurso terapêutico e a sentimentalização em todas as esferas da vida social” que, por conseguinte, também permeia as tramas ficcionais nas TVs do mundo (GARCÍA MARTINEZ; 2016, p. 13).

Já a homofobia de viés religioso (BORRILLO, 2010, p. 59) ocorre na maneira como o padre da cidade estimula a população a não apenas encarar os mortos-vivos como seres demoníacos e abjetos, como também deixa claro que a resposta divina ao problema é a eliminação desses sujeitos (Figuras 8 e 9). A Igreja vê a situação dos homossexuais como um impedimento apriorístico aos planos de Deus: “Enquanto comportamento sexual adequado, somente a heterossexualidade seria suscetível de permitir aos indivíduos a superação narcísica original (pecado) e o impulso para avançar ao encontro do outro” (BORRILLO, 2010, p. 60). A metaforização da homofobia em correlação ao preconceito da fé religiosa católica frente aos portadores da SMP revela-se, inclusive, pela hipocrisia: há, no templo, pessoas que se envolvem afetiva e sexualmente, às escondidas, com alguns dos mortos-vivos reabilitados (seja pelo matrimônio, seja pelo sexo casual).

Noutro ângulo analítico, a homofobia de viés “burocrático” ou institucional persecutório (BORRILLO, 2010, p. 78) está representada na série pela criação da Força Voluntária Humana (*Human Volunteer Force* – HVF) como meio de combate aos mortos-vivos. Fortemente armados e contando com o apoio declarado do Estado e da Igreja, a HVF mostra-se como uma milícia paramilitar que procura proteger os cidadãos de Roarton contra a ameaça dos desmortos. Se antes, durante o período da Ascensão, a HVF mostrou-se como necessária contra as hordas de zumbis famintos, nesse momento, passado o processo de reabilitação dos mortos-

vivos e sua reintegração à vida cotidiana, a HVF promove uma verdadeira caça às pessoas portadoras de SMP (Figuras 10 e 11).

Além da ficção, a homofobia com caráter institucionalmente persecutório foi demonstrada na história global por meio das barbáries cometidas contra homossexuais durante o Holocausto, no período nazista, e durante o domínio stalinista na URSS (BORRILO, 2010. p. 82). Mesmo na contemporaneidade, a obra produz uma metaforização discursiva ao apontar caminhos que ligam a trama à perseguição homofóbica por parte de muitos países que criminalizam a prática homossexual ao redor do mundo.



Figuras 8 e 9. A Igreja e a metaforização da homofobia religiosa.

Fonte: *Frames de In the flesh*, 2013 (1ª temp./1º ep.) – ©BBC3.



Figuras 10 e 11. A HVF e a metaforização da homofobia institucional persecutória.

Fonte: *Frames de In the flesh*, 2013 (1ª temp./1º ep.) – ©BBC3.

Finalmente, a homofobia de viés interiorizado (BORRILLO, 2010, p. 100) se dá a ver nos aspectos da sentimentalização desses personagens da série britânica, posto que é possível destacar a depressão e a melancolia como parte da vida (e do pós-vida) desses personagens. E, de igual importância, os processos de discriminação apresentam uma forte crítica às noções contemporâneas das castas que são preenchidas por minorias tidas tacitamente como “subcidadãs” (nesse contexto, a discriminação é dupla: pela situação de ser “zumbi” frente aos vivos e pela orientação sexual numa sociedade marcadamente heteronormativa). O uso da maquiagem como parte de disfarce dos zumbis que vivem com os vivos, lembra também o debate oportuno da crise com o próprio corpo e a autoestima

em relação aos padrões de beleza (difícilmente alcançados) que são impostos aos jovens pela moda, pela comunicação midiática, por um estilo de vida hedonística e às vezes bem descolado da realidade de muitos. Em síntese, o “aparentar ser” ao invés do somente “ser”.

Um exemplo muito específico de homofobia de viés interiorizado ocorre quando Ricky, já na condição de morto-vivo, insiste em beber várias bebidas alcóolicas no bar ao lado do pai e de outros homens homofóbicos. Mesmo sabendo que o ato de ingerir substâncias sólidas e líquidas é tóxico em sua nova condição, ainda assim, ele insiste. Quando confrontado por outra personagem que também é zumbi e sabe que a bebida lhe fará mal, a resposta que ele lhe dá é: “Eu não sou igual a você”. Assim, a tentativa de manter a masculinidade perante os presentes na mesa e reafirmar em alto e bom som que ele é “normal” reforça os dois planos de significação que a cena mostra. O sofrimento do jovem que, imediatamente, acaba por vomitar no banheiro, traz ao centro da tela a questão da metaforização da homofobia interiorizada como o processo contínuo de negação e punição auto-infligida (Figuras 12 e 13). “O ódio da sociedade contra os homossexuais pode transformar-se em ódio a si mesmo [...]”, relembra Borrillo (2010, p. 100-101).



Figuras 12 e 13. Kieren e a metaforização da homofobia interiorizada.

Fonte: *Frames de In the flesh*, 2013 (1ª temp./2º ep.) – © BBC3

### Considerações finais

O estudo das constituições e interrelações dos personagens zumbis da série *In the flesh* permite ao artigo propor um entendimento sobre como os processos de exclusão, preconceito, intolerância, discriminação e violência homofóbica (estrutural, institucional, física e psicológica) são constituídos por meio do tensinoamento entre o desejo e a abjeção que, por sua vez, orbitam ao redor da diferença enquanto elemento balizador comum. E, assim, as formas pelas quais o funcionamento da sociedade é norteado a partir de uma cis-heteronormatividade estrutural-estrurante tornam-se, limpidamente, apreensíveis na dupla articulação entre a ficcionalidade e a realidade.

Dessa forma, o giro afetivo, a cultura emocional e a sentimentalização funcionam, juntas, como catalisadoras de uma discussão mais profunda que toca, diretamente, nas variadas materialidades discursivas nas quais a homofobia se dá a ver. No caso da análise em questão, foi possível destacar como a isotopia discursiva foi a chave de leitura dos processos de metaforização presentes em cenas que dão corpo à homofobia de viés familiar, de viés clínico, de viés religioso, de viés institucional persecutório e de viés interiorizado.

É dizer que, de antemão, o debate da abjeção não é de todo uma novidade no campo ficcional das narrativas de zumbis, todavia, do ponto de vista dos mortos-vivos sentimentalizados percebe-se uma realocação mais ampla de produção de sentidos quando, na ausência de uma figura extremamente monstruosa, o ser abjeto ou tornar-se abjeto migra para outra esfera de significação: a ontológica. A pura existência do zumbi sentimentalizado, ainda que nem sempre caracterizada como um ser pútrido, em decomposição e bestial, já é a força mobilizadora suficiente para trazer a abjeção ao centro da reflexão. A existência de um zumbi gay, por sua vez, gera uma sobreposição ainda maior de abjeção que resulta, como a série demonstra, nas múltiplas tentativas e formas de anulação (simbólica e física) da diferença.

A tessitura narrativa da série *In the flesh*, como outras pesquisas já demonstram (COUTINHO, 2016; MONTES, 2017; AIOSSA, 2018), dá margem às discussões sobre gênero e sexualidade. Todavia, quando tais discussões são acessadas pela via da metaforização discursiva, o ganho interpretativo gerado por tal mobilização conceitual consegue exemplificar a riqueza da verbo-visualidade presente na trama. Logo, não apenas aspectos do texto verbalizado nos diálogos são levados em conta, como também a audiovisualidade importa. Isto é, não é possível discutir, por exemplo, a questão da dupla articulação de planos de significação na metaforização discursiva da homofobia interiorizada e da homofobia clínica sem se ater ao processo de caracterização física desses personagens. Ou seja, na leitura metaforizada posta em discussão neste artigo, há elementos materialmente da ordem verbo-visual que têm a potência analítica de visibilizar

conexões entre a pretensa normalidade do homem (zumbi *versus* humano) à falsamente naturalizada heteronormatividade (homossexual *versus* heterossexual). Assim, a verbo-visualidade, nesse caso, aciona a isotopia discursiva na textualidade televisiva a partir do que Leite (2009, p. 126) chama de redundância de um efeito de sentido.

Não menos importante, por fim, foi trazer à luz a necessidade de um debate sobre os Estudos de Zumbis (*Zombie Studies*) colocados fora de um eixo acadêmico anglo-saxão ou pertencentes ao Norte Global. Os *Zombie Studies*, ainda, parecem estar à margem da legitimidade intelectual por justificativas que partem da “inferioridade” dispendida aos objetos de estudos tidos como “de qualidade questionável” e remontam, sobremaneira, à sisudez histórica da Academia em possibilitar aberturas à investigação de produtos e processos comunicacionais provenientes da indústria do entretenimento.

Por isso, faz-se urgente que o olhar da pesquisa volte-se a esses “objetos menores” para compreender como a sua discursividade é tecida e, com mais profundidade ainda, que outras pesquisas futuras possam desvelar novos processos de enunciação feitos por tais figuras sobrenaturais. Só assim, com um estudo meticoloso e livre de enviesamento aprioristicamente moral, é possível compreender a relevância de tais figuras zumbificadas e as reflexões nas quais se assentam os seus modelos de sociedade, contradições, alteridade e diferença.

## Referências

AIOSSA, E. *The Subversive Zombie: Social protest and gender in undead cinema and television*. Jefferson: McFarland and Company, 2018.

ALLEN, R. H. *The classical origins of modern homophobia*. Jefferson: McFarland, 2006.

AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BISHOP, K. W. *How zombies conquered popular culture: The Multifarious Walking Dead in the 21st Century*. Jefferson: McFarland & Company, 2015.

BORRILLO, D. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CLOUGH, P. T. Introduction. In: CLOUGH, P. T.; CLOUGH, J. H. (orgs.). *The Affective Turn: theorizing the social*. Durham: Duke University Press, 2007.

COSTA, A. B.; NARDI, H. C. Homofobia e preconceito contra diversidade sexual: debate conceitual. *Temas em Psicologia*, v. 23, n. 3. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.9788/TP2015.3-15>. Acesso em: 12 mar. 2020.

COUTINHO, R. S. *Signos linguísticos e imagéticos da intolerância nos zumbis da série In the flesh*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Goiás, 2016.

DENDLE, P. *The zombie movie encyclopedia*. Jefferson: McFarland & Co., 2001.

GARCÍA MARTÍNEZ, A. N.; GONZÁLEZ, A. M. Emotional culture and TV narratives. In: GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (org.). *Emotions in contemporary TV series*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. Prozac para zombis: La sentimentalización contemporánea del muerto viviente en la televisión. *Brumal*, v. IV, n. 1, primavera 2016.

HANDERSON, J. *Vodu no Haiti – Candomblé no Brasil: identidades culturais e sistemas religiosos como concepções de mundo Afro-Latino-Americano*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pelotas, 2010.

HURSTON, Z. N. *Tell my horse: voodoo and life in Haiti and Jamaica*. New York: Harper Collins, 1938.

JUNQUEIRA, R. D. Homofobia: limites e possibilidades de um conceito em disputa. *Bagoas – estudos gays: gênero e sexualidades*, v. 1, n. 1, jul.-dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/issue/view/187>. Acesso em: 23 abr. 2020.

KRISTEVA, J. *Powers of horror: an essay of abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1985.

LEITE, R. L. *Metaforização textual: a construção discursiva do sentido metafórico no texto*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará, 2007.

LEITE, R. L. Cognição e metaforização textual. In: MACEDO, A. C. P.; FELTES; Heloísa. P. M.; FARIAS, E. M. P. (orgs.). *Cognição e lingüística: explorando territórios, mapeamentos e percursos*. Caxias do Sul/Porto Alegre: Educs/Edipucrs, 2008.

LEITE, R. L. Isotopia e metaforização textual. *Gragoatá*, v. 14, n. 26, 1º sem. 2009.

LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

McDANIEL, J. You can point a finger at a zombie. Sometimes they fall off: Contemporary Zombie Films, Embedded Ableism, and Disability as Metaphor. *The Midwest Quarterly*, v. 57, n. 4, 2016.

McGLOTTEN, S.; JONES, S. *Zombies and sexuality: essays on desire and the living dead*. Jefferson: McFarland and Company, 2014.

MONTES, A. *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis: la carne como figura de la historia*. Buenos Aires: Argus-a, 2017.

REIS FILHO, L.; SUPPIA, A. Dos cânones sagrados às alegorias profanas: a laicização do Zumbi no cinema. *Mneme*, v. 12, n. 29, jul. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/1013>. Acesso em: 31 maio 2020.

SILVA, A. L.; GARCÍA MARTINEZ, A. N. Um espectador-pesquisador: Alberto Nahum García Martínez e o estudo acadêmico sobre séries televisivas na Espanha (Entrevista). *Ação Midiática*, n. 13, jan.-jun. 2017. Disponível em: <http://encurtador.com.br/ADI46>. Acesso em: 23 abr. 2020.

SUPPIA, A.; REIS FILHO, L. Marharhahar Z!namabarn: Breve panorama do cinema de zumbi na América Latina. *Revista Rumores*, v. 7, n. 13, jul. 2013. Disponível em: <http://migre.me/w3NVy>. Acesso em: 11 mar. 2020.

SZANTER, A.; RICHARDS, J. K. *Romancing the zombie: essays on the undead as significant "other"*. Jefferson: McFarland and Company, 2017.

VERVAEKE, J.; MASTROPIETRO, C.; MISCEVIC, F. *Zombies in Western Culture: a twenty-first century crisis*. Cambridge: Open Books Publishers, 2017.

WRIGHT, K. *Disgust and desire: the paradox of the monster*. Amsterdam: Brill/Rodopi, 2018.

## **Complexidade narrativa na série *Homens?*: estudo baseado em técnicas de decupagem e categorização**

## **Narrative complexity in the *Homens?*: study based on breaking down the script and categorization techniques**

*Ligia Prezia Lemos*<sup>1</sup>

---

1 Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, USP. Coordenadora do GP Ficção Seriada da Intercom. Vice-coordenadora do Centro de Estudos de Telenovela, CETVN, ECA, USP; da equipe brasileira do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva, OBITEL; e da equipe USP da Rede Orbitel Brasil de Ficção Televisiva. Pesquisadora de pós-doutorado com bolsa CAPES. E-mail: [ligia.lemos@gmail.com](mailto:ligia.lemos@gmail.com).

**Resumo**

Este artigo realiza uma exploração metodológica de técnicas de análise de ficção televisiva com características complexas. Investiga elementos de complexidade narrativa (MITTELL, 2012) na série *Homens?* (Comedy Central, 2019) a partir de dois eixos: seu nível discursivo, que remete ao conceito de *merchandising* social como recurso comunicativo (LOPES, 2009); e seu nível narrativo, por apresentar um conjunto heterogêneo de artifícios para leitura e compreensão do discurso proposto, alicerçado em técnicas de *storytelling*. Construimos tal classificação a partir de decupagem das cenas, acompanhando a própria estrutura narrativa desses eixos que se entrecruzam dialogicamente para amplificar a discussão sobre as temáticas propostas.

**Palavras-chave**

Ficção televisiva brasileira, série brasileira, metodologia, recurso comunicativo, narrativa complexa.

**Abstract**

This article performs a methodological exploration of television fiction analysis techniques with complex characteristics. It investigates elements of narrative complexity (MITTELL, 2012) that are present in the series *Homens?* (Comedy Central, 2019) from two axis: its discursive level, which refers to the concept of social merchandising as a communicative resource (LOPES, 2009); and its narrative level, as it presents a heterogeneous set of devices for reading and understanding the proposed discourse, based on storytelling techniques. We built such a classification from the breaking down of the scenes, following the narrative structure of these axes that dialogically intertwine to amplify the discussion on the proposed themes.

**Keywords**

Brazilian television fiction, Brazilian series, methodology, communicative resource, complex narrative.

Frente à investida conservadora e sexista emergente no atual cenário brasileiro é, no mínimo, uma experiência interessante assistir à série *Homens?* (COMEDY CENTRAL, 2019-atual)<sup>2</sup> com suas características de deslocamento em relação às abordagens presentes no gênero comédia no Brasil. De uma perspectiva cômica, enfrenta assuntos intrincados relacionados à masculinidade, e traz aspectos de inovação no que diz respeito à *complexidade narrativa* e à utilização de efeitos especiais narrativos (MITTELL, 2012).

Mais do que ousadia estética, a série assume para si a função de exposição ativa de questões relacionadas ao que podemos nomear de *merchandising* social, e que também se aproxima de uma espécie de ativismo por parte do autor, conforme se observa em reportagens e material de divulgação. Fique claro, de início, que é uma comédia ousada e até *obscena*, aos moldes de muitas que marcam a produção brasileira, mas que, no caso, investe em um profundo debate sobre o mundo masculino por meio de questões internas da diegese e, conseqüentemente, da vida interior dos personagens. Assim, o questionamento e as transformações pessoais referentes a conceitos arraigados nos personagens, quanto a atitudes e pensamentos, refletem na cultura ficcional em que estão inseridos, uma *mimesis* da nossa, brasileira.

Podemos assumir, também, que a série apresenta traços do realismo grotesco, em que a imagem grotesca se caracteriza por fenômenos que estão em processo de transformação, mas que ainda não se completaram (BAKHTIN, 2010, p. 21) – tanto na obra quanto na própria realidade brasileira. Aborda transformações pessoais dos personagens, que transcorrem paralelas e inacabadas, sendo que as rupturas narrativas propostas podem se revelar difíceis para a audiência, que reverbera seu desgosto na internet onde a discussão passa pelos espectadores mais conservadores, que protestam quanto à *abordagem aberta* e “indecorosa” de

---

2 Escrita por Fábio Porchat, a série é um projeto do Comedy Central coproduzido pelo VIS, Viacom International Studios, e Porta dos Fundos, em parceria com a Amazon Prime Video. A primeira temporada estreou em 18 de março de 2019 e, a segunda, em 14 de abril de 2020, no canal pago Comedy Central no Brasil. Após cada exibição, os capítulos inéditos eram disponibilizados na plataforma on-line do canal ([comedycentral.com.br](http://comedycentral.com.br)) e no VoD da Amazon ([primevideo.com](http://primevideo.com)). Com direção de Johnny Araújo, o elenco conta com Fábio Porchat, Rafael Portugal, Gabriel Godoy, Raphael Logam, Gabriel Louchard, Miá Mello, Cintia Rosa, Giselle Fróes, Giselle Batista, Yuri Marçal, Lua Branco. A série *Homens?* também oferece conteúdo transmídia, além do linear. São dois *spin-off* semanais, o “Canal do Pau” e o “Stand Up do Pau”, com Rafael Portugal, disponíveis no canal do Comedy Central Brasil no YouTube e no aplicativo CC Play.

aspectos da sexualidade e da linguagem utilizada; e os mais engajados, que não aceitam a exibição do machismo explícito, porém necessário para que a audiência possa acompanhar as metamorfoses que se darão a seguir na narrativa<sup>3</sup>.

### **A série *Homens?***

A série *Homens?* é uma série brasileira híbrida que se insere no gênero cômico, mas que trafega pelo humorístico, pela *sitcom*, pelo *non sense* e, por vezes, até, pelo drama. Apresenta para o telespectador os problemas do cotidiano dos personagens de maneira engraçada, com muitos fios narrativos entretecidos, e levanta debates por meio do humor. Até o momento estão disponíveis duas temporadas, com oito episódios de meia hora cada. Alexandre (Fabio Porchat), homem na faixa dos 30 anos, publicitário de sucesso, está passando por um transtorno de impotência sexual há mais de um ano. Já no início da série ele resolve contar seu problema para os amigos mais próximos, que o apoiam e procuram ajudá-lo. São três amigos muito íntimos: o médico Pedro (Gabriel Louchard); o empresário Pedrinho (Raphael Logam); e o desempregado Gustavo (Gabriel Godoy), imaturo e ainda sem profissão definida. Há, ainda, um elemento inusitado: trata-se do pênis do personagem Alexandre, antropomorfizado como o personagem Pau, que é representado pelo ator Rafael Portugal caracterizado de maneira caricata e desprovida de requinte ou sofisticação estética.

Ambientada na cidade do Rio de Janeiro, a série aborda questões intrinsecamente relacionadas à masculinidade tóxica e ao machismo estrutural, temas que se desenrolam de maneira que as posições machistas assumidas vão aos poucos dando lugar a questionamentos e mudanças de atitude dos personagens. Em meio a debates inseridos na trama sobre o politicamente

---

3 Ver exemplos de comentários de leitores em: UOL. Fábio Porchat expõe machismo e abre espaço para feminismo em *Homens?*. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/05/05/fabio-porchat-expoe-machismo-e-abre-espaco-para-feminismo-em-homens.htm>. Acesso em julho de 2020. E também em: ADORO CINEMA. *Homens?* Disponível em: [http://www.adorocinema.com/series/serie-24688/criticas/#review\\_5901882](http://www.adorocinema.com/series/serie-24688/criticas/#review_5901882). Acesso em julho de 2020.

correto, críticas à sociedade e à própria identidade brasileira, há também abertura de espaço para assuntos tabus como aborto, sexo anal, pansexualidade, sexo grupal, *swing*, liberdade sexual. Tais temas são discutidos, problematizados e ocasionalmente se integram à diegese, sendo dramatizados e aprofundados. Por fim, há a presença constante de conteúdos relativos à diversidade e inclusão, que perpassam os episódios por meio da participação naturalizada de atores e/ou personagens cadeirantes, negros, obesos, sem que tais condições sejam debatidas ou questionadas em excesso.

Desenvolvemos para o presente trabalho uma metodologia de análise da série a partir de dois planos: o discursivo, condutor da diegese, da realidade da trama; e o narrativo, que diz respeito a elementos oníricos, inflexões críticas, criativas, com mundos e realidades paralelas. A história transita por esses planos de maneira harmônica e constante, desde o primeiro episódio, levando a audiência a compreender tal mecanismo já a partir dos primeiros momentos da primeira temporada.

### **De rupturas e complexidades**

A ficção televisiva<sup>4</sup> brasileira articula características de modernidade com processos culturais anteriores e, assim, vai se alterando segundo as lutas do espaço social em que está inserida. Reflete, assim, os processos intrínsecos da própria TV, que atualmente passa por alterações estruturais em suas lógicas de produção e de recepção (MARTÍN-BARBERO, 2009). A programação, por exemplo, primeiramente passou dos sistemas de distribuição para os de fluxo e, agora, para a complexidade da rede.

A ficção televisiva comporta, ainda, a influência do telespectador por meio de telas, plataformas, molduras que incentivam a interação; sendo que suas práticas cotidianas não dependem mais de horários e grades, o que traz consequências inclusive para os resultados das medições de audiência. Questão relevante ao se levar em conta que os sistemas de radiodifusão anteriormente

---

4 Assim como em outros trabalhos de nossa autoria, adotamos a expressão ficção televisiva nos referindo a telenovelas, séries, minisséries, webséries e outros formatos semelhantes.

baseavam a programação televisiva na “análise da distribuição de interesses ou categorias num programa” (WILLIAMS, 2016, p. 96). Ora, os bens culturais podem ser aprimorados, pois são materiais, ou seja, são resultado dos meios de produção, e justamente por essa razão, formações sociais e formas culturais são imbricadas, se rearranjando continuamente.

Hoje presenciamos novas formas culturais em desenvolvimento, mas que conservam aquele sentido proposto por Williams (2016), ou seja, relacionando cultura com os modos de produção. Cultura representa força produtiva com consciência prática, o que possibilita certos deslocamentos, especialmente em termos de temática e de linguagem nas obras de ficção televisiva no Brasil e, nessa pesquisa específica, do gênero comédia.

Na ficção televisiva, a complexidade narrativa, em um primeiro momento, refere-se à combinação entre o que é série (episódica) e o que é seriado (em capítulos)<sup>5</sup>, no sentido da trama conter simultaneamente eixos narrativos curtos e longos (MITTELL, 2012). Os eixos narrativos, também chamados de arcos dramáticos, são uma espécie de respiração da história, o ritmo, o que dá vida e dinâmica às narrativas (VOGLER, 2006). As produções que apresentam complexidade narrativa são aquelas que abrangem dentro de um mesmo capítulo/episódio uma história que começa e termina (eixo curto) somada a uma história que vai continuar no próximo episódio (eixo longo). A complexidade narrativa amplia oportunidades criativas – além de não se mostrar tão uniforme ou rígida quanto as convenções anteriores – sendo que essas inovações nos formatos estão diretamente ligadas a forças históricas e culturais que transformam normas passadas.

Também se observa na narrativa complexa um processo de mão dupla, pois que demanda do espectador certa ginástica mental, como se fosse necessário

---

5 Pode-se dizer que, atualmente, essas classificações passaram a ser híbridas e as formas de serialização têm sido bastante problematizadas. Em termos estritos, o arco narrativo da *série* é estruturado como uma situação e um conjunto fixo de personagens, com acontecimentos que se iniciam e vão sendo solucionados durante o próprio episódio, praticamente independente dos que vieram antes ou dos que virão a seguir. Seu encadeamento narrativo ocorre, portanto, em episódios. Já o arco narrativo do *seriado* possui uma progressão narrativa que vai acompanhando todos os capítulos, até chegar a uma conclusão no final, o que acontece, por exemplo, em minisséries e telenovelas. Seu encadeamento narrativo se dá em capítulos (ver LEMOS, 2017).

desvendar enigmas ou resolver problemas durante sua fruição. Inseridas nesse contexto, as comédias complexas tendem a criar quebra-cabeças, a desconsiderar a verossimilhança e a apresentar cenas inusitadas que podem parecer inconsistentes ou excessivamente sofisticadas:

Os espectadores dessas comédias complexas como *Seinfeld* e *Arrested Development* não se concentram no mundo diegético proporcionado pelas *sitcoms*, mas descobrem nos mecanismos criativos e na habilidade dos produtores em garantir essas estruturas complexas uma maneira de acompanhar o que Sconce denomina *metarreflexiva* (MITTELL, 2012, p. 42).

As comédias complexas exibem uma qualidade de *estética operacional*<sup>6</sup>, ou seja, é como se despertassem no telespectador, além do fruir da história, um desejo de compreender o que o autor (autores, diretores) vai elaborar criativamente para resolver determinada situação cômica: há uma curiosidade de descobrir qual procedimento narrativo será acionado. Nesses casos, a obra estimula uma autoconsciência, que vai além da reflexividade – por isso *metarreflexiva* – e gera no telespectador um desejo de “ver as engrenagens funcionando, nos maravilhando com a artimanha necessária para realizar tais pirotecnias narrativas” (MITTELL, 2012, p. 42).

Outra qualidade significativa da narrativa complexa em termos estéticos é sua capacidade de proporcionar no telespectador a sensação de estar presenciando uma espécie de efeito especial, que seria, na realidade, um efeito especial narrativo. Tal efeito se dá dentro da própria forma narrativa, e faz o telespectador parar de acompanhar a história em si para se deter na técnica que foi utilizada – e que lhe causou tanto arrebatamento. As mudanças no espaço midiático da atualidade incentivam desdobramentos estéticos e possibilitam experimentações da comédia de ficção televisiva, tanto profissionais (Porta dos Fundos, Globoplay<sup>7</sup>) quanto amadoras (webséries caseiras, vídeos no YouTube).

6 Mittel cita a noção de “estética operacional”, de Neil Harris em seu livro sobre a carreira e ações de P. T. Barnum, um *showman*, vendedor ambulante e empresário norte-americano.

7 Com a pandemia de Covid-19, o Globoplay ampliou experimentações com obras como “Diário de um confinado”, “Sinta-se em casa”, “Sterblitch Não Tem Um Talk Show: o Talk Show”, produtos híbridos e em processo de criação, ensaio e descoberta.

De acordo com Bakhtin, os processos de transformação possuem uma estética em que podemos vislumbrar traços do realismo grotesco, em que a imagem grotesca se caracteriza por fenômenos que estão se transfigurando, mas que ainda não completaram o processo (2010, p. 21). Assim, possuem fronteiras estéticas mal definidas e, devido a essa característica, possibilidades de leitura mais abertas. O realismo grotesco e o sistema de imagens da cultura cômica popular transitam pela via da predominância de demonstrações da vida corporal e da vida material, exibidas de maneira marcada e exagerada. Emprestamos esse conceito de Bakhtin (2010) quando trata do período do Renascimento, com heranças da Idade Média, na Europa do século XVI. Assim, no realismo grotesco, as festividades ligadas à matéria e ao corpo indicam que “o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo” (BAKHTIN, 2010, p. 17). Nesse sistema de imagens, questões referentes à matéria e ao corpo são vistas como questões universais que carregam em si fertilidade, crescimento, abundância, alegria, festividade.

Emerge aqui, também, uma ideia de rebaixamento, que principia nas representações abstratas, espirituais e elevadas e termina no plano da matéria e do corpo, com suas expressões relacionadas à bebida, comida, digestão e vida sexual. O realismo grotesco se afasta da nobreza presente na literatura e na arte (relacionadas a tudo o que está no alto, na cabeça, no rosto) e se degrada em direção à matéria, à terra (o baixo, a genitália, a barriga, o traseiro). Mas o baixo é produtivo, é a vida, é o começo:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 2010, p. 19).

Tal concepção, presente na Idade Média, perde um pouco sua força no Renascimento e se altera substancialmente na contemporaneidade, que restringe

seu naturalismo e caráter festivo a um erotismo trivial. Nesse sentido, o realismo grotesco pode até parecer inadequado a reflexões contemporâneas, imbricadas em grande parte com o belo, o visualmente agradável, o suavizado por filtros.

Entretanto, a vitalidade presente na imagem grotesca, nos fenômenos em processo de transformação, nas metamorfoses ainda incompletas (BAKHTIN, 2010, p. 21) está relacionada ao tempo e à evolução. São imagens ambivalentes, associadas a ciclos de início e fim, vida e morte, velho e novo. Trazem em si a beleza e o horror da materialidade, nunca concretizada, mas em eterno processo de um corpo cheio de orifícios em atos de copular, comer, beber, engravidar, parir, desagregar, envelhecer. O exato contrário das imagens clássicas do corpo perfeito. Muitas das grosserias da linguagem moderna também derivam dessa concepção do corpo, e endereçam para o baixo corporal, porém com alguma perda daquele caráter ambivalente e regenerador.

### ***Merchandising social***

No Brasil, considera-se *merchandising social* a ação de caráter pedagógico ou educativo, que apresente temas sociais no interior da trama de ficção televisiva. O *merchandising social* prioriza estratégias discursivas que, além de colocar determinado tema ou temática em pauta, é capaz de gerar um ambiente favorável para sua discussão. Considerado como característica genuína da telenovela brasileira, o *merchandising social* é recurso comunicativo<sup>8</sup> “capaz de falar com as audiências e sobre as audiências; apontar anseios, levantar questões polêmicas e abrir espaço na trama ficcional para discussões de caráter social” (LEMOS et al., 2012). Tais discussões ampliam o interesse do telespectador e ultrapassam o desenrolar da narrativa, sendo capazes de construir um diálogo entre ficção e realidade, por meio da abordagem de pautas temática e socialmente relevantes.

---

8 Segundo Lopes (2009) é possível refletir sobre a telenovela a partir de dois eixos: como narrativa da nação, ligada à cultura e à identidade do país, e como recurso comunicativo, ou seja, um espaço público de debates que tem potencial de gerar repertório comum, compartilhado, e que representa o que Anderson (2008) nomeia de comunidade nacional imaginada.

O *merchandising social* pode ser definido como um recurso comunicativo que consiste na veiculação em tramas e nos enredos das produções de teledramaturgia de mensagens socioeducativas explícitas, de conteúdo ficcional ou real (LOPES, 2009, p. 38).

Estamos diante, portanto, de um compromisso ideológico do autor (ou da produtora, emissora, distribuidora) com ações que levam os personagens – mesmo que estejam envolvidos com seus dramas pessoais na diegese – a assumirem “o papel de formadores de opinião, porta-vozes de inovações socioculturais” (NICOLOSI, 2009), abrindo um diálogo com questões da atualidade do mundo em que vivem. O *merchandising social* tem a função de trazer para a discussão temas que estariam ainda abaixo da superfície do tecido social, questões ainda pouco discutidas, mas que já possuem algum espaço de circulação, sendo que, ainda, “geram uma extensa paratextualidade que ultrapassa em muito os chamados meios de comunicação de massa e estabelecem um diálogo incessante com a sociedade” (MUNGIOLI et al., 2011).

Para analisar esta série de ficção televisiva com características complexas, nossa pesquisa se ancorou na exploração e experimentação metodológica de técnicas de análise de conteúdo (BARDIN, 2002), em que procuramos empreender uma pré-análise, por meio de decupagem<sup>9</sup>, seguida da categorização das cenas. Para isso:

- I. realizamos o registro de situações dramáticas, temáticas e recursos narrativos das cenas da série *Homens?*; e, posteriormente,
- II. trabalhamos com o tratamento desses dados, sua categorização e análise.

Com apoio na própria estrutura que foi sendo apreendida no decorrer do levantamento, o trabalho de reflexão metodológica nos conduziu à observação de que estávamos diante de dois grandes aspectos – ou eixos:

---

9 Realizamos a decupagem de todas as cenas, dos 16 episódios disponíveis – oito de cada temporada. A decupagem é a divisão das cenas de um roteiro em planos, para utilização na filmagem. Aqui, como opção metodológica, realizamos o processo inverso, pois decupamos o produto, com o objetivo de realizar o levantamento de dados para o presente estudo. Esta técnica também é utilizada em alguns documentários, quando o material bruto já foi filmado, mas necessita de uma decupagem para que possa ser analisado e roteirizado a posteriori. Ver: AIC. O que é uma decupagem? Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>. Acesso em: jul. 2020.

1. Eixo 1: Refere-se às *temáticas abordadas*, e endereça ao nível discursivo, em que há a presença de determinadas questões socialmente relevantes, que atuam como recursos comunicativos.

Nesse ponto optamos por realizar uma análise majoritariamente quantitativa. Nesse eixo, após a decupagem, foi realizado tratamento dos dados, com aplicação dos seguintes critérios: eliminar descrições mais extensas das cenas (que estavam presentes apenas para orientação durante a análise global da pesquisa) e organizar a relação dos termos referentes às *temáticas abordadas*, com o objetivo de criar uma nuvem de palavras ou de *tags*<sup>10</sup>. O sistema de nuvem de palavras permite a categorização visual para operacionalização de técnicas quantitativas, com possibilidade de classificação hierárquica:

A nuvem de *tags* oferece um modelo de classificação eficiente por ser um método em que indexação pode ser definida como um conjunto de procedimentos com objetivo de expressar ou representar o conteúdo temático de documentos e suas linguagens com o intuito de uma recuperação posterior (LEMOS, 2016, p. 10).

A construção da nuvem referente às *temáticas socialmente relevantes*, associadas ao conceito de *merchandising social*, e presentes nas duas temporadas da série, também obedeceu a alguns critérios: (i) Não considerar *temáticas* que apareceram apenas uma vez; (ii) Agrupar *temáticas* semelhantes, por exemplo: *impotência* (para termos como brochar, impotência psicológica, impotência sexual); *envelhecimento* (idade, diferença de idade, novinha); *drogas* (bala, LSD, maconha); *mulher* (mulher objeto, mulher machista, poder feminino); *mãe* (sair da casa da mãe, morar com a mãe); *sexo* (sexo anal, sexo casual, sexo com chefe, sexo com desconhecidos, sexo com transexual, sexo no trabalho, sexo sem camisinha, sexo virtual).

2. Eixo 2: Diz respeito ao nível narrativo, aquele que comenta, dialoga ou ilustra determinadas questões abordadas no nível discursivo, e em

---

10 Neste trabalho utilizamos o app Worlclouds, disponível em: worlclouds.com. Acesso em: jul. 2020.

que irrompem recursos narrativos, cômicos, alegóricos, estratégias de *storytelling*, alterações lógicas e cronológicas, efeitos narrativos. Neste eixo optamos por uma análise qualitativa.

Neste eixo, após a decupagem, agrupamos em categorias os recursos narrativos, cômicos, estratégias de *storytelling*, e realizamos análise a partir desses grupos. Os principais foram: antropomorfismo; quebra da narrativa; quebra da quarta parede; sequências fantasiosas ou oníricas; cenas para enganar ou confundir; soluções gráficas; cenas que referenciam a TV. Consideramos os fatores de suas estruturas figuradas, notadamente relativas à concepção de complexidade narrativa e efeitos especiais narrativos (MITTELL, 2012).

A estrutura metodológica construída descreve os achados em duas colunas, referentes aos dois eixos (1) e (2), sendo que: (a) Se as cenas de cada eixo estavam integradas temporal e tematicamente, o conteúdo de ambos os eixos foi colocado na mesma linha e, assim, ocupa as duas colunas; (b) Se a abordagem foi autônoma (discursiva ou narrativa), independente da cena anterior ou posterior, ou ainda com estética ou linguagem desconectada da cena em questão, o conteúdo foi colocado na linha, em apenas uma coluna (Figura 1).

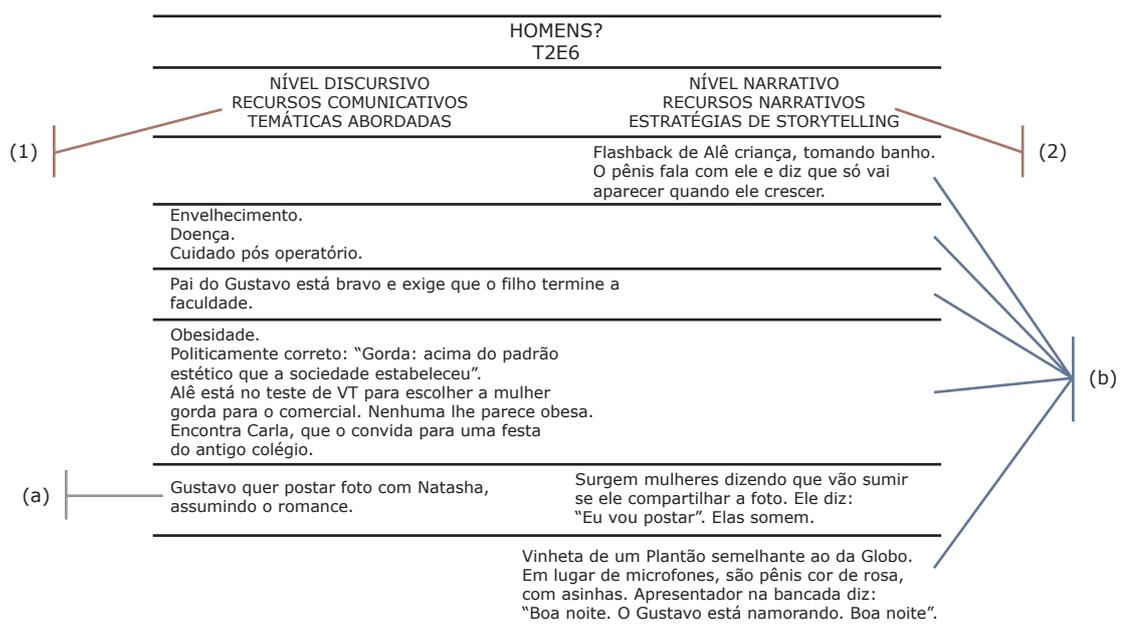


Figura 1. Estrutura metodológica, detalhe da decupagem.

Fonte: a autora.

Entendemos que o rigor metodológico e o uso de técnicas adequadas propiciam uma análise aprofundada tanto dos pontos formais que estruturam a ficção televisiva, quanto de seu conteúdo propriamente dito.

### ***Nível discursivo, recursos comunicativos, temáticas abordadas (Eixo 1)***

Mais do que uma obra que ostenta em termos de ousadia estética, a série *Homens?* em seu nível discursivo assume para si a função de exercício do *merchandising* social com exposição ativa do machismo estrutural, presente e dominante na sociedade brasileira, e da masculinidade tóxica, com suas formas de ação dominantes. A série procura discutir o que significa ser homem heterossexual na contemporaneidade, seus desejos, suas inquietações, seu relacionamento com a mulher – e seu olhar para ela – enfim, como é o mundo em que o homem está inserido. Para Porchat, autor e ator,

não é para ser uma série bonitinha, e sim real. Vamos falar do que acontece de verdade no mundo do homem, abordando o machismo por e para os homens. Inclusive nas cenas de sexo, a ideia é dar o tom mais realista o possível. (...) Ao mesmo tempo em que as mulheres estão mudando, os homens precisam acompanhar esse processo. Por isso a inadequação do homem nesse meio do caminho de desconstrução machista é um dos nossos principais temas. Queremos rir disso e mostrar como os homens estão apanhando para mudar<sup>11</sup>.

Sem ser didática, a série possui uma estrutura interna em que a desconstrução do pensamento machista – imposto aos homens desde a infância e persistentemente reforçado pela família, amigos e sociedade – é gradual e passa por diferentes fases como: negação, observação, compreensão, tentativa de mudança e, finalmente, a busca de aplicação do aprendizado. Parte da construção do personagem principal da série se ancora no fato de que, mesmo com a nova consciência, ele encontra dificuldades e lutas internas, nas quais os pensamentos machistas se mostram

11 TOLEDO, Mariana. Comedy Central e Amazon estreiam *Homens?*, segunda série de ficção do Porta dos Fundos com a Viacom. TELA VIVA, 12/03/2019. Disponível em: <https://telaviva.com.br/12/03/2019/comedy-central-e-amazon-estreiam-homens-segunda-serie-de-ficcao-do-porta-dos-fundos-com-a-viacom/>. Acesso em: jul. 2020.

resistentes; e lutas externas, com as pessoas de sua convivência que persistem com velhos pensamentos e hábitos.

Dentro deste contexto da masculinidade a série discute, com maior ou menor intensidade, questões sociais adjacentes – por vezes polêmicas, e por vezes assuntos que são tabus – como o lugar da mulher na sociedade, impotência, sexo, prostituição, envelhecimento, uso de álcool e drogas, infidelidade, casamento, *swing*, representatividade racial e de gênero, assédio, aborto, masturbação, gravidez (Figura 2).



Figura 2. Nuvem de palavras – Temáticas abordadas

Fonte: pesquisa da autora.

Com o objetivo de ilustrar um exemplo da estrutura interna que funciona como recurso comunicativo na série *Homens?* destacamos uma cena da T1E7<sup>12</sup>: Alexandre está insatisfeito como redator de peças publicitárias na agência em que trabalha. Sua atuação tem lhe revelado que está sendo um perpetuador do pensamento machista na forma como representa a mulher. Arrepende-se disso, mas mesmo assim é levado a criar uma nova campanha para determinada marca de esmalte, e que reforça o pior do senso comum. Ao manifestar seu

12 Doravante neste artigo utilizaremos a nomenclatura em que o algarismo seguinte à letra T representa o número da temporada e o seguinte à letra E refere-se ao número do episódio.

descontentamento, é criticado por seu chefe que, por sua vez, está chateado com o pensamento politicamente correto de seu funcionário e da sociedade em geral. Já a personagem Raquel (Maytê Piragibe), atendimento da agência, é um exemplo de mulher machista que acredita que tudo isso é coisa de feministas que não gostam de ser mulheres e que Alexandre, por ter esse tipo de postura, é um “feminazi”. Descontente com a situação, ele pede demissão e questiona: “Você já teve que fazer alguma coisa só porque você é homem?”.

De acordo com acontecimentos anteriores e posteriores a tal questionamento, podemos depreender que este foi o episódio em que Alexandre começou a tomar consciência. O que fica demonstrado, a seguir, na T1E8, em que Alexandre diz no *WhatsApp*: “Não é porque é homem que tem que ficar falando putaria o tempo todo”. E sai do grupo. Em seu eixo discursivo, a série busca levantar e aprofundar temáticas referentes à superação de intolerâncias, novos costumes, possibilidades de os homens experimentarem novas formas de estar no mundo, e com novas visões de mundo.

### ***Nível narrativo, recursos narrativos, estratégias de storytelling (Eixo 2)***

A série *Homens?* inserida dentro do conceito de narrativa complexa revela sua *estética operacional* já desde a primeira cena, com a participação do personagem Pau, criatura antropomorfizada (que aparece muito triste junto a um casal que tenta fazer sexo e não consegue). A presença do Pau, personificado por um ator que empresta a humanidade necessária ao personagem, é um efeito especial narrativo, que perpassa toda a série (Figura 3). Na T1E7, por exemplo, Alexandre fala para o Pau que o medicamento injetável para disfunção erétil que usou não teve o efeito desejado, não adiantou, pois a ereção que conseguiu não foi satisfatória. Em seguida, reflete que é preciso mudar a cabeça. Mas eles discutem, pois o Pau insiste e quer tomar mais injeções, por ter gostado da experiência.

A abordagem alegórica da insegurança masculina se amplia no episódio seguinte (T1E8), quando Dani chega sem avisar na casa de Alexandre e Pau quer

tomar o medicamento novamente, e briga por isso. O efeito especial narrativo apresenta a característica de vir para o primeiro plano, revelando a natureza da construção narrativa. E os criadores, depois de certo tempo – e com as normas da série já estabelecidas – podem usar da liberdade de extrapolar ainda mais essa complexidade e suas variações. Ora, em *Homens?* (T2E3), Alexandre envia *nudes* para a namorada pelo celular e as imagens revelam o próprio personagem Pau fazendo pose: “A reflexividade operacional nos convida a pensar no ambiente ficcional ao mesmo tempo em que apreciamos sua construção” (MITTELL, 2012, p. 43).



Figura 3: Pau e Alexandre.

Fonte: Comedy Central/divulgação.

A estética operacional dessa narrativa complexa se baseia em uma profusão de recursos narrativos que causam certo encanto somado a uma espécie de estranhamento. Prosseguindo com esse personagem, observamos uma mudança de perspectiva como estética operacional na T2E5 quando Alexandre conversa com seu pai, que deseja realizar uma cirurgia para colocação de prótese peniana. Nesse ponto aparece o depoimento de um personagem que é o pênis de seu pai, também antropomorfizado: ele é mais velho, e o ator usa figurino semelhante ao do Pau de Alexandre. O pênis do pai dá um depoimento para a câmera, contando sua primeira experiência sexual, que está cansado e quer descansar, por isso reclama da prótese que vai fazê-lo trabalhar ainda mais. Não bastasse, na T2E6

há um *flashback* em que Alexandre, ainda criança, toma banho. O personagem Pau, agora criança, fala com ele e diz que só vai aparecer quando ele crescer.

O público aproveita não somente as reviravoltas diegéticas, mas também as técnicas de narração excepcionais necessárias para realizar tais maquinações – regozijamo-nos tanto pela história que está sendo contada quanto pela forma com que esse contar rompe com as regras da produção televisiva (MITTELL, 2012, p. 453).

As estratégias narrativas utilizadas em *Homens?* podem ser impressionantes, principalmente quando tocam em pontos intimamente relacionados à psique masculina, discutida na obra. Em determinada passagem da T2E5, Raquel chega à casa de Alexandre, pois o Pau a havia chamado. E mais, como Alexandre parece problematizar demais, e está em uma crise muito grande, Pau pede que ele fique trabalhando e, moto contínuo, leva Raquel para o quarto, no colo. E chega a ser lírica a relação dos dois quando, na T2E6, eles vão se deitar para dormir, Alexandre pede um abraço para o Pau, e eles se abraçam reconciliados.

O Pau transita pelos dois eixos propostos neste trabalho, no discursivo, sendo na maior parte das vezes extremamente machista e egoísta como uma demonstração propriamente dita; e no narrativo, em efeitos especiais que extrapolam o fato de haver um ator vestindo um figurino. Na T2E1 Alexandre está na cama com Dani e coloca a camisinha; então a cena transmuta para uma praia deserta onde Pau dança feliz, quando surge uma grande camisinha sobre ele, que primeiramente estranha, mas se cobre com ela e, apesar disso, permanece feliz, dançando.

Ocorrem quebras narrativas na série *Homens?* tanto em relação a alterações cronológicas que não prescindem dos *flashbacks* e analepses, nas duas temporadas, quanto em quebras de quarta parede. Para Mittell, “a narração complexa normalmente rompe com a quarta parede” (2012, p. 45) interferindo na barreira que há entre o diegético e o não diegético. Na T2E1, Alexandre entrevista Gael (Yuri Marçal), candidato a alugar um quarto em sua casa, e combinam que isso vai acontecer “no próximo episódio”. Na T2E1, Pedro compra um teste de contagem de esperma e, como está ansioso, vai

para o banheiro de uma lanchonete próxima para colher material. Os amigos estão com ele e Alexandre comenta, surpreso, que será preciso esperar 3 minutos pelo resultado. Então, ele mesmo diz: “Ah não! O pessoal muda de canal e vai ver *Discovery Home & Health*, aqueles gêmeos que decoram a casa. A produção já tem um teste pronto”.

Nesse ponto entra em cena uma pessoa da produção e entrega o bastãozinho com o resultado pronto para os personagens. Temos ainda outro exemplo na T2E6 em que Pedro e Mari (Miá Mello) estão assistindo televisão. Ela quer sair, ele não quer. Mas, por fim, Pedro diz: “Vamos jantar com eles, não estou gostando dessa série não”. Porém, o casal que está na série apresentada na TV comenta o comportamento de Pedro e Mari, como se eles é que fossem a ficção. Essas interrupções lógicas e cronológicas podem ser consideradas recursos de *storytelling* que são usados com frequência e regularidade nas narrativas complexas, obras que não temem causar confusão no telespectador (MITTELL, 2012, p. 46).

Há em *Homens?* uma abundância de sequências fantasiosas e oníricas, além de cenas criadas para enganar ou confundir. Muitas vezes tais cenas surgem alterando a perspectiva do telespectador para, em seguida, surpreende-lo, sem dar qualquer sinal antecipado do jogo que estavam propondo. Na T2E2, a narrativa já indicou que Natasha vai fazer um aborto e que Gustavo se ofereceu para acompanhá-la. Ela está na sala de espera. Surge na tela um mundo fantasioso, onírico; e Gustavo entra na clínica como se fosse um astronauta, olhando para o ambiente através do capacete, em câmera lenta. É um lugar inóspito e desconhecido. A cena se converte em outra realidade paralela com mendigas, pobreza, e um novo ambiente, todo sujo e escuro.

A cena novamente se esvai e se transforma, finalmente, em uma clínica classe média, sintetizando as dúvidas, desconhecimento, fragilidades e medos do homem em poucos instantes. Na T2E3, Pedro e Mari estão analisando e escolhendo algo no celular. Como participam de grupos de *swing*, o diálogo indica que estão falando de uma mulher, e em contexto claramente machista: “Essa eu aprovo... é *gringa*... tem cara de novinha”. Há um giro da câmera e a tela do celular revela

que estão escolhendo uma nova cadeira de rodas para Pedro. São momentos em que a própria forma de contar a história gera desorientação.

A série dispõe, ainda, de recursos que nomeamos de soluções gráficas, com animações e formas visuais, inclusive com inserção de *letterings*<sup>13</sup> para construir argumentos narrativos. O próprio logotipo carrega a indicação da proposta de transformação da masculinidade, com a palavra *homens* escrita em nuances de cor que vão do azul ao cor de rosa. Nesta categoria, destacamos a forma que os aplicativos são representados. Na T1E4, Pedro está com ciúmes e espiona Mari pelo “*Find your device*”. A linguagem deste app debocha dele e a voz feminina faz inúmeros trocadilhos com a situação. Já o *WhatsApp* está presente em quase todos os episódios da série, na forma de simulação da tela, com os personagens interagindo em vídeo (Figura 4).



Figura 4: *WhatsApp* dos personagens.

Fonte: Print de cena de *Homens?* no Prime Video.

Por fim, há numerosas referências à TV, que podemos classificar em dois tipos: aquelas que integram artistas e apresentadores reais; e aquelas em que os próprios personagens atuam. Participaram da série Amin Kader, Sérgio Malandro, Valeska Popozuda e Cristina Rocha. Na T2E6, em meio a uma discussão entre Pedro

13 *Letterings* são os textos que aparecem graficamente na tela.

e Mari, aparece esta última apresentadora dizendo: “Alô Brasil! Momento tenso no episódio de hoje” com *lettering* nos moldes de seu antigo programa, em que se lê: “Fiz sexo com outra mulher sem camisinha e não falei do aborto para a minha esposa”. Quanto às referências do segundo tipo, os personagens participam de inúmeros quadros em formato de programas explicativos, ou críticos, ou apenas cômicos como, por exemplo, o Pau em coletiva de imprensa como se fosse um jogador de futebol (T1E2); a faxineira da casa de Pedro e Mari que quebra a quarta parede e apresenta o programa “Relacionamentos afetivos” (T1E8); o Pau que dá testemunho de conquista pessoal em programa religioso (T2E2); e uma espécie de *sitcom* “A vida de merda de Alexandre” (T2E7) entre outras.

Vale a pena refletir sobre o quanto a comédia complexa exige do telespectador em termos de literacia e engajamento, principalmente “no sentido de ter competências para decodificar histórias e mundos diegéticos” (MITTELL, 2012, p. 48), mundos que jogam com diferentes fronteiras, com o intuito de alcançar o efeito cômico desejado.

### **Apontamentos finais**

Bakhtin (2010) nos indica que a paródia medieval não se parece com a paródia de nossa época, pois a paródia moderna apesar de apresentar a característica de degradação, possui um caráter negativo, sem aquela significação regeneradora original. No caso de *Homens?* é possível entrever trechos de qualidades produtoras e regeneradoras da terra e da corporalidade, especialmente no que se refere a uma esperança de tolerância e igualdade de gêneros. Foi concebida em momentos anteriores ao atual, em que testemunhamos a concretização de ideias conservadoras e retrógradas. Por essa razão, há uma clareza na desordem que a série retrata, em seu realismo grotesco, indicando potenciais fenômenos em processo de transformação, de metamorfose ainda incompleta (BAKHTIN, 2010, p. 21), e que infelizmente parecem ter sido interrompidos – ou adormecidos.

A série apresenta propostas esteticamente complexas para uma questão que solicita transformações ainda mais complexas na sociedade no que diz respeito à cultura machista do Brasil. Sua narrativa extrapola fronteiras estéticas rígidas,

confundindo e esmaecendo espaços e tempos narrativos. É um exemplo do modelo narrativo que “se cruza com os campos das indústrias criativas, das inovações tecnológicas, das práticas participatórias e da compreensão dos espectadores” (MITTELL, 2012, p. 50), além de revelar um compromisso ideológico de ser porta-voz de um tema relevante e urgente para a sociedade brasileira.

## Referências

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2002.

HARRIS, N. *Humbug: The Art of P. T. Barnum*. Chicago: University of Chicago Press, Phoenix ed Edition, 1981.

LEMOS, L. P. Nuvem de *tags* como ferramenta de análise de conteúdo: uma experiência com as cenas estendidas da telenovela *Passione* na internet. *Revista Lumina*. v. 10, n. 1, abr. 2016.

\_\_\_\_\_. *O autor-roteirista e a ficção televisiva brasileira na era transmídia*. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

LEMOS, L. P.; KARHAWI, I.; SUZUKI, H. *Um panorama da ficção televisiva em países ibero-americanos: temática e merchandising social*. Comunicom. São Paulo: ESPM, 2012.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. *Revista MATRIZES*, ano 3, n. 1, ago.-dez., 2009.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Revista MATRIZES*, v. 5, n. 2, jun. 2012.

MUNGIOLI, M. C. P.; LEMOS, L. P.; KARHAWI, I.; BRETTAS, L. *Merchandising social e ficção televisiva em países ibero-americanos: temas e produção de sentido*. 1º Congresso Mundial de Comunicação Ibero-americana. Confibercom. São Paulo: ECA-USP, 2011.

NICOLOSI, A. P. *Merchandising social na telenovela brasileira: um diálogo possível entre ficção e realidade em Páginas da vida*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

VOGLER, C. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.

Submetido em: 1 set. 20 | aprovado em: 14 out. 20

## O arquivamento da memória televisiva em plataformas de aplicativos digitais

## Archiving television memory on digital application platforms

*Paulo Eduardo Silva Lins Cajazeira<sup>1</sup> e José Jullian Gomes de Souza<sup>2</sup>*

---

1 Pós-doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior, Portugal. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Mestre em Comunicação e Linguagens, UTP. Bacharel em Jornalismo pela PUC-PR. Professor associado do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia na Universidade Federal do Cariri (UFCA), Ceará. Líder do grupo de pesquisa Centro de Estudos e Pesquisa em Jornalismo (CEPEJor/UFCA/CNPq). E-mail: [paulo.cajazeira@ufca.edu.br](mailto:paulo.cajazeira@ufca.edu.br)

2 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Cariri (UFCA) e Bacharel em jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Membro do Grupo de Pesquisa Centro de Estudos e Pesquisa em Jornalismo (CEPEJor/UFCA/CNPq). E-mail: [jullianjose64@gmail.com](mailto:jullianjose64@gmail.com)

**Resumo**

O artigo propõe-se a fazer apontamentos iniciais acerca dos estudos sobre televisão por meio de uma conjectura pouco evidenciada no campo científico: o processo de arquivamento, salvaguarda e memória audiovisual televisiva sob as potencialidades das plataformas de aplicativos digitais. Apresenta-se como objetivo geral refletir sobre novas formas de arquivamento da memória audiovisual a partir da descrição da plataforma Globoplay. O estudo ocorre mediante uma investigação e reflexão inicial sobre o uso dessa plataforma digital como recurso e possibilidade de armazenamento, recuperação e disponibilização da produção audiovisual em âmbito televisivo, em diálogo com o cenário atual da ecologia midiática. Assim, o aplicativo Globoplay é identificado como lugar de memória digital, instantânea e móvel fortalecendo o vínculo entre o produto audiovisual, a televisão e o usuário/telespectador. A metodologia é de natureza qualitativa e perpassa um estudo descritivo sobre as possibilidades da plataforma para o arquivamento audiovisual em ambientes multiplataformas. Apontam-se como resultados as múltiplas interações entre as plataformas audiovisuais do Grupo Globo, o resgate de produtos audiovisuais armazenados em seu centro de arquivo e as novas formas de arquivamento sob o uso das potencialidades dos aplicativos digitais na internet.

**Palavras-chave**

Televisão, memória, arquivamento, aplicativo digital.

**Abstract**

The article proposes to make initial notes about studies on television from a conjecture little evidenced in the scientific field: the process of archiving, safeguarding and television audiovisual memory under the potential of digital application platforms. The general objective is to reflect on new ways of archiving audiovisual memory from the description of the Globoplay platform. The study takes place through an initial investigation and reflection on the use of this digital platform as a resource and the possibility of storing, retrieving and making available the audiovisual production produced on television, in dialogue with the current scenario of media ecology. Thus, the Globoplay

application identified as a place of digital, instant and mobile memory, strengthening the link between the audiovisual product, television and the user / viewer. The methodology is qualitative in nature and runs through a descriptive study on the possibilities of the platform for audiovisual archiving in multiplatform environments. The results point to the multiple interactions between Grupo Globo's audiovisual platforms, the rescue of audiovisual products stored in its archive center and the new forms of archiving under the potential of digital applications on the internet. What corroborates to visualize a changing scenario, facing the ecosystem under construction of the new audiovisual media ecology.

### Keywords

Television, memory, archiving, digital application.

O título deste artigo coloca em questão a necessidade da realização de estudos sobre a televisão frente a uma proposição não muito evidenciada no âmbito científico: seu processo de arquivamento, salvaguarda e memória audiovisual televisiva sob as potencialidades das plataformas de aplicativos digitais. No ano em que a televisão comemora seu aniversário de 70 anos no Brasil, torna-se fundamental ratificar a reflexão sobre essa relação não somente diante do caráter tecnológico, que ressalta aos olhos numa primeira leitura, mas destacar a necessidade de compreensão do processo de construção memorialístico da imagem televisiva enquanto objeto da história, cultura, costumes e épocas passadas da sociedade e do meio de comunicação, que ainda se configura como um dos principais no país.

De acordo a Pesquisa Brasileira de Mídia (2016), 77% da população assiste televisão sete dias por semana, 47% de segunda a sexta, e 27% preferem assistir somente aos sábados e domingos. Em relação ao acesso à internet, 38% da população utiliza a rede durante sete dias por semana, sendo que 91% acessa pelo celular e 12% utilizam o *tablet* como dispositivo de acesso; e, dentre os usos da internet, 19% disseram assistir TV. Esses dados corroboram para explicitar

o papel de destaque da televisão brasileira e o crescimento, ainda que limitado, da internet e do uso da internet para assistir televisão.

Com o crescimento das mídias digitais, colaboração da internet e suas ferramentas e potencialidades, a televisão tem se adaptado ao novo cenário multiplataforma, *crossmedia* e transmidiático no novo ecossistema midiático da contemporaneidade, tendo como um dos produtos protagonistas o audiovisual. Nesse ecossistema, os “[...] meios e ambientes geram novas e variadas relações resultantes de sua natureza *instável, móvel e global*, gerando um constante estado de desequilíbrio que rapidamente se reequilibra para logo se desequilibrar novamente” (CANAVILHAS, 2010, p. 2, grifo nosso) e inserem o telespectador/ usuário numa nova dinâmica, assim como os processos de arquivamento e acesso à memória audiovisual da televisão nos ambientes digitais.

Compreende-se, então, que o armazenamento, acesso e difusão do conteúdo audiovisual da TV é reconfigurado pela interação digital, mobilidade e ubiquidade das mídias como forma de se aumentar a audiência e de se fazer presente em mais de um ambiente midiático. O mesmo processo ocorre com a memória, ressignificada sob a introdução tecnológica digital cujo uso e acesso ocorre perante também pelos dispositivos móveis, aplicativos digitais e serviços de *streaming* audiovisuais. Há uma expansão das possibilidades de armazenamento e acesso à memória televisiva, reconfigurando as relações dos sujeitos com a memória audiovisual arquivada em aplicativos digitais e serviços de *streaming*, tais como o Globoplay.

O arquivo audiovisual é um objeto relativamente pouco explorado e, assim, uma reflexão sobre o uso de plataformas de aplicativos digitais como forma de propor o arquivamento audiovisual da televisão para além de um modelo de negócio surge num momento oportuno para que outros pesquisadores possam se debruçar sobre essa possibilidade de estudo, identificação e compreensão desse campo do conhecimento. Diante disso, o artigo se apresenta como uma reflexão inicial, objetivando olhar para a memória televisiva e os processos de arquivamento digital.

Assim, conforme Rossini e Silva (2009, p. 31), “a maior parte desse material visual produzido está ligado à necessidade de registrar, preservar, reproduzir e identificar pessoas, objetos, lugares ou classes de dados visuais”. Uma vez que esse material funciona como dispositivo de acesso às lembranças, ao passado, à visualização de outras épocas, ainda que sejam retratadas por programas ficcionais cujo intuito é retratar um tempo e história específicos. O objetivo geral, portanto, é refletir sobre novas formas de arquivamento da memória audiovisual por meio da descrição da plataforma Globoplay. Além disso, o artigo pretende identificar as transformações ocasionadas pela ecologia das mídias em diálogo com o campo audiovisual televisivo; descrever os usos da plataforma Globoplay para o arquivamento e acesso à memória televisual; e explicitar a importância do processo de arquivamento audiovisual no ambiente digital e multiplataforma.

### **Os efeitos da ecologia midiática no cenário audiovisual**

Em permanente construção e desconstrução, o ambiente midiático transita por mudanças e alterações como parte de um processo de reconfiguração natural. As transformações são inevitáveis e beiram as mudanças positivas e negativas num ciclo infinito. Esse cenário é observado na proposta da ecologia das mídias, tendo como seus representantes Marshall McLuhan (1911-1980), Walter Ong (1912-2003) e Neil Postman (1931-2003), que em meados dos anos 1960 buscaram compreender as mudanças dos fenômenos midiáticos enfatizando a importância do ambiente em detrimento do conteúdo apresentado.

Na ecologia das mídias o protagonismo é dado ao ambiente e suas transformações, advindas da relação entre tecnologia e sociedade. Como explicita Postman (1994, p. 29, grifo nosso):

A ecologia da mídia investiga a questão de como os meios de comunicação afetam a percepção, a compreensão, os sentimentos e valores humanos. A palavra ecologia implica no *estudo de ambientes*: sua estrutura, conteúdo e impacto sobre as pessoas. Um ambiente é, afinal de contas, um sistema de mensagens complexo que impõe aos seres humanos certas maneiras de pensar, sentir e se comportar.

Nesse emaranhado complexo ao qual pertence o ambiente midiático e no qual os sujeitos estão inseridos – sejam produtores ou consumidores –, observa-se uma nova movimentação, transformação e adaptação dos processos, produtos e formas de produção, disponibilização, uso e consumo. Essas mudanças ocorrem em conjunto com os processos de mobilidade e ubiquidade das telas, propiciados pela expansão da cultura tecnológica, transformando os processos de arquivamento e memória dos produtos audiovisuais em ambientes digitais.

Acerca da mobilidade, Lemos e Josgrilberg (2009) corroboram a relação cada vez mais próxima entre a televisão e os aparelhos celulares, destacando como eixo de ligação o acervo de conteúdo. Tal apontamento, realizado em 2009 pelos autores, já salientava essa relação que vem se confirmando com a realidade midiática mundial: os meios de comunicação estão convergindo, assim como os fetiches tecnológicos e a presença de grandes acervos e bancos de dados digitais. Os efeitos desse processo? Tem-se um mundo cada vez mais configurado pelos ambientes, mas não de modo isolado em que cada mídia produz conteúdos individualmente. Ao invés disso, tem-se um panorama de contribuição, narrativas transmidiáticas e espalhamento do conteúdo pelas diversas telas globais. Com isso,

[...] no momento em que celulares começam a conectar com a internet e oferecem algumas de suas funções – livros, jornais, revistas, conversas por texto ao vivo ou não, telefonia, videoconferências, rádios, gravação de músicas, fotografia, televisão – o celular se torna uma casa remota para comunicações, uma casa móvel, um *pocket hearth*, um meio de viagem da mídia (LEVINSON, 2004, p. 53).

É um efeito também provocado pela ubiquidade do campo audiovisual e televisivo diante do “restabelecimento das condições de existência da televisão” (SERRA; SÁ; SOUZA FILHO, 2015, p. 4), que se configura como mais um desafio da atualidade, pois ao passo que a televisão mantém sua onipresença – como mostram os dados da Pesquisa Brasileira de Mídia –, a internet desponta na ecologia das mídias como um novo meio que vem adquirindo popularidade e potencial. Nessa perspectiva, a apresentação inicial de Jost (2015, p. 9) falava

sobre o fim da televisão com o advento das novas tecnologias digitais, ou “pelo menos, à televisão como a conhecíamos nas últimas décadas: uma instituição com programas e conteúdos capaz de reunir o máximo de pessoas possível em torno de um único ecrã [tela]”. O que se percebe que é de fato a televisão vem sendo modificada e a tela em que os primeiros telespectadores, na década de 1950, puderam ver as imagens iniciais junto com Assis Chateaubriand tem se transformado a partir do fenômeno da ubiquidade televisiva, da sua relação com a internet e da multiplicação e miniaturização das telas.

Esses são aspectos que se relacionam também à ideia de arquivamento da memória em diálogo com os ambientes digitais, pois mais do que novos ambientes tecnológicos também se observa uma (re)organização de relações e interações entre conglomerados de comunicação, produtos, processos e públicos. São camadas que necessitam ser exploradas para que se possam averiguar os efeitos do processo de arquivamento da memória audiovisual, bem como da digitalização de produtos desenvolvidos sob o aporte analógico. A ecologia das mídias assume a proposição de que “o meio é a mensagem”, ou seja, o caminho (ambiente) pela qual esse conteúdo vai ser transmitido tem protagonismo no processo comunicacional:

A seção “o meio é a mensagem” pode, talvez, ser esclarecida salientando que qualquer tecnologia cria gradualmente um ambiente humano. *Os ambientes não são embalagens passivas, mas processos ativos.* [...] ‘O meio é a mensagem’ significa, em termos da era eletrônica, que *um ambiente totalmente novo foi criado* (MCLUHAN, 1964, p. 6-7, tradução e grifo nossos).

Tais ambientes são criados para propor uma ressignificação não somente *das* mas *para* as mídias, pois eles são vistos como “um entorno invisível que possibilita e condiciona comportamentos, relações, formas de pensar e de perceber o mundo” (DALL’AGNESE; BARICHELLO, 2017, p. 3). Uma vez que “toda nova tecnologia acarreta uma nova cultura e uma nova maneira de imaginar e uma nova maneira de se relacionar com as pessoas” (VILELA; NUNES, 2011, p. 7).

De modo geral, compreende-se as ideias desses autores do seguinte modo: há novas formas de comunicação e interação sendo intensificadas, pois as transformações tecnológicas ao longo da história sempre podem ser identificadas. Porém, no atual estágio tanto tecnológico e digital, quanto da própria estrutura sociocultural, existem novos condicionamentos e reordenação das relações sociais.

Diante dessa perspectiva, o meio funciona ao realocar, readaptar e reconstruir a paisagem midiática, sobretudo quando se pensa na televisão e sua relação com os ambientes digitais. A televisão enfrentou diversos momentos de (re)configuração e (des)construção: da saída do ao vivo para o uso do videotape; da imagem em preto e branco para o colorida; do analógico para o digital; do diálogo e intercâmbio como a internet, redes sociais, diferentes telas, mobilidade, transmidiação; do surgimento de aplicativos digitais para a o arquivamento e disponibilização de seu acervo, produtos da grade televisiva e desenvolvimento de produtos nativos, os chamados “produtos originais” do novo meio de produção.

Mas, entremeado às transformações estruturais, tecnológicas e culturais da televisão os telespectadores também adentraram no bonde das mudanças, e se veem afetados por características como: a aceleração da vida cotidiana; artefatos e dispositivos tecnológicos que tornaram as atividades mais rápidas, como o microondas, fritadeiras elétricas, smartphones e tablets, e a própria internet. Esta última, sobretudo, acarreta numa mudança estrutural da relação entre o mundo da televisão e do telespectador, que agora não somente pode mas é mediado pelas tecnologias digitais, e de telespectador passou a ser também usuário.

Com isso, os “[...] meios e ambientes geram novas e variadas relações resultantes de sua natureza instável, móvel e global, gerando um constante estado de desequilíbrio que rapidamente se reequilibra para logo se desequilibrar novamente [...]” (CANAVILHAS, 2010, p. 2). E podem ser vistos sob dois ângulos: os meios como ambientes e os meios como espécies (SCOLARI, 2015). No primeiro, encontra-se a dimensão ambiental da ecologia midiática, podendo ser resumida pela ideia de que as tecnologias geram ambientes afetando os sujeitos que as utilizam, modelando sua percepção e cognição. Já a segunda percepção,

por meio de um enfoque holístico, entende os meios como espécies que vivem em um mesmo ecossistema. Diante da primeira percepção é que se visualizam as transformações do universo televisivo e os pilares de discussão do artigo: memória, arquivamento e disponibilização on-line. No que se refere aos novos formatos de armazenamento, distribuição, mobilidade e acesso no contexto dos aplicativos digitais, como no caso do Globoplay, discutidos a seguir.

### **Os lugares da memória e a permanência de uma relação com o passado**

O campo da memória tem sido vislumbrado por diferentes disciplinas, como a medicina, a filosofia, o jornalismo, a arquivologia entre tantas outras. Esses caminhos que a memória perpassa também dialogam com a história, a construção de identidades e o próprio ato de salvaguardar, armazenar e acessar o passado registrado. Como explicitam Oliveira, Rodrigues e Castro (2017) é possível definir a memória, de um modo genérico e amplo, como a capacidade humana de retenção de fatos e experiências do passado, que pode ser evocado e retransmitido para às novas gerações, a partir das funções psíquicas. Nessa mesma corrente de pensamento, Varella (2011) explica que a memória é a forma como o cérebro adquire e armazena informações, pois a memória funciona como essa capacidade do cérebro em adquirir, guardar e lembrar informações (IZQUIERDO, 2002), mas sendo difícil retê-las por um longo período.

Diante disso, a ideia de retenção está presente na proposta de lugares de memória estabelecida por Nora (1993). O autor expõe a perspectiva de que não havendo mais memória é preciso criá-la e logo se vale desses lugares (artificiais) para que seja possível a manutenção com o passado no tempo presente. Os lugares de memória, assim, estão situados nos restos das lembranças e representam “a forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que chama, porque ela [a memória] a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a nação” (NORA, 1993, p. 12-13).

Os lugares de memória funcionam como a externalização e materialização dessas lembranças através de suportes e objetos como os arquivos (físicos ou digitais),

pois essas lembranças não são naturais. Nelas encontram-se representações desses fragmentos de memória, capazes de fornecer subsídios para a relação do sujeito com o tempo passado. Com isso, a externalização da memória também é vista como um ato não natural.

Nossa memória tornou-se artificial quando um de nossos ancestrais, em um distante passado Neolítico, riscou uma pedra, gostou do que viu, riscou outras e perenizou os primeiros sinais indicativos de que ali estava em ação e habitando o mundo uma espécie animal que pretendia deixar marcas de sua existência que sobrevivessem ao artífice que as lavrava (PALACIOS, 2014, p. 89).

Dessa forma, compreende-se que a artificialidade da memória é um processo intrínseco ao ser humano, desde as pinturas rupestres aos meios convergentes e multiplataformas nos dias atuais, criando condições para essa externalização (MALDONADO, 2007). Nesses lugares artificiais e tecnológicos dos ambientes digitais é que se visualiza o surgimento desses lugares de memória, que “[...] podem funcionar como potencializadores da memória [...] mas que ainda são pouco explorados” (CAJAZEIRA; SOUZA, 2019, p. 1). Não são novos lugares cujos sentidos objetivam um ineditismo de uso para a memória, mas novos sob a lógica do uso com a função e intencionalidade de salvar, arquivar para recuperar e disponibilizar. Uma mudança de pensamento e usabilidade que ainda necessita de melhores apontamentos, discussões e práticas.

Assim, com o uso de ferramentas, recursos e artefatos digitais os novos lugares de memória se entrelaçam com o advento da tecnologia digital, em que se observa o aumento da capacidade de armazenamento e processamento da expansão da memória para além do espaço físico. Isso implica um maior volume informacional, a necessidade de gerenciamento mais controlado e a informação disponível para acesso, pois o espaço digital é um “espaço virtualmente ilimitado para o armazenamento de informação que pode ser produzida, recuperada e associada à disponibilização dos públicos alvos visados” (PALACIOS, 2014, p. 95) e disseminada sem limitação de tempo e espaço.

Diante desses novos lugares de memória, como arquivo, é que se visualiza o papel que as empresas de televisão estão desempenhando na contemporaneidade com a digitalização do seu acervo audiovisual. Algo que pode ser identificado com o surgimento do Globoplay e de novos modelos de negócio para a Rede Globo, que além de arquivar digitalmente esse acervo, em caráter parcialmente público (os conteúdos do aplicativo não estão todos disponíveis gratuitamente), também o monetiza.

### **Modelo de negócios, práticas de arquivamento audiovisual e acesso à memória televisiva**

A seguir, a atenção é dada ao cenário das aplicações digitais com o desenvolvimento, fortalecimento e espalhamento dos aplicativos digitais em consonância com os dispositivos móveis e o uso estratégico da internet pelos diversos setores sociais. A discussão é centrada nas potencialidades do uso desses aplicativos pelas empresas de televisão, bem como empresas de serviços de *streaming* e *Video on Demand* (Vídeo sob Demanda), que tem sido popularizado no mundo. Empresas como Netflix, Amazon Prime, Hulu, Disney+, HBO Go, Crackle, Apple TV e Globoplay, no Brasil, fornecem serviços de *streaming* com foco em produtos audiovisuais sejam filmes, séries, documentários em caráter de reprodução (quando o conteúdo é apenas agregado e disponibilizado pelos serviços) ou em caráter inédito (quando o conteúdo é produzido e disponibilizado por essas plataformas). Inicialmente se destaca o caráter tecnológico e econômico com o surgimento desses serviços, funcionando como novo modelo de negócio em torno da produção e disponibilização de conteúdo audiovisual.

Em um segundo momento, entende-se que essas plataformas e serviços comportam uma dupla funcionalidade: um lugar de arquivamento e memória, presente em sintonia com a nova ecologia midiática e processos de *crossmedia* (distribuição do mesmo conteúdo em diversas mídias) e *transmedia* (criação de conteúdos diferentes para cada mídia sobre o mesmo tema), ou seja, novos modelos de negócio frente aos novos recursos da era digital advinda com a internet. Essa realidade está relacionada com a convergência tecnológica e ao novo fluxo

“[...] de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam” (JENKINS, 2009, p. 29).

Na perspectiva de novos modelos de negócio e diálogo entre a televisão e a internet o serviço de *streaming* do Grupo Globo, Globoplay, é visualizado como um dos poucos serviços e plataformas desse segmento. De acordo com informações disponibilizadas<sup>3</sup>, o Globoplay é uma plataforma digital com *streaming* de vídeos sob demanda criada e desenvolvida em 26 de outubro de 2015. Enquanto modelo de negócio ele se apresenta como mais um canal da empresa, que além de disponibilizar os conteúdos da TV aberta também oferta alguns produtos audiovisuais de outros canais do grupo a exemplo do Multishow e, a produção de conteúdos exclusivos como séries, programas e documentários para os assinantes do serviço. Antoniutti (2019, p. 11) destaca que:

A Rede Globo de televisão foi, e continua sendo, a maior emissora do Brasil, tornando-se a maior produtora de conteúdo e, conseqüentemente, líder de audiência entre as emissoras de canal aberto. O surgimento dos vídeos sob demanda em ambientes *on-line* e a criação de uma plataforma digital da emissora refletem uma série de questões que dizem respeito à produção, à distribuição e ao consumo do audiovisual no cenário contemporâneo.

Assim, assistir televisão na contemporaneidade já não compete ao ato de fixar-se no aparelho de TV ou zapear usando o controle remoto e trocar de emissora. O novo fluxo pode ocorrer mediante a situação de mobilidade do sujeito e ao uso das diferentes telas e seus tamanhos, bem como o foco pode não ser uma emissora de televisão, mas, sim, um serviço de *streaming* ou mesmo as categorias disponíveis (filmes, séries, documentários, desenhos animados, conteúdos originais ou rever aquela série que já foi finalizada na televisão). Não há apenas uma grade com horário fixo e pré-estabelecido. O acervo audiovisual

3 Informação disponível em: <http://centraldeajuda.globo.com/Globoplay/Informacao-Tecnica/>. Acesso em: 12 jul. 2020.

está disponível 24 horas por dia, podendo ser pausado, escolher o tipo de áudio, o idioma da legenda, recomeçar ou continuar assistindo de onde parou noutro momento a escolha de cada usuário.

Como argumentado anteriormente, é a concepção desse lugar de memória enquanto arquivo que se objetiva visualizar como possibilidade de recuperação e disponibilização do produto audiovisual televisivo. Aplicado ao contexto mercadológico, essa cultura vislumbra uma maior abertura do contato com os produtos audiovisuais da TV no ambiente multiplataforma. Com isso, há também um estreitamento do vínculo do usuário/telespectador com a televisão e seus conteúdos, mas operacionalizado pelo reordenamento da lógica da internet, do digital, da mobilidade e do controle do sujeito. Desse modo, o arquivo audiovisual televisivo no ambiente multiplataforma é redimensionado, seja como um gigantesco banco de dados, de contato com produções audiovisuais que já não estão mais na grade televisiva, ou ainda como outra forma de assistir à televisão na contemporaneidade: fragmentada e sem a presença da temporalidade estabelecida e marcada pela lógica televisiva.

Diante dessa operacionalização é que o acesso à memória dos arquivos televisuais na internet é modificado. Para Machado (2006), nessa nova forma de organizar o volume informacional produzido (os produtos audiovisuais) há uma dependência da migração do conhecimento e a incorporação de diversas organizações para a web, estruturando-se e adequando-se ao formato das Bases de Dados (BDs). Ou seja, há uma transcodificação, seja em seu formato ou em sua plataforma (MANOVICH, 2001), reestruturando o acesso à memória que anteriormente era restrito a funcionários do Centro de Documentação (Cedoc) ou quando o material era solicitado por pesquisadores. Com a introdução do arquivamento em aplicativos como os já citados, visualiza-se uma maior abertura, ainda que não em caráter totalmente público, pois o Globoplay opera sob modelo híbrido: em uma parte o acesso é público e gratuito e, em outra, o modelo é o *pay-per-view* (pague para ver).

Os procedimentos metodológicos adotados no estudo consistem numa abordagem qualitativa com estratégia de pesquisa descritiva sobre o aplicativo

digital Globoplay, identificando como ocorre esse arquivamento e a reconfiguração do acesso à memória televisiva na internet. De acordo com Gerhard e Silveira (2009) a pesquisa qualitativa se preocupa com o aprofundamento da compreensão de um objeto ou grupo, ao visualizar as inferências e interferências do fenômeno. Assim, permite ao pesquisador conhecer o que já foi estudado anteriormente e, com isso, fundamentar o corpo teórico-reflexivo acerca do objeto de estudo.

A investigação se caracteriza como descritiva, realizando uma observação sobre as diversas dimensões do objeto e, com isso, suscitando reflexões sobre ele. Para Richardson (2011), esse tipo de pesquisa tem como objetivo principal uma descrição sistemática de determinado fenômeno que se deseje investigar de modo objetivo e detalhado. Dessa forma, é possível refletir sobre o modo como esses produtos audiovisuais, originais da televisão, estão sendo arquivados no aplicativo. E, ainda, sobre como a sua estrutura está sendo remodelada por essa lógica do lugar da televisão em ambientes digitais móveis, com base no processo de arquivamento e memória audiovisual.

A plataforma de serviço de *streaming* de vídeos sob demanda do Grupo Globo, na qual se encontram diversas de suas produções audiovisuais (programas variados, reality shows, novelas, séries, filmes, musicais, humorísticos, infantis, documentários e telejornais). O seu desenvolvimento perpassa as transformações do cenário de produção e disponibilização de conteúdo audiovisual, a exemplo de outras empresas como Netflix, Amazon Prime, Hulu, Disney+, HBO Go, Crackle, Apple TV. Mas, sendo diferenciado por manter relação de proximidade com a televisão, diferentemente de outros serviços que funcionam de forma independente. O aplicativo compreende dois tipos de produtos: os que são produzidos pelas emissoras do Grupo Globo (Rede Globo de Televisão, Multishow, GNT) ou o catálogo de filmes, e os produtos originais (original Globoplay), como séries e documentários. Além disso, o acesso aos conteúdos também perpassa dois tipos de usuários: os não assinantes, com restrição de conteúdo, e os assinantes que mediante o sistema de pagamento mensal/anual têm acesso livre a todos os produtos disponíveis no serviço de *streaming*.

Para os assinantes, portanto, é possível ter acesso a todos os conteúdos exclusivos, bem como a toda a programação, que pode ser acessada ao vivo ou através dos arquivos que estão na memória do aplicativo. Já para os não assinantes os conteúdos são mais restritos como, por exemplo, trechos de novelas ou de séries, ou seja, com uma limitação no acesso, visto que a ideia é propiciar uma experiência de uso para que ele se torne um assinante. O desenvolvimento do aplicativo funciona como uma forma de expansão do universo televisivo, com o processo de convergência tecnológica entre televisão, internet e mobilidade e, com isso, possibilidade de ressignificar sua presença e audiência.

### **Análise e discussão dos resultados**

O Globoplay tem um caráter híbrido, com conteúdo transpostos, de um lado, e conteúdos produzidos originalmente para a plataforma de *streaming*, de outro. Ao transitar entre os universos *crossmedia* (distribuição de serviços, produtos e experiências por meio das diversas mídias e plataformas de comunicação) e *transmedia* (construção de universos e histórias em diversos ambientes, que se interligam ou mantêm proximidade), o aplicativo se configura como uma das poucas iniciativas brasileiras no setor, fato que advindo do Grupo Globo não é necessariamente uma novidade, já que, ao longo da sua história, a emissora sempre demonstrou esse caráter de inovação, estando muitas vezes à frente dos concorrentes.

Ao refletir-se sobre o uso do aplicativo digital para arquivamento compreende-se que a estratégia, inicialmente de transposição, era marcar presença nessa corrida tecnológica e de distribuição de produtos multiplataformas, uma vez que empresas como a Netflix já estavam adquirindo status e aceitação a partir de 2013, existindo desde 1997 nos Estados Unidos. Criada em 26 de abril de 1965, a Rede Globo possui um histórico de alta produtividade audiovisual, seja em caráter jornalístico ou entretenimento. Assim, produtos e conteúdos, em seu centro de arquivo, estavam disponíveis para serem utilizados mediante processos de digitalização, o que de fato vem acontecendo desde sua Globoplay.

No catálogo do Globoplay temos horas de programação distribuídas nas seguintes categorias gerais: 1) Novelas; 2) Séries; 3) Cinema; 4) Infantil; 5) Humor; 6) Variedades; 7) Realities; 8) Música; 9) Documentários; 10) Jornalismo; 11) Esportes e; 12) Programas locais. Ao serem arquivados nessa nova plataforma, tem-se o estabelecimento de novas condições de acesso, uso e interação com as obras audiovisuais televisivas, seja como modelo de negócios ou prática de arquivamento da memória.



Figura 1. Visão geral do acervo no Globoplay pelo aplicativo digital

Fonte: Printscreen da tela do aplicativo (2020).

As possibilidades do aplicativo, porém, ultrapassa um modelo de negócios, funcionando como plataforma tecnológica de arquivamento audiovisual da memória televisiva. Esses aplicativos digitais cujos serviços, primeiramente, são o *streaming* e a oferta de produtos audiovisuais, têm outra funcionalidade – o arquivamento na internet. Esse caráter inovador é estratégico, sobretudo em relação ao Globoplay, pois ele mantém essa relação com sua emissora principal, a Rede Globo, para além da tela da TV – tanto as produções mais atuais quanto as mais antigas estão armazenadas no sistema de memória da empresa. Ou seja, o aplicativo também funciona como lugar dedicado à

memória audiovisual. Recentemente, em meio à pandemia ocasionada pelo novo coronavírus, pela primeira vez telenovelas mais antigas ou que marcaram uma forte presença com a audiência chegaram ao catálogo, como *Tieta* (1989), *Explode coração* (1995), *O rei do gado* (1996), *Por amor* (1997), entre outras que estão sendo anunciadas, como *Vale tudo* (1988).



Figura 2. Catálogo de telenovelas no Globoplay.

Fonte: <https://globoplay.globo.com/>. Acesso em: 11 jul. 2020.

A partir do exemplo da digitalização das telenovelas para o aplicativo, apresenta-se na prática a questão do arquivamento nesse ambiente midiático digital. Um lugar de memória em sintonia com a expansão da territorialidade audiovisual sob as potencialidades da internet e do armazenamento on-line. O vínculo com a televisão é construído também por meio desse resgate de produtos audiovisuais que possuem um lugar marcante para os telespectadores, que agora têm uma plataforma digital móvel para isso. Com o Canal Viva servindo como lugar de memória para reprises de programas, telenovelas e demais produtos (mas sendo um canal pago) e o Vale a Pena Ver de Novo com reprises de telenovelas, em canal aberto, a estratégia de diálogo entre memória televisiva e público já ocorria, porém diferentemente do alcance que o aplicativo possui.

Os efeitos desse arquivamento e uso da memória televisiva já estão sendo percebidos pelo crescimento do número de assinantes, como informa o site Mobile Time em *live* (transmissão ao vivo) com Erick Bretas, diretor de produtos e serviços digitais da emissora. De acordo com o diretor, o número de usuários em

um ano mais que dobrou, com 2,5 vezes mais assinantes de 2019 até o primeiro semestre de 2020<sup>4</sup>. Essa mudança pode ter sido causada pela pandemia Covid19, o isolamento social e o aumento de 10% de usuários oriundos de SmartTVs (que passou de 37% para 47%), como afirmou Bretas, já que o aplicativo do Globoplay está instalado nesse modelo de TV.

Outro exemplo que pode ser descrito diz respeito à produção *O auto da compadecida*. O filme, originalmente produzido em 2000, foi resgatado vinte anos depois, sendo atualizado, remasterizado e disponibilizado em uma série de quatro episódios, primeiramente no Globoplay e posteriormente na televisão aberta.

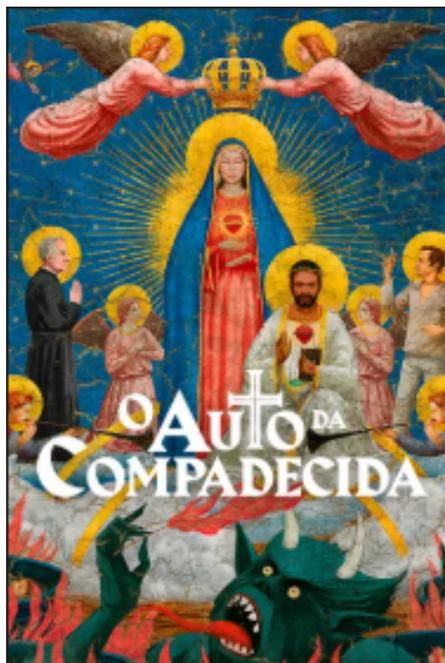


Figura 3. Série "O Auto da Compadecida" no Globoplay.

Fonte: <https://globoplay.globo.com/busca/?q=compadecida>. Acesso em: 11 jul. 2020

Com isso, identifica-se que a televisão, na era da cultura digital – compreendendo a ubiquidade e a mobilidade – se desconstrói e se reconstrói constantemente com bases e ideais perpassando a multiplicidade das mídias existentes e a nova realidade das múltiplas telas, de ambientes multiplataformas,

<sup>4</sup> Informação disponível em: <https://canaltech.com.br/entretenimento/globoplay-tem-25-vezes-mais-assinantes-durante-a-pandemia-do-que-em-2019-166725/>. Acesso em: 11 jul. 2020.

de lugares e horários não fixados no tempo-espço. Ainda nesse ambiente, como estabelecido pela ecologia das mídias, o conteúdo não é o fundamental, mas os processos que estão envoltos no próprio ambiente. São as complexidades apresentadas que afetam a estrutura de interação, e de processos e fluxos de comunicação, que incidem diretamente nas percepções das organizações, como no caso do Grupo Globo.

Essas mudanças, adaptações e reconfigurações no contexto da ecologia midiática e das transformações tecnológicas reorganizam o sistema televisivo em seu processo de convergência com ambientes midiáticos digitais, não somente no âmbito técnico e tecnológico, mas cultural, econômico, simbólico, de relações pessoais e da memória. Nesse campo da memória o panorama ecológico das mídias possibilita a manutenção de laços com o audiovisual televisivo, encerrado, parcialmente, com o final da exibição de determinado programa na TV.

É nesse sentido que se pode pensar a ideia dos aplicativos digitais como um ambiente de informação e comunicação, que reestrutura a cadeia comunicacional e as formas de interação e arquivamento da memória do conteúdo televisivo. A televisão torna-se, nesse cenário, fragmentada por esses arquivos audiovisuais nesse aplicativo. Trata-se de uma biblioteca audiovisual, uma videoteca, mas na qual o serviço não funciona como um bem público, mas isso não torna a observação dessa realidade menos importante, pois o que se coloca em reflexão é exatamente o vislumbre desse e de outros aplicativos como lugares de memória. Dessa forma, é possível falar sobre TV-arquivo, TV-partícula, TV-fragmento, que deixa de ser vista por seu suporte e passa a ser ressignificada a partir dessa quebra do produto em pequenas células audiovisuais de acordo com o uso de cada usuário, pela sua interação com conteúdos nesses ambientes e condicionando uma nova forma de percepção de experiência audiovisual e audiência. No campo da memória, esse ecossistema midiático digital altera a forma como o armazenamento e o acesso ao conteúdo audiovisual televisivo ocorrem no âmbito da internet – seja pela via da empresa ou do telespectador/usuário.

### Considerações finais

Em conformidade com os objetivos traçados, identificou-se, primeiramente, a necessidade de ampliar a discussão sobre os processos de arquivamento audiovisual televisivo em ambientes digitais de informação. O recorte para o uso de plataformas de aplicativos digitais representa uma das possibilidades do estudo, no diálogo com o surgimento do novo ecossistema midiático.

Vislumbra-se que as plataformas dos aplicativos digitais, como no caso do Globoplay, mantêm uma relação que tanto propicia um novo modelo de negócios, como um novo lugar de acesso à memória audiovisual da TV. Contudo, é preciso destacar que por ser uma plataforma na qual é necessário realizar uma assinatura para acesso ao conteúdo integral, tem-se uma limitação de acesso e uso da memória. Isso pode servir de estímulo para que outras iniciativas em caráter aberto e público possam surgir nessa ecologia midiática da televisão e internet.

Nesse sentido, as potencialidades do Globoplay podem ser melhor identificadas e utilizadas, bem como outros exemplos podem tomá-lo como base para o desenvolvimento de plataformas em aplicativos digitais objetivando o arquivamento da memória televisiva. No Brasil, há um legado da TV diante de seus 70 anos de existência, dada a diversidade e a pluralidade de emissoras e conteúdos que guardam a memória da sociedade, da cultura, das transformações e das paisagens dos sujeitos. E que infelizmente permanecem, quase sempre, em centros de documentação, museus, empresas de mídias que não propiciam a digitalização e o compartilhamento digital dessas imagens como forma de rememoração do passado audiovisual.

### Referências

ANTONIUTTI, C. L. Globo Play: um estudo sobre a plataforma de *video on demand* da Rede Globo. *Paulus*, São Paulo, v. 3, n. 6, jul.-dez. 2019.

BRASIL. Secretaria Especial de Comunicação Social. *Pesquisa brasileira de mídia 2016: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira*. Brasília: Secom, 2016.

CAJAZEIRA, P. E.; SOUZA, J. J. G. A memória virtualizada do arquivo audiovisual jornalístico. In: *Anais*. Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, UFSC, 2019. Disponível em: <https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/view/474>. Acesso em: 28 jan. 2020.

CANAVILHAS, J. O novo ecossistema mediático. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 2010. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/canavilhas-joao-o-novo-ecossistema-mediatico.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2020.

DALL'AGNESE, C. T. W.; BARICHELLO, E. M. R. Media Ecology: abordagem contextual para o estudo das narrativas jornalísticas transmídia. In: *Anais*. Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, UCS, 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sul2017/resumos/R55-1307-1.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2020.

GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. *Métodos de pesquisa*. Universidade Aberta do Brasil (UAB/UFRGS) e pelo Curso de Graduação Tecnológica. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2009.

IZQUIERDO, I. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. 2ª. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, F. Que relação com o tempo nos é prometida na era da ubiquidade televisiva. In: SERRA, P.; SÁ, S.; SOUZA FILHO, W. (orgs.). *A televisão ubíqua*. Covilhã, Portugal: UBI/LabCom, Livros LabCom, 2015.

LEVINSON, P. *Cellphone*. New York: Palgrave, 2004.

LEMOS, A.; JOSGRILBERG, F. (orgs.). *Comunicação e mobilidade: aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2009.

MACHADO, E. *O jornalismo digital em base de dados*. Florianópolis: Calandra, 2006.

MALDONADO, T. *Memoria y conocimiento: sobre los destinos del saber en la perspectiva digital*. Barcelona: Gedisa, 2007.

MANOVICH, L. *El language de los nuevos medios de comunicación*. Cambridge: MIT, 2001.

MCLUHAN, M. *Understanding media*. New York: McGraw-Hill, 1964.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, v. 10, jul.-dez., 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 9 abr. 2020.

OLIVEIRA, E. B.; RODRIGUES, G. M.; CASTRO, R. M. A memória na ciência da informação: uma análise da produção científica brasileira. In: OLIVEIRA, E. B.; RODRIGUES, G. M. (orgs.). *Memória: interfaces no campo da informação*. Brasília: Editora UnB, 2017.

PALACIOS, M. Jornalismo, memória e história na era digital. In: CANAVILHAS, J. (org.). *Webjornalismo: sete características que marcam a diferença*. Covilhã, Portugal: UBI/LabCom, Livros LabCom, 2014.

POSTMAN, N. *Tecnopólio: a rendição da cultura à tecnologia*. São Paulo, Nobel, 1994.

RICHARDSON, R. J. *Pesquisa social: métodos e técnicas*. 3ª. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

ROSSINI, M. S.; SILVA, A. R. *Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias*. Porto Alegre: Asterisco, 2009.

SERRA, P.; SÁ, S.; SOUZA FILHO, W. (orgs.). *A televisão ubíqua*. Covilhã, Portugal: UBI/LabCom, Livros LabCom, 2015.

SCOLARI, C. *Ecología de los médios: entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Gedisa, 2015.

SOUZA, J. J. G.; CAJAZEIRA, P. E. S. L. Cultura do arquivamento audiovisual: armazenamento, acesso e recuperação da informação em ambientes digitais. *Ci. Inf. Rev.*, v. 7, n. 1, jan./abr., 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/cir/article/view/9529>. Acesso em: 10 jun. 2020.

VARELLA, D. Memória. *Entrevista ao site UOL*, 25 mar. 2011. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/corpo-humano/memoria/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

VILELA, M. D.; NUNES, A. C. Entrevista com Eric McLuhan. *Sessões do Imaginário*, ano 16, n. 26, 2011.

Submetido em: 10 fev. 20 | aprovado em: 12 ago. 20

**Estar no lugar de alguém:** um processo de negociação entre espectador e personagem a partir da “experientialidade”

**Being in the place of someone:** a process of negotiation between spectator and character from “experientiality”

*Regiane Regina Ribeiro<sup>1</sup> e Valquíria Michela John<sup>2</sup>*

---

1 Doutora e mestra em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná e dos cursos de graduação do Decom/UFPR. Líder do Grupo de Pesquisa NEFICS – Núcleo de Estudos em Ficção Seriada (PPGCOM/UFPR). E-mail: [regianeribeiro5@gmail.com](mailto:regianeribeiro5@gmail.com).

2 Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná e dos cursos de graduação do Decom/UFPR. Pesquisadora do grupo Nefics e da Rede Orbitel Brasil de Pesquisadores de Ficção Televisiva. E-mail: [vmichela@gmail.com](mailto:vmichela@gmail.com).

**Resumo**

O artigo em questão discute o processo de produção de sentido em que se desloca a atenção para os personagens na ficção seriada. O argumento defendido é de que as séries tendem a elaborar um jogo para o receptor que, mesmo imerso em um enredo, é supervalorizado. Assim, o que se pretende apresentar como hipótese é que, na narrativa das séries, a centralidade do enredo é enfraquecida em função do processo de negociação pela audiência que, a partir da "experencialidade", coloca-se no jogo de repetir a trajetória de alguém. Tais argumentações pretendem responder a seguinte questão: o consumo das séries é uma tentativa de experiência estética relacionada mais a um convite de vivenciar no presente o lugar do personagem do que o de ser conduzido pela narrativa na qual já se prevê os acontecimentos? Parte-se de uma discussão teórica sobre o crescimento do consumo de ficção seriada, a estrutura desse texto narrativo e a relação entre esse tipo de consumo e a experiência estética, ou seja, um modo específico de temporalidade e de fruição, nas quais o receptor está implicado.

**Palavras-chave**

Consumo midiático, ficção seriada, "experencialidade", experiência estética, personagem.

**Abstract**

The article discusses the relationship between character and narrative in serial fiction. The argument is that, in the series, a game for the reader/spectator is formulated, weakening the notion of end, and at the same time strengthening the notion of character. Thus, what is hypothesized is that in the narrative of the series the centrality of the plot is weakened due to the negotiation process of the audience, that from the "experientiality" puts itself in the game of repeating someone's path. Such arguments are intended to answer the following question: is the consumption of series an attempt of aesthetic experiment much more related to an invitation to experience the place of the character in the present than to be guided by the narrative in which events are already foreseen? The starting point is a theoretical discussion about the growth of serial fiction consumption, the structure of the narrative text and the relation between this type of consumption and the aesthetic experience – in other words, a specific mode of temporality and enjoyment in which the receiver is involved.

**Keywords**

Media consumption, serial fiction, "experientiality", aesthetic experience, character.

*“Uma vivência, algo pelo qual simplesmente eu passei, eu atravessassei, ou algo que me aconteceu, ela não é nada se não puder ser transformada em alguma narrativa compartilhável e transmissível ao grupo ao qual eu pertença. É a transmissão, é o compartilhar, que transforma a vivência em experiência.” (Walter Benjamin)*

No início de sua obra *Do que as séries americanas são sintoma?*, François Jost lança algumas perguntas que são retomadas no início deste artigo: de onde vem a paixão pelas séries? O que sustenta, atualmente, essa relação do espectador com a ficção seriada? Por que as séries gozam de tanta popularidade? No decorrer do texto, Jost reafirma que é ilusório imaginar uma única resposta, mas sim possibilidades. Bernardo Barros Oliveira (2015), filósofo brasileiro, apresenta as mesmas inquietações e desenvolve um argumento no qual esse fascínio pelas séries está associado a um tipo de fruição ou experiência estética que remodela a nossa percepção. Balizando ambas as afirmações, esse artigo pretende, numa perspectiva teórica, problematizar aspectos que envolvem os sujeitos consumidores dessas narrativas e a adesão tão significativa a esses conteúdos.

Entendendo as séries enquanto formato (BALOGH, 2002; MUNGIOLI, 2012), processo de categorização que não se encontra no interior dos textos, mas que opera por meio de práticas culturais que envolvem mercado, audiência, contexto histórico, crítica especializada (FISKE, 1987; MARTÍN-BARBERO, 2001; FEUER, 1992; MITTEL, 2004) “pode-se aferir que o seu sucesso deve-se menos aos procedimentos que ela utiliza (visuais, retóricos, narrativos etc.) do que ao ganho simbólico que ela possibilita ao espectador” (JOST, 2012, p. 25). Jost atribui esse ganho a estratégias bastante utilizadas pelo formato: a primeira está ligada à ideia de “atualidade” dividida em duas faces, a “dispersão” (credibilidade ficcional ocorrida pela aparição e ausência de acontecimentos) e a “persistência” (acontecimentos que se repetem e são sempre recordados na trama). A segunda estratégia é chamada pelo autor de “universidade antropológica”, o termo se refere à exploração do que há de humano no espectador e amplia os modelos dicotômicos de leitura das narrativas. A terceira estratégia discute o papel da imagem enquanto processo de mediação e pode ser sintetizada na seguinte afirmação: “No mundo das séries, a verdade

surge sempre através das imagens: imagens da atualidade que a TV despeja, ou imagens índices que confundem [...]” (JOST, 2012, p. 32).

O papel da narrativa e do roteiro obviamente são fundamentais, se analisarmos o gatilho para esse hábito de consumo. Uma característica importante desse formato ficcional está em sua estrutura em que o fim de um episódio remete ao próximo, convocando o espectador a continuar, como se cada fim fosse provisório e um novo começo pudesse se iniciado com um simples clique. Sobre a noção de fim, Bernardo Barros Oliveira (2015) afirma:

Acompanhar uma narrativa, seguir uma história é, então, ser convidado a fazer uma experiência, a de se colocar neste entre um início e um fim. Quem segue uma história o faz sabendo a todo momento que um fim já está presente em simultaneidade a todas as ações sucessivas, e que todos os acasos, encontros e desencontros que é levado a testemunhar convergem neste fim, em relação ao qual ele vai tecendo hipóteses provisórias, até o momento em que sua hipótese coincidirá com aquilo que ele lê, vê ou ouve (OLIVEIRA, 2015, p. 17).

Esse potencial de imersão do receptor tem forte relação com as formas de distribuição. Inseridas no processo da chamada convergência midiática, muitas séries são produzidas para a TV, mas levando em conta toda uma legião de fãs que consomem suas histórias a partir da prática dos *downloads* e da rede de compartilhamento informal que se forma pela internet, além do crescimento da oferta das plataformas de *streaming*. Esses conteúdos não são apenas compartilhados, mas também, discutidos, contestados, elogiados, ressignificados e reelaborados em outros conteúdos, narrativas e suportes, seja em redes sociais, blogs, *fanfictions*, memes, sites ou fóruns dedicados aos temas das séries. Segundo Silva (2010), o espectador

[...] pode assistir todos os episódios de maneira sequencial sem ter que esperar pelo próximo numa semana futura (como ocorre nas produções televisivas de canais fechados e abertos). Mais do que isso: ele pode rever e assistir onde e quando quiser, além de tomar conhecimento de uma série inteira que possui três temporadas, por exemplo, em poucos dias ou horas (dependendo de sua vontade unicamente) (SILVA, 2015, p. 6).

Esse modelo de consumo, chamado de *binge watching*, refere-se a uma sequência de assistência ininterrupta de um seriado. Conforme Silva (2015) “ele pode ser visto como um novo hábito, comportamento ou tendência no consumo midiático” (p. 7). Ainda segundo o autor, o *binge watching* não faz menção às maratonas de séries, mas ao consumo de algo inédito, fora do conceito de exibição tradicional, além do fenômeno da reassistência que reforça a “fidelização”. Barros Oliveira também discorre sobre esse fenômeno e o relaciona com o potencial de fruição:

[...] as séries, se as olhamos isoladamente, desconectadas dos hábitos que regem nossa percepção cotidiana, são formalmente muito semelhantes aos folhetins, e mais ainda, aos seriados de TV. Mas o hábito de assistir capítulos on-line em sequência de modo compulsivo, não. Existiria uma remodelagem da nossa percepção intermediando este vício (BARROS OLIVEIRA, 2015 p. 211).

Martín-Barbero (1999) já defendia essa ideia de remodelagem perceptiva em seu mapa noturno. Para ele a recepção dos conteúdos midiáticos está fortemente atrelada à experiencialidade (*sensorium*), o que ficou conhecido como pós-modernismo audiovisual. Novos modos de ver marcado pelas experiências de nomadismo, instantaneidade e fluxo, isto é, por uma *presença* que se ramifica em manifestações diversas e efêmeras. Sobre essa potencialidade sensorial, García Rivera afirma:

Um sistema sinestésico como o já constituído por muitos filmes, videogames ou ficções organizados em diferentes linguagens requer respostas rítmicas de acordo com diferentes níveis: temos uma sensação física, uma reação motora e, finalmente, um significado psíquico. Toda essa gama de sensações é o que um fã experimenta quando se apropria de sua saga favorita: uma corrente de admiração que leva ao entusiasmo e a todas as suas manifestações externas, como as fantasias ou *cosplay*, e finalmente uma apropriação do sentido que o leva a criar e compartilhar com os outros uma identidade ou afinidade através desse universo de ficção comum” (GARCÍA RIVERA, 2014, tradução nossa)<sup>3</sup>.

3 No original: “Un sistema sinestésico como el que constituyen ya muchas películas, videojuegos o ficciones organizadas en distintos lenguajes exige respuestas acompañadas según distintos niveles: tenemos una sensación física, una reacción motora y finalmente un significado psíquico. Toda esta gama de sensaciones son las que experimenta un fan cuando se apropria de su saga favorita: una corriente de admiración que lleva al entusiasmo y a todas sus manifestaciones externas, como las fiestas de disfraces o cosplay, y finalmente una apropiación del sentido que le conduce a crear y compartir con otros una identidad o afinidad a través de ese universo de ficción común” (GARCÍA RIVERA, 2014).

A fruição por meio de um novo fluxo, nas séries on-line, está atrelada ainda à estrutura narrativa, na qual o fim de um episódio não pode bastar por si mesmo, ele deve prometer um novo começo e renovar a cada episódio o prazer e o interesse do espectador. Nesse processo, remodelar e ressignificar dizem respeito a um novo tipo de relação com a narrativa, uma imersão no espaço ficcional, uma experiencialidade possibilitada por uma nova temporalidade e tecnicidade. A questão central do artigo é discutir de que forma essa nova temporalidade determina um tipo de experiência estética em que o espectador potencializa sua relação com os personagens e vivencia seu lugar na trama? Essa experiencialidade pode vir a ser um dos possíveis comportamentos a indicar que o receptor demonstra um modo específico de temporalidade e fruição? No que ele difere do consumo de romances ou de ficção seriada tradicional ou telenovela?

### **Experiência e o tempo narrado**

A experiência, em uma perspectiva filosófica, pode ser compreendida como o conhecimento transmitido pelos sentidos, ou seja, a apreensão sensível da realidade externa. Refere-se, portanto, a um processo de correlação entre o nosso eu biológico (percepção pelos sentidos) e nosso eu sociocultural (a sensibilidade que resulta desse processo). Embora esses aspectos estejam mais relacionados a perspectivas que vêm da psicologia e essa estabeleça seu foco de interesse na ótica do sujeito individual, essas premissas já apontam para a indissociabilidade entre o individual e o coletivo. Como então pensar a experiência como uma mediação central na compreensão não apenas das relações que os sujeitos estabelecem com as narrativas midiáticas, mas, sobretudo com o modo como se relacionam no e com o mundo onde vivem?

A temporalidade da recepção, imersa em novo *sensorium* e tomada como aspecto revelador das contradições da vida moderna, despertou a atenção de Benjamin. Para ele, a infância e os objetos culturais que fazem parte desse universo são interessantes por serem fenômenos marginais, que permitem conhecer a vida cotidiana e suas transformações,

Mais do que estar interessado nos grandes momentos da história, dos grandes homens, das batalhas, dão lugar ao cotidiano da cidade, e ao que ele chama de história secreta da cidade, a anedota. Preocupa-se com os anúncios, as vitrines, os cartazes, todos os tipos de objetos efêmeros, cartas, diários pessoais, qualquer tipo de fenômeno marginal. E é isso que lhe permite conhecer a verdadeira vida cotidiana do século XIX. Benjamin se considerava uma espécie de sucata e coletor de lixo (WECHSLER, 2015, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Para Benjamin a experiência do sujeito com o mundo externo é a interpretação por esse novo *sensorium*. Assim, os signos, na qualidade mediadora, são criações culturais externas (há materialidade) que se tornam mentais (função simbólica) quando são internalizados pelo sujeito, tornando-se representações. Assim a cultura serve como alargadora das potencialidades humanas, o que nos permite dizer que a passagem da ontogênese para a sociogênese se dá quando a cultura toma a pauta biológica e a interpreta (OLIVEIRA, 1999).

A experiência é, portanto, o modo como estabelecemos relações a partir de um processo transmitido de geração em geração, um ato de conhecimento formativo do mundo, ou seja, está no cerne da formação humana. A narrativização da experiência é a decorrência e a consumação da busca de sentido para o tempo vivido através da organização do puro devir em um todo com princípio, meio e fim, no qual o encadeamento dos acontecimentos sugere por si mesmo uma inteligibilidade a ser interpretada e apropriada pelo ouvinte, leitor ou espectador.

Esse modo de sentir e perceber condiciona-se ao contexto vivenciado e, conseqüentemente, sofre influência direta dos agentes atuantes nesse espaço/tempo determinado. Isso aparece fortemente em Benjamin quando o autor discutiu o impacto da reprodução em série das obras de arte, especialmente a partir do advento da fotografia e do cinema, bem como das novas espacialidades desencadeadas pelos processos de consumo do capitalismo (as galerias em sua

---

4 No original: "Más que interesarse por los grandes momentos de la historia, los grandes hombres, las batallas, cede el lugar a la vida cotidiana de la ciudad, y lo que él llama la historia secreta de la ciudad, la anécdota. Le preocupan los anuncios, los escaparates, los carteles, toda clase de objetos efémeros, cartas, diarios personales, cualquier tipo de fenómenos marginales. Y esto es lo que le permite conocer la verdadera vida cotidiana del siglo XIX. Benjamin se consideraba a sí mismo una especie de coleccionista de retazos y residuos" (WECHSLER, 2015).

época, os shopping centers do final do século XX e até mesmo o comércio on-line do século XXI) propondo então a necessidade de se compreender esse “novo *sensorium*” da sociedade em que vivia. Segundo ele, “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1986, p. 169).

Martín-Barbero dialoga com Benjamin na compreensão das condições socioculturais e políticas de nosso tempo – e sua relação com o conceito de *sensorium* – já na edição inaugural do livro *De los medios a las mediaciones*. O autor retoma essa discussão em 2017, enfatizando não só noção de obra “aberta”, bem como sua proposição de tempos e espaços. Martín-Barbero reitera que Benjamin pensou as mudanças que configuram a modernidade a partir do espaço da percepção, misturando para isso o que se passa nas ruas, nas fábricas, nas escuras salas de cinema e na literatura, sobretudo na marginal, na maldita. Essa influência benjaminiana se torna tão importante na compreensão do contemporâneo que, na mesma conferência, Martín-Barbero apresenta uma nova versão de seu mapa das mediações<sup>5</sup>, em que aparece a mediação da sensorialidade em eixo diacrônico, portanto, direto e indissociável, com a mediação da tecnicidade.

Pensar a sensorialidade diz respeito à experiência, ou seja, não apenas vivenciar, mas ultrapassar essa ideia, reconstruindo-a na contemporaneidade a partir de outros tempos e espaços. Significa analisar as mudanças estruturais geradas pela modernidade e sua relação com a percepção ampliada dos sentidos com base em conceitos como a aura, choque, distração, desvios, experiência e vivência, sendo que estes se encontram entrelaçados pelas circunstâncias definidas por uma nova realidade sociocultural e principalmente tecnológica. Entender a vida como experiência é perceber a transformação do tempo vivido em um todo rico em significados e possível de ser transmitido pela capacidade de narrar, de contar histórias e de se relacionar com elas.

---

5 O novo mapa proposto pelo autor foi apresentado e discutido por Lopes (2018).

Ela (a experiência) sempre fora comunicada pelos mais velhos aos mais jovens, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; às vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos (BENJAMIN, 2012, p. 123).

Resumidamente, pode-se dizer que a experiência é a junção de percepção e memória, um modo de articular acontecimentos singulares separados pelo tempo. Benjamin, principalmente nos ensaios "O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" e "Sobre alguns temas em Baudelaire", entende percepção e memória menos como atributos naturais e mais como capacidades plasticamente moldadas pelas condições de vida dominantes em uma época. O que podemos aqui chamar de princípio da historicidade da experiência é o pano de fundo para as análises de objetos e de formas de recepção por parte de Benjamin. Por outro lado, ao mesmo tempo em que acompanha uma narrativa na perspectiva de um fim, quem segue uma história coloca-se em cada parte ou episódio em um tempo presente, experienciando a situação dos protagonistas, levados a cada instante a tomar decisões sem saber como a história termina. Segundo o argumento de Barros Oliveira:

O ponto de vista dos protagonistas é uma representação do ponto de vista da chamada vida real, na qual não é possível ter certeza do que exatamente se seguirá de uma decisão tomada, e na qual nosso futuro está em jogo. Esse tipo de experiência o leitor/espectador tem diariamente: não saber, mas conjecturar, sobre o significado, no futuro, do que faz agora, o que pode ser aproximado de uma espécie de pré-narrativa. Esta seria modulada pela pergunta "como será que vou contar, no futuro, isso que faço agora?" Esse tipo de conjectura é modulado culturalmente. São as inúmeras narrativas que já acompanhamos que nos fornecem modelos para estruturar a narrativa de nossas vidas, como o lembra Paul Ricoeur. Uma narrativa oferece, então, um tempo com contornos, um trecho de vida em miniatura, capaz de ser abarcado pelo olhar e pela memória, e que comparece como esquema quando procuramos instaurar alguma ordem na nossa existência (BARROS OLIVEIRA, 2015, p. 306-307).

Antonio Candido, nos seus estudos sobre a teoria da personagem, afirma que "o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo"

(CANDIDO, 2007, p. 53). A estrutura do romance baseia-se num certo elo entre o ser real e o ser fictício, sendo que esse ganhará forma concreta por meio da personagem. Ainda sobre o ser real e o ser fictício, Candido (1976) discorre sobre suas afinidades e diferenças afirmando que tais elementos são importantes porque conseguem criar um sentido de verdade, ou seja, o leitor/espectador, no momento que se depara com a personagem, identifica-se com ela. Todavia, todo esse possível entendimento da personagem justifica-se em razão da coerência à qual ela é submetida. O teórico acrescenta que “a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo” (CANDIDO, 2007, p. 59). Sobre o processo de identificação com os personagens, nesse caso na literatura, mas que pode ser estendido à ficção seriada audiovisual, Rosenfeld (2007) destaca que:

[...] o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual caracterizar pela crescente redução de possibilidades. De resto, quem realmente vivesse esses momentos externos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. *É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de parecer concreto e quase sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores* (ROSENFELD, 2007, p. 46, grifos nossos).

A organização da narrativa com ênfase no personagem, típico do romance, e que se apresenta de forma potencializada nas séries, somada ao objetivo de apresentar seus mundos ficcionais como paráfrases da realidade, estabelecem um processo de sensibilidade aguda em relação à vida contemporânea. Nesse sentido, afirma Jost:

Se as séries americanas podem parecer tão próximas, apesar de sua estranheza, é por que elas se fundam em ideologias transnacionais, lugares comuns, como diriam os retóricos, que estão florescendo em muitos países:

o complô [...]; a rejeição das elites, colocando em destaque as manipulações [...]. Mas o banho no qual estamos imersos explica também, e talvez, sobretudo, as reações dos personagens, dos quais funda a psicologia: ele motiva seus objetivos e, ao mesmo tempo, coloca o herói em uma situação que o espectador identifica como sua (JOST, 2012, p. 29-30).

A afirmação de que o sucesso das séries se dá graças à identificação que o espectador tem com o herói reforça o argumento de que interagir com a narrativa, nessa perspectiva, tem muito mais a ver com o desejo sensível do espectador de se colocar no lugar do personagem, modificando a realidade e obtendo sua revanche em relação a situações e instituições que o dominam. “O sucesso das séries explica-se menos pela sua capacidade de refletir de forma realista sobre o nosso mundo do que por suas condições de fornecer uma compensação simbólica” (JOST, 2012, p. 69).

Jean Pierre Esquenazi destaca que a recepção das séries e a cumplicidade dos públicos estão relacionadas a uma identificação sensível com os personagens. Esquenazi cita Ien Ang (1991), David Buckingham (1987) e Dominique Pasquier (1999) para reafirmar o poder das séries de conquistar receptores por meio de uma identificação emocional entre eles e os personagens. Ien Ang chamou esse fenômeno de “realismo emocional em Dallas” e afirmou que não era possível menosprezar esses conteúdos quando todos interpretavam suas próprias vidas através deles. Buckingham caracterizou a adesão às séries como implicação alegre, um distanciamento crítico, uma capacidade de se colocar no lugar dos personagens e discutir suas escolhas no próprio cotidiano. Pasquier (2010) demonstrou que os espectadores distinguem perfeitamente o real do ficcional e veem os comportamentos dos personagens como modelos que podem comentar e até seguir, de acordo com critérios aplicáveis à realidade.

Voltamos então à questão central do artigo: o consumo das séries seria mais uma tentativa de experiência estética relacionada ao convite para vivenciar no presente o lugar do personagem do que o de ser conduzido por uma narrativa na qual já se prevê os acontecimentos? Qual o papel do personagem nesse processo de fruição e experiencialidade, inseridas em um novo *sensorium*, e o quanto ele é preponderante na ficção seriada por *streaming*?

## Reflexões estéticas na narrativa seriada

Do ponto de vista mais tecnicista poderíamos afirmar, seguindo a lógica de autores como Nicholas Carr (2010) ou Marshall McLuhan, que sustentam a tese de que nosso cérebro é muito mais moldado pela experiência do que condicionante de suas estruturas, que o consumo excessivo da ficção seriada seria uma imposição do modo de vida digital e não de uma prática que se relaciona com a experiência do sujeito com uma narrativa e com seus personagens. Porém, o que apostamos aqui é que a “experiencialidade” gerada pelas séries está atrelada a um tipo específico de imersão temporal no espaço ficcional. Obviamente o aspecto tecnológico é condicionante, mas só ele não poderia determinar tal comportamento.

Parte-se então para um esforço argumentativo no sentido não só de superar a visão da tecnicidade, mas de fortalecer na narrativa a importância do personagem, o caráter episódico e o enfraquecimento do enredo como eixos analíticos fundamentais nesse tipo específico de fruição. Como se cada temporada tivesse um desenvolvimento próprio, o tempo passasse de forma um tanto quanto indefinida e os personagens fossem os elos de identificação do espectador, levando-o não somente a vivenciar as possibilidades, mas também a ter condições de narrá-las futuramente.

Martín-Barbero e outros pesquisadores culturalistas defendem a ideia de que o entendimento de um gênero/formato leva à compreensão de como os meios audiovisuais articulam-se com as matrizes culturais com as quais os sujeitos se constroem individual e socialmente. Para o autor, os gêneros são, entre outras coisas, modelos de construção e de compreensão do mundo “real” e do mundo ficcional, imbricados na composição ou no reforço de ideologias, socialidades e imaginário popular. Mas se pensarmos a partir de uma relação sensível com esses conteúdos, quais seriam os elementos centrais de alargamento da percepção e de fruição nas séries?

A base dessa discussão está na hipótese de “estar no lugar de alguém”, vivenciar seu universo e se fixar em um tempo específico. Essa outra temporalidade já foi discutida por Benjamin, a partir de Aristóteles, e recebeu o nome de *mimesis*, algo

presente desde sempre e até hoje nas autênticas brincadeiras infantis de faz-de-conta. A mimese, para o autor, designa um processo de aprendizagem específico do humano (em particular das crianças), em que a aquisição de conhecimentos é favorecida pelos aspectos prazerosos do processo. Poderíamos dizer que o impulso mimético está na raiz do lúdico e do artístico. Ele repousa sobre a faculdade de reconhecer semelhanças e de produzi-las na linguagem. A definição de *mimesis* também foi abordada por Käte Hamburger (1986) para discutir o conceito de ficção. Segundo ela, o significado de *mimesis* não contém apenas a ideia de imitação e deve-se considerar nessa palavra o significado de representação. Aristóteles tem ainda outra definição fundamental para a constituição do conceito de ficção: a verossimilhança, que seria um princípio que rege a criação (literária): “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 1995, p. 28).

Nessa perspectiva, a relação do espectador com as séries não se funda apenas no princípio de imitação da realidade, mas principalmente sobre o princípio da representação de (uma) realidade, ou seja, da criação de um mundo ficcional que se assenta sobre as relações simbólicas construídas socialmente. Essa capacidade de representar ou imitar tende a se concretizar na relação do espectador com o personagem, ou melhor, na possibilidade de se colocar na temporalidade vivida por esse sujeito em uma determinada época. Uma sequência de acontecimentos que dizem quem é aquele personagem e “como” é ser ele naquele tempo específico. Esquenazi aponta que um dos principais motivos do sucesso das séries de TV (ou da ficção seriada audiovisual de maneira mais ampla) reside justamente na possibilidade de acompanhar a trajetória dos personagens:

As transformações de estado dos mundos ficcionais não substituem apenas um pelo outro: a sua sucessão enriquece a memória da série. E cada personagem não é apenas um carácter geralmente tipificado e facilmente reconhecível pelos telespectadores; torna-se uma figura carregada de uma história pessoal cada vez maior à medida que a série se desenvolve. Cada uma das suas aparições é suscetível de evocar acontecimentos ou encontros que a levaram ao ponto em que se encontra (ESQUENAZI, 2011, p. 141).

Ou seja, a lógica diferenciada da temporalidade das séries em relação a outras narrativas “permite aos espectadores a observação da intimidade das personagens” (ESQUENAZI, 2011), algo que poucas formas de ficção tornam possível e que ajuda a compreender o envolvimento dos receptores com essas narrativas e, portanto, se apresenta como um aspecto muito importante a ser levado em conta nos estudos de recepção e consumo dessas narrativas. Mais do que pensar o que do conteúdo dessas narrativas mobiliza o público, o desafio está em pensar em como a identificação com as personagens estabelece esses vínculos subjetivos e experienciais.

O enredo serviria mais como elemento para situar e descrever personagens do que eixo central da experiência. Por isso, o caráter episódico proporcionado pela obra aberta e impossibilitado nas formas mais fechadas de enredo, como o cinema de longa-metragem ou mesmo o romance em sua faceta mais tradicional, ganham espaço nas séries e com elas a noção de personificação se estabelece. Assim sendo, mesmo que não em sua maioria, as séries como narrativas muitas vezes são fracas de enredo, mas fortes em personagens. São eles que fixam a temporalidade do espectador na narrativa levando-o a acompanhá-las fielmente. De acordo com Rosenfeld (2007), o personagem vai ser definido nitidamente aos olhos do leitor, quando engendrado no tempo e na ação da narrativa, cabendo-lhe revelar o caráter ficcional do texto:

Há numerosos romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou paisagem. Como tal poderia possivelmente constar de uma carta, um diário, uma obra histórica. É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária (ROSENFELD, 2007, p. 23).

Diante de aspectos levantados por Rosenfeld na obra de Antônio Candido (2007) percebemos que o escritor, ao criar seus seres ficcionais, pode inspirar-se em um modelo real, conhecido direta ou indiretamente e que vale como um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, o qual explora

ao máximo as virtualidades da personagem através da fantasia. Outra técnica sugerida pelo autor é a construção das personagens por meio de um modelo real dominante, que se junta a outros modelos secundários, refeitos e constituídos pela imaginação. As personagens também podem ser elaboradas com fragmentos de diversos modelos vivos, tendo como produto final uma personalidade nova.

Com isso, a personagem é constituída a partir da representação de um ser humano, em que o autor projeta suas experiências mundanas, estabelecendo um elo entre o universo real e o ficcional e, por si só, um caráter de verossimilhança. Logo, é possível que os espectadores se identifiquem com determinada personagem e sua trajetória dentro da narrativa. Assim, as personagens obedecem a uma determinada concepção de humano, a um intuito simbólico ou a outros estímulos, corporificados pelo autor, baseados numa experiência de vida mais interior do que exterior.

Esse aspecto é muito característico da ficção seriada, já que a linguagem das séries tende a privilegiar os personagens de forma que não é possível perceber a ordem exata dos acontecimentos, mas no decorrer da narrativa o espectador traça seu caminho e pode ordená-los. É comum que um mesmo episódio possa ser narrado por pontos de vistas diferentes, ou seja, em cada momento uma determinada personagem mostra sua interpretação, e com isso, permite que o espectador interprete da maneira que melhor lhe convém.

Com isso, as séries, assim como o romance moderno, envolvem em sua caracterização os sentimentos de suas personagens, sua vida interior, e principalmente os seus sentimentos contraditórios. Essa complexidade dos personagens e sua articulação com a recepção já foi discutida por Foster na sua categorização dos personagens no romance, em que o autor divide as personagens em *flat characters* (personagens planas) e *round characters* (personagens redondas ou esféricas). Sobre as personagens planas, Forster afirma:

As personagens planas eram chamadas temperamentos (humours) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos um começo de curva em direção à esfera (FORSTER apud CANDIDO, 1949, p. 66-67).

As personagens redondas (ou esféricas), em oposição às planas, são seres fictícios de alta complexidade. São dotadas de uma identidade própria, apresentando características tão variadas e distintas que dificultam sua associação a uma ideia específica até quando pertencem ao mesmo tipo social, mas apresentam qualidades e valores predominantes ou características exageradas. As personagens redondas não são definidas com muita clareza por Forster, que utiliza a imprevisibilidade como critério para sua classificação: "A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, traz a vida dentro das páginas de um livro" (FORSTER, 1949, p. 70).

Nas séries, o tipo esférico é extremamente explorado e obedece a uma lei própria, uma coerência interna. Dada à impossibilidade de descrever a totalidade de uma existência, os personagens são de certa forma convencionalizados tal qual a estrutura do romance, ou seja, são dados a eles traços que despertem vínculo com a vida real, uma organização estética que, ao funcionar, demanda que o espectador aceite inclusive o que é inverossímil, como é o caso das distopias. Isso causa no espectador a sensação de que a autenticidade externa, da narrativa e dos fatos, garante o sentimento de realidade. Tem-se com isso, como afirma Candido:

A ilusão de que a ficção é assegurada, de modo absoluto, pela verdade da existência, quando nada impede que se dê exatamente o contrário. Se as coisas impossíveis podem ter mais efeito de veracidade que o material bruto da observação ou do testemunho, é porque o personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras sugerindo certo tipo de realidade (CANDIDO, 2011, p. 78).

Outra estratégia bastante comum nas séries é a experimentação dos tempos do personagem em diferentes momentos da sua trajetória, seja através de *flashbacks*, seja em situações paralelas dentro da narrativa. Acrescenta-se aqui uma terceira temporalidade: a percepção que o espectador tem do tempo psicológico do personagem, ou seja, daquilo que se passa em sua mente. Esta fusão de temporalidades, o tempo cronológico com o psicológico, acaba por

potencializar um tipo de imersão do espectador que exige maior atenção e molda sua percepção. Assim, na sua potencialidade estética, as narrativas seriadas hibridizam noções de realidade na descrição detalhada dos personagens, como explorado pelos romancistas do século XVIII, com o convencimento a partir da aproximação com a realidade observada, uma mistura bem realizada que confere poder de convicção. Cada traço adquire sentido em função do outro, de modo que a verossimilhança depende da unificação do fragmentário pela organização e ressignificação do contexto percebido pelo espectador.

Todos os argumentos apresentados remetem à hipótese de que os personagens retomam força nas narrativas seriadas em um contexto digital, como nos grandes romances e folhetins. Isso é facilmente comprovado se analisarmos empiricamente alguns dos maiores sucessos de crítica e audiência no mercado das séries nos últimos anos. Terminamos colocando em discussão um último argumento apresentado por Barros Oliveira (2015) e que consideramos desafiador para pensar essas novas temporalidades. Segundo o autor, a ênfase nos personagens e a experiencialidade discutidas neste artigo são uma tentativa de burlar a despresencialização predominante em nosso atual meio tecnológico.

A busca por presença através de personagens pode ser vista como escapatória à transferência do espaço vital para a era da ubiquidade, a nossa época da abdicação da presença no aqui e agora em prol da disponibilidade absoluta para as redes de comunicação social? Ao visitar museus em qualquer lugar do mundo, por exemplo, chama a atenção o gesto corriqueiro dos visitantes de fotografar os quadros com o celular sem sequer parar para olhá-los, postergando para um remoto depois (e transferindo para um vago e indefinido quem) a experiência efetiva de vê-los uma vez que seja. Contra esse impulso, que está mais presente em nossa vida cotidiana do que gostaríamos de admitir, pode ser que o gosto por acompanhar personagens represente um inconsciente foco de resistência. Não que deste hábito nos pareça que vá surgir algum impulso revolucionário, mas ele sintomatiza uma carência por clareza e nitidez da imagem do outro e de nós mesmos como um outro, sem a fragmentação do mundo informativo, sem a dispersão extrema da atenção, ou seja, a personagem nos oferece algo que a consciência que podemos ter de nós mesmos e dos outros se mostra cada vez menos apta a realizar, nas atuais condições (BARROS OLIVEIRA, 2015, p. 217).

Pode-se então concluir que a ficção seriada é hoje um exemplo de matriz cultural que vai ao encontro das condições da experiência contemporânea, na qual se pode ressignificar um novo modo de habitar o tempo, um modo antigo que se reorganiza a partir da tecnicidade e da consciência de um espectador imerso nesse novo *sensorium*.

### **Considerações finais**

O artigo buscou tensionar a relação entre personagem e narrativa na ficção seriada usando o argumento de que as séries tendem a elaborar um jogo para o leitor/espectador que enfraquece a noção de fim, ao mesmo tempo em que fortalece a de personagem. Essa hipótese levou à conclusão de que, na narrativa das séries, a centralidade do enredo é enfraquecida em função do processo de negociação da audiência que, a partir da "experencialidade", coloca-se no jogo de repetir a trajetória de alguém.

Experencialidade, portanto, neste texto, não significou apenas vivenciar, mas ultrapassar essa ideia, analisando as mudanças estruturais geradas pela modernidade e sua relação com a percepção ampliada dos sentidos, reconstruindo-a a partir de uma temporalidade específica definida por uma nova realidade sociocultural e, principalmente, tecnológica. Entender a vida como experiência é perceber a transformação do tempo vivido em um todo rico em significado e transmitido pela capacidade de narrar histórias e de se relacionar com elas.

Partiu-se de uma discussão teórica sobre o crescimento do consumo de ficção seriada, focada na estrutura do texto narrativo e na relação entre esse tipo de consumo e a experiência estética, ou seja, um modo específico de fruição na qual o receptor está implicado. Essa fruição ocorre no momento em que o espectador acompanha uma narrativa, segue uma história e se coloca entre um início e um fim, um tipo de imersão de tentativa e erro, em que se vão tecendo hipóteses provisórias, até o momento em que a hipótese coincidirá com aquilo que ele lê, vê ou ouve.

É como se essa capacidade de conjecturar sobre os fatos fosse uma pré-narrativa modulada culturalmente, ou seja, a narrativa das séries acaba por

oferecer uma vida em miniatura capaz de ser abarcada pelo olhar e pela memória do espectador, instaurando uma ordem na sua existência. Nesse processo, a identificação com os personagens, típica do romance, é determinante nas séries, pois fortalece o ponto de vista da chamada vida real, apresentando o mundo ficcional como paráfrase da realidade, um processo de sensibilidade aguda em relação à vida contemporânea. Essa identificação pode operar também como revanche do espectador a situações e instituições às quais ele é subordinado, convertendo-se em uma compensação simbólica ou servindo de modelos aplicáveis à realidade e passíveis de serem seguidos.

Pretendeu-se superar a visão mais tecnicista, a qual sustenta que o consumo excessivo da ficção seriada seria uma imposição do modo de vida digital e não uma prática relacionada à experiência do sujeito com uma narrativa e seus personagens, apostando que é na “experencialidade” que se constitui um tipo específico de imersão temporal que fixa o espectador e o faz se engajar em tais conteúdos. A complexidade dos personagens, a mimese enquanto imitação da vida, a verossimilhança e a hibridização entre os tempos cronológico e psicológico seriam princípios que regem a ficção seriada e que constituem essa temporalidade em que o receptor está inserido. Esses aspectos tornam imperceptível a ordem exata dos acontecimentos, mas no decorrer da narrativa o espectador traça seu caminho e pode ordená-los. Isso justifica o argumento de que as séries, mesmo que não em sua maioria, são narrativas muitas vezes fracas de enredo, mas fortes em personagens, pois são eles que fixam a temporalidade do espectador na narrativa e conquistam sua fidelidade.

Por fim, o texto procura, a partir de uma hipótese bastante desafiadora, refletir sobre o conceito de “experencialidade” e sua relação com o mundo digital. Seria, então, a interação espectador/personagens e esse desejo de estar no lugar de alguém, uma tentativa de transferir para o espaço ficcional, a dificuldade de presencialização produzida pela ubiquidade? Será que, como afirma Bernardo Oliveira, experienciar as séries no lugar dos personagens não seria um ato de resistência, no sentido de encontrar clareza e nitidez da imagem do outro e de nós mesmos como um outro, sem a fragmentação do mundo informativo e sem a

dispersão extrema da atenção? As respostas estão a um clique dos nossos dedos e esse é um campo vasto para se dedicar, seja na perspectiva teórica, seja na difícil transposição desse conceito para o campo empírico.

## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2000 (Coleção Os pensadores).

BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. In: Benjamin, W. *Obras escolhidas*. V. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CÂNDIDO, A. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 12<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARR, N. *The Shallow. What the internet is doing to our brains*. New York: W. W. Norton & Company, 2010.

ESQUENAZI, J.-P. *As séries televisivas*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FEUER, J. Genre study and television. In: ALLEN, R. (ed.), *Channels of discourse, reassembled: television and contemporary criticism*. London: Routledge. 1992.

FISKE, J. *Television culture*. London: Routledge, 1987.

FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 2ª. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

GARCÍA RIVERA, G. *Diccionario digital de nuevas formas de lectura y escritura*. Disponível em: <http://dinle.usal.es/searchword.php?valor=Sensorium%20audiovisual%20y%20j%C3%B3venes>.

HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

JOST, F. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012.

MARTÍN BARBERO, J.; REY, G. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

MITTEL, J. *Genre and television*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2004.

MUNGIOLI, M. C. P. Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série Norma. *Comunicação, mídia e consumo*, v. 9, n. 24, maio 2012. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/238>.

OLIVEIRA, B. B. O personagem de ficção no mundo digital. *Revista Viso*, n. 17, jul.-dez., 2015.

OLIVEIRA, B. B. As narrativas seriadas e a experiência contemporânea. *Revista O que nos faz pensar*, n. 36, 2015.

OLIVEIRA, M. K. *Vygotsky aprendizado e desenvolvimento: um processo sócio-histórico*. São Paulo: Scipione, 1999.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia*, n. 56, 2014.

### **Filmografia**

*The passages of Walter Benjamin*. A documentary film. 55min. 2014. WECHSLER, Judith (escritora, diretora e produtora); O'CONNOR, Erika Volchan (editora). Publicado na plataforma on-line de vídeos YouTube em 24 fev. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rsbzzMRdIBg>. Acesso em: 3 set. 2015.

Submetido em: 2 set. 20 | aprovado em: 14 out. 20

## **Temporalidade e cronotopo na minissérie televisiva *Se eu fechar os olhos agora***

## **Temporality and chronotope in the TV miniseries *Se eu fechar meus olhos agora* (If I close my eyes now)**

*Maria Cristina Palma Mungioli*<sup>1</sup>

---

1 Professora Doutora, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação na mesma Universidade. Líder do Grupo de Pesquisa GELiDis. E-mail: [crismungioli@usp.br](mailto:crismungioli@usp.br).

**Resumo**

O presente artigo discute elementos da poética das séries de televisão (Mittell, 2015) a partir da construção discursiva de sua temporalidade. Após discussão baseada em aspectos da narratologia (RICOEUR, 1983; ECO, 1997; BARONI, 2016; GENETTE, 2017), dos estudos de linguagem televisiva (Mittell (2015; JOST (2016) e dos estudos de linguagem de Bakhtin (2010), analisamos aspectos da construção da temporalidade no primeiro capítulo da minissérie. Destacamos o uso de *flashbacks* e *flashforwards* como procedimentos narrativos e estilísticos que caracterizam uma arquitetura de puzzle na qual personagens e motivações se configuram e se reconfiguram ao longo da trama por meio da construção da temporalidade. A análise dos cronotopos mostra trama, personagens e conflitos em situações que desnudam os embates sociais e tensionam visões de mundo e conflitos inerentes à vida social em sua perspectiva de construção histórica.

**Palavras-chave**

Poética de séries de televisão, discurso e temporalidade, cronotopo, minissérie.

**Abstract**

This article discusses elements of the poetics of television series (Mittell, 2015) based on the discursive construction of its temporality. After discussion based on aspects of narratology (RICOEUR, 1983; ECO, 1997; BARONI, 2016; GENETTE, 2017), the television language studies (MITTELL, 2015; JOST, 2016), and Bakhtin's language studies (2010), we analyzed aspects of the construction of temporality in the first chapter of the miniseries. We highlight the use of flashbacks and flashforwards as narrative and stylistic procedures that characterize a puzzle architecture in which characters and motivations are configured and reconfigured throughout the plot through the construction of temporality. The analysis of chronotopes shows plot, characters and conflicts in situations that expose social clashes and tension worldviews and conflicts inherent to social life in its perspective of historical construction.

**Keywords**

Poetics of television series, speech and temporality, chronotope, TV miniseries.

Ao longo do presente artigo, pretendemos analisar aspectos da construção discursiva da temporalidade na minissérie *Se eu fechar os olhos agora* (Estúdios Globo, 2018, 10 capítulos) como parte integrante de uma poética da minissérie que articula a construção de personagens e a própria constituição do enredo<sup>2</sup>. Situamos nossa discussão no contexto atual da chamada cultura de séries (SILVA, 2014) considerada como um fenômeno cultural não apenas relacionado à apropriação de ferramentas tecnológicas por parte dos telespectadores e fãs que ampliariam as práticas e dinâmicas de espetatorialidade (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016; SACCOMORI, 2016; COMBES, 2015), mas também como tributário de propriedades intrínsecas ao gênero e ao formato serial televisivo (MUNGIOLI, 2019).

Nesse sentido, consideramos como balizadores para a discussão aspectos referentes aos gêneros e formatos seriados entendidos como formas culturais (WILLIAMS, 2016) e mediações culturais (MARTÍN-BARBERO, 2001). Com base nessa perspectiva, entendemos o formato televisivo não apenas como resultante de estratégias comerciais da indústria televisiva, mas também como uma construção estético-cultural. Martín-Barbero (2001) destaca a relevância de se analisarem os gêneros e formatos nos produtos massivos como mediações por meio das quais se articulam as lógicas dos sistemas produtivo e de consumo e suas camadas culturais. Em termos mais específicos, consideramos as séries e minisséries televisivas como formas narrativas (MITTELL, 2006, 2015; JOST, 2011; SEPULCHRE, 2011; MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013; SILVA, 2014, 2015; ESQUENAZI, 2014) construídas sobre o eixo da serialidade e “que se inscrevem (...) na linha da cultura popular apropriando-se do legado dos grandes contadores de histórias, escritores de romances e cineastas (...)” (ESQUENAZI, 2014, p. 161)<sup>3</sup>.

Em uma perspectiva mais diretamente relacionada ao estudo da temporalidade nas séries de televisão na atualidade, Ames (2012, p. 8-9) destaca

---

2 Com roteiro de Ricardo Linhares, a minissérie com 10 capítulos é uma adaptação do livro homônimo de Edney Silvestre, lançado em 2010 pela Editora Record. A direção geral foi de Carlos Manga Jr. A série estreou no serviço de streaming Net Now em 29 de agosto de 2018. Posteriormente, foi exibida na TV Globo, no horário das 23 horas, de 15 a 30 de abril de 2019 também com 10 capítulos.

3 Os textos estrangeiros em citações ou excertos foram traduzidos pela autora do artigo.

que o formato, a partir dos anos 2000, tem trabalhado a temporalidade de forma bastante diferente da que era feita anteriormente, pois utiliza processos “de retardamento e compressão do tempo” de modo a “perturbar o próprio fluxo cronológico” por meio do “uso extensivo de *flashbacks* e da insistência para que os espectadores estejam aptos a se localizar eles próprios no presente e no passado simultaneamente”. Embora os procedimentos de construção temporal da história por meio do jogo entre passado, presente e futuro diegéticos não sejam uma novidade nas produções televisivas do século XXI, a autora enfatiza em sua argumentação “que nunca antes o tempo narrativo jogou um papel tão importante no *mainstream* televisivo.” (AMES, 2012, p. 9).

Em termos de desenvolvimento do presente texto, situamos a discussão em torno de uma poética das séries de televisão (MITTELL, 2015) considerando a construção discursiva de sua temporalidade. Após discussão baseada em aspectos da narratologia (RICOEUR, 1983; ECO, 1997; BARONI, 2016; GENETTE, 2017), dos estudos de linguagem televisiva (MITTELL, 2015; JOST, 2016) e dos estudos de linguagem de Bakhtin (2010), será realizada a análise de alguns pontos relativos à construção da temporalidade no primeiro episódio da minissérie *Se eu fechar os olhos agora*. Resumidamente, a minissérie foi lançada pelo serviço SVOD (*Subscription Video on Demand*) Net Now, em 29 de agosto de 2018. Posteriormente, foi exibida na TV Globo, entre 15 e 30 abril de 2019, no horário das 23 horas. Indicada ao prêmio Emmy Internacional de 2019 na categoria de melhor minissérie, a produção encontra-se atualmente no catálogo do serviço por assinatura Globoplay.

### **Construção discursiva da temporalidade: elementos para discussão e análise**

A discussão proposta neste artigo considera a temporalidade e a sua construção discursiva em um produto ficcional televisivo como elementos constituintes de uma poética de séries televisivas. Como se sabe, tais elementos se interrelacionam intrínseca e complexamente tanto em termos estruturais quanto em termos de produção de sentidos na composição da trama narrativa. No entanto, devido às limitações e objetivos do presente trabalho, não realizaremos

um mapeamento exaustivo das diversas concepções em torno da temporalidade narrativa. Traremos algumas contribuições provenientes dos estudos audiovisuais, dos estudos de narratologia e dos estudos de linguagem efetuados por Bakhtin (1993; 2003) com o objetivo de colher subsídios teóricos e ferramentas de análise que se relacionem mais diretamente com a nossa proposta de estudo.

Genette (2017, p. 89), ao apresentar seu estudo em torno dos tempos da narrativa, tendo como objeto “as relações temporais entre narrativa e diegese”, ou “a ordem”, apresenta como epígrafe a clássica definição de Metz (2010, p. 31) acerca da construção temporal da narrativa: “Um início, um final: quer dizer que a narração é uma *sequência temporal*. Sequência duas vezes temporal, devemos acrescentar logo: há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e tempo do significante)”. Genette (2017, p. 91, grifos do autor) destaca que não apenas a narrativa cinematográfica, mas também a oral, apresenta a dualidade apontada por Metz, ou seja, a diferenciação entre tempo da história (*erzählte Zeit*) e tempo da narrativa (*Erzählzeit*); respectivamente, o tempo que decorre no interior da história e o tempo que se leva para ler a história. Para Genette (2017, p. 92), no caso do filme, em princípio, é possível modificar a ordem de leitura alterando-se a sucessividade dos fatos narrados.

No entanto, o texto escrito possui uma construção mais “amarrada” devido à própria “linearidade do significante linguístico”. De acordo com Genette (2017, p. 93), “estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história (...)”. Ainda na linha dos estudos da narrativa, Ryan (2010, p. 20) afirma “como os narratologistas observaram há bastante tempo, as narrativas obedecem a uma dupla ordem temporal: a ordem dos acontecimentos no mundo narrativo e a ordem segundo a qual esses acontecimentos são apresentados ao público”.

O aspecto referente à composição e à organização da narrativa e sua correlação com as formas de temporalidade foi estudado pelos chamados formalistas russos e pode ser observado na clássica definição de Tomachevski

([1925] 1976, p. 173), segundo a qual “a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele”. Desenvolvendo essa definição, Eco (1986, p. 85) afirma que “fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso dos eventos ordenado temporalmente.” E acrescenta, “o enredo pelo contrário, é a história como de fato é contada (...), com as deslocções temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e *flash-back*)”. Tal definição se assemelha à de Forster ([1927] 1998) segundo a qual história e enredo não são a mesma coisa. Para Forster (1998, p. 83), a história “é uma narrativa de acontecimentos dispostos em sequência no tempo. Um enredo é também uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade”. Forster (1998, p. 84) adverte que, na composição de um enredo, não basta criar ganchos que prendam a atenção do leitor apenas pela curiosidade, mas um bom enredo “também exige inteligência e memória”.

De uma forma bastante resumida, podemos dizer que a construção da temporalidade nas narrativas não está apenas relacionada a procedimentos mais comumente observados na superfície da narrativa e que dizem respeito mais diretamente às anacronias, ou seja, às “diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa” (GENETTE, 2017, p. 89) como elipses, analepses (*flashbacks*) e prolepses (*flashforwards*), mas está implicada na própria constituição da trama sobre a qual se constrói a intriga. Enfatizando essa questão, Ricoeur afirma que:

Seguir uma história é avançar entre contingências e peripécias sob a condução de uma expectativa que encontra sua realização na conclusão. (...) Compreender a história é compreender como e por que os episódios levaram a tal conclusão, que, longe de ser previsível, deve ser aceitável, de forma congruente com os episódios como um todo (RICOEUR, 1983, p. 130).

A complexidade da construção da temporalidade também pode ser observada na própria composição da narrativa que envolve, segundo Baroni (2016, p. 1), além dos aspectos formais, emoções como medo e esperança. Tais emoções também devem ser consideradas para a análise das três partes que compõem a história (início, meio e fim):

já que as ações dadas se desenrolam no tempo, o medo e a esperança [emoções] orientam a atenção do público para uma resolução incerta, e a unidade da representação é assegurada pela função catafórica [organizadora na forma de pensar como coesão] do início e pela função anafórica [repetição, reiteração do motivo desencadeador mostrado no início] do fim (BARONI, 2016, p. 1).

Por sua vez, Gaudreault e Jost (2017, p. 159) advertem que os conceitos propostos por Genette dizem respeito ao campo da narratologia literária, enfocando em princípio o romance, obra realizada em um meio homogêneo em termos de matéria de expressão: o texto escrito. Para os autores, “se quisermos estar em condições de analisar toda a teia temporal [da narrativa] audiovisual, é preciso considerarmos sucessivamente o tempo romanesco e o tempo cinematográfico” (GAUDREULT; JOST, 2017, p. 159). Dessa forma, constituem objetos de análise, a enunciação de personagens e narradores, o discurso verbal e a linguagem fílmica propriamente dita. Como frisam os autores, o filme encerra uma “dupla narrativa, pois a ordem temporal produz frequentemente um resultado complexo que mescla o que é apresentado visualmente pelos atores e aquilo que é contado verbalmente por um narrador” (GAUDREULT; JOST, 2017, p. 164).

Dessa forma, a construção discursiva da temporalidade não se caracteriza apenas por uma mecânica que envolve *flashbacks* ou *flashforwards*, mas embasa a construção da intensidade e densidade dramáticas que atuam cumulativamente na construção da trama e das personagens. Adicionam-se intensidade e densidade por meio, principalmente, de *flashbacks* que remetem a motivos e significados que se associam ao evento do presente diegético e é nesse presente que a narrativa se complexifica, envolvendo enunciados fílmicos e verbais que exigem do espectador não apenas o acompanhamento dos acontecimentos para entendimento do mundo ficcional, mas também os sentidos produzidos pelos enunciados verbais, modalizando as diferentes instâncias de enunciação (fílmica, verbal e sua organização discursiva na ordem temporal).

Em perspectiva mais diretamente relacionada a uma poética das séries de televisão, Mittel (2006; 2015) considera a construção da temporalidade como um dos fatores mais salientes daquilo que ele denomina complexidade narrativa. Para o autor, a trama ganha complexidade por meio do uso da temporalidade não apenas como um elemento que situa um evento cronologicamente dentro da história, mas também como uma forma de acrescentar camadas de significação aos eventos e aprofundar nosso conhecimento acerca das personagens e do mundo ficcional.

Resumidamente, considerando o tempo da narrativa, Eco (1997) e Mittell (2015) afirmam que, de maneira geral, em toda história há: "(1) tempo da história (da narrativa): o tempo que decorre no interior da narrativa; (2) tempo do discurso: construído pelo discurso, e pode conter elipses, *flashforwards*, *flashbacks*; (3) tempo da narração: o tempo para contar a história (na televisão e no cinema: *screen time*)" (MUNGIOLI, 2019, p. 163). É em relação à segunda definição, referente ao tempo do discurso, que procederemos à análise, pois pretendemos observar como *flashbacks* e *flashforwards* atuam na composição do jogo incessante entre passado e presente diegéticos por meio de uma organização discursiva. No presente artigo, será objeto de nossas discussões a construção da temporalidade por meio do discurso.

Tratando da temporalidade e de sua construção estética no texto literário, Bakhtin (2010) propõe uma outra chave de interpretação que se baseia na relação indissolúvel entre tempo e espaço – o cronotopo:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 2010, p. 211).

Nessa perspectiva, a construção da temporalidade está vinculada inexoravelmente ao espaço, entendido como espaço da vida social, e só faz sentido quando compreendido a partir dessa relação:

A relação tempo-espaço é dinâmica e organicamente construída de maneira concomitante pelo autor, obra e leitor na medida em que todos se inserem no quadro da comunicação dialógica. O cronotopo assimilado na manifestação conteudístico-formal da obra (literária) encerra em si uma imagem do herói, uma espécie de visão de mundo (*Weltanschauung*) e é compreendida como tal pelo leitor. Assim, na literatura, a característica cronotópica emergiria da maneira como as pessoas são representadas e, por conseguinte, se concretizaria por meio das expansões/contrações das dimensões espaciais e temporais nas quais atuariam essas pessoas. Assim, o cronotopo da vida cotidiana é caracterizado pelas relações sociais, enquanto o cronotopo de aventuras é caracterizado pelas sucessões operadas no espaço físico (MUNGIOLI, 2013, p. 107).

Cabe enfatizar, portanto, que, na perspectiva da comunicação dialógica que rege as análises de Bakhtin (2003; 2010), o leitor (em nosso caso, o telespectador) assume papel preponderante na própria configuração do cronotopo. Todorov (1981, p. 129) afirma que a noção de cronotopo “não [se] relaciona simplesmente à organização do tempo e do espaço, mas também à organização do mundo (que pode legitimamente se chamar *cronotopo* na medida em que o tempo e o espaço são as categorias fundamentais de todo universo imaginável)” (TODOROV, 1981, p. 129, grifo do autor).

As relações entre tempo e espaço na obra artística constituem-se, para Bakhtin, por meio do acabamento estético que permite a apreensão do momento histórico e das eventuais mudanças por meio da maneira com que as pessoas são representadas nas produções, conforme salientam Clark e Holquist (1998, p. 296-300). A perspectiva de análise por meio do conceito de cronotopo insere trama, personagens e conflitos em situações (do cotidiano) que desnudam os embates sociais e tensionam visões de mundo e conflitos inerentes à vida social em sua perspectiva de construção histórica. Dessa forma, o “universo imaginável” (TODOROV, 1981, p. 129) torna-se apreensível com base em um jogo constante entre a criação estética, apreensível por meio do cronotopo criado, e suas relações com determinado momento histórico e social no qual trama, personagens e leitores (telespectadores, em nosso caso) estão dialogicamente imersos.

Para Bakhtin (2003, p. 246), o romance “deve apresentar um quadro integral do mundo e da vida, deve refletir o mundo *todo* e a vida *toda*. No romance,

o mundo todo e a vida toda são representados em um corte da *totalidade da época*. Os acontecimentos representados devem *abranger* de certo modo toda a vida de uma época” (grifos do autor). Embora o cronotopo artístico seja apreensível como tal a partir da do acabamento temático e estético, cabe enfatizar que não se trata de um mundo à parte do mundo representado. Ao contrário, trata-se de um mundo representado que se constrói dialogicamente e que, por isso, guarda relações dinâmicas e orgânicas com o mundo que se representa. São zonas fronteiriças. Clark e Holquist (1998, p. 297) afirmam que “o cronotopo é uma ponte, não um muro, entre dois mundos”. O entrelaçamento e o diálogo entre esses dois mundos (o mundo ficcional e a realidade) é realizado pelo dialogicamente pelo autor, ouvinte, leitor (telespectador) da história.

### **Aspectos da construção da temporalidade e cronotopos na minissérie *Se eu fechar os olhos agora***

Devido aos limites do presente artigo, trataremos mais incisivamente da construção temporal do primeiro capítulo da minissérie, já que é nele que “todos os personagens principais do conjunto devem ser apresentados” (PALLOTTINI, 1998, p. 80). Além disso, é no primeiro capítulo que, em geral, conhecemos os conflitos básicos frente aos quais as personagens deverão agir. Ou seja, expõe as personagens em ação no mundo, mostra-nos suas motivações, seus conflitos e indica-nos, de maneira mais clara ou mais nebulosa, os possíveis desdobramentos que esses conflitos poderão ter ao longo da série.

A minissérie, que pode ser definida como pertencente ao gênero thriller<sup>4</sup>, tem como eixo central a investigação sobre o assassinato de Anita (Thainá Duarte), cercado de mistério na cidade fictícia de São Miguel no interior do estado do Rio de Janeiro em abril de 1961. O cadáver da bela jovem de origem humilde e casada com Francisco (Renato Borghi), o dentista da cidade, é encontrado por

4 Adotamos a definição de thriller conforme o *Oxford Dictionary of Film Studies*, organizado por Annette Kuhn e Guy Westwell, p. 430: “Um filme que emociona – faz com que o espectador experimente agitação, excitação, ansiedade, suspense ou medo, geralmente como uma sensação corporal; um filme ‘de tirar o fôlego’ ou ‘de arrepiar a espinha’. O thriller não é estritamente um gênero, mas sim um modo que permeia diferentes gêneros de filmes.”

dois adolescentes, Paulo Roberto (João Carlos D’Aleluia) e Eduardo (Xande Valois) à beira de um lago distante do centro da cidade. Inicialmente, considerados suspeitos do crime, os dois garotos são presos e soltos após o dentista confessar a autoria do assassinato. Pouco tempo após a confissão, Francisco é encontrado morto em sua cela na cadeia da cidade. A polícia local afirma que o dentista se suicidou. Após a morte de um jornalista – um conhecido do menino Paulo Roberto –, que desconfiava da história do suicídio de Francisco – e convencidos de que a polícia não quer elucidar os assassinatos, os dois garotos, com a ajuda de Ubiratan (Antonio Fagundes) – um morador do asilo da cidade –, realizam investigações paralelas. As investigações os levam a encontrar pistas de que personalidades importantes da cidade estão envolvidas nesse e em outros crimes. Por fim, os garotos e Ubiratan descobrem quem é o assassino de Anita e elucidam outros crimes correlacionados.

A narrativa da minissérie tem início por meio do recurso de abertura fria<sup>5</sup>, bastante usada em séries de televisão que, de maneira geral, atende às necessidades do fluxo televisivo (WILLIAMS, 2016) e pode servir para prender a atenção do telespectador ao mostrar a situação de instabilidade que irá se constituir como o conflito principal da narrativa. Tais especificidades remetem ao formato seriado televisivo e suas implicações em termos de estrutura de uma forma cultural (WILLIAMS, 2016) e formas de recepção permeadas pelas mediações (e espectralidade) (MARTÍN-BARBERO, 2001). A abertura do primeiro capítulo mostra Anita, de camisola, correndo entre árvores e sendo perseguida por um homem acompanhado de um cachorro feroz. Anita cai e em seguida o cachorro é solto para ataca-la e a imagem congela e vemos seu pavor (Figura 1).

---

5 Abertura fria (*cold opening*) é o trecho do programa mostrado antes mesmo da vinheta de abertura. A abertura fria cumpre a função de núcleo do primeiro ato aristotélico e prende o espectador ao programa que se iniciará e à trama que começa a se mostrar ao espectador.



FIGURA 1. Anita caída no chão, encurralada, prestes a ser atacada pelo cachorro.

Fonte: Reprodução Globoplay, captura de tela realizada pela autora do artigo

Essa cena dura cerca de 40 segundos. Entram os créditos iniciais e o título do primeiro episódio é mostrado: "A terra é azul". Na sequência seguinte (de mais ou menos 3 minutos), vemos um homem com uma maleta médica sendo conduzido por outro homem até um quarto onde está Anita ferida e deitada sobre uma cama. O primeiro homem se apresenta a Anita como médico e a examina, e diz que ela não tem apenas os ferimentos das mordidas do cão. O outro homem então diz para o médico se ocupar apenas dos ferimentos da mordida do cão e sai da sala. Anita, que até então estivera calada, tenta se comunicar com o médico. O outro homem percebe isso e volta para quarto e dá um tiro na cabeça do médico. O sangue dele espirra em Anita e ela grita apavorada.

Embora as situações apresentadas nas sequências iniciais não se configurem como as causas diretas do assassinato da jovem, cabe destacar o papel essencial delas para a elaboração de cronotopos – mediados pela criação estética (e acabamento temático) – do "universo imaginável" (TODOROV, 1981, p. 129) que compõe a história. Ganham espaço nessa construção o cronotopo da violência contra a mulher perpetrada por homens em lugares como bosques, florestas e em espaços domésticos privados, sobretudo quartos. Ou seja, cronotopos que se caracterizam por relações entre espaço-tempo que localizam conflitos dessa natureza em espaços "fora da

visão” da sociedade, ou mais precisamente nos espaços comumente denominados como da vida privada. As situações apresentadas inserem-se concretamente em uma relação tempo/espaço que se densifica e dialoga não apenas com aquilo que vemos na tela, mas também como nosso saber enciclopédico (ECO, 1997).

Cabe ressaltar, no entanto, que embora o elemento de violência contra a mulher, na minissérie analisada, localize-se em um passado recente, as situações de perseguição e violência contra a mulher nos espaços acima citados constituem-se como *topoi* da literatura e das produções audiovisuais. Dessa forma, os cronotopos construídos pela criação estética e acabamento temático das cenas da minissérie compõem o universo da história, dando-lhe estrutura e configurando personagens e conflitos, situando-os no interdiscurso. Simultaneamente, tais cronotopos configuram expectativas e emoções (BARONI, 2016) que possibilitarão ao espectador acompanhar o desenvolvimento da trama e desejar saber a continuidade dela.

Após as sequências acima descritas, temos o letreiro “Dois anos depois. São Miguel, RJ”. A cidade e seus moradores nos são apresentados ao som da música “Mr. Sandman” (1954) que se contrapõe às cenas de violência que descrevemos acima. Um plano geral mostra a cidade de São Miguel, a igreja da Matriz. A câmera se aproxima e vemos – por meio de uma sequência de primeiros planos intercalados com função de detalhe – carros circulando, pessoas bem arrumadas entrando na igreja e crianças correndo para entrar no colégio. Surge então o garoto Paulo Roberto, indo de bicicleta para a escola (a câmera o acompanha) e vemos crianças em fila entrando nas salas do colégio. A música e o figurino transportam-nos para a atmosfera dos anos 1950. Na sequência, surge Paulo Roberto (Milton Gonçalves) já idoso escrevendo ao computador e nos damos conta de que ele está escrevendo a história que nos será mostrada. Sua voz lê o texto que está na tela do computador e que descreve o que ele sentiu ao encontrar, ainda menino juntamente com Eduardo, o cadáver de Anita. Essa cena nos revela o tempo-espaço (presente) do narrador e tomamos conhecimento do foco narrativo de primeira pessoa que acrescenta à história o ingrediente biográfico e testemunhal de que a narrativa se reveste. Dessa forma, colocam-se em marcha mecanismos

que nos mostram as instâncias da enunciação: procedimentos narrativos, fílmicos e narradores que nos acompanharão ao longo da minissérie.

Na sequência seguinte, vemos os dois meninos na sala de aula e o narrador informa que estamos em uma tarde quente de abril de 1961. Os meninos são expulsos pelo professor por estarem vendo fotografias de mulheres, entre elas Brigitte Bardot. Após a expulsão da sala de aula, aguardam na sala do diretor quando a música "Mr. Sandman", agora tocada no rádio da sala, é interrompida para as notícias e o locutor informa que Yuri Gagarin retornou do espaço em segurança e disse que a terra é azul.

Os dois meninos fogem da escola (e do castigo), mas antes de irem nadar no lago – onde encontrarão o cadáver de Anita –, passam pela igreja onde ocorre uma homenagem ao Senador Marcos Torres, avô do atual prefeito Adriano (Murilo Benício). Em seu discurso, ao lado do industrial da cidade e do delegado, o prefeito lembra a tradição política da família e a importância do avô: amigo de D. Pedro II, dos militares que o sucederam na República e de Getúlio Vargas. Ao longo do discurso o prefeito afirma que "como bom tradicionalista, sempre deu valor à família e às instituições." Sublinha ainda que a cidade deve muito a seu avô senador: a estrada que leva ao Rio de Janeiro, a instalação da indústria de tecidos "gerando renda e emprego" (Figura 2).



FIGURA 2. Prefeito discursa na igreja ao lado do industrial da cidade e do delegado.

Fonte: Reprodução Globoplay, captura de tela realizada pela autora do artigo

A realização da homenagem na igreja e a presença no altar do industrial e do delegado mostram as instituições que dão suporte à situação política. O discurso de exaltação ao político do passado destacando sua atuação para a industrialização da cidade nos anos 1950, compõem um cronotopo do Brasil e da política brasileira da época baseado na industrialização, na família e na tradição. O discurso faz convergirem diversas temporalidades que marcam a história do Brasil, comprimindo-as no espaço-tempo da narrativa da minissérie. Nesse sentido, cabe mencionar que Ianni constata as diversas temporalidades e espaços envolvidos na constituição do Brasil moderno:

O Brasil Moderno, ao mesmo tempo em que se desenvolve e diversifica, preserva e recria traços e marcas do passado recente e remoto, nesta e naquela região. O país parece um mapa simultaneamente geográfico e histórico, contemporâneo e escravista, republicano, monárquico e colonial, moderno e arqueológico. Toda a sua história está contida no seu presente, como se fosse um país que não abandona nem esquece o pretérito; memorioso (IANNI, 2004, p. 63).

Ainda no primeiro capítulo, observamos a construção do cronotopo familiar, ou melhor dizendo da família exemplar. A declaração do prefeito sobre suas filhas e esposa Isabel (Débora Falabella) (1º. capítulo, 12'32), também produz efeitos sobre a temporalidade: "Eu tenho a convicção do quanto a mulher faz pela casa. E, graças a Isabel, eu possuo essas duas pérolas: belas, recatadas e do lar" (Figura 3). Os sentidos produzidos pelo enunciado do prefeito, transporta o telespectador para a atualidade e lembra matéria publicada pela revista *Veja* sobre a esposa do então vice-presidente Michel Temer e que gerou grande repercussão nos meios de comunicação e nas redes sociais em 2016 (LINHARES, 2016).

Novamente, os sentidos ganham mais camadas e remetem a usos e costumes em relação ao discurso sobre a mulher do vice-presidente e sobre as mulheres em geral. O enunciado do político da história ficcional plasma-se ao da revista e aos demais enunciados que circularam nos meios de comunicação. Dessa forma, as camadas de temporalidade do presente diegético misturam-se ao presente do espectador, produzindo sentidos e formas de reconhecimento entre o ficcional e o real.



FIGURA 3. Prefeito com sua esposa e as duas filhas: “belas, recatadas e do lar”.

Fonte: Reprodução Globoplay, captura de tela realizada pela autora do artigo

Os cronotopos da escola do passado, da amizade entre os meninos, da cidade do interior e o da família tradicional situam-nos no espaço-tempo que predominará ao longo da minissérie. Mas, concomitantemente, situam-nos em um tempo-espaço mais amplo caracterizado pela modernidade do avanço tecnológico que permitiu ao homem circundar a terra em uma nave espacial. A chave de leitura introduzida pela romântica música “Mr. Sandman” e pela notícia do feito do astronauta será logo invertida pelo achamento do cadáver de Anita e pela série de assassinatos que se seguirão. O mundo imaginável construído pela trama compõe-se de personagens e conflitos que somente podem ser apreendidos a partir das relações sociais e econômicas que se conjugam por meio da relação tempo e do espaço, ou seja, do cronotopo.

Em termos da construção discursiva da temporalidade, a partir desse momento, a trama, conforme mencionamos anteriormente, contada em primeira pessoa pela voz em *off* do idoso Paulo Roberto, adquire tom memorialístico e se desenvolve por meio de *flashbacks* e *flashforwards*. À maneira de um *puzzle*, os *flashbacks* narrativos apresentam-se aos telespectadores não apenas como forma de recompor a motivação do(s) assassino(s) e a dinâmica do crime, mas também como forma de dar força dramática às situações de exploração sexual da jovem assassinada. O recurso estilístico, marcado pela voz testemunhal mostra tanto as relações escusas entre políticos e poderosos de São Miguel, quanto remetem

a práticas de exploração simbólicas e concretas com relação às mulheres de uma maneira geral e às mulheres pobres de uma maneira mais estrita, corroborando os cronotopos que mencionamos no início de nossa análise.

Outro recurso temporal utilizado no primeiro capítulo são *flashforwards* que inserem cenas que serão apresentadas nos capítulos posteriores e surgem como elementos que sugerem desdobramentos de conflitos e ações que acontecem com as personagens que interagem no presente diegético. Nesse caso, esse recurso se configura, em termos narratológicos, como uma prolepse narrativa (JOST, 2016, p. 22). Um exemplo desse procedimento pode ser observado na cena (aos 19'56) do primeiro capítulo em que vemos Cecília (Marcela Fetter), a filha do prefeito, aos beijos com Renato (Enzo Romani), um jovem negro jogador do time de futebol da cidade, em um encontro furtivo e, misturados a esse presente diegético vemos *flashs* de cenas que serão mostradas no segundo capítulo. O jogo entre passado, presente e futuro diegéticos solicita do telespectador atenção constante para que possa se situar entre as diversas temporalidades e encontrar formas de desvendar o mistério que cerca a morte de Anita.

Embora não faça parte do primeiro capítulo, cabe mencionar o uso, no segundo capítulo, de um *flashback* cuja cena mostrada não corresponde ao discurso da personagem sobre o acontecimento, criando uma espécie de narrador desacreditado que se mostra por meio de um *lying flashback* (JOST, 2016, p. 21) de modo que a "imagem no interior de um discurso (ou narrativa) coloca em causa a verdade [das imagens]. A visualização pode também desacreditar um discurso verbal que nos colocar sobre uma falsa pista".

Na minissérie em análise, encontramos essa última possibilidade de interpretação, pois a cena a que nos referimos ocorre entre o prefeito Adriano e sua esposa Isabel em um momento em que ele lhe pergunta sobre uma grande quantia de dinheiro encontrada no carro que ele lhe havia emprestado. Tentando explicar a situação embaraçosa, Isabel narra uma história cujos fatos não correspondem às imagens mostradas ao espectador. Esse procedimento permite ao espectador uma posição de cumplicidade em relação à personagem,

ao mesmo tempo em que aponta os conflitos de confiança existentes entre o poderoso casal de São Miguel.

### **Considerações**

Ao longo do artigo, analisamos aspectos da construção discursiva da temporalidade na minissérie *Se eu fechar os olhos agora*, enfatizando sua importância para a composição da trama narrativa. A história, narrada em primeira pessoa pela voz em *off* de um dos protagonistas, desenvolve-se por meio de *flashbacks* e *flashforwards*.

O uso combinado de procedimentos como *flashbacks* e *flashforwards* na construção da temporalidade na minissérie caracteriza uma arquitetura de puzzle na qual as peças (personagens, conflitos, motivações) movem-se ao longo do eixo temporal, mesclando passado, presente e futuro na construção do cronotopo como um universo imaginável (TODOROV, 1981, p. 129). Tal arquitetura se configura e se reconfigura partir da enunciação das personagens caracterizada pelo jogo constante de enunciados (verbais e fílmicos) do passado, do presente e do futuro que vão reconstituindo a história ao sabor das descobertas das motivações dos supostos culpados pelo(s) crime(s) calcadas principalmente sobre relações amorosas, extraconjugais e de exploração sexual, que marcam o universo da história. Assim, o universo imaginável ganha corpo por meio das relações tempo-espaço como configuradoras de cronotopos por meio dos quais damos sentidos aos enunciados audiovisuais.

O tempo e o espaço tornam-se apreensíveis por meio do acabamento temático e estético que caracterizam os cronotopos analisados ao longo do artigo e que situam as situações e os conflitos para além do espaço da minissérie, mostrando-os a partir de uma perspectiva sócio-histórica. Ao longo da análise, que se deteve no primeiro capítulo da minissérie, observamos cronotopos, que se chocam, ou melhor, se justapõem e mostram suas facetas: a violência contra a mulher, o racismo, o desprezo pela vida humana e pelo uso de práticas políticas que se alinham a um passado marcado pelo coronelismo e pelo clientelismo.

Características que adentram o mundo da modernidade, representado pelo início da corrida espacial, e nos permitem relacioná-las à noção de destempos discutida por Martín-Barbero (1995, p. 46) e Ianni (2004).

Dessa forma, as diversas temporalidades e seus espaços sociais condensados nos cronotopos mencionados denotam os destempos, ou seja, as diversas temporalidades que não apenas se contrapõem, mas também se superpõem, se justapõem, caracterizadas, por sua vez, pela heterogeneidade que apresenta formações culturais arcaicas, residuais e emergentes lado a lado na sociedade brasileira.

## Referências

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BARONI, R. The many ways of dealing with sequence in contemporary narratology. In: BARONI, R.; REVAZ, F. (orgs.). *Narrative sequence in contemporary narratology*. Columbus: Ohio State University Press, 2016.

BORDWELL, D. *Poetics of cinema*. New York: Routledge, 2008.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ESQUENAZI, J.-P. *As séries televisivas*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 1998.

GAUDREULT, A.; JOST, F. *Le récit cinématographique: films et séries télévisées*. Paris: Armand Colin, 2017.

GENETTE, G. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

IANNI, O. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

JOST, F. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme*. Paris: CNRS Éditions, 2011.

\_\_\_\_\_. Repenser le futur avec les séries. Essai de narratologie comparé. *Television*, número 7. Paris: CNRS, 2016.

KUHN, A.; WESTWELL, G. *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LINHARES, J. Marcela Temer: bela, recatada e "do lar". *Revista Veja*, 18 de abr. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 15 out. 2020.

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

\_\_\_\_\_. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, M. W. (org.). *Sujeito: o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MITTELL, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The velvet light trap*. Number 58, University of Texas Press, 2006.

MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press, 2015.

MUNGIOLI, M. C. P. Poética das Séries de Televisão: elementos para conceituação e análise. *Anais*. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2621-1.pdf>. Último acesso em: 13 out. 2017.

MUNGIOLI, M. C. P. A dupla articulação gênero-formato ficcional como instância de mediação local. In: TRINDADE, E.; LACERDA, J. S.; FERNANDES, M. (orgs.). *Entre comunicação e mediações: visões teóricas e empíricas*. São Paulo: ECA-USP, 2019; Paraíba: UEPB, 2019.

MUNGIOLI, M. C. P. Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador da minissérie *Capitu*. *Revista Líbero*, v. 16, n. 31, jan.-jun. de 2013.

MUNGIOLI, M. C. P.; PELEGRINI, C. Narrativas complexas na ficção televisiva. *Revista Contracampo*, v. 26, 2013.

PALLOTTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

RICOEUR, P. *Temps et récit*. Tome I: L'intrigue et le récit historique. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

RYAN, M.L. Paradoxes temporels dans le récit. *A contrario*, v. 13, n. 1, 2010.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Revista Galáxia*, n. 27, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>. Acesso em: 10 jul. 2017.

SEPULCHRE, S. *Décoder les séries télévisées*. Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2011.

TODOROV, T. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: Toledo, D. O. (org.) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.

Submetido em: 21 out. 20 | aprovado em: 22 nov. 20

**Narrativa sobre um poder afável:** trabalho e racionalidade neoliberal em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*<sup>1</sup>

**Narrative on a gentle power:** work and neoliberal rationality in *Waiting for the Carnival*

Marcio Serelle<sup>2</sup>

---

1 Uma versão deste trabalho foi apresentada, por meio de videoconferência, no Grupo de Trabalho Cultura das Mídias, no XXIX Encontro Anual da Compós, organizado pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, novembro de 2020.

2 Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Interações Midiáticas, da PUC Minas, com pós-doutorado na University of Queensland, Austrália. Pesquisador do CNPq.

## Resumo

Neste artigo, analiso o documentário *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* (Brasil, 2019), de Marcelo Gomes, sobre o trabalho na cidade de Toritama, centro de produção de jeans, no agreste pernambucano. A hipótese é de que a narrativa não apenas registra a racionalidade neoliberal que conduz as personagens, mas a desafia por meio da forma fílmica. Logo, ainda que as entrevistas sejam parte importante do documentário, busco examinar outras estratégias audiovisuais que atuam na evidenciação desse poder que autores como Byung-Chul Han e Dardot e Laval consideram afável ou mesmo invisível.

## Palavras-Chave

trabalho, racionalidade neoliberal, *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*, documentário, Marcelo Gomes.

## Abstract

The article analyzes the documentary *Waiting for the Carnival* (Brazil, 2019), directed by Marcelo Gomes, about work in the city of Toritama, a jeans production center, in Pernambuco, Brazil. The hypothesis is that the narrative not only registers the neoliberal rationality that guides the workers of the city, but also highlights and confronts it in film form. Therefore, even considering interviews as an important element of the documentary, I try to examine other audiovisual strategies that disclosure this power that authors such as Byung-Chul Han and Dardot and Laval consider affable or even invisible.

## Keywords

Work, Neoliberal rationality, *Waiting for the Carnival*, documentary, Marcelo Gomes.

Neste artigo, abordo o documentário *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* (Brasil, 2019), de Marcelo Gomes, sobre o trabalho em Toritama, cidade do agreste pernambucano, produtora de jeans, de aproximadamente 45 mil habitantes. No filme, moradores da cidade, capturados pela racionalidade neoliberal, fazem longas jornadas de trabalho braçal e repetitivo sob a crença de que são donos do próprio negócio. O trabalho só é interrompido no Carnaval, quando se torna imperativo passar a festa na praia, nem que para viajar ao litoral os indivíduos tenham que vender seus objetos – máquinas de costura, celulares, televisão, geladeira, entre outros.

Interessa-me compreender como *Estou me guardando...* não apenas registra a racionalidade neoliberal, mas a desafia por meio da forma fílmica. Logo, ainda que as entrevistas sejam parte importante do documentário, busco examinar também outras estratégias audiovisuais que atuam na evidenciação desse poder que autores como Byung-Chul Han (2018) e Dardot e Laval (2017) consideram afável ou mesmo invisível.

A sutileza do neoliberalismo reside na sua lógica motivacional. Seu poder se manifesta não de forma opressora, mas silenciosamente, ao gerir por meio do agrado e ter como alvo o desejo dos indivíduos. “O sujeito submisso não é nunca consciente de sua submissão” (HAN, 2018, p. 26). Como Dardot e Laval (2017) apontam, o neoliberalismo é uma forma de governo das mentes que naturaliza o modelo concorrencial e a noção da empresa de si. O sujeito deve administrar as fases da vida como se estivesse gerenciando uma empresa. Na flexibilidade que propõe, a racionalidade neoliberal enfraquece os vínculos solidários e elimina formas de seguridade social. “A vida, a saúde e o amor são precários, por que o trabalho escaparia dessa lei?”, afirmou Laurence Parisot, líder empresarial francesa (PARISOT citado por DARDOT; LAVAL, 2017, p. 347). Assim, o neoliberalismo faz a apologia do risco e afirma que a precariedade é uma forma de oportunidade, pois cabe aos indivíduos de espírito comercial – o empreendedor – aproveitar as chances de lucro. Logo, qualquer fracasso é também de responsabilidade do indivíduo, o que tem resultado em várias formas de sofrimento psicossocial.

O neoliberalismo “não transforma os explorados em revolucionários, mas sim em depressivos” (HAN, 2018, p. 16).

*Estou me guardando...* integra um conjunto amplo de filmes que busca interpretar e denunciar a racionalidade neoliberal e a atual crise do trabalho flexível, de baixa remuneração, que expropria o tempo livre e resulta na autoexploração do sujeito. Se Vera Follain de Figueiredo, Tatiana Oliveira Siciliano e Eduardo Miranda (2019) perceberam o retorno do tema do trabalho no cinema de ficção brasileiro atual, após ele estar ausente no final do século passado, neste artigo, identifico como a questão é também candente no documentário contemporâneo global. Nesse contexto, *Estou me guardando...* é tanto uma contribuição para o debate acerca de aspectos locais de uma racionalidade que é mundial como, pela singularidade e capacidade crítica de sua forma, para a produção documental sobre o tema e de modo geral.

Este artigo possui três partes além desta introdução e das considerações finais. Na primeira delas, discuto, ainda que de forma breve, os aspectos da racionalidade neoliberal e as estratégias desse poder. Contextualizo *Estou me guardando...* num panorama cinematográfico em que emergem narrativas que buscam apontar as mistificações dessa racionalidade no mundo atual do trabalho. A partir de Nichols (2005), proponho, então, compreender a singularidade da voz desse documentário como um conjunto articulado de elementos audiovisuais que produz a crítica social. Na segunda parte, constato como a indústria da moda tem servido à crítica sobre a exploração do trabalho e sugiro elementos para o entendimento do fenômeno. Passo à análise da fílmica, o modo como principalmente a composição dos planos equaliza máquina e indivíduo, fábrica e lar, proporcionando a reflexão acerca da expropriação do tempo. O último segmento é sobre a narração e aspectos autorreflexivos desse documentário. A voz do narrador-diretor opõe memória e presente capitalista, explicita aspectos do dispositivo do documentário e maneja recursos audiovisuais para tentar amainar a angústia do maquinal. Pretendo, assim, refletir sobre como, no filme, a consciência audiovisual contribui para pôr a nu nossa condição neoliberal.

## Poder afável e documentário

A frase “Proteja-me do que eu quero”, exibida na década de 1980 num luminoso em Manhattan, é uma das obras mais conhecidas de Jenny Holzer, que inclusive deu nome à exposição da artista estadunidense em São Paulo, em 1999. Com letras maiúsculas para competir com outros painéis eletrônicos, a frase remete mais diretamente ao consumo, mas também a outras formas de vício. Já na condição de epígrafe de *Psicopolítica*, de Byung-Chul Han (2018), ela se refere à autoexploração no trabalho contemporâneo. Afinal, o sujeito neoliberal, o sujeito do desempenho, considera-se livre quando, de fato, “é um servo absoluto, na medida em que, sem um senhor, explora voluntariamente a si mesmo” (HAN, 2018, p. 10). O regime neoliberal promove o estreitamento entre liberdade e exploração. O sujeito acredita-se livre por, à diferença do proletário, não se submeter ao empregador, mas como o sujeito é ele próprio uma empresa, totaliza-se o trabalho, sem coerções. “A psicopolítica neoliberal é uma *política inteligente* que busca agradar em vez de oprimir” (HAN, 2018, p. 53, grifo do autor).

Uma das declarações mais reiteradas do diretor Marcelo Gomes sobre seu documentário *Estou me guardando...* é a de que as personagens do filme concordavam em dar entrevistas desde que não precisassem interromper o trabalho na produção do jeans em Toritama<sup>3</sup>. A afirmação sustenta a surpresa do diretor, que esperava encontrar, baseado nas memórias de infância (ele visitava a cidade quando criança, acompanhando o pai, funcionário do Estado), uma sociedade pré-industrial. “Era um mundo rural e de feiras livres. De plantadores de milho e feijão e criadores de bode. Quase nenhum barulho”<sup>4</sup>. Essas são as primeiras frases do documentário, com a tela ainda escura. O espectador toma conhecimento dessa Toritama do passado principalmente pela voz do narrador-

3 Ver as entrevistas concedidas à revista *Trip* e ao programa *Metrópolis*, da TV Cultura, disponíveis em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-diretor-marcelo-gomes-fala-sobre-o-documentario-estou-me-guardando-para-quando-o-carnaval-chegar> e [https://tvcultura.com.br/videos/70121\\_entrevista-com-marcelo-gomes-diretor-de-estou-me-guardando-para-quando-o-carnaval-chegar.html](https://tvcultura.com.br/videos/70121_entrevista-com-marcelo-gomes-diretor-de-estou-me-guardando-para-quando-o-carnaval-chegar.html). Acesso em: 18 fev. 2020.

4 As citações, quando não referenciadas, foram transcritas do documentário *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*. Direção: Marcelo Gomes. Produção: Nara Aragão e João Vieira Jr. Brasil, 2019. Disponível na plataforma Netflix. Acesso em: 18 fev. 2020.

diretor, que conduz o documentário, e por algumas poucas persistências desse mundo que são apresentadas no filme (retornarei a isso adiante).

O narrador-diretor se depara, entretanto, com a cidade rendida ao neoliberalismo. Os depoimentos dos entrevistados no filme, que trabalham nas fábricas (unidades caseiras de produção segmentada do jeans), confirmam isso. “O melhor é trabalhar para você mesmo”. “Quanto mais arrochar o nó, mais você ganha”. “Quem pensa que a vida da gente é ruim, está enganado”. “Aqui, somos os donos. Entramos e saímos na hora que queremos”. Em jornadas que se iniciam às 7 horas e vão até as 22 horas, os entrevistados, com algumas dissonâncias, enunciam variações de um mesmo discurso a favor da vida empreendedora, pois ela escaparia à subordinação. Para Dardot e Laval (2017), o sujeito empreendedor é a origem do sujeito-empresa, que maximiza seus resultados expondo-se ao risco. Tem-se, portanto, percepção pejorativa do emprego. Ele não é uma forma contratual de proteção ao trabalhador, mas, sim, índice de controle, exploração, falta de liberdade e baixo rendimento financeiro.

As longas jornadas, os ambientes simplórios, os corpos suados nas tarefas difíceis e repetitivas, as crianças que, soltas nas fábricas, adotam o maquinário como brinquedo e a ausência de dinheiro para aproveitar o Carnaval na praia – evento que titula o filme a partir de canção de Chico Buarque – indicam o aspecto ilusivo da racionalidade neoliberal. Para Virgínia Fontes (2017, p. 50), a pessoa jurídica, como forma de empreendedorismo, é “apagamento [...] fictício da relação real de subordinação do trabalho ao capital, que se apresenta como igualdade entre... capitalistas, sendo um deles mero “proprietário” de sua própria força de trabalho”. Proletário, como recupera Han (2018, p. 15), é “literalmente aquele que tem como única propriedade a própria prole”. Mas a racionalidade liberal cuja lógica normativa é a competição generalizada e a empresa como modelo de subjetivação (DARDOT; LAVAL, 2016) torna o trabalhador um empreendedor e tira-lhe essa perspectiva. *Estou me guardando...* trata dessa ilusão.

Figueiredo, Siciliano e Miranda (2019) já haviam atentado para o retorno do trabalho ao cinema brasileiro, após o tema ter sido escanteado na segunda metade

dos anos 1980 e na década seguinte. Para os autores, esse recuo, no final do século 20, tem a ver com o discurso neoliberal que desloca a centralidade social do trabalho, tornando-o disciplina individual. As políticas e governos neoliberais retiram direitos e minam vínculos coletivos e formas de solidariedade, antes narradas, por exemplo, no cinema de Leon Hirschman, tanto ficcional como documental<sup>5</sup>. O embate central de *Indústria Americana* (Estados Unidos, 2019), que ganhou em 2020 o Oscar de melhor documentário, é entre a empresa chinesa Fuyao, que produz vidros de carro e se instala na periferia de Ohio, e os trabalhadores que desejam se sindicalizar. Para o CEO da Fuyao, Cao Dewang, “Queremos evitar sindicatos. Se tivermos sindicato, nossa produtividade baixa [...]. Se um sindicato entrar, a fábrica fecha”.<sup>6</sup>

Figueiredo, Siciliano e Miranda (2019) detêm-se sobre ficções como *Arábia* (Brasil, 2017), *Corpo elétrico* (Brasil, 2017) e *Trabalhar cansa* (Brasil, 2011) e concluem que, se a questão da opressão do trabalho é recuperada em nossa cinematografia, ela se dá por via menos coletiva que individual. Podemos estender essa percepção à ficção latino-americana, caso consideremos filmes como *Roma* (México, Estados Unidos, 2018) e *A camareira* (México, 2019), em que a crítica à exploração do trabalho é tecida no percurso das personagens. De todo modo, o fato de o trabalho tornar-se objeto da cinematografia contemporânea revela o aspecto de sua crise na sociedade. A condição de exploração, sofrimento e insegurança que a racionalidade neoliberal busca naturalizar, determinadas narrativas audiovisuais de ficção e documentais esforçam-se para desvelar. É significativo que o capítulo que abre a obra *O privilégio da servidão*, de Ricardo Antunes (2018, p.i.), “Fotografias do trabalho precário global”, seja um conjunto de breves descrições de sete filmes, lançados entre 2015 e 2017, que “desmoram os mitos da sociedade do tempo livre do capitalismo atual, ao mesmo tempo em que apresentam um mosaico do mundo do trabalho real que hoje se expande em

5 Refiro-me a filmes como *ABC da greve*, que começa a ser rodado em 1979, e *Eles não usam black tie* (1981).

6 Transcrito de *Indústria americana*. Direção: Julia Reichert e Steven Bogner. Produção: Jeff Reichert e Julie Parker Benello. Estados Unidos, 2019. Disponível na plataforma Netflix. Acesso em: 18 fev. 2020.

escala planetária”<sup>7</sup>. *Estou me guardando...* deve ser apreendido nesse contexto cinematográfico como contribuição para o entendimento dessa razão global. O neoliberalismo, para Dardot e Laval (2017, p. 16), é uma razão global em dois sentidos: é mundial, isto é, vale para o planeta, e abarca “todas as dimensões da existência humana”, não se limitando ao econômico. No entanto, ao mesmo tempo em que trata dessa questão global, o documentário de Marcelo Gomes é narrativa de singularidades, notadamente no tratamento audiovisual dado ao problema, como analisarei adiante.

Estudos críticos sobre o regime neoliberal (HAN, 2018; DARDOT; LAVAL, 2017) afirmam que essa racionalidade se utiliza de técnicas suaves de poder que não afrontam ou reprimem o indivíduo, mas gerem as vontades dele. As técnicas são motivadoras e afirmativas (prometem o desenvolvimento pessoal); não negadoras ou proibitivas. Essa é uma gestão sedutora das almas. “O *management* é um discurso ferrenho que usa palavras de veludo” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 345). Daí o caráter amigável e invisível desse poder, que conduz afavelmente os governados.

A hipótese já anunciada é a de que *Estou me guardando...* não apenas registra, em sua face observacional e por meio das entrevistas, a condição neoliberal e suas formas de exploração. Para além, torna visível as técnicas desse poder inteligente. Como na conhecida frase de Paul Klee sobre a função da arte, trata-se não exatamente de reproduzir o visível, mas de tornar visível o invisível. Nisso ele se difere de outros documentários como *Gig, a uberização do trabalho* (Brasil, 2018), que é tipicamente filme de entrevistas, com depoimentos de trabalhadores explorados e de especialistas. Em *Estou me guardando...*, esse desnudamento se dá pela voz do documentário, compreendida, a partir de Bill Nichols (2005, p. 50), como “aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta”.

7 *Behemoth*, de Zhao Liang (China/França, 2015); *Machines*, de Rahul Jain (Índia/Alemanha/Finlândia, 2016); *Consumed*, de Richard Seymour (Grã-Bretanha, 2016); *Brumaire*, de Joseph Gordillo (França, 2015); *What We Have Made*, de Fanny Tondre (França, 2016); *Factory Complex*, de Im Heung-soon (Coreia do Sul, 2015).

Assim, a voz não se restringe ao comentário narrado – de fato, importante instância de *Estou me guardando...* –, mas o inclui. Para Nichols (2005, p. 50), “voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário”. Aproxima-se do que a teoria literária denomina enunciação, refere-se ao modo como um texto constrói, pela linguagem, seus significados para além daquela voz que narra ou do discurso direto das personagens.

### **Tempo expropriado**

A indústria da moda é continuamente denunciada pela exploração do trabalho. A razão óbvia disso é que parte dela de fato não possui escrúpulos e envolve trabalho infantil, escravo e/ou sub-remunerado terceiro-mundista. As denúncias são também forma de o consumidor bradar cidadania e se propor a exercê-la por meio do boicote a determinadas cadeias de loja. Uma blogueira de moda norueguesa chegou a chorar na série documental “Sweatshop – Dead Cheap Fashion” (Noruega, 2014), quando visitou uma fábrica de roupas no Camboja [*sweatshop* significa “fábrica de suor”] em que uma mulher ganha três dólares pela jornada de 12 horas de trabalho. Propõem-se o boicote, mas não se questiona verdadeiramente o consumo. Como critica a matriarca da família Lyons no episódio final da ótima série britânica *Years and Years*, não resistimos a uma camiseta que custa uma pechincha: “pois é boa para se usar por baixo, no inverno. O dono da loja ganha míseros cinco centavos de libra por ela. E um camponês, em algum lugar do mundo, 0,01 centavo. E achamos que está bom. Participamos desse sistema a vida toda”<sup>8</sup>.

Há também o capítulo “Angelina Jolie”, de *Gomorra*, a reportagem de Roberto Saviano (2008) sobre a máfia na região da Campania, Itália. A passagem descreve a exploração da mão-de-obra em Arzano, sul do país, em que grandes grifes fazem leilões entre as fabriquetas para privilegiar aquelas que conseguem produzir mais

8 Transcrito do episódio seis da série, realizada pela BBC One e HBO, *Years and years*. Direção: Simon C. Jones e Lisa Mulcahy. Produção: Karen Lewis. Inglaterra, 2019.

barato e mais rápido as peças de roupa que circularão mundialmente, misturadas a artigos pirateados. Pasquale é o alfaiate que entra em choque após reconhecer, pela televisão, um terno de seda branca, feito por ele, no corpo da atriz Angelina Jolie, no tapete vermelho da cerimônia do Oscar. “O máximo e o mínimo. Milhões de dólares e 600 euros por mês” (SAVIANO, 2008, p. 49). A personagem para de costurar e torna-se caminhoneiro, transportando todo tipo de mercadoria para uma família de mafiosos. “O melhor costureiro do mundo dirigia um caminhão da Camorra entre Secondigliano e o Lago di Garda” (SAVIANO, 2008, p. 51).

A poesia parnasiana possui um mote que talvez nos ajude a compreender por que narrativas sobre a indústria da moda são eficazes para expor a miséria do trabalho. Trata-se da ideia de que a beleza é ainda mais ressaltada quando se apaga o suplício do labor. A forma deve disfarçar o emprego do esforço, como nos versos de Olavo Bilac. A narrativa sobre a indústria da moda é, ao contrário, a exposição das costuras e do avesso daquilo que serve a nossa otimização estética – como a cultura *fitness* e a cirurgia plástica (HAN, 2018). Ela denuncia o mundo real nas costas do desenho ideal, para usarmos metáfora de Ricardo Antunes (2018).

As belas imagens iniciais de *Estou me guardando...* remetem a essa otimização estética. Os *travellings* da abertura exibem totens gigantes de modelos à frente do agreste ao som do *Largo do Concerto*, de Bach. Há algo de defasado nessa publicidade cuja artificialidade é denunciada de imediato. Ela nos evoca, por exemplo, as colagens de Richard Hamilton no início da arte *pop*. Os totens são filmados depois por detrás, em sua armação e estruturação. Tem-se, assim, a publicidade e as costas dela, aquilo que, como estrutura, sustenta a beleza. No fim da sequência, o espectador é conduzido a Toritama por um motoqueiro que equilibra entre ele e o guidão grande quantidade de jeans – primeira imagem da precariedade. Essa abertura sintetiza e antecipa o dito e o contradito que perpassará a forma fílmica.

A exposição do maquinário nas facções nos fornece o quadro do fenômeno social. A cor predominante dos ambientes é azul, não somente pelo jeans, mas pelas

pinturas quase sempre descascadas das paredes e as roupas dos trabalhadores, o que constitui uma paleta fílmica em certa medida homogeneizante de indivíduos e coisas. O modo como as máquinas, a fiação, os carretéis de linha, os fragmentos de tecido, entre outros elementos da produção do jeans, são enquadrados resulta em uma composição que, como escreve Janet Malcolm (2016) acerca da fotografia industrial de Thomas Struth, domestica uma multiplicidade de detalhes em uma imagem legível.

No entanto, a fotografia de Struth que registra exclusivamente máquinas pode ser mais bem evocada em imagens de *Indústria americana* e suas tomadas da fábrica da Fuyao. Não é o caso de *Estou me guardando...*, que, em sua legibilidade, compõe as cenas quase sempre com máquina e indivíduo. Este, nas facções, submetido àquela, uma vez que é extensão dos esforços repetitivos e maquinais intermináveis (corte, costura, raspagem etc.), que tanto angustiam o narrador-diretor.

Para György Lukács (2010), a descrição, técnica do romance realista, nivelava todas as coisas, tornando o humano par dos objetos inanimados. A composição em *Estou me guardando...* possui efeito semelhante, no que reside uma de suas técnicas de desnudamento do poder neoliberal. Lukács (2010, p. 175) valorizava a narração em detrimento da descrição, pois, segundo ele, o narrador hierarquiza e vincula as coisas à experiência humana, dando a elas “vida poética”. A observação no documentário, contudo, não confina a representação, pois esta deve ser apreendida em uma estrutura narrativa maior, em que a todo tempo evoca-se o passado e também se aponta criticamente para a circularidade da comunidade presa ao trabalho, como o mito de Sísifo. A circularidade está na dimensão da passagem do dia: filmam-se os mesmos espaços de manhã e à noite, em trabalho contínuo. Na mesma órbita, a semana é sempre encerrada pela feira e, no prazo de um ano, o acontecimento festivo do Carnaval é interrupção para que tudo retorne como antes.

O espaço filmado do trabalho é, assim, indissociável do tempo. A luta histórica dos trabalhadores assalariados foi, segundo Renán Cantor (2019), pela

separação entre o tempo do trabalho na fábrica e o tempo livre, o que resultou na conquista do turno de oito horas. Na cultura da classe trabalhadora, os indivíduos desfrutavam desse tempo livre de diversas formas: “jogando futebol, bebendo nos bares, criando bibliotecas populares, estimulando grupos contra o consumo de álcool, fomentando a publicação de livros, jornais e revistas de trabalhadores, organizando passeios [...]” (CANTOR, 2019, p. 46). O tempo livre foi, depois, tornado, pelo capitalismo, tempo de ócio, em que se estimula “o consumo individual e familiar” (CANTOR, 2019, p. 47), como na prática do turismo mercantil.

*Estou me guardando...* apresenta ao espectador o tempo expropriado, uma vez que o trabalho se estende sobre os outros âmbitos da vida, no caráter global da racionalidade neoliberal (DARDOT; LAVAL, 2017). O documentário narra essa expropriação do tempo por meio do espaço quando, por exemplo, mostra que, nas facções, o ambiente fabril constitui a própria casa, com pouca ou nenhuma distância entre a máquina de costura e a mesa posta em que se almoça ou janta, enquadradas num mesmo plano. O confisco do tempo é ainda reforçado pela já citada presença de crianças na cena, que brincam com o maquinário ou são constantemente advertidas pelos familiares de que estão em lugar impróprio e que devem sair dali. Em outras cenas, reflete-se sobre a mudança nas calçadas da cidade. Para o narrador-diretor, elas simbolizavam o tempo livre, “onde todos os dias se colocava a cadeira de balanço para esperar o tempo passar”. Na cidade do jeans, a calçada é hoje ocupada por pessoas mais velhas que realizam a última etapa da produção, revisando e limpando as peças, ou seja, a calçada é, agora, “lugar onde se passa o tempo trabalhando”.

Léo é uma personagem do documentário que provoca deslocamentos nessa racionalidade. Ele não está isolado nisso, pois é também possível identificar resistências em personagens como a senhora que afirma ser agricultora e parece desprezar a fabricação de jeans; o trabalhador mais experiente que, à diferença dos jovens, se mostra consciente de sua situação precária e planeja o futuro; ou o pastor de cabras que ainda toca o rebanho como nas memórias do narrador. No entanto, o modo como Léo atravessa o documentário, das primeiras cenas

ao Carnaval na praia, atribui-lhe significação. Uma das poucas personagens nomeadas, sua primeira aparição é dormindo, enquanto os outros trabalham. A personagem sente-se, então, flagrada e, na entrevista inicial, afirma sua condição de trabalhador e relata níveis de dificuldade de serviços braçais. O espectador assiste, de fato, em outras cenas, a Léo em constante atividade, não só com o jeans, mas também como pedreiro. Em determinado momento, fica-se sabendo que ele considera o capitalismo a raiz dos males (“dinheiro é a perdição deste mundo, fonte de todas as maldades”) e que deseja integrar uma igreja, mas que, como gosta de tomar bebidas alcoólicas, não se adapta às regras da instituição. Uma de suas falas, que parece escapar, é desconcertante: “O meu problema não é a bebida, mas trabalhar”. Nessa construção frasal, por um momento, invertemos a questão, abrindo a possibilidade de ver como problema não a bebida, mas a aberração naturalizada de que nesta sociedade “tudo na vida é trabalho”.

### **Autorreflexividade**

*Estou me guardando...* pertence a uma geração de documentários conscientes de seu gesto. Começamos pela voz que narra, que não é evidentemente uma voz de deus. A voz de Marcelo Gomes é rouca, pequena e nostálgica. Como em outros documentários brasileiros recentes, conduzidos pela voz do/a diretor/a – *No intenso agora* (Brasil, 2017) e *Democracia em vertigem* (Brasil, 2019) – *Estou me guardando...* é uma narrativa com traços autobiográficos mas que não constitui propriamente uma autobiografia, uma vez que o narrador, ainda que implicado naquilo que narra, fala-nos também dos outros e de eventos socialmente compartilhados que ultrapassam sua vida. A autobiografia desliza para o outro. Essa é uma geração de documentaristas que sabe que a objetividade épica já teve seu efeito de verdade esvaziado e que, possivelmente, considera o filme de entrevistas (a enunciação direta das personagens) recurso fácil de tamponamento ideológico. Como critica Nichols (2005), muitas vezes o filme de entrevistas apenas esconde a voz do texto, mas continua, de forma autoritária, a hierarquizar e direcionar os testemunhos de modo pouco dialógico.

A narrativa em primeira pessoa em *Estou me guardando...* se deve, contudo, menos à necessidade de afirmar um ponto de vista do que de manifestar o vínculo afetivo com aquilo que se narra. Esse vínculo diz respeito à motivação do documentarista e permite que o espectador compreenda – até onde é possível, dada a inconsciência do gesto – o impulso narrativo. De algum modo, esses documentários parcialmente autobiográficos são também sobre a formação de uma psicologia, sobre como ansiedades conduzem aos temas e como estes são elaborados a partir da vida dos diretores, muitas vezes com referência à infância e/ou aos pais dos realizadores.

Em *Estou me guardando...*, a voz do narrador-diretor coloca dois tempos em confronto. O espectador assiste somente às imagens da Toritama recente, mas recria, por meio da voz do diretor, o passado da cidade. Pela voz, sabemos, por exemplo, que, na infância de Gomes, o rápido pôr do sol encobria a cidade com melancolia, enquanto escutava-se a *Ave Maria*. Como contraponto, o presente fílmico exhibe imagens de jovens em uma facção ouvindo e cantando *Vida Loka*, dos Racionais MC's: "Admiro os crentes, dá licença aqui/ mó função, mó tabela, pô, desculpa aí!".

Para além da oposição entre passado e presente, ativa-se, fundamentalmente, na narração, o contraponto entre memória e capitalismo. Cantor (2019, p. 61), ainda uma vez, ajuda-nos a compreender o que está em jogo aqui. Para o autor, no capitalismo, a memória perde a condição de "patrimônio crítico individual" e é instrumentalizada, como nos espaços para armazenamento do computador ou celular. Na lógica mecanicista, a memória tecnológica é o que se aciona para melhor desempenho. "Nessas condições, desaparece o ser humano como sujeito histórico, com vínculos profundos com seu passado pessoal e social, para reduzir-se a mero consumidor, que vive num presente eterno, sem antes nem depois" (CANTOR, 2019, p. 61). A narração de Gomes é uma forma de resistência ao presente capitalista e seu tempo comercial uma vez que recupera, ainda que por meio da linguagem, valores que Cantor, em diálogo com Pasolini, julga fundamental para os vínculos solidários: quietude, relações duradouras, possibilidade de contemplação, entre outros aspectos de um tempo lento.

A voz do narrador-diretor aponta também para aspectos da mediação do documentário, dando-lhe perspectiva autorreflexiva. É conhecida a declaração de Eduardo Coutinho em que o diretor afirmava não filmar os outros, mas sua relação com os outros (LINS, 2004). O registro da voz fora de campo de Marcelo Gomes entrevistando os trabalhadores indica a condição relacional do documentário. Os entrevistados, por vezes, manifestam eles mesmos a consciência da mediação e demonstram conhecer algumas das regras daquela interação: as falas devem ser objetivas e enfatizar o anedótico; é possível cortar e editar.

Em outra cena, a voz do narrador-diretor enuncia artifícios audiovisuais, concretizados na tela, para tentar mitigar o esforço repetitivo do trabalho:

Decido cortar o som. O barulho ensurdecedor das máquinas me angustia, me causa ansiedade. Agora [sem o som], é essa repetição desse movimento que me causa angústia. Coloco uma trilha sonora [retorna Largo do Concerto, de Bach, já usada na abertura]. O balé das mãos se move no compasso da música. Filmo de outro ângulo. A angústia da repetição permanece.

A cena rompe, mais uma vez, com a transparência do documentário, uma vez que explicita o manejo do criador. No entanto, o diretor pouco pode em face do gesto maquinal que irá angustiar também o espectador e apontar para a violência dessa relação de trabalho.

Por fim, convém descrever um último artifício explicitado ao espectador: a produção do documentário financia a família de Léo, que não havia conseguido dinheiro, para passar o Carnaval na praia. Em troca, o grupo filma o Carnaval – o tempo de lazer – enquanto a equipe permanece em Toritama e registra a cidade silenciosa como na memória de Gomes, há 40 anos. Na mudança de perspectiva, o grupo capta o tempo livre: a família e amigos tomam banho de mar e de mangueira, pescam, bebem, escutam música e brincam o Carnaval. Para Han (2018, p. 11), a palavra liberdade é relacional, pois “ser livre significa originalmente estar com amigos” (no alemão, *freiheit* – liberdade – e *freund* – amigos – possuem a mesma raiz). Mas como o próprio autor adverte sobre nosso momento histórico, “a liberdade terá sido episódica” (HAN, 2018, p. 9), um entreato entre coerções.

Assim, as cenas finais do documentário retornam à condição submissa. Primeiramente, há um plano aberto da Toritama noturna, com a legenda: "Toritama, 365 dias para o próximo Carnaval". Seguem-se imagens de uma facção em trabalho durante noite chuvosa. Vê-se a mesma composição que marca o filme, em que máquinas e apetrechos, em grande quantidade de detalhes, estão em foco de forma precisa com o humano. Nas cenas finais, o rosto de Léo, com olhar triste e máscara de proteção de trabalho, funde-se às imagens de calças jeans que circulam em uma máquina sob trilha sonora fria.

### **Algumas considerações finais**

O poder afável da racionalidade neoliberal atua, por meio da motivação, na formação e gestão da mente empreendedora, de lógica competitiva em que o sujeito se torna empresa de si mesmo. Esse é um poder invisível, uma vez que não é exercido de modo explicitamente opressor – mas no cultivo das vontades – e não identifica seu estrategista. Dissolve a noção de proletariado, vinculando o trabalhador, que se autoexplora, de forma mais direta ao capital. O modo como *Estou me guardando...* evidencia esse poder passa por sua voz tecida no conjunto dos artifícios audiovisuais. Considero que as entrevistas do documentário, a expressão direta dos trabalhadores submetidos ao neoliberalismo, registra essa racionalidade, no entanto, é a forma fílmica que a confronta.

Nestas considerações finais, gostaria de retomar alguns dos elementos do documentário que, no arranjo audiovisual, expõem aspectos do poder neoliberal. Primeiramente, destaco a composição fotográfica e como ela aponta para a expropriação do tempo. Ao enquadrar o humano na multiplicidade de máquinas e apetrechos do trabalho nas facções, descreve-se a equalização entre os sujeitos e as coisas e o consequente assujeitamento do indivíduo neoliberal, submetido a esforço repetitivo. Muitas cenas evidenciam os corpos suados na execução dos movimentos – a facção é uma *sweatshop*. Nesses espaços, percebe-se supressão do tempo livre seja por meio da contiguidade entre fábrica e lar, seja por meio da passagem do dia e da noite. A luta pelo tempo livre já não marca as relações

de trabalho, uma vez que quanto mais o indivíduo explora a si mesmo, mais se vê como próspero.

A voz do narrador-diretor, de corte autobiográfico, não resulta em autobiografia, mas na exposição de vínculos afetivos com o mundo narrado. Ela abre possibilidades autorreflexivas, como na cena em que, ao comando do diretor, recursos audiovisuais são manejados para tentar, em vão, mitigar a angústia do maquinal. Ou, ainda, quando o dispositivo da filmagem é explicitado e as câmeras, durante o Carnaval, passam para as mãos da família de Toritama que viaja ao litoral. Como vimos, a voz do narrador-diretor é também expressão memorialística. Como manifestação de um passado pessoal e afirmação de um sujeito histórico, ela interroga o presente contínuo do neoliberalismo.

Assim, nesse documentário, passa-se de uma reflexividade a outra. Isto é, parte-se de uma consciência audiovisual para romper a transparência de coerções que não se revelam de imediato. A opacidade fílmica torna-se método de investigação social.

## Referências

ANTUNES, R. *O privilégio da servidão*. São Paulo: Boitempo, 2018 (formato epub).

CANTOR, R. V. A expropriação do tempo no capitalismo atual. In: ANTUNES, R. (org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil IV*. São Paulo: Boitempo, 2019.

DARDOT, P. LAVAL, C. *A nova razão do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2017.

FIGUEIREDO, V. SICILIANO, T. MIRANDA, E. O tempo subtraído: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro do século XXI. In: *Anais. XXVIII Encontro Anual da Compós*, Porto Alegre, 2019.

FONTES, V. Capitalismo em tempos de uberização. *Marx e o marxismo*, v. 5, n. 8, jan.-jun., 2017.

HAN, B.C. *Psicopolítica*. Belo Horizonte; Veneza: Âyiné, 2018.

LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In: LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. 2ª. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MALCOLM, J. Profundidade de campo. In: MALCOLM, J. *41 inícios falsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, F. (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. v. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.

SAVIANO, R. *Gomorra*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2008.

Submetido em: 23 out. 20 | aprovado em: 22 nov. 20

**Fluxos, mediações e narrativas:** o processo de comunicação dos gêneros audiovisuais de ficção em webséries brasileiras da Netflix

**Flows, mediations and narratives:** the communication process of the fictional audiovisual genres in Brazilian webseries of Netflix

*Carlos Pereira Gonçalves*<sup>1</sup>

---

1 Pós-Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da USP, com estudo de recepção de séries brasileiras em *streaming*. Doutor em Ciências Sociais/Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

**Resumo**

A proposta do artigo é analisar o consumo cultural de séries exibidas pela Netflix em relação ao processo de comunicação dos gêneros audiovisuais, observando a tecnicidade da plataforma *streaming*, modelo próprio de classificação "gêneros" e seu fluxo interativo no portal e, por outro lado, uma leitura das características narrativas de produção específica. Tratam-se das webséries brasileiras de ficção, originais e distribuídas globalmente pela empresa. A temática insere-se no atual contexto midiático e mercadológico de alta convergência e migração da produção *seriada* – da televisão ao meio digital –, sem desconsiderar o campo cinema na formação compartilhada de narrativas tradicionais e contemporâneas do formato multimídia série.

**Palavras-chave**

Gêneros audiovisuais, *streaming*, webséries brasileiras, mediações culturais.

**Abstract**

The proposal of this paper is to analyze the cultural consumption of series broadcasted by Netflix regarding the communication process of the audiovisual genres, observing the technicality of the streaming platform, its model of "genres" classification of the interactive flow in the portal and, on the other hand, a reading of the narrative features of specific production. These are the Brazilian fictional original webseries and globally distributed by the company. The thematic fits into the current media context and the high convergence market and the migration of serial production – from television to digital media –, without disregarding the cinema field in the shared formation of the traditional and contemporary narratives of this multimedia format.

**Keywords**

Audiovisual genres, *streaming*, Brazilian webseries, cultural mediations.

### **Identidades e tecnologias em fluxo**

O pesquisador François Jost (2012) escreveu um pequeno e instigante livro sobre séries de TV no qual questiona a popularidade e a recepção apaixonada das séries norte-americanas pelo público francês. As análises movem-se identificando qualidades técnicas e criativas no relato seriado por parte dos roteiristas, refletidas na solidez de construção de personagens e diálogos e, especialmente, a abordagem realista das histórias inventadas. O texto perpassa por questões de interesse nesse artigo, como a temática da globalização cultural, a narratividade do programa multimidiático “série” e os estilos de vida e subjetividades contemporâneas representados em obras de caráter ficcional realizadas neste tipo de “forma cultural” (WILLIAMS, 2016). Temas que dizem respeito aos objetivos específicos de análise do artigo: a caracterização da produção brasileira de séries desenvolvidas exclusivamente para a plataforma de *streaming* Netflix, configuradas em formato “websérie”, problematizando a recepção e as práticas de consumo com foco na análise dos dispositivos tecnológicos mediadores e a comunicação dos gêneros audiovisuais segundo os critérios de classificação deste canal exibidor.

Os apontamentos do livro *Do que as séries americanas são sintoma?*, de Jost, especialista em estudos de cinema e televisão, estabelece como hipótese de análise que essa recepção tão entusiasmada por parte do público francês em geral, é resultado do tom e estilo realista dessa produção seriada retida especialmente na expressão das subjetividades modernas e de personagens de caráter ambíguo-complexo. A encenação minuciosa de experiências da vida cotidiana atual, o mundo privado apresentado com a construção de intrigas e tramas de intimidade dos heróis e heroínas que povoam o universo da *diegese* são chaves para cativar essa recepção transnacional.

Em parte significativa dessa produção, o realismo se evidencia também pela reconstituição mimética de microambientes profissionais específicos e reiterados, pequenos coletivos, e que se configuram em elementos cênicos estruturais de narrativas específicas do formato série de TV: hospitais, delegacias, tribunais,

escritórios de advogados ou agências de mídias, onde o privado e o público estão em tensão permanente<sup>2</sup>. No Brasil, as séries norte-americanas do milênio também têm despertado uma recepção crítica próxima ao comentado pelo autor francês (SEABRA, 2016; CARLOS, 2006). Cabe contextualizar que o fluxo de imagens, narrativas e valores socioculturais dessas produções estão em sintonia com o poder econômico e simbólico da indústria audiovisual dos Estados Unidos no planeta, cujas ramificações abrangem o hegemônico cinema industrial de Hollywood e as mídias e formatos do setor em domínio e audiência ascendente – games e vídeos de plataformas de *streaming*.

Quanto ao atual mercado audiovisual brasileiro de obras seriadas, observa-se que o cenário é complexo, dinâmico e polifônico. O Brasil possui uma sólida história de produção de telenovelas, minisséries e séries, principalmente construída pelo sistema industrial da TV Globo, ou por meio de produção de caráter educacional e voltada ao público infanto-juvenil da TV Cultura, ambos os canais de sinal aberto. As tradicionais telenovelas da TV Globo movimentam um público amplo e fiel há décadas, a despeito de sensíveis variações de audiência devidas a motivos internos e externos, dentre eles a concorrência com os canais de TV por assinatura e os novos formatos de audiovisual veiculados em plataformas de *streaming* (BORELLI; PRIOLLI, 2000; LOPES; OROZCO GÓMEZ, 2016). Ressalta-se que a qualidade artística dessa produção seriada nacional é reconhecida pelo público e outros agentes do campo fora e dentro do Brasil (MACHADO, 2000; IEMMYS, 2020).

Ao longo do presente milênio, novos agentes do mercado audiovisual têm gerado mudanças estruturais profundas no modo de produzir e consumir imagens e sons. Parte da produção de séries brasileiras passa a ser realizada por produtoras independentes do campo do cinema e da publicidade, como consequência em

---

2 Os apontamentos sobre os referidos elementos cênicos e temáticos como base de estruturação de gêneros ficcionais de séries de TV, a exemplo de – *drama médico* ou *drama judicial* – não fazem parte da leitura de Jost neste texto, apesar de ter sido mencionada como questão social de grande relevância em seus questionamentos a respeito da recepção do público francês quanto à produção norte-americana. O processo de estruturação de gêneros audiovisuais será tratado ao longo do artigo.

parte do fomento atrelado à Lei da TV paga (2011)<sup>3</sup>, com a veiculação ampla tanto em canais fechados e abertos de TV quanto em portais da internet, como a carioca Conspiração Filmes – séries *Magnífica 70* (HBO, 2015); *1 contra todos* (Fox, 2016); *Sob pressão* (TV Globo, 2017); *Reality Z* (Netflix, 2020), e a paulistana O2 Filmes – *Rua Augusta* (TNT, 2018); *Assédio* (Globoplay, 2018); *Irmandade* (Netflix, 2019); *Segunda chamada* (TV Globo, 2019)<sup>4</sup>.

A produção de séries de TV passa a contar com novo canal de exibição de séries – as plataformas de *streaming* por assinatura com acesso ilimitado a vídeos sob demanda (*video on demand* – VoD), impactando os campos da televisão e cinema especialmente nos últimos dez anos. Em consequência, novos arranjos mercadológicos e modos de consumo cultural estão em desenvolvimento. Essas plataformas se constituem em empresas especializadas na exibição e coprodução de filmes e séries provenientes do próprio meio digital (Netflix; Hulu; Amazon Prime Vídeo) ou em extensões corporativas de tradicionais canais de TV visando a semelhante mercado e ampliado pelo suporte web (Globoplay; HBO Go).

A Netflix começou a utilizar a tecnologia *streaming* a partir de 2007 e, desde 2013 realiza a coprodução de séries e filmes (MEDIA, 2020). Em outubro de 2020 possuía em catálogo 20 coproduções brasileiras originais em formato “websérie”, sendo 13 obras de caráter ficcional. Algumas dessas séries estão entre as mais assistidas pelo consumidor do serviço em residência no Brasil. Em 2019, a mais acessada por esse público foi a série espanhola *La casa de papel*, e duas obras de origem nacional, *Sintonia* e *Irmandade*, ficaram, respectivamente, em terceiro e sétimo lugares (FELTRIN, 2019) – confira dados na Tabela 1<sup>5</sup>.

3 A Lei 12.485/2011, chamada de Lei da TV paga, determina que todos os canais de TV Paga veiculem um mínimo de 3h30 de conteúdo brasileiro semanalmente em horário nobre, sendo metade de produtora independente (NITAHARA, 2017).

4 O padrão adotado no artigo para registro de dados de referência de uma determina série será o de utilizar o nome do canal de TV ou empresa de *streaming* produtora e a data da primeira temporada. Quando do caso de série estrangeira, será utilizado o nome em português quando veiculado em território nacional desse modo, como, por exemplo, *Perdidos no espaço*, ou em nome da língua original conforme ocorre com *La casa de papel*. A fonte base desses registros foi coletada ou checada no site global Internet Movie Database – IMDb (2020), e, quando possível, em outras referências mencionadas ao final do texto.

5 As três séries são de coprodução original Netflix. Em 2019, *La casa de papel* estava em sua terceira temporada, e *Sintonia* e *Irmandade* em primeira temporada.

Posição	Série	País de Origem
1	La Casa de Papel - 3	Espanha
2	The Witcher	Polônia / EUA
3	Sintonia	Brasil
4	Titãs	EUA
5	Sex Education	Reino Unido
6	Stranger Things - 3	EUA
7	Irmãdade	Brasil
8	Lucifer - 4	EUA
9	The Umbrella Academy	EUA
10	Você - 2	EUA

Tabela 1. Séries mais acessadas pelo público assinante da Netflix no Brasil (2019)

Fonte: FELTRIN (UOL), 2019.

### A cadeia econômica global da Netflix

A história da megaempresa Netflix, fundada em 1997 na Califórnia (EUA), está diretamente relacionada à *convergência* de campos midiáticos e intensificada nas últimas décadas (JENKINS, 2009). Da prestação de serviços on-line de locação por assinatura e venda de filmes ou séries de TV (DVD e Blu-ray), com entrega via correio, para transferência gradual de foco de comercialização da mídia física para o vídeo digital disponibilizado via *streaming* dez anos depois, essa tecnologia da internet que alterou radicalmente o modo de assistir produtos audiovisuais ao longo deste milênio.

O atual modelo de negócio, além da exibição de filmes e séries de TV em portal web para consumo em sistema de vídeo sob demanda acessado por usuários-assinantes em telas múltiplas (TVs, computadores e celulares), disponibiliza títulos de assinatura de marca, como "séries originais Netflix" ou "filme Netflix", obras audiovisuais realizadas em aliança de coprodução com TVs e produtoras independentes, ou na condição da distribuição exclusiva internacional. Em 2020, a plataforma está sendo acessada por clientes de mais de 190 países, atingindo 192,9 milhões de assinantes (MEDIA, 2020). No Brasil, começou a operar seus serviços a partir de setembro de 2011. À época, disponibilizava seriados de TV como *Desperate housewife* (ABC, 2004), *Grey's anatomy* (ABC, 2005) e

*Mad men* (AMC, 2007), mas as temporadas eram anteriores à última vinculada ao canal de origem. O executivo da Netflix, que veio ao Brasil para o lançamento do negócio em nosso país, afirmou: “Não queremos concorrer com as TVs pagas, somos apenas um complemento” (BRENTANO, 2011). No entanto, a realidade mostrou-se bem diferente.

A primeira websérie original coproduzida pela Netflix foi *House of cards*, realizada nos Estados Unidos e lançada na plataforma em 2013. O sucesso junto ao público cliente, a visibilidade que repercutiu na inclusão da obra e plataforma entre os concorrentes de TV do prestigiado *Primetime Emmy Awards* (IMDB, 2020), e a possibilidade de criar conteúdo próprio para enfrentar a tradicional concorrência, além de aumentar a *atratividade multicultural* em mercados nacionais diversos por conta da distribuição direta e da coprodução *multilocal*, levaram a empresa a ampliar o modelo de investimentos e alianças de parceria. Para exemplificar essa *globalização de produção* a partir de países europeus e latino-americanos, podemos citar: Inglaterra (*The crown*, 2016), Espanha (*La casa de papel*, 2017; *As telefonistas*, 2017), França (*Marseille*, 2016; *Osmosis*, 2019), Alemanha (*Dark*, 2017), Argentina (*Edha*, 2018), México (*Club de cuervos*, 2015; *Ingovernable*, 2017; *Diablero*, 2018) e Brasil (*3%*, 2016; *O mecanismo*, 2018; *Coisa mais linda*, 2019; *Sintonia*, 2019; entre outras) (NETFLIX, 2020; IMDB, 2020).

A websérie *3%* (2016) é a primeira obra original brasileira da Netflix. Foi criada por Pedro Aguilera e hoje está em sua quarta temporada. Segundo executivos da empresa, a acolhida da produção nos Estados Unidos foi expressiva e se transformou na série de língua não inglesa mais assistida naquele país durante o período de pós-lançamento – quatro meses. Ainda conforme esta medição divulgada por Erik Barmack, vice-presidente da Netflix, metade de seu público provinha de outros países, além da audiência brasileira (ROCHA, 2017).

Este investimento na produção brasileira tem um parâmetro mercadológico de correlação evidente quando se analisam os dados de audiência da Netflix por países. Segundo estimativa de base estatística da empresa Comparitech (2020),

compatíveis com os dados oficiais da Netflix<sup>6</sup>, o Brasil é o maior público-cliente nacional fora dos EUA. A projeção do primeiro trimestre de 2020 é de 16,4 milhões de assinantes, superando o Reino Unido, com 14,8 milhões. O país sede possui 35% da demanda efetiva da empresa, com 63,1 milhões de assinantes, conforme os detalhes na Tabela 2.

	País	Assinantes 2020 (1º trim.)	%	Assinantes 2019	%
1	EUA	63.124.566	35%	61.043.000	37%
2	Brasil	16.384.500	9%	15.000.000	9%
3	Reino Unido	14.757.243	8%	13.010.000	8%
4	França	7.599.810	4%	6.700.000	4%
5	México	7.409.071	4%	6.783.000	4%
6	Alemanha	7.259.520	4%	6.400.000	4%
7	Canadá	6.844.708	4%	6.619.000	4%
8	Austrália	5.987.310	3%	4.900.000	3%
9	Argentina	4.915.350	3%	4.500.000	3%
10	Espanha	3.402.900	2%	3.000.000	2%
Subtotal		137.684.978	75%	127.955.000	77%
Total Global		182.770.000	100%	167.000.000	100%

Tabela 2. Audiência Netflix. Público Assinante por País (estimativa) –  
2020 (1º trimestre)/2019

Fonte: COMPARITECH, 2020.

O consumo audiovisual devido à tecnologia *streaming* impactou evidentemente o mercado de televisão. Comparativamente, existem hoje 16,4 milhões de clientes Netflix no Brasil, conforme estimativa da Comparitech (2020), contra 15,5 milhões de assinantes de TV paga (ABTA, 2020). Ressalta-se que a Netflix não é a única empresa global digital atuante no Brasil, portanto essa audiência deve ser bem superior. Não obstante, vislumbra-se, por hipótese, que esse consumo de mídias é compartilhado, múltiplo, especialmente pelo público de maior renda. Quando

6 A Netflix tem por política de relações públicas não divulgar dados de audiência por país ou obras. Porém, divulga balanços financeiros detalhando faturamento e público assinante segundo grandes regiões do planeta a cada trimestre (MEDIA, 2020). As macrorregiões utilizadas pela empresa são: 1) United States and Canada (UCAN); 2) Europe, Middle East and Africa (EMEA); 3) Latin America (LATAM) e 4) Asia-Pacific (APAC). Ao comparar as estimativas da Comparitech (2020) e os dados oficiais, nota-se uma lógica coerente com o detalhamento de resultados apresentados.

se observa a série histórica 2010-2020 da TV paga no Brasil, após crescimento ininterrupto até 2014, quando atingiu 19,6 assinantes, a tendência foi de queda. Empresas como a Netflix e Amazon Prime Vídeo devem ter absorvido parte desse mercado de consumo audiovisual provavelmente por conta do valor mensal bem menor praticado em relação à concorrência televisiva. O valor médio mensal individual das duas empresas hoje é de 15,90 reais (agosto/2020).

### **Formatos e experiências de consumo: websérie, série de TV e filme seriado**

A "websérie", utilizando a produção original Netflix como base de análise, apresenta características estruturais de forma, narratividade e consumo específicas, intensamente mediadas pela tecnicidade das plataformas digitais web de veiculação, em comparação com o formato "série de TV". Uma das diferenças entre os formatos "série de TV" e "websérie" é que esta última dispõe de número de episódios por temporada menor ao padrão da televisão, ou seja, em média, entre 6 a 10 episódios, com duração entre 40 a 60 minutos cada. Ao contrário da frequência tradicional das séries de TV, regulada pela grade fixa de programação semanal, as webséries são compartilhadas na íntegra pela plataforma de exibição para rito de *imersão*, audiência-maratona - *binge-watching*, de todos ou o máximo de episódios, em fluxo estimulado pela *tecnicidade digital interativa* que engatilha em *download on-line* o próximo episódio automaticamente enquanto o sujeito-receptor se recompõe da carga emocional e psicológica vivenciada.

Do ponto de vista narrativo e estilístico, observa-se que conjunto significativo de "séries de TV", em especial a produção dos canais HBO e AMC, e "webséries" originais da Netflix, tem sido caracterizado pela crítica acadêmica especializada por apresentarem uma dramaturgia qualificada de articulação engenhosa de enredos, tramas e gêneros de ficção. Para Jason Mittell (2012, p.36), essa produção que se destaca pela *complexidade narrativa*. Segundo o autor certas séries do milênio tendem a dispensar "a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros".

As séries de TV por assinatura, a exemplo da HBO, em comparação a séries de canais de sinal aberto dos Estados Unidos (ABC, NBC, CBS), também apresentam diferenças de estrutura relacionadas à inovação. Por exemplo, *Seinfeld* (NBC, 1991), *The Good Wife* (CBS, 2010) e *The Good Doctor* (ABC, 2018), possuem em média entre 18 a 24 episódios por temporada (IMDB, 2020). No caso da HBO, forte concorrente da Netflix, a média é 9 a 12 episódios. O número de temporadas por série também é declinante no mesmo sentido de comparação. Martin (2014) salienta que o número menor de unidades seriadas na fase inicial ou total diminui o custo de investimento e estimula, assim, a experimentação e criação de séries mais arrojadas do ponto de vista temático e estético. Além disso, como mencionado anteriormente, o número menor de episódios facilita o ritual de audiência-maratona.

Mas é no sistema de Hollywood que será configurada a primeira modelagem de estrutura audiovisual "série" em contexto industrial de produção e consumo. A forma "filme seriado" é identificada a partir da década de 1930 (MATTOS, 2003; CARLOS, 2006) em obras como *Flash Gordon* (Universal Studio, 1936) e *Dick Tracy* (Republic Pictures, 1937). Segundo o pesquisador Antônio Carlos de Gomes de Mattos (2003), foram realizados nas décadas de 1930-40 cerca de 230 filmes do tipo seriado, voltados principalmente para o público infanto-juvenil e girando em torno do universo fantástico de ação-aventura (ficção científica, super-heróis, mistério e terror) e o gênero *western*. Cada temporada do filme seriado envolvia de 12 a 15 episódios – de curta ou média metragem (15 a 30 minutos). Assim, o filme seriado acabava sendo um complemento de programa de filme de maior duração. Para manter a curiosidade do público em assistir o próximo filme/episódio, comumente terminava em suspense motivado pelo *cliffhanger* (situação de perigo resolvida no episódio seguinte).

A evolução da produção série no tempo revela o desenvolvimento de formas e gêneros de discurso em cada campo audiovisual - cinema (filme seriado), televisão (seriados, minisséries e séries de TV – além de telenovelas) e internet (websérie) -, ora numa dinâmica de autonomia, ora em espelhamento e hibridações

de linguagens, narrativas e modos de consumo. Os gêneros audiovisuais de ficção comum – comédia, drama, romance, ficção científica e terror –, dizem respeito a uma história social e cultural de mediação desses e outros campos das artes e comunicação – literatura, rádio, quadrinhos, folhetim e teatro.

### **A plataforma *streaming* Netflix: fluxos, conexões e gêneros**

Numa avaliação descritiva do painel inicial do portal Netflix, o primeiro macroaspecto de organização desse canal audiovisual *streaming* diz respeito às duas janelas estruturantes de todo seu acervo digital: “séries” e “filmes”. Nota-se que séries vêm em primeiro lugar comunicando desse modo a ordem de importância comercial delas para a empresa (no portal Globoplay, “novelas” antecipam os produtos-segmentos denominados lá – “séries” e “cinema”). Afinal, conforme comentado anteriormente, a Netflix opera desde 2013 na cadeia econômica audiovisual de modo verticalizado *flexível*, da produção à exibição, principalmente no segmento das webséries. Sabe-se que as práticas de consumo de imagens e sons na internet são pautadas pelo ativismo do usuário, mas o ato sempre será mediado pelo amplo processo comunicacional anterior, presente e futuro, entre as redes de relações sociais e institucionais que interligam a vida cotidiana do sujeito-navegante aos lugares de contato e interação humana virtual. Na estação da plataforma Netflix, a passagem do internauta começa e se mantém permeada por janelas digitais discursivas em movimento dialógico por todo o circuito interativo.

Raymond Willians (2016, p. 97) afirma que a característica básica das experiências chamadas – ouvir rádio ou assistir televisão – é de *sequência ou fluxo*. Em cada canal de TV, tipos específicos de programação organizados em grade diária ou semanal se sucedem em ato contínuo – a canção ou concerto, noticiário, filme, trailer, intervalo comercial, seriado, novela etc. –, são unidades-forma de tempo limitado de duração. “Esse fenômeno de um fluxo planejado talvez seja então a característica que define a radiodifusão simultaneamente como uma tecnologia e uma forma cultural”.

Se há um *fluxo planejado* (WILLIANS, 2016) de unidades de programação da TV conforme os modelos de grade dispostos por horários em função do tipo de público, a experiência – assistir séries – em ambiente *streaming* prevê uma *recepção situacional* mediada por textos, imagens e vídeos de plataforma logicamente estruturada, apesar da aparente miscelânea visual na qual conteúdos e acessos ao acervo ou obra específica a ser consumida preveem rotinas de navegabilidade e modos estratégicos de comunicação. Por outro lado, usos e hábitos de interatividade guiada pelo desejo ou interesse do sujeito-receptor na maior parte dos fluxos, percorrendo o circuito digital móvel em pluralização do tempo do consumo desvinculado da grade fixa da programação, como ocorre na televisão, são marcas distintas desse consumo cultural. Redirecionando o conceito de Raymond Willians, pode-se caracterizar que tal processo de consumo em assistir a séries em plataforma digital envolve um *fluxo planejado, flexível e interativo*. Veja-se à frente como esse fluxo é organizado no portal Netflix, com foco às séries, e quais os tipos de unidades previstos de comunicação com os usuários. Antecipa-se que, entre os sinalizadores desse fluxo, estão os “gêneros audiovisuais de ficção”.

Antes de continuar a descrever e analisar o processo de comunicação dos chamados “gêneros” na plataforma streaming Netflix cabe certa consideração de pressuposto teórico-metodológico desta pesquisa. No campo da televisão, a questão dos conceitos formato e gênero possui debate sem consenso. Em geral, programas de televisão telenovela, telejornal, série, desenho animado etc. ora são considerados gêneros, ora formatos. Afinal, uma série pode ser pensada como *gênero de discurso* do meio ou também categoria-unidade de *forma cultural* (WILLIANS, 2016). No balanço de anuário 2016 do Obitel – Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (LOPES; OROZCO GÓMEZ, 2016, p. 168), com temática *(Re) invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva*, há uma afirmação de diretriz sobre o assunto que se harmoniza com a proposta desenvolvida neste artigo para análises de “séries de TV” e “webséries”:

A metodologia adotada pelo Obitel está alicerçada nessas diretrizes. Ela está voltada para o gênero da ficção televisiva, o qual se realiza através de diversos *formatos* – telenovela, *série*, minissérie, telefilme, unitário, dentre outros. Sobrepostos aos formatos, temos, então, os *gêneros ficcionais como categorias classificatórias das narrativas* – drama, comédia, ação, aventura, terror, policial (...)<sup>7</sup>.

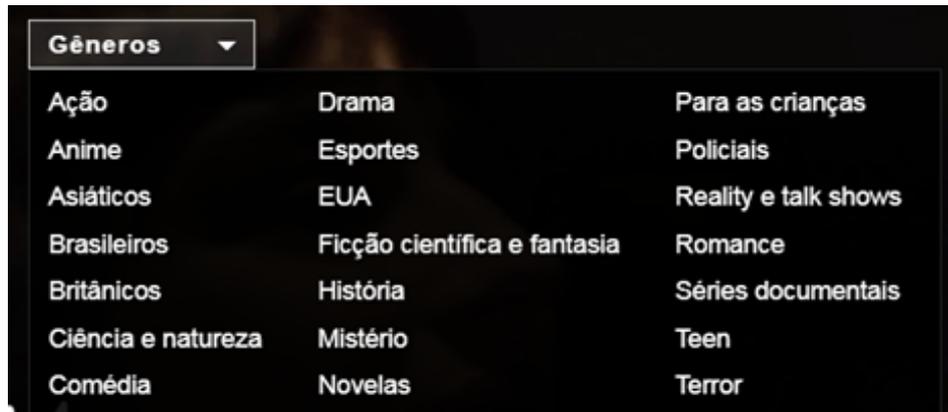
### Os gêneros seriados Netflix e o fluxo interativo

Feito a consideração conceitual volta-se a análise da plataforma com foco no entendimento da comunicação de narratividade do *formato série* por meio do significante estrutural “gênero”<sup>8</sup>. A cada janela do menu inicial da plataforma Netflix – “séries” e “filmes” – será conectada uma tela secundária (*link* de classificação) denominada “gêneros”. Na primeira, a relativa às séries, abre-se o menu digital com o rol de 21 tipos de variantes<sup>9</sup>. Estão dispostos num quadro em ordem alfabética mesclando critérios de natureza diversa, mas apresentam valores de fácil compreensão, conforme Figura 1 adiante. Se segmentados por grupos de afinidade, chega-se a cinco grupos de distinção. Primeiro, por número de elementos, os gêneros tradicionais de ficção (são oito categorias), denominados no singular, exceto uma variante: ação, comédia, drama, ficção científica e fantasia, mistério, policiais, romance e terror. O segundo conjunto utiliza o critério nacionalidades: asiáticos, brasileiros, britânicos e EUA. O terceiro agrupamento abrange tipos de programação televisiva: esportes, novelas e *reality* e *talk shows*. O quarto grupo faz referência a faixas etárias: para as crianças e *teen*. Por último, os termos específicos: ciência e natureza, história, séries documentais e anime, animação seriada baseada em mangás (quadrinhos) e videogames de origem japonesa.

7 As marcas de negrito são deste autor.

8 Vale esclarecer que a plataforma Netflix só utiliza o termo *série*. A distinção “série de TV” e “websérie”, discutida anteriormente, é deste autor por conta das características específicas da produção original da empresa.

9 O rol de gêneros foi levantado na plataforma em julho e agosto/2020. Nota-se que, em leitura de outubro/2020, ela se mantém com pequena variação por motivação mercadológica do período. O gênero chamado “para criança” se transforma em “comemorando o mês da criança” e soma-se o termo “Halloween” ao conjunto.



Gêneros		
Ação	Drama	Para as crianças
Anime	Esportes	Policiais
Asiáticos	EUA	Reality e talk shows
Brasileiros	Ficção científica e fantasia	Romance
Britânicos	História	Séries documentais
Ciência e natureza	Mistério	Teen
Comédia	Novelas	Terror

Figura 1. Séries por gêneros – plataforma Netflix (2020).

Fonte: NETFLIX, 2020.

Essa seleção analítica evidencia o caráter multimídia do formato “série” e universo cultural transnacional. Retoma-se a análise anterior de que a origem geográfica de produção diversificada por sua proposta de negócio atual da empresa Netflix atinge localidades/países de grande consumo audiovisual e estruturas de produção desenvolvidas a exemplo do potente mercado consumidor brasileiro, um dos maiores do mundo. Além disso, aponta para o uso de gêneros canônicos conjuntamente a outras perspectivas de identificação das narrativas relacionadas às séries comunicadas pela Netflix. O percurso estruturado de navegação na plataforma realimenta esse padrão intertextual proposto pelo canal exibidor para os chamados “gêneros” e cria mais uma camada discursiva no jogo do fluxo digital, de aproximação e fruição do sujeito usuário. À frente, faz-se uma síntese desse circuito e suas mediações.

O código “gênero”, padrão Netflix, será mantido na conexão digital de termos similares em duas outras telas-espacos de navegabilidade do website. Quando do acesso à série desejada pelo consumidor, na busca do saber mais técnico, recorre-se ao menu chamado “detalhes”, onde se verão quatro ícones de organização de dados: criação, elenco, gêneros, e cenas e momentos. Este último apresenta expressões ao estilo da comunicação publicitária de apelo emocional: provocantes, violentos, intimidade, aqui tudo é possível, *calientes*, envolventes, de roer as unhas etc.

No fluxo vertical para baixo ou em retorno para cima, blocos de séries são agrupados para sugestão à audiência, numa cadeia ou ciclo da rolagem digital com títulos de orientação textual que reitera os valores da tipologia – “gêneros” e “cenas e momentos” –, mas acrescenta um terceiro conjunto de expressões de mediação com o público: séries aclamadas pela crítica, para maratona, em alta etc. Aqui o apelo de chamamento ao rito é mais racional ou se mescla ao emocional em significação que pretende ser mais elevada. Se o navegante ainda persistir na dúvida sobre o que assistir, a leve navegabilidade pode acionar por acaso o acesso inicial de uma série e jogá-lo na espiral do download *streaming*. Mas a saída da imersão é rápida, caso se deseje. Jogando com múltiplas subjetividades em rede, o *fluxo interativo e inteligente* deve manter-se leve e aberto.

### **As webséries brasileiras segundo os gêneros da plataforma**

Quando se analisa a produção nacional de webséries de ficção originais da Netflix e disponíveis para consumo na plataforma, tendo como referência o mês de outubro de 2020, há 13 títulos. Do ponto de vista da comunicação dos gêneros segundo critérios da plataforma, observa-se que dois tipos desta classificação se destacam: “nacionalidade”, por meio do termo “programas ou séries brasileiras”, e os “gêneros tradicionais canônicos” (Tabela 3). É lógico que, devido à seleção prévia dos títulos disponíveis no canal exibidor pelo critério deste pesquisador (produção nacional original Netflix de ficção), os gêneros “ação”, “comédia”, “drama”, “ficção científica”, “terror” etc. deveriam ser enunciados. Mas confirmar a importância da tipologia tradicional de gêneros na comunicação do formato “websérie” por parte do canal de *streaming* é fato relevante para o âmbito conceitual deste trabalho.

	Webséries brasileiras de ficção Original Netflix	Ano primeira temporada	Número de temporadas	Gêneros (Classificação Netflix)
1	3%	2016	4	séries de ficção científica / programas sobre política / séries dramáticas
2	Samantha	2018	2	sitcoms / comédias para TV
3	O mecanismo	2018	2	séries dramáticas sobre crimes / programas sobre política / suspense para TV
4	Coisa mais linda	2019	2	dramas românticos para TV / séries dramáticas
5	O escolhido	2019	2	suspense para TV / séries dramáticas
6	Sintonia	2019	1	séries dramáticas sobre crimes / séries teen / séries dramáticas
7	Irmandade	2019	1	séries dramáticas sobre crimes / séries dramáticas sociais / suspense para TV
8	Boca a boca	2020	1	séries teen / séries de mistério / suspense para TV
9	Ninguém tá olhando	2020	1	séries de fantasia / séries dramáticas / comédias para TV
10	Onisciente	2020	1	séries de ficção científica / suspense para TV / séries dramáticas
11	Spectrus	2020	1	séries de fantasia / séries baseadas em livros / série teen
12	Reality Z	2020	1	séries de terror
13	Bom dia, Verônica	2020	1	séries baseadas em livros / séries de mistério

Tabela 3. Webséries brasileiras de ficção por número de temporadas e gêneros padrão Netflix (2020)<sup>10</sup>.

Fonte: NETFLIX, 2020.

Por ora, continuaremos a análise observando os *modos interativos e dinâmicos* de comunicação dos gêneros por parte da plataforma Netflix, especialmente a produção nacional. Além das narrativas de ficção expressas em unicidade – ação, drama, comédia etc. –, elas podem também adquirir outra camada de significativa quando selecionada uma obra específica. Por exemplo, na produção *3%*, “ficção científica” e “drama” se tornam “séries de ficção científica” e “séries dramáticas” e acrescenta-se novo elemento não previsto no menu gênero do painel inicial (Figura 1): “programas sobre política”, que será aplicado também à obra *O mecanismo*.

Caso se acione tal variável, “programas sobre política”, denominada nas séries *3%* e *O mecanismo* como gênero, podem-se acessar séries, filmes ou qualquer outro tipo de produção audiovisual. O termo que poderia cumprir a função adjetivada – “drama político” – não é visualizado e, por outro lado, o gênero “drama” será mencionado de modo composto, nova alteração em relação

<sup>10</sup> Os gêneros do quadro são descrições literais do campo de informações da plataforma no acesso de cada série. A expressão – programas ou séries brasileiras – aparece em todas. Mas, devido aos limites de espaço aqui, tal descritivo foi deixado como subentendido.

ao menu raiz, seja em "drama criminal" ou "drama social" para qualificar as produções *Irmandade* ou *Sintonia*; sendo que a narrativa mencionada – "séries dramáticas" – é o modo predominante de classificação prévia das 13 séries brasileiras. Em linhas gerais, a matriz "drama" e suas variantes são as narrativas mais associadas à produção brasileira seriada, apesar da clara opção por "múltiplos gêneros" para caracterizá-la. Assim é para qualquer filme ou série veiculada na plataforma Netflix.

Outro aspecto que chama atenção é que certos gêneros de ficção são mencionados em ampliação de significação quanto ao estilo e forma narrativa de programas de televisão. Assim, em *Coisa mais linda*, "romance" é denominado de "drama romântico para TV"; em *Samantha!*, além de *sitcom*, temos o termo "comédias de TV". A única produção entendida em unicidade narrativa com nome específico "terror" é *Reality Z*, que, se avaliada mais detidamente na caracterização de certos personagens e intenções metafóricas do enredo e tramas, verifica-se a penetração também em territórios ficcionais do drama social e melodrama.

A série brasileira mais assistida em 2019, *Sintonia*, é definida por gênero na plataforma pelos conceitos "série dramática sobre crimes", "série teen" e, em redundância, "série dramática". De fato, a narrativa reiterada permeia essencialmente as histórias do trio de heróis, Doni, Nando e Rita, cujas intrigas criadas estão relacionadas a três temas sociais bem definidos: o mundo do crime em ambiente de periferia das metrópoles brasileiras, a religião de simbologia e rito neopentecostal e o cenário musical do chamado *funk ostentação* paulistano. Vale comentar que Kondzilla, um dos criadores da série (os outros são Guilherme Quintella e Felipe Braga), é proprietário da empresa KondZilla Filmes (2020), produtora de videocliques de funk cujo canal do Youtube atinge 50 milhões de inscritos, segundo a empresa.

Assim, duas das grandes plataformas de *streaming*, Netflix e Youtube, aproximam-se e certamente compartilham audiência em amplo domínio de recepção. Analisando a narratividade da série, cuja discussão central são os laços familiares, "drama social" ou "melodrama social" são conceitos adequados para

qualificar o estilo narrativo dominante em *Sintonia* ao lado de “drama juvenil” (*teen*) e “drama criminal”, referidos pela plataforma, bem como ainda “ação”, “suspense”, “aventura” e “musical”. Do ponto de vista sociológico e antropológico, é uma obra ficcional muito interessante para problematizar o papel da cultura em ambientes de opressão e descaso social do Estado.

*Irmandade* é a quinta série Netflix mais assistida no Brasil em 2019, pelo público em geral da plataforma conforme já mencionado na Tabela 1. Trata-se de uma produção de época, ambientada nos anos 1990, que também possui o drama social como estilo e temática dominante, além de outras narrativas dramáticas que qualificam o enredo, a trama, as imagens construídas. O portal informa os gêneros “séries dramáticas sobre crimes”, “séries dramáticas sociais” e “suspense para TV”. O enredo e personagens giram em torno do universo de criminosos pertencentes a um grupo organizado, inspirado livremente na história da facção criminosa PCC, retratando ainda o funcionamento das instituições penitenciárias e policial de São Paulo. Numa lógica de reconhecimento de *múltiplos gêneros* na leitura de filmes e séries, “Drama social”, “drama criminal”, “suspense” e “melodrama familiar” – o título alude ao grupo criminoso e a três irmãos de núcleo parental comum, deveriam ser considerados. São os gêneros que moldam a linguagem da série e conectam uma larga tradição de séries de televisão e do cinema brasileiro contemporâneo por essas narrativas. O desempenho afiado dos atores, a qualidade de roteiro e *mise-en-scène* realizada pelo criador e diretor Pedro Morelli, da O2 filmes (2020), tornam o tema específico ainda mais expressivo e de audiência bem envolvente.

Finaliza-se essa análise geral da produção seriada brasileira Netflix tendo como questionamento a comunicação “gênero” na plataforma com *Coisa mais linda*, em segunda temporada, produção na qual os personagens principais são mulheres e, portanto, o protagonismo feminino é estrutural. A série tem a peculiaridade de ser retratada na cidade do Rio de Janeiro, na virada dos anos 1950-60. Se em *Sintonia* a trilha é o funk paulistano do milênio, aqui as harmonias e letras das canções ouvidas ao fundo ou em encenações com cantores tocando

violão ou acompanhados por conjunto instrumental acústico são de clássicos ou composições criadas ao estilo da Bossa Nova. Na classificação de gêneros Netflix, são utilizados os termos “dramas românticos para TV” e “séries dramáticas”. A denominação “gênero drama feminista”<sup>11</sup>, que não existe no portal, mas é discurso narrativo importante de várias produções da atualidade, é tão reveladora do enredo e intrigas da série como “drama romântico” ou “melodrama” para definir os territórios de ficcionalidade dominantes, a despeito do conflito de valores ideológicos e políticos dessas definições.

Sem deixar de acrescentar que “drama musical” e “drama histórico” são ainda referências narrativas e de composição visual significativas em *Coisa mais linda*. Ou seja, estamos com mais um exemplo relativo à produção seriada brasileira em foco, na qual a perspectiva de *múltiplos gêneros* (ALTMAN, 2010) e a inclusão de *novas categorias* narrativas constituem procedimentos de análise necessários à leitura de produtos audiovisuais em formato “websérie” produzidos no milênio, assim como deve ser para analisar obras realizadas em outros formatos na televisão e cinema.

### Considerações finais

Se na presente *era da hipermodernidade* observa-se que as identidades individuais e coletivas estão sujeitas ao reinante ritmo da mudança fluindo em turbilhão pela vida cotidiana, isso não significa que expressões e valores da tradição sejam zerados. O cenário é de hibridação cultural e formação de identidades móveis e mescladas. Sem deixar de considerar que, no plano psicológico, do imaginário simbólico, arquétipos e comportamentos míticos ancestrais continuam a povoar nossa psique mantendo o tempo da vida complexo.

---

11 O drama, ou drama comédia feminista (tragicomédia), é delineado em obras pioneiras dos anos 1970-80, as famosas séries da televisão *The Mary Tyler Moore show* (CBS, 1970) e *Malu mulher* (TV Globo, 1979), sendo percebida em diversas produções do milênio, seja em abordagem histórica, de época, como as coproduções Netflix *As telefonistas* (2017) e *Glow* (2017), em similar intenção de olhar temporal observado em *Coisa mais linda*, ou contemporânea, *Orange is the new black* (2013).

As análises realizadas no artigo demonstram que o estudo do formato multimidiático “série”, especialmente em sua forma cultural “websérie” veiculada na plataforma de *streaming* Netflix, é exemplar em mediar e enunciar esse cenário de transformações e permanências de modos de vida, subjetividades, identidades e produções e consumos do milênio. Como resultado mediador desse processo entre meio e audiências e das condições tecnológicas e econômico-institucionais, verifica-se uma produção veiculada pela plataforma Netflix *multilocal* e *transnacional* e que tem incorporado substancialmente temas socioculturais contemporâneos. Dados estatísticos divulgados no texto indicam que o Brasil é a segunda maior demanda efetiva da Netflix, depois dos EUA, sendo estimada em mais de 16 milhões de assinantes de seus serviços de vídeo sob demanda (COMPARITECH, 2020). A América Latina está representada ainda nesse ranking entre os maiores consumidores por nação com México e Argentina, quinto e nono lugares. A Netflix é acessada hoje por internautas de mais de 190 países.

O contexto do acirramento de concorrência entre grandes empresas e corporações globais do setor audiovisual tem levado canais tradicionais de televisão como a TV Globo a ampliar sua capacidade de transmissão, incorporando o campo da internet por meio do canal de *streaming* Globoplay em dinâmica de convergência midiática (JENKINS, 2009). Porém, estudar uma plataforma de *streaming* nascente no meio internet como a Netflix pede que haja um deslocamento de análise. Conjunto representativo de webséries e longas-metragens de ficção ou documental, provenientes de países da América Latina, Europa e Ásia, foram desenvolvidos sob a encomenda direta da empresa, ou em comercialização de direitos de distribuição internacional, com foco exclusivo à veiculação pelo canal – as chamados séries ou filmes originais Netflix. Todas as 13 webséries brasileiras de ficção caracterizadas no artigo foram realizadas neste modelo de produção e formato contendo cerca de cinco a oito episódios por temporada e disponibilizados na íntegra para consumo em rito de *imersão*, audiência-maratona – *binge-watching*.

Conforme discussão teórica do texto ressalta-se que o processo e as práticas de consumo de séries na plataforma digital Netflix envolvem um *fluxo planejado, flexível e interativo*. O canal exibidor veicula obras audiovisuais com formas, narrativas e estéticas de convenções e estruturas razoavelmente estáveis e organizadas em seu acervo digital por meio das denominações “filme” ou “série”. Além disso, ela dispõe de informações sobre essas obras com tipologia e categorias de movimento e discurso interativo, entre elas os enunciados – “gêneros”. A opção por *gêneros múltiplos* na classificação de cada obra revela a intenção do agente exibidor-produtor em atingir o maior número possível de públicos distintos assim também opera a comunicação mercadológica das grandes produtoras de Hollywood argumenta solidamente Rick Altman (2010).

Confirmar a articulação interativa dos gêneros na comunicação de obras em formato “websérie” por parte do canal de streaming demonstra que tais narrativas funcionam como modo estratégico de mediação com seu público em vários tempos da interatividade. Como discutido no artigo, o programa serie possui um desenvolvimento histórico abrangendo os campos do cinema (filme seriado), televisão (série de TV) e internet (websérie), cuja estruturação em episódios e temporadas é a matriz comum. O formato websérie é resultado direto da recente revolução tecnológica do streaming iniciada em meados da década de 2000. A expressiva adesão dos canais de TV e estúdios de cinema ao universo das plataformas digitais no presente aponta para um cenário futuro próximo ainda de grandes transformações do setor audiovisual pelo mundo.

## Referências

ABTA. Associação Brasileira de Televisão por Assinatura. Disponível em: <http://www.abta.org.br/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ALTMAN, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2010.

BORELLI, S. H. S.; PRIOLLI, G. (org.). *A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.

BRENTANO, L. Netflix chega ao Brasil por R\$ 15 ao mês. *Globo.com*, 05 set. 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2011/09/netflix-chega-ao-brasil-por-r-15-por-mes.html>. Acesso em: 5 ago. 2020.

CARLOS, S. C. *Em tempo real: Lost, 24 horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.

COMPARITECH. Disponível em: <https://www.comparitech.com/>. Acesso em: 14 ago. 2020.

FELTRIN, R. Exclusivo: 10 séries da Netflix mais vistas em 2019; duas são nacionais. *Uol*, 30 dez. 2019. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2019/12/30/exclusivo-10-series-da-netflix-mais-vistas-em-2019-duas-sao-nacionais.htm>. Acesso em: 25 jul. 2020.

GLOBOPLAY. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/>. Acesso em: 10 set. 2020.

IEMMYS. *Internacional Emmy Awards*. Disponível em: <https://www.iemmys.tv>. Acesso em: 02 jul. 2020.

IMDB. Internet Movie Database. Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em: 15 set. 2020.

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

JOST, F. *Do que as séries americanas são sintoma?*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KONDZILLA Filmes. Disponível em: <https://kondzilla.com/>. Acesso em: 16 ago. 2020.

LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (orgs.). Anuário Obitel 2016. *(Re) Invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva*. Porto Alegre: Sulina, 2016.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

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*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MATTOS, A. C. G. de. *A outra face de Hollywood: filme B*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MEDIA Netflix. Netflix Media Center. Disponível em: [https://media.netflix.com/pt\\_br/about-netflix](https://media.netflix.com/pt_br/about-netflix). Acesso em: 16 set. 2020.

MITTELL, J. "Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea". *Revista Matrizes*, ano 5, n. 2, jan.-jun., 2012.

NETFLIX. Disponível em: <https://www.netflix.com/browse>. Acesso em: 25 set. 2020.

NITAHARA, A. Ancine: Lei da TV paga ampliou produção audiovisual independente no país. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 11 mai. 2017. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-05/ancine-lei-da-tv-paga-ampliou-producao-audiovisual-independente-no-pais>. Acesso em: 10 jul. 2020.

ROCHA, P. 50% de todas as horas assistidas de "3%" na Netflix são provenientes de mercados internacionais. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 mar. 2017.

Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,50-de-todas-as-horas-assistidas-da-serie-3-na-netflix-sao-provenientes-de-mercados-internacionais,70001702191>. Acesso em: 15 jul. 2020.

SEABRA, R. *Renascença: a série de TV no século XXI*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

Submetido em: 25 set. 20 | aprovado em: 14 out. 20

## **Público:** a audiência performática em caixas de comentários no YouTube

## **Public:** performative audience in comment boxes on YouTube

*Paula Coruja<sup>1</sup>*

---

1      Jornalista formada pela Unisinos, mestra e doutoranda em Comunicação e Informação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS). E-mail: [paula.coruja@gmail.com](mailto:paula.coruja@gmail.com).

**Resumo**

O presente artigo é resultado de parte de uma pesquisa de mestrado, que lança uma mirada para a audiência de canais no YouTube. Aqui, entretanto, expandimos essa reflexão para propor a noção de público ao nos referirmos a estes comentaristas de vídeos, o que se justifica pela dimensão performática que assumem ao marcarem posição, muitas vezes acionada por supertemas. Através da análise dos comentários em vídeos de uma playlist, conseguimos mapear alguns tipos de performances e seus fluxos, que estão apresentados no texto.

**Palavras-chaves**

Público, performance, YouTube, audiências.

**Abstract**

This paper presents part of a master's research, investigating the audience of channels on YouTube. Here, however, we expand the reflection to propose the notion of publics when referring to these video commentators, movement justified by the performative dimension they assume when marking position, often triggered by "super-themes". By analyzing the comments on a playlist's videos, it was possible to highlight types of performances and their flows, which are presented in the text.

**Keywords**

Public, performance, YouTube, audiences.

Para entender quem são os sujeitos que pelas suas ações reconfiguram práticas e modos de agir, uma reflexão sobre as audiências (no plural) se faz necessária. Mais do que supor uma massa heterogênea de receptores, é necessário entender a conjuntura cultural (ou cibercultural) para podermos, com mais propriedade, aproximarmo-nos desses sujeitos. Assim, quem são essas pessoas que ocupam caixas de comentários no YouTube?

Esse artigo é resultado das reflexões acerca de como a audiência de canais de YouTube se expressa através de comentários nas caixas de comentários de vídeos postados na plataforma. A pesquisa maior, com os resultados completos, a que este artigo se filia, pode ser acessada em repositórios digitais (CORUJA, 2017). Aqui, entretanto, expandimos essa reflexão das audiências para propor a noção de público ao nos referirmos a estes comentaristas de vídeos, o que se justifica pela dimensão performática que assumem ao marcarem posição, muitas vezes acionada por supertemas (JENSEN, 1997).

Dessa forma, para deixar claro o percurso, o artigo está dividido em três partes: primeiro, uma reflexão sobre o contexto de possibilidades em que se inserem esses sujeitos a partir da convergência; em seguida, uma reflexão sobre como o conceito de audiência vem sendo trabalhado nos estudos de comunicação, principalmente através do pensamento de Orozco, que traz uma imensa contribuição aos estudos de recepção e consumo midiático, passando pela mirada dos estudos ciberculturais. Por último, apresentamos como a noção de público é importante para entender essa particularidade dos comentaristas de vídeos no YouTube, principalmente pela dimensão performática ao compartilhar seus pensamentos, seguido do resultado do mapeamento dessas performances a partir de uma playlist, *Girl/Boy Power*<sup>2</sup>, de uma notória youtuber, Júlia Tolezano, a *Jout Jout*<sup>3</sup>, analisada durante a pesquisa referida anteriormente.

---

2 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=I-3ocjJTPHg&list=PLj0yCrqhrPop97Gh8Ge\\_MjK\\_-QpsOdmfB](https://www.youtube.com/watch?v=I-3ocjJTPHg&list=PLj0yCrqhrPop97Gh8Ge_MjK_-QpsOdmfB). Acesso em: 25 mai. 2020.

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/user/joutjoutprazer>. Acesso em: 25 maio 2020.

Ao apresentar esse percurso teórico-metodológico, esperamos contribuir com os estudos em comunicação voltados ao consumo midiático e de performances em redes sociais na internet. Da mesma forma, esperamos poder expandir o diálogo sobre o tema. Antes de discutir o conceito de audiência, é imprescindível compreender o atual contexto em que esses sujeitos estão inseridos a partir da noção de convergência. Estamos em uma época em que mais do que a convergência dos meios, temos convergência de conteúdos e um fluxo maior de sujeitos em processos de comunicação em rede, o que indica, preponderantemente, uma mudança cultural.

É justamente a partir daí que Jenkins (2009) aponta que, mais do que questões tecnológicas, convergência diz respeito à cultura. Passa, então, a ser entendida dentro de um contexto de fluxo: múltiplos conteúdos – e formas de interação – em múltiplas plataformas. Para o autor, a convergência é uma “transformação cultural”, pois convida a sair em busca de novas informações e conexões, com uma apropriação que hoje é mais visível, uma vez que deixa uma série de rastros. A convergência muda a forma de produzir e consumir informação, transformando essa em um processo muito mais imbricado no cotidiano, principalmente para aqueles que usam as redes sociais digitais não somente como forma de expressão, mas como uma forma de luta pelo direito de participar – e ser protagonista – da cultura.

Como mencionado anteriormente, a cultura participativa (JENKINS, 2009) pode ser considerada um fenômeno em si, galgado na criação e compartilhamento de conteúdos entre os consumidores de mídia. Nossa divergência com relação ao que aponta Jenkins, que presumia uma passividade da audiência em relação aos meios de comunicação, é de que os espectadores nunca foram totalmente passivos às mensagens dos meios, e agora, conjuntura na qual a internet e as redes sociais proporcionam um maior espaço de expressão e visibilidade das interações e tensionamentos, esses sujeitos encontram formas mais efetivas de articulação para disputar espaços e transformar a própria cultura. Desse modo, as manifestações desses sujeitos ficam registradas e explícitas nos ambientes de interação propiciados pelos sites de redes sociais, como o YouTube.

Além disso, pensar na cultura participativa pode ser o ponto de partida para entender a contemporaneidade, mas não é um ponto final. Para Van Djick (2013, p. 4-5), partimos de uma cultura participativa para uma cultura da conectividade, em que a sociabilidade passa pela incorporação e o uso de plataformas digitais e o on-line se transmuta em uma nova camada para organização da vida. A autora também destaca que a construção de plataformas e as práticas sociais que se desenvolvem em (e para) cada uma delas são mutuamente constitutivas (VAN DJICK, 2013, p. 6). Dessa forma, as interações em sites de redes sociais como o YouTube não só fazem parte do cotidiano dos sujeitos e configuram a sociabilidade no contemporâneo, como são fundamentais para o desenvolvimento (e lucro) das empresas proprietárias dessas plataformas.

Contudo antes de tentar entender que audiência(s) é/são essa(s) que encontramos no canal estudado no YouTube, é preciso refletir sobre o próprio conceito de audiência para descobrir o que isso significa em um contexto em plena mutação das práticas comunicacionais, como experimentado na contemporaneidade.

### **Audiência: de abstrata a interagente**

Recorro ao conceito de audiência desenvolvido por Orozco (1996), para quem os sujeitos são complexos e vão além de uma massa heterogênea acrítica. Orozco se dedica, desde a década de 1980, a pensar, teórica e empiricamente, sobre as audiências, e propõe a ideia de uma audiência mais genérica e ampla, capaz de ressignificar os produtos midiáticos. Quando desenvolve seu trabalho, Orozco parte da audiência da televisão e pensa na dimensão educativa da comunicação, a partir da perspectiva das mediações. Para Orozco (1998, p. 171), a televisão tem uma tripla dimensão: como meio, tecnologia e instituição social.

Por isso, o processo de comunicação deve ser pensado também de forma mais ampla, englobando não apenas processos de produção e emissão de mensagens, mas considerando o processo de recepção. Por isso, o autor refuta a ideia de uma passividade comum a todos os telespectadores, salientando que

“ao encontro dos significados propostos pelas instituições, o receptor o enfrenta com todo seu repertório” (OROZCO, 1987, p. 64).

Uma das particularidades do discurso televisivo, e que se torna central para Orozco pensar a recepção, é sua polissemia que é “susceptível de ser percebida em muitos aspectos pelo público [...] tem a possibilidade de interpelar a mais audiências” (OROZCO, 1991, p. 112). Essa polissemia seria inclusive de meios, já que entende que leitores, ouvintes, espectadores e telespectadores são audiências que mudam seus modos de ser dependendo do meio a que se dedicam no momento. Nesse momento, o plural ao falar em “audiências” é essencial, já que para o autor a polissemia discursiva também atinge múltiplos grupos, heterogêneos ou não. Para o autor, o mister é “a mediação que se põe em jogo entre a significação preferencial da TV e audiências específicas” (OROZCO, 1991, p. 113) e que a maneira de ver TV é muito importante nessa negociação de significados com a audiência.

Essa concepção supõe três pontos: 1) que o encontro da audiência com a TV não se dá no vazio e que os espectadores não chegam com uma “mente em branco”; 2) que não existe uma só audiência televisiva, mas muitas audiências, ou uma audiência segmentada; 3) e que as mediações (a exemplo de como Martín-Barbero as compreende) atuam diretamente na negociação e posterior produção de significados pelas audiências. E justamente por haver uma negociação e produção de significados, Orozco defende que a audiência não pode ser passiva, e que está mental e fisicamente ativa em sua interação com a programação televisiva (1991, p. 114). O autor salienta que “as audiências são ativas, mas, sobretudo, criativas” (OROZCO, 1991, p. 122) ao afirmar que a produção de sentido está também na interação social.

O autor reconhece que as audiências são sujeitos comunicantes (OROZCO, 1997a, p. 27), que são capazes de ler/escutar/ver criticamente, ou apenas ler/escutar/ver. Orozco identifica, a partir da virada do milênio, um contexto “caracterizado por um avassalamento audiovisual, eletrônico e digital sem precedentes” (OROZCO, 2001, p. 156). E, ao construir o que ele chama de uma “pedagogia da televidência”, diz que as audiências se alteram para sujeitos-

audiência. Se antes as audiências eram pensadas e definidas por critérios de segmentação social, como sexo, idade, etnia, escolaridade, religião, o processo de *mass-mediação* fez com que esses sentidos fossem expandidos, pensados agora por questões simbólicas e de gosto, privilegiando subjetividades.

O cenário que se configura a partir da cibercultura transforma o que é e como é ser audiência (OROZCO, 2008, p. 10), agora capaz experimentar a ressemantização das mensagens “de acordo com suas próprias intenções”. Para Orozco (2009), o trânsito em múltiplas telas nos coloca em meio a um ecossistema comunicacional, o que faz que vivamos uma condição comunicacional, que consiste em uma recentralização do comunicativo como dimensão prioritária da contemporaneidade.

Para o autor (2010, p. 6), essa condição comunicacional é a principal responsável pelas mudanças nas possibilidades de ser audiência, que agora se abre para comunicantes, “já que a interatividade que permite as novas telas transcende a mera interação simbólica”. Segundo Orozco (2012b, p. 67-68), encontramos-nos em uma realidade polimorfa e “cambiante” das audiências, na qual saímos de um período vertical de comunicação, para uma mudança cultural que introduz um período horizontal proporcionado pelo acesso à cultura digital, que proporciona uma interlocução mais proativa e criativa. Assim, inspirado no conceito de Jensen, Orozco (2012b, p. 68-71) afirma que a interatividade é a dimensão que modifica o estar como audiência e a transforma em usuário, e, até mesmo, fãs.

Orozco dialoga com Néstor García Canclini para traçar essa discussão, ao dizer que o consumo deve servir para pensar, produzir e situar-se como audiência mais propositiva, “em uma espiral ascendente de criatividade e empoderamento” (OROZCO, 2012b, p. 69). Dessa forma, coloca a ubiquidade e a hiperconectividade como as principais características das audiências contemporâneas. Assim, as audiências ativas hoje estão dadas, não precisam mais ser procuradas e reconhecidas, mas configuram o modo de ser, o que representa uma mudança qualitativa.

A convergência, neste cenário, é a responsável por uma “infidelidade” da audiência em relação às telas disponíveis e pelas possibilidades de consumo e resignificação de uma multiplicidade maior de conteúdos (OROZCO, 2012c, p. 6).

Comunicar passa a ser, também, entretenimento, especialmente para quem o autor identifica como “usuários-audiências jovens”. Uma interação que se converte não só em modos de comunicar, informar, divertir-se, mas sobreviver (OROZCO, 2012a, p. 41). Por fim, o grande desafio que o autor ressalta é que as audiências se coloquem como interlocutoras (OROZCO, 2014, p. 22), principalmente dos conteúdos ficcionais diversos, já que novas possibilidades de popularização da produção desse conteúdo se abrem.

Diante do exposto, é possível reconhecer que não há apenas uma “audiência em trânsito” (2010a), mas um trânsito do próprio conceito e da maneira que o autor pensa a audiência. As transformações sociotécnicas das últimas duas décadas foram preponderantes nessa reflexão, que se mostra ainda sem respostas definitivas. As implicações dessas transformações, que, por mais que pareçam hegemônicas (ainda há populações inteiras sem acesso às plataformas digitais) clamam por respostas. O que falta avaliar é se as velhas respostas, pensadas de uma forma mais conjuntural, são suficientes para um contexto que se transforma quase que instantaneamente. Por isso, a discussão não se esgota na compreensão das audiências, mas abre caminho para verificar perspectivas outras que versam sobre o perfil dos sujeitos que estão interagindo no YouTube.

Outro conceito que pode ser associado à compreensão das audiências de canais do YouTube é o de “interagentes” (PRIMO, 2011). A exemplo do que faz Orozco, o termo é uma tentativa de fugir do reducionismo presente em definições como “usuário”, “emissor” e “receptor”. O conceito também remete a outra noção fundamental para compreensão das audiências: a de interação mútua. Na definição de Primo (2011, p. 57), “a interação mútua é aquela caracterizada por relações interdependentes e processos de negociação, em que cada interagente participa da construção inventiva e cooperada do relacionamento, afetando-se mutuamente”. A partir dessa perspectiva, que se volta para as relações estabelecidas nos sites de rede social, essas ambiências também são criadas e subvertidas pelos interagentes como espaços que propiciam os relacionamentos. Tais interações deixam rastros registrados de fácil acesso.

Os autores que pensam os sujeitos como interagentes analisam as interações (e/ou conversações), apesar de estarem sendo mediadas por dispositivos como computadores, tablets e smartphones, a partir de um espaço comum negociado, que, para o caso analisado na pesquisa, seriam as caixas de comentários dos vídeos de um canal no YouTube. E, como outros trabalhos destacam (STRANGELOVE, 2011; RECUERO, 2014; PRIMO, 2011), os sujeitos se apropriam desses espaços e ressignificam até mesmo suas funções básicas. Essa, segundo Lemos (2002), é uma das características essenciais da cibercultura, a apropriação, seja ela simbólica, com construção de sentido a partir do uso desviante das ferramentas, ou técnica, que só compreende o aprendizado de utilização da ferramenta. Como lembra Jensen (2010, p. 63), “novas tecnologias traçam novas linhas entre o possível e o impossível, mas elas não preveem o que exatamente se torna possível”.

Portanto, mesmo que algumas funções sejam possibilitadas pela própria tecnologia, é só a partir dos usos e apropriações dos sujeitos que é possível falar de determinação. O mesmo acontece com o resultado do encontro (e interação) de diferentes sujeitos, com diferentes objetivos, que faz com que a conversação seja “portanto, menos uma determinação da ferramenta e mais uma prática de uso e construção de significado dos interagentes, sejam essas ferramentas construídas para isso ou não” (RECUERO, 2014, p. 39).

Dessa forma, essa perspectiva pensa os sujeitos como únicos, mas os vê, dentro das conversações, como interagentes de igual importância para o estabelecimento dessas relações; todos evidenciando sua agência a partir das práticas sociais dentro das redes sociais na internet. Entretanto não vemos, assim, uma grande diferença semântica no jeito de considerar esses sujeitos. Audiência(s) ou interagentes, mesmo que tenham sido concebidos em contextos diferentes e por bases teóricas distintas, mas não apartadas, estão todos inseridos em um cenário cultural maior, ambos reivindicando atividade. Ao pensarmos na relação desses sujeitos com determinados conteúdos, parece-nos importante tentar outra saída teórica que seja, ao mesmo tempo, abrangente, ao abarcar um grande grupo, mas específica, ao caracterizá-lo. Para isso, achamos importante resgatar o conceito

de “público”, que compreendemos definir melhor a relação entre as audiências de canais no YouTube, com as possibilidades dialógicas que já abordamos.

### **De audiência a público: a performance nas caixas de comentários**

Livingstone (2005) explica que a noção de público costumava ser atrelada e constricta a determinados sujeitos, consumindo determinados produtos culturais em determinados espaços, como o teatro. Porém as relações entre audiências e públicos estão em transformação, e a visão dicotômica dos conceitos (audiência x público; privado x público; passivo x ativo; escondido x visível) não é mais capaz de explicar os fenômenos comunicacionais na contemporaneidade.

Para Babo (2013, p. 218), no momento em que se encontra na recepção um grupo de espectadores que comenta, engaja-se, emociona-se ou repudia um fato ou um produto midiático, tem-se mais do que “meras audiências”. Ao contrário do que afirma Orozco, que vê a audiência como ampla e múltipla, no momento em que há essa dimensão do que ele chamou de “qualificação da audiência”, Babo considera a formação de público. A autora portuguesa parte do entendimento de autores como Gabriel Tarde, Robert Park, John Dewey e Daniel Dayan, em uma análise que nos auxilia a pensar não só sobre os sujeitos investigados nesta pesquisa, mas a compreender um pouco melhor essas relações que se estabelecem em canais do YouTube, principalmente entre aqueles que demonstram um maior nível de engajamento com o conteúdo dos canais, comentando e interagindo com outros sujeitos a partir das caixas de comentários.

Ao dialogar com Esquenazi, Babo considera que público pode ser entendido como “coletivo concreto”, ou seja, “um grupo de pessoas que tem algo em comum”. Poderíamos dizer tratar-se de um grupo de particulares ligados por um desejo, interesse, convicção, gosto, experiência ou ação pública comum” (BABO, 2013, p. 219). Em seguida, a autora faz uma reflexão, a partir da obra de Gabriel Tarde, e acrescenta que há “uma *dimensão contextual e política* nos públicos”, que se dá pela comunicação e o desenvolvimento da imprensa. Com os resultados das pesquisas desenvolvidas pela segunda geração de sociólogos do que se

convencionou chamar de Escola de Chicago, novas noções importantes foram agregadas, como “o lugar do público é no seio do diálogo” (BABO, 2013, p. 219). Esses pensadores desenvolveram uma microssociologia, voltada para o cotidiano e o âmbito das interações, no início do século XX, mas que continuam contribuindo para os novos espaços públicos para onde olhamos com as redes sociais. De Dewey vem um entendimento que é central para a nossa reflexão:

[...] a comunicação é a condição prévia da participação e da formação dos públicos, pois na base destes estão as *significações comuns partilhadas que estabelecem laços sociais* e podem converter uma ação conjunta numa comunidade de interesses [...] Não é dado antecipadamente, antes *emerge através das interações* entre as pessoas que se constituem como investigadores, que se mobilizam e participam (DEWEY, 2010, p. 278, grifo nosso).

Ou seja, essas *significações comuns partilhadas*, que emergem das interações entre os sujeitos e são capazes de *mobilizar a participação*, podem ser entendidas como o que Jensen (1997) chamou de “supertemas” da audiência. Jensen parte do fluxo televisivo para apontar conceitos específicos que estabelecem relações entre os temas propostos na esfera da produção e o cotidiano dos espectadores. Uma noção que é individual, mas que, ao identificarmos que muitos dos sujeitos partilham dos mesmos supertemas, podemos verificá-los como elementos de um coletivo.

Segundo Orozco (2000, p. 55), o supertema é uma categoria analítica central, já que é dentro dela que se “contextualiza o resultado empírico”. É na identificação dos supertemas da audiência (ou dos públicos) que é possível perceber quais apropriações são feitas pelos sujeitos a partir de um mesmo produto midiático, como os vídeos de Jout Jout.

Uma das características apontadas sobre os públicos que nos parece fundamental para compreender os sujeitos que atuam no canal estudado é a noção de *performance*. Segundo Dayan (2006), *é a performance que distingue público e audiência*, e nessa há uma dimensão cênica da apresentação de si. Para Amaral, Soares e Polivanov (2018, p. 76), a performance pode ser uma

categoria teórico-metodológica importante para compreender os sujeitos em sites de redes sociais, já que “formam a textura geral da experiência” dos sujeitos. Compreender o caminho teórico proposto pelos autores, desde as matrizes linguísticas que estão no cerne do uso do termo “performance” e as disciplinas que se debruçam sobre ela corroboram com o entendimento de que a performance é centro da distinção dos comentaristas de vídeo no YouTube (e, porque não, em outros sites de redes sociais) em relação a outros modos de ser audiência.

Um ponto importante, abordado por Dayan (2006), é que a noção de público é dependente da reflexividade. “Esta performance pode ser consensual ou polêmica, *mas não pode ser invisível*” (DAYAN, 2006, p. 30, grifo nosso). O autor aponta três principais características da performance dos públicos: 1) a *dimensão cênica*, já que não basta ver, mas também ser visto; 2) *dimensão do sujeito coletivo*, com reflexividade e deliberação; e 3) *dimensão do compromisso*, de defesa de convicções, escolhas e valores. Essas dimensões dialogam bem ao que propõe Bauman (1986), e que aparece no resgate teórico proposto por Amaral, Soares e Polivanov (2018), já que o autor enfatiza que a performance é sempre para um outro; ou com Turner (1982), que preconiza a performance como uma “transparência” capaz de mostrar aspectos de determinadas culturas.

Nesse sentido, a discussão não passa apenas por pensar o nível de agência dos sujeitos, ou o grau de engajamento, já que compreendemos que todo o ato de recepção e/ou consumo midiático envolve ação. Mas compreender todos aqueles que, de alguma forma, sentem-se mobilizados a também participar do canal, fazendo-se visíveis à youtuber e aos outros sujeitos da audiência. É necessário, para esse tipo de análise em canais no YouTube, compreender que os sujeitos engajados nas conversas não se conheceriam (não entrariam naquela relação) se não fossem movidos por um mesmo *supertema*. Fica claro que estão na caixa de comentários *performando sua opinião em texto* a partir de uma significação partilhada e deixam indícios, respostas, e opiniões sobre seus sentimentos, conceitos e preconceitos.

Segundo Babo (2013), algumas práticas identificadas entre os sujeitos da pesquisa são centrais no que a autora define como público. Entre eles estão: 1) *Partilha*, como nos comentários em que os sujeitos dividem a própria história sobre o tema do vídeo; 2) *Associação*, quando os sujeitos usam a possibilidade de comentar para apoiar as opiniões uns dos outros; 3) *Comprometimento*, quando se comprometem a explicar pontos nos vídeos que não ficaram claros a outros sujeitos que haviam questionado isso anteriormente; 4) *Diálogo*, quando interpelam-se sobre um mesmo tema; 5) *Juízo*, quando são críticos aos vídeos e/ou a opiniões de outros sujeitos. Tudo isso nos é visível pelas diferentes performances do público investigado durante a pesquisa, que serão comentadas a seguir.

O tipo de conteúdo que observamos no YouTube produzido por youtubers e disponibilizado de forma seriada (com periodicidade fixa), confessional, ao falar sobre temas do seu cotidiano (já como uma performance de si), e que chama a audiência a dar sua opinião, fomenta um vínculo social (como a youtuber que foi analisada e o que ela chama de “família Jout Jout”) e um espírito de comunidade, também suscita a formação de um público. Como já foi pontuado, o público é *heterogêneo*, marcado pela *performance*, pelo *diálogo*, pela *expressão*, *reação*.

Essas são apenas algumas das práticas que nos mobilizaram a refletir sobre os sujeitos que encontramos no canal JoutJout Prazer, uma audiência que é ampla, diversa, ativa e formada pelo conjunto de pessoas que acessa o canal e visualiza seus vídeos. Entretanto aqueles que de alguma forma dão-se a conhecer, performam sua opinião/sentimento em relação ao conteúdo do vídeo, formam o público do canal. São público porque lançam mão de práticas que os identificam como tal. Entendemos, assim, que um público não se forma de um indivíduo, mas de significados e práticas partilhadas, como vemos nas caixas de comentários em canais no YouTube.

Mais do que pensar uma diferenciação entre público e audiência, o que almejamos aqui é refletir e compreender como um está imbricado no outro, como é possível transitar, não só entre telas e posições de produção e recepção, mas em modos de recepção e apropriação. Para Hine (2004), o “ser” audiência,

produtor e/ou usuário são posições móveis, que se dão a partir das práticas. Refletindo sobre o YouTube, Lange (2007) sugere que os papéis de espectadores e criadores estão constantemente em fluxo. Isso nos leva a pensar que mais do que novos conceitos e neologismos, é preciso uma maior consciência das posições que ocupamos conforme somos afetados por nossas práticas de consumo midiático.

### **Algumas performances possíveis em caixas de comentários**

A partir da compreensão da mudança que acontece com a cultura da convergência (JENKINS, 2009) e a cultura da conectividade (VAN DJICK, 2013), a internet aqui é entendida como cultura e artefato (HINE, 2004). Dessa forma, a etnografia virtual serviu como referencial ao mesmo tempo teórico e metodológico importante durante a pesquisa, pois permitiu monitorar e analisar novas práticas sociais de forma qualitativa. As propriedades tecnológicas, assim, foram interpretadas como processos sociais. E a performance, na identificação dos modos como esse público se colocava em relação ao conteúdo, foi uma categoria importante para entender as relações ali expostas. Aqui, o canal JoutJout Prazer foi entendido como um espaço social próprio, onde uma audiência diversa (e dispersa) se encontra com expectativas e práticas próprias.

A etnografia virtual (HINE, 2004) estuda as práticas sociais na internet e o significado destas para os participantes. É uma forma de empreender um estudo detalhado das relações nos espaços virtuais, a partir da qual a internet deve ser compreendida como interface cotidiana da vida dos sujeitos e lugar de encontro que permite a formação de comunidades, grupos estáveis, além da emergência de novas formas de sociabilidade.

Hine (2016) também lembra que o etnógrafo da/na internet busca um profundo contato com essas práticas que investiga, para além do momento do engajamento dos sujeitos e da apreensão de textos (aqui entendendo "texto" a partir do sentido mais amplo, para além da linguagem escrita). Além disso, por esse olhar prolongado sobre as práticas, o etnógrafo busca significados que

estão imbricados nas múltiplas relações sociais dos momentos de engajamento com esses textos.

Acredito que essa abordagem dê uma diretriz de como começar a compreender essas relações, a partir das interações visíveis nas caixas de comentários, para conseguir apreender os significados resultantes dessas práticas. Marques (2010), ao investigar espaços de conversação na internet, salienta que é preciso abordar o objeto de múltiplas formas para dar conta das interpenetrações com as experiências dos sujeitos. Se pensarmos que o ambiente que estudamos não só está na internet, mas se vale de conteúdos textuais e audiovisuais para estabelecer relações, demanda ainda mais atenção na combinação de estratégias metodológicas, como é o caso dos canais no YouTube.

Os processos metodológicos empreendidos durante a pesquisa podem ser vistos em detalhes em Coruja (2017, 2019). Para situar o/a leitor/a, apresentamos um resumo do que foi feito. A partir dos princípios da etnografia virtual, primeiro empreendemos uma pesquisa exploratória a partir da observação do canal e das interações em três vídeos. Para sistematizar os dados da primeira fase, os dados abertos das interações foram coletados e o conteúdo analisado com o auxílio do software NVivo, com os princípios da análise de conteúdo Bardin (2011), sendo possível apreender tipos de performance do público, e análise temática e análise de conteúdo qualitativa (OROZCO, 1996), para identificar temas e supertemas. Os procedimentos da pesquisa exploratória foram validados durante o exame de qualificação e a segunda parte da pesquisa prosseguiu valendo-se da etnografia virtual, como bússola metodológica, a partir dos procedimentos de observação do canal, análise dos vídeos e análise de conteúdo qualitativa comentários da playlist Girl/Boy Power (composta por 25 vídeos, com um total de 14.394 comentários).

Para este artigo, é importante pontuar que durante a pesquisa exploratória, o feminismo foi identificado como um supertema, discutido até mesmo nos vídeos em que o tema proposto pela youtuber não era esse. Nesse corpus exploratório de três vídeos e 2.987 comentários, foi possível observar que esse supertema perpassa

os limites do vídeo em que é diretamente abordado. Os mesmos supertemas foram constatados posteriormente após o exame de qualificação quando a playlist *Girl/Boy Power* foi analisada. A análise apresentada foca na classificação do público de acordo com o tipo de performance que expressa, a partir da análise do conteúdo dos comentários, e apresentamos os resultados qualitativos. Aqui nos alinhamos a Dayan (2006), que vê na performance, ou seja, na dimensão cênica da apresentação de si, uma característica central dos públicos, que é sempre visível.

O primeiro passo foi realizar uma leitura flutuante (BARDIN, 2011) de como a audiência performa em texto o “ser público”. Primeiramente, duas posições antagônicas se sobressaltaram, a de *Adoradores* e *Haters*. A partir de uma segunda análise cuidadosa dos textos, apreendemos as performances de *Autodivulgadores*, *Críticos* e *Opinativos*, e a primeira hipótese formulada: de que as posições são fluídas e muitas vezes paradoxais, partindo de um mesmo sujeito. Conforme avançamos no processo de análise, levando em conta não apenas o conteúdo do comentário em si, mas o contexto apresentado (se era um comentário primeiro, se veio como resposta inicial a um comentário de terceiro, se estava numa thread com múltiplos comentaristas), as outras performances tornaram-se mais claras, foram contabilizadas e analisadas em relação aos temas e supertemas (CORUJA, 2017, p. 123-207).

O que apresentamos a seguir são as categorias de performance em texto resultantes desse processo analítico-metodológico:

1. *Adoradores*: comentários elogiosos à youtuber e ao conteúdo de suas postagens. Registro da apreciação, seja em textos mais longos, ou curtos, muitos deles com sinais gráficos específicos, como o “<3”, que é a representação de um coração na linguagem usada na internet. Essa performance é comum entre os fãs mais engajados (SANDVOSS, 2013). Alguns Adoradores apresentaram outras quatro performances combinadas:
  - a. *Carentes*: tentam, com o comentário, ganhar alguma atenção especial da youtuber, numa busca até mesmo de capital social entre o grupo

- de adoradores. Os comentários são sempre pessoais, deixam claro que aguardam ansiosamente algum tipo de atenção especial.
- b. *Pauteiros*: são comentários endereçados à youtuber com perguntas referentes aos temas do vídeo apresentado, apontando sugestões para complementar o que já foi proposto e, principalmente, com sugestões de novos temas.
  - c. *Defensores*: costumam enfrentar e responder eventuais haters ou críticos (dois posicionamentos que veremos a seguir). São comentários em defesa tanto da youtuber, quanto das temáticas que ela aborda nos vídeos.
  - d. *Identificados*: são relatos reflexivos sobre os temas abordados. Nele há sempre o registro da identificação com o tema que, muitas vezes, vem acompanhado de testemunhos escritos da própria experiência sobre o mesmo assunto.
2. *Autodivulgadores*: são comentários com o fim de divulgar o próprio canal em um canal de grande visibilidade. O YouTube é uma rede unidirecional, ou seja, não possui um elo duplo, basta que alguém se inscreva para receber as informações, sem a necessidade da outra pessoa fazer o mesmo. A autodivulgação em canais de grande visibilidade é comum porque traz um retorno em termos de novos inscritos. Alguns desses, entretanto, também se posicionam como Adoradores.
  3. *Ponderados*: são performances da parcela do público que responde a questões direcionadas à comunidade de comentaristas do canal, ou respostas àqueles que direcionaram dúvidas. Podem conter pedidos diretos (“Alguém pode me explicar”, “Alguém sabe” são alguns começos comuns de comentários ponderados). A resposta, em geral, é cordial e vem de um ou mais comentaristas do canal, que podem também se posicionar como adoradores da youtuber.
  4. *Opinativos*: comentário a partir do qual se registra uma opinião sobre o assunto em questão. Podem concordar ou discordar, complementar

as informações apresentadas nos vídeos. Em alguns casos, quando não gostam da resposta que recebem de algum outro comentarista (defensor ou ponderado), podem mudar o tom e se posicionar como críticos.

5. *Críticos*: chegam na caixa de comentários para deixar claro que são contrários ao que está sendo dito nos vídeos, ou que não gostam da youtuber. Diferente dos haters, a performance dos críticos é identificada por comentários mais longos, em que há uma tentativa de desenvolver um argumento justificando sua contrariedade. Alguns entram nas discussões como críticos, mas ao receber uma resposta mais cordial, mudam o tom e passam a ser, também, ponderados. Outros, ao contrário, ao serem rebatidos de forma mais dura por algum defensor, deixam qualquer traço de cordialidade de lado e passam a performar como haters.
6. *Haters*: usam normalmente xingamentos em seus comentários. Se são respondidos por Defensores, e tendem a retornar para continuar com os xingamentos e expressões de baixo calão. Ao contrário de alguns canais e relatos de estudos (LANGE, 2007), são minoria na caixa de comentários de Jout Jout.

Com base nessa classificação, é possível ver que *Adoradores* e *Haters* são performances opostas na caixa de comentários. Porém todas as outras são dinâmicas, criando fluxos de performances imprevistas, e podem se alterar dependendo do tema do vídeo e do tom do diálogo entre os sujeitos. Notamos, por exemplo, que em algumas situações aqueles que começaram se mostrando como *Defensores*, ao serem respondidos ou questionados, começavam a responder como *Ponderados*, mudando o tom do diálogo. O mesmo aconteceu em algumas performances de *Críticos*, que depois de serem interpelados por *Ponderados*, mudaram o perfil para *Opinativos*, tentando desenvolver uma argumentação própria, mesmo que contrária às ideias da youtuber.

Para Marques (2010), esses comentários nem sempre estão apoiados em argumentos logicamente válidos, ou com opiniões de alguma forma justificada.

É importante salientar que também existem áreas de intersecção: assim, algumas performances de *Ponderados* podem ou não ser *Adoradores* e/ou podem (ou não) ser *Opinativos*. A Figura 1 (a seguir) representa essas categorias, com possíveis mobilidades e intersecções destacadas.

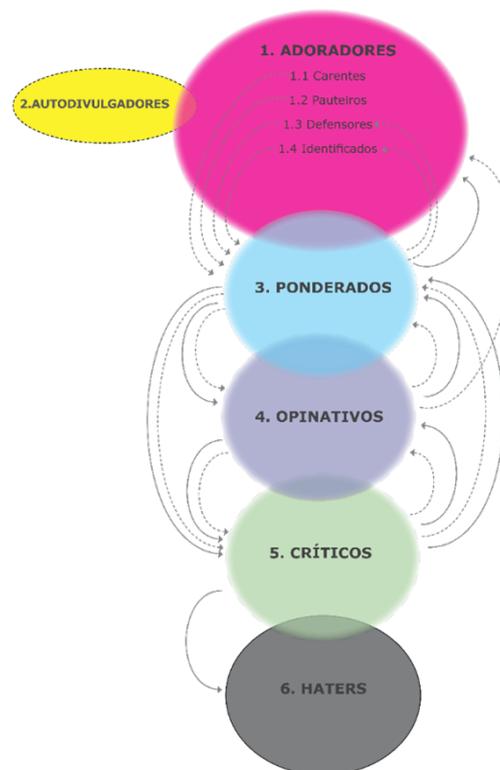


Figura 1. Performances do público na caixa de comentários do canal JoutJout Prazer.

Fonte: elaborado pela autora.

A figura representa as dinâmicas que encontramos a partir das performances dos comentários. As setas representam esses fluxos entre o comentário inicial e os subsequentes: dependendo de como começa a interação com outros sujeitos do público, a performance vai se transformando. *Haters* possuem a posição mais inflexível, os únicos que em nenhum momento transitaram em outras performances após uma interpelação. E mesmo os que não iniciam a interação nesse polo e inicialmente comentaram como *Críticos*, ao mudar a performance para *Haters*, tornam-se estáticos nessa posição, não fluindo mais. O outro polo do diagrama,

os *Adoradores*, é um pouco menos fixo e mostra uma alteração de performance possível, para *Ponderados*. Com mais ou menos intensidade, as demais posições todas se alteram, muitas vezes numa mesma *thread*.

A pesquisa exploratória identificou o feminismo como um supertema do público, mostrando que se faz presente mesmo quando não é citado no conteúdo do vídeo e passa a ser compartilhado (debatido/interpretado/disputado) entre os sujeitos que compõem o público do canal. Contudo, o aspecto dessa pesquisa maior que buscamos trabalhar com mais atenção no espaço desse artigo, é que justamente ao performar sua opinião em texto nas caixas de comentários do YouTube que a audiência se torna público, o que pode acontecer de diferentes modos, com uma fluidez imprevista.

### **Considerações finais**

No presente artigo trilhamos um caminho teórico para pensar as audiências a partir de canais no YouTube. Contextualizar o tempo atual, a partir da lente da convergência, foi importante para compreender em qual contexto cultural (e histórico) estão inseridos. E esse resgate de como diferentes saberes dentro da Comunicação pensam a audiência, é fundamental para sabermos sobre quem se fala.

Essa discussão foi importante para centrarmos o olhar nos sujeitos que se expõem e tiram parte do seu tempo para comentar em vídeos no YouTube, responder a outros sujeitos, se abrindo (ou não) a um diálogo possível através de um site de rede social. Pensar seus atos, práticas, modos de interação, temas, supertemas a partir do conceito de público contribui por falar das especificidades desses sujeitos. E aqui a performance é a chave de leitura fundamental para esse entendimento. Identificar as performances do público em relação ao conteúdo no YouTube, o que constatamos na análise de um canal específico, mas que pode ser observado em outros tipos de vlog, amplia o entendimento sobre as práticas e relações sociais que acontecem em determinados sites de rede social.

Essa performance tem características próprias (DAYAN, 2006) e apresenta três dimensões, a cênica, a do sujeito coletivo, e a do compromisso. Essa dimensão performática da audiência, que é justamente o que a transforma em público, dialoga com o resgate teórico do conceito de performance proposto por Amaral, Soares e Polivanov (2018), já que propõem o uso metodológico da performance para analisar produtos e fenômenos comunicacionais.

Outra questão que procuramos deixar claro é de que essas performances do público em caixas de comentários no YouTube não são fixas, podem se alterar sempre em que há uma resposta ou outro contato, seja com a *youtuber*, seja com outros sujeitos do público. Algumas dessas performances evidenciam que há uma predisposição ao diálogo, dependendo do modo como são interpelados por outros. Assim, mais do que fechar uma questão, queremos com essa pesquisa ampliar o escopo da discussão sobre públicos, principalmente por meio das performances. Aqui temos não apenas um operador metodológico, mas uma chave de leitura importante para muitos fenômenos da contemporaneidade.

## Referências

AMARAL, A.; SOARES, T.; POLIVANOV, B. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 41, n. 1, 2018.

BABO, I. O acontecimento e seus públicos. *Comunicação & Sociedade*, v. 23, 2013.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. 4ª ed. Lisboa: Edições 70, 2011.

CORUJA, P. *Expressões do(s) feminismo(s): discussões do público com a youtuber Jout Jout*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

CORUJA, P. Comentários no YouTube: uma proposta metodológica de análise a partir de uma pesquisa realizada no canal Jout Jout Prazer. In: MORALES, Y.; SOUSA, L.; LAPA, B. (orgs.). *Experiências metodológicas em pesquisas da comunicação*. São Luís: EDUFMA, 2018.

DAYAN, D. Dar atenção à atenção: um olhar sobre as audiências e os públicos. In: ABRANTES, J.; DAYAN, D. (org.). *Televisão: das audiências aos públicos*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

DAYAN, D. Televisão, o quase-público. In: ABRANTES, J.; DAYAN, D. (org.). *Televisão: das audiências aos públicos*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

DIJCK, J. V. *The Culture of connectivity: a critical history of social media*. New York: Oxford University Press, 2013.

HINE, C. Estratégias para etnografia da internet em estudos de mídia. In: CAMPANELLA, B.; BARROS, C. *Etnografia e consumo midiático: novas tendências e desafios metodológicos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2016.

HINE, C. *Etnografia virtual*. Barcelona: UOC, 2004.

JENKINS, H. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2014.

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

JENSEN, K. *Media convergence: the three degrees of network, mass and interpersonal communication*. New York: Routledge, 2010.

\_\_\_\_\_. *La semiótica social de la comunicación de masas*. Barcelona: Bosch, 1997.

LANGE, P. *Commenting on comments: investigating responses to antagonism on YouTube*. Society for Applied Anthropology Conference, Florida (EUA), 2007.

LEMOS, A. *Cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

LIVINGSTONE, S. On the relation between audiences and publics. In: LIVINGSTONE, S. *Audiences and publics: when cultural engagement matters for the public sphere*. Bristol: Intellect Books, 2005.

MARQUES, A. C. S. A conversação informal na internet: condições interacionais e contribuições para uma análise qualitativa. In: BRAGA, J. L.; LOPES, M. I. V.; MARTINO, L. C. (org.). *Pesquisa empírica em comunicação*. São Paulo: Paulus, 2010.

OROZCO GOMÉZ, G.; JACKSON, D. Súper temas noticiosos en la televisión mexicana. Análisis de la información em los noticiários 24 horas y Hechos. *Comunicación y Sociedad*, n. 37, jan.-jun., 2000.

OROZCO GOMÉZ, G. La televisión, lo televisivo y sus audiências: el estalido de sus vínculos con la ficción. *Revista Telos* (Cuadernos de Comunicación e innovación), n. 99, out. 2014.

\_\_\_\_\_. Audiências conectadas y desconectadas. Dos modos de estar frente a la pantalla televisiva y buscar la interlocución. In: OROZCO GÓMEZ, G. (org.). *TVmorfosis: la televisión abierta hacia la sociedad de redes*. Cidade do México: Productora de Contenidos Culturales Sagahón Repoll, 2012a.

\_\_\_\_\_. Desafios educativos em tempos de auto-comunicação massiva: la interlocución de las audiências. *Comunicar*, n. 38, v. 19, 2012b.

\_\_\_\_\_. Audiencias y pantallas. Lo nuevo, lo viejo y lo que viene. *Revista La Mirada de Telemo*. Pontificia Universidad Católica del Perú, n. 1, 2012c.

\_\_\_\_\_. Entre pantallas: nuevos escenarios y roles comunicativos entre sus audiencias. In: AGUILAR, M.; NIVON, PORTAL, WINOCUR (coord.). *Pensar lo contemporáneo de la cultura situada a la convergência tecnológica*. México: UAM/Anthropos, 2009.

\_\_\_\_\_. Audiencias y pantallas en América. *Comunicar*, n. 30, v. 15, 2008.

\_\_\_\_\_. *Televisión, audiencias y educación*. Buenos Aires: Norma, 2001.

\_\_\_\_\_. Hacia una pedagogia de la televidencia. *Comunicación y Sociedad*, n. 32, jan.-abr., 1998.

\_\_\_\_\_. Mas-mediación y audiencia-ción: macro-tendências en las sociedades latino-americanas de fin de milenio. *Revista Comunicación*, n. 100, 1997.

\_\_\_\_\_. *La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 1996.

\_\_\_\_\_. La mediación en juego. Televisión, cultura y audiencias. *Comunicación y Sociedad*, n. 10-11, set.-abr., 1991.

\_\_\_\_\_. Televisión y producción de significados: três ensayos. Serie Cuadernos de *Comunicación y Sociedad*, Universidad de Guadalajara, n. 2, 1987.

PRIMO, A. *Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura, cognição*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

RECUERO, R. *A conversação em rede: comunicação mediada pelo computador e redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SANDVOSS, C. Quando a estrutura e a agência se encontram: os fãs e o poder. Tradução de Simone do Vale. *Revista Ciberlegenda*, n. 28, 2013.

STRANGELOVE, M. *Watching YouTube: extraordinary videos by ordinary people*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

Submetido em: 26 maio 20 | aprovado em: 22 out. 20

## **A violência da vigilância:** discursos sobre tecnologia na série *You*<sup>1</sup>

## **The violence of vigilance:** views on technology in the tv series *You*

*Júlia C. Versiani dos Anjos*<sup>2</sup>

---

1 Uma versão anterior deste trabalho foi apresentada no GP Comunicação e Cultura Digital no 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom).

2 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Mestre pela mesma instituição, com bolsa Capes, tendo defendido dissertação sobre discurso de ódio antifeminista nas redes sociais. Atualmente, é bolsista do CNPq com projeto de pesquisa sobre feminicídio na mídia e integrante do Núcleo de Estudos de Mídia, Emoções e Sociabilidade (Nemes). E-mail: [julianjos@gmail.com](mailto:julianjos@gmail.com).

**Resumo**

O presente artigo analisa os sentidos expressos na produção televisiva *You* acerca de temas como interações digitais, vigilância e privacidade. A ficção seriada em questão contribui para que se possa ir além da visão simplista de oposição entre mundo real e virtual e, assim, discutir os problemas efetivamente existentes em torno do uso das tecnologias em nossa sociedade: a invasão de privacidade e a vigilância constante a que não apenas a protagonista feminina da série está submetida, mas também, guardadas as devidas proporções, todos os bilhões de usuários dos sites de redes sociais, que se divertem e se expressam por meio dessas ferramentas enquanto seus dados são explorados.

**Palavras-chave**

Tecnologia, vigilância, privacidade, gênero, séries de televisão.

**Abstract**

This paper aims to analyze the views expressed in the television show *You* on topics such as digital interactions, surveillance and privacy. The series in question helps to take the discussion beyond the simplistic view of opposition between the real and virtual world and, thus, address the problems that actually exist around the use of technologies in our society: the invasion of privacy and the constant surveillance that not only the female protagonist of the series is submitted, but also, with due proportions, all the billions of social media users, who have fun and express themselves through these tools while their data is exploited.

**Keywords**

Technology, vigilance, privacy, gender, tv series.

Joe Goldberg, protagonista da série *You*, não tem perfil público em sites de redes sociais. Em seu primeiro encontro com Guinevere Beck, a garota que ele está tentando conquistar, Joe justifica essa decisão dizendo que é “um cara à moda antiga”, que gosta da “vida real”. Sua personalidade, a princípio, parece corroborar esse discurso exterior: Joe é um simpático gerente de livraria, grande conhecedor dos clássicos da literatura, além de namorado romântico e dedicado. Conforme o espectador acompanha a trajetória desse homem tão cultivado e obsequioso para conquistar o coração de sua donzela, porém, assiste enquanto ele rastreia cada passo da vida de Beck, descobre todos os seus segredos, comete assassinatos e termina por deter a namorada em cativo – todos esses crimes, ele realizou com ajuda das ferramentas de redes sociais.

A tecnologia, portanto, se tornou grande aliada de Joe e, segundo o produtor executivo da série, Greg Berlanti, chegou a funcionar como um personagem da trama<sup>3</sup>. A narrativa aqui analisada, desse modo, pode ser percebida como um enunciado historicamente situado, isto é, que demonstra preocupações e receios intrinsecamente relacionados ao entorno social e que “fornece ambientes ficcionais onde constelações de poder historicamente específicas se tornam visíveis” (SHOHAT; STAM, 2014, p. 102).

Partindo dessa noção, procuro perceber os sentidos expressos na produção sobre tecnologia, privacidade e vigilância por meio de uma análise do discurso de inspiração foucaultiana, que compreende enunciados como raridades: eles apenas existem em condições históricas muito específicas, que não se dão de forma necessária, mas através de mecanismos de poder e saber determinados (FOUCAULT, 2008). E o objetivo da investigação seria justamente compreender o princípio segundo o qual puderam aparecer esses conjuntos significantes e não quaisquer outros, além de desvelar as relações de poder e luta política que conformaram essa organização de mundo. No caso, analisarei cenas da série *You*

3 Mais informações em: <https://variety.com/2018/tv/news/you-sera-gamble-penn-badgley-greg-berlanti-privacy-social-media-metoo-1202886849/>. Acesso em: 30 jun. 2019.

que ilustram o que está em jogo na visão simplista de oposição entre *mundo real* e *mundo virtual* e desvelam as organizações de poder favorecidas por esses tipos de discursos de saber sobre a tecnologia.

### **“Você é só você. Sem um pingo de falsidade”: desconstruindo a oposição entre mundo “real” e “virtual”**

Os protagonistas da série *You* se conhecem em uma livraria: Beck está em busca de um livro e cabe a Joe, como funcionário do local, atendê-la e fechar a venda. Após esse momento, ele procura pelos perfis da moça em sites de redes sociais e se incomoda com a constante exposição de si que ela promove. Joe percebe, entretanto, que algo Beck não compartilhou com seus seguidores: o encontro dos dois na livraria – justamente um evento que ele considerou tão significativo. Ele, porém, logo se consola, pensando que o fato de a moça não ter mencionado esse momento nas redes apenas confirma que ele foi autêntico e importante; afinal, conclui Joe, sua vida on-line não é real.

Esse trecho da série retrata uma visão, muito presente no senso comum, de oposição entre as interações face-a-face, consideradas como conexões verdadeiras, “vida real”, e a comunicação on-line, mediada por computador, reputada como “falsa”, “artificial”, sinal de decadência da sociedade e futilidade de seus adeptos. Como lembram Miller et al. (2016), esse tipo de comparação entre duas esferas implica que elas sejam excludentes e opostas uma em relação à outra. Em realidade, a pesquisa etnográfica dos autores demonstra que relações entre pessoas são criadas e mantidas através de interações tanto no ambiente on-line quanto no offline, de maneira integrada. A terminologia dualística e a ideia da internet como um “mundo separado”, porém, permanecem modos através dos quais pessoas ao redor do mundo compreendem e descrevem as próprias experiências comunicativas.

Ainda de acordo com Miller et al. (2016), colabora para a melhor compreensão desse tema o paradigma antropológico de que a utilização de mediações no contato entre indivíduos não é, de modo algum, exclusividade das sociedades contemporâneas urbanizadas – a intervenção da técnica também

está presente até mesmo em uma sociedade tribal das mais isoladas. Além disso, tanto nos Estados Unidos quanto em uma ilha no meio do Oceano, as interações face a face não ocorrem de maneira totalmente “genuína” e “autêntica”, mas sim estão sempre perpassadas por regras sociais e culturais bastante detalhadas.

A análise de Goffman (2002) sobre interações sociais face-a-face também é interessante para refletir sobre o caráter profundamente complexo do cálculo que cada indivíduo faz, diariamente, ao manter uma conversação com outro, por mais simples que essa troca possa parecer. O autor se volta justamente para o estudo da estrutura dos momentos em que as pessoas se encontram na presença física imediata umas das outras. Essas interações não ocorrem de maneira livre e espontânea, mas sim guiadas por diversas técnicas e recursos utilizados pelos indivíduos com o fim de estabelecer uma definição da situação favorável a seus objetivos. Na perspectiva do autor, os sujeitos dramatizam papéis e procuram controlar as impressões que os outros terão de si, na expectativa de evocar julgamentos favoráveis. Assim, os atores se adaptam aos diversos ambientes sociais que frequentam, de acordo com as características valorizadas em cada espaço. A chamada plateia e até mesmo estranhos que circundam a conversa, segundo Goffman (2002), também atuam para salvar o espetáculo, corrigindo rupturas que possam surgir, quando necessário.

A série *You* demonstra de maneira interessante como ocorre essa colaboração entre ator e público de uma cena social de modo a não quebrar as expectativas. Em determinado momento, o personagem Joe percebe uma disputa velada de poder entre duas amigas de Beck, e decide se aproveitar dessa rixa para afastar a namorada de seu grupo de amigas. Ele, porém, não intervém naquele momento, pois sabe que um confronto direto iria contra a definição da situação (uma reunião descontraída) e que isso afetaria a fachada de bom moço que construiu para si. Quando Joe eventualmente consegue causar um confronto entre o grupo, também não o faz de maneira direta, mas sim percebendo como se dá a dinâmica entre as mulheres e sugerindo a uma delas que publique na internet uma foto

que desagradará a outra. As interações on-line, portanto, agem em conjunto a conflitos e estratégias de atuação das interações face a face.

Já quando a própria Beck conduz a narração da série, percebemos que, além de – como acusa Joe – “montar uma vida” nos sites de redes sociais, ela também manipula as impressões que pretende passar aos demais em diversos momentos de suas interações face a face. A jovem convive com amigas de uma classe social diferente da sua e se esforça para não parecer inferior, por exemplo, quando dá a uma delas um lenço de marca refinada, acima de suas possibilidades financeiras. Além disso, em sua relação com o pai e a madrasta, Beck constantemente procura guardar para si a raiva e o rancor que sente em relação aos dois, mantendo uma fachada polida e cortês, tanto nas trocas de mensagens eletrônicas quanto nas interações face a face.

Constatamos, assim, que a narrativa da produção confere tanto ao personagem masculino quanto ao feminino a habilidade de manejar suas atitudes e *personas* dependendo dos ambientes em que interagem e dos objetivos que desejam atingir. A principal diferença entre as manipulações de Beck e as de Joe não é que as dela ocorrem preferencialmente no ambiente on-line e as dele nas interações face a face, mas sim que, enquanto ela se sente uma fraude, profundamente culpada por não relevar sempre seus verdadeiros sentimentos, Joe não considera de modo algum seu comportamento como fingido, mas sim como uma prova de sua afeição à mulher amada.

Outro ponto da teoria de Goffman que lança uma nova luz às interações que ocorrem na série *You* é a questão da busca de informações a respeito do outro com quem se interage, necessária para bem definir a situação em que se encontram durante determinada interação face a face e saber o melhor modo de agir. Essa informação sobre o outro, porém, nem sempre está facilmente acessível – somos, portanto, levados a buscar sinais no outro, como sua vestimenta, idade e atitude corporal.

A primeira cena da produção confere um interessante exemplo acerca desse fenômeno. No momento em que Beck entra na livraria administrada por

Joe, o público ainda não conhece a jovem, e passa a saber mais sobre ela através do olhar do protagonista masculino. Ele analisa cada detalhe da vestimenta e do comportamento da moça para tentar depreender informações sobre ela:

Olá. Quem é você? Pelo seu jeito, uma estudante. Sua blusa é solta. Você não está aqui para ser cobiçada. Mas suas pulseiras fazem barulho. Você gosta de um pouco de atenção. Ok, caí na rede. Você procura por um livro. Ficção, de F a K. Bom, você não é a ninfa insegura padrão em busca de um Faulkner que nunca vai terminar. Bronzeada demais para Stephen King. Quem você vai comprar? (YOU, 2018, ep. 1, 00:23).

Assim, Joe estabelece uma definição da situação da interação com Beck antes mesmo que ela pronuncie sua primeira palavra para ele. É interessante a expressão utilizada pelo roteiro para dizer que o personagem se interessou por ela – “caí na rede” – pois demonstra certa passividade, como se ele fosse quase uma vítima da mulher, que o conquistou apenas com sua escolha de acessórios. Na verdade, percebemos um processo ativo por parte de Joe, que demonstra o que Goffman (2002) teoriza como assimetria no processo comunicacional: existem aspectos do comportamento expressivo não-governáveis pelo indivíduo, mas que são considerados pelos seus observadores. No caso aqui analisado, o protagonista masculino de *You* leva esse processo ao extremo, uma vez que, a partir de pequenos detalhes do comportamento da personagem feminina, Joe conclui que ela necessita de um salvador e que ele é a pessoa perfeita para preencher essa vaga.

Não é apenas com a personagem feminina, porém, que Joe faz julgamentos apressados a partir de primeiras impressões. Enquanto dialogava com Beck ainda no primeiro encontro, elogiando sua escolha de livro, ele aponta para outro cliente da loja, que andava pelo local com um exemplar do autor Dan Brown. Segundo o protagonista, aquele cliente procurava outro livro para comprar junto com o best-seller e, assim, não parecer alguém pouco inteligente. Esse comentário é o que ele compartilha com Beck mas, quando a série nos permite conhecer os pensamentos privados do personagem, ele se refere de maneira extremamente grosseira ao homem desconhecido. Ao atender o cliente, entretanto, Joe não

deixa de modo algum transparecer esses pensamentos, na medida em que se comporta de maneira gentil, se despedindo com um “Tenha um bom dia, senhor!”, emoldurado por um sorriso cortês.

Alguns espectadores da série chegaram a questionar o modo como a obra retrata de modo tão gentil o personagem masculino, que acaba por se revelar um sociopata. Esse comportamento, contudo, se encaixa perfeitamente ao de alguém que manipula com destreza os demais: Joe sabe definir com precisão sua fachada para cada tipo de interação. Goffman define como fachada “o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (GOFFMAN, 2002, p. 29). Essa categoria de fachada se torna relevante para contrastar à ideia dos perfis nas ferramentas on-line de redes sociais, considerados – tanto pelo personagem da série analisada quanto pelo senso comum – artificiais e falsos, em oposição a uma suposta manifestação verdadeira do indivíduo. A partir daí, podemos chegar a duas reflexões: a primeira é que, se existe um sujeito sólido e genuíno, ele também não está nas interações face a face; a segunda é que, se existe falseamento na conduta de indivíduos, as fotos encenadas de Instagram não são nossa maior preocupação.

Além dos pequenos atos de manipulação da impressão que causamos aos demais, Goffman (2002) destaca que a idealização é um importante aspecto dessa representação dos sujeitos-atores, isto é, a tendência a mostrar aos demais uma feição melhorada de nós mesmos. É interessante contrastar essa afirmação ao discurso acusatório sobre a internet, em relação à falsidade das vidas aparentemente perfeitas que os usuários demonstram no ambiente on-line – e, novamente, a sociologia nos mostra que tal comportamento não é, de modo algum, exclusividade do Instagram. Goffman (2002) menciona o hábito de muitas famílias de se alimentarem com frugalidade no dia a dia, ao passo que preparam fartos e opulentos jantares ao receberem convidados. A representação idealizada seria até mesmo uma obrigação em certas profissões – o médico, por exemplo, precisa não apenas ser mas também parecer sempre limpo e higiênico.

Tal comportamento, é importante ressaltar, não apresenta caráter desviante da normalidade, mas sim se constitui como uma espécie de homenagem aos valores oficiais comuns da sociedade. Em outras palavras, as pessoas apenas se esforçam para se apresentar de certa maneira considerada ideal porque comungam com as regras que definem esse comportamento como positivo. Não existe, nesse ato de representação, uma anomia social, como se costuma pensar no senso comum.

O usuário que interage nos sites de redes sociais, desse modo, não deve ser visto simplesmente como manipulado e nem manipulador, mas sim um sujeito social e estratégico. A crença de que as ferramentas de redes sociais meramente afastam as pessoas não se sustenta diante de uma análise do comportamento de seus usuários, uma vez que essas são comumente utilizadas tanto para se relacionar com alguém novo quanto para manter relações íntimas. O ambiente on-line confere, na verdade, maiores possibilidades para interação, na medida em que diversas plataformas permitem diferentes formas de contato, além de conversações síncronas ou assíncronas entre participantes afastados geograficamente.

No lugar de mundos separados, a melhor alternativa seria olhar para o ambiente on-line e o offline como dois quadros de referências complementares, que se combinam para formatar uma imagem mais completa de um indivíduo e suas relações. Nesse sentido, Miller et al. (2016) desenvolvem o conceito de uma "sociabilidade escalável", isto é: o espectro de relações de uma pessoa nos sites de redes sociais possui uma gradação, podendo ser menos ou mais intenso ou íntimo. Nessa perspectiva, a distinção simplista entre "mundo real" e "mundo virtual" é substituída por uma visão mais complexa que considera as diferentes dimensões e os diversos ambientes onde se dá uma gradação de relacionamentos.

Outro conceito interessante para melhor compreender essa atuação de um usuário estratégico é a ideia de polimídia (MADIANOU & MILLER, 2013). Os autores defendem a existência de um ambiente de oportunidades comunicativas que funciona como uma estrutura integrada, isto é, em que cada meio é observado em relação aos demais. Assim, nesse ambiente, os usuários escolhem, de maneira estratégica, os meios que são, por suas características de usabilidade, mais

propícios para cada tipo de comunicação que planejam estabelecer e exploram diferenças entre esses meios de acordo com as distinções que desejam realizar em suas relações pessoais. Por exemplo, em seu estudo etnográfico, os autores observaram que estudantes que vivem longe de casa costumam comunicar-se com seus pais por e-mail, já que esse meio não exige uma resposta rápida e lhes confere mais controle sobre a comunicação.

Estratégia semelhante é utilizada para a construção narrativa da protagonista feminina da série *You*. Quando Joe pede seu número de telefone, ela diz que prefere se comunicar por e-mail. Ele percebe que ela toma essa atitude em uma tentativa de se resguardar, afinal eles mal se conhecem, e a conversa dos dois segue por correio eletrônico. Nesse ponto, porém, a trama apresenta uma virada: percebemos que Joe, na verdade, surrupiou o telefone celular da moça. Quando ela compra um aparelho novo, não se dá conta de que precisaria desconectar o antigo da “nuvem” e, assim, Joe segue tendo acesso a todos os seus dados e conversas.

Ainda assim, a narrativa abre espaço para que o personagem masculino seja surpreendido, em alguns momentos, por fatos que não estavam presentes nas conversas pessoais de Beck em seu telefone. Ao segui-la e escutar um diálogo da jovem com as amigas em um bar, o stalker fica sabendo que Beck teve um encontro sexual sem compromisso, na tentativa de esquecer um antigo relacionamento. É apenas nesse momento que Joe se dá conta de que Beck era uma usuária ativa do aplicativo de relacionamentos Tinder. Esse ponto da narrativa ajuda a compreender como a sociabilidade dos indivíduos contemporâneos não ocorre de forma linear, mas sim com diversas intermitências entre os ambientes on-line e offline, feitas de maneira consciente, de acordo com os tipos de relacionamentos que se deseja manter. Mesmo as interações no ambiente *online* não ocorrem de maneira estática, mas sim são fluidas e híbridas, isto é, “combinam diversos serviços digitais de comunicação julgados como mais adequados para a interação em dado momento e segundo certas condições” (PRIMO et al., 2017, p. 23).

No caso da série, a personagem feminina não divulgava detalhes sobre sua vida sexual em seus perfis do Facebook ou do Instagram, e tampouco em conversas

virtuais com suas amigas. Como se trata de informações consideradas de caráter íntimo e que poderiam torná-la vítima de julgamentos mesmo por parte de pessoas próximas, ela apenas menciona o fato de passagem, em meio a uma conversa face-a-face sobre outro assunto, após ter ingerido bebidas alcóolicas. Por meio dessa passagem, a série reproduz uma prática percebida por Miller et. al. (2016) em sua etnografia: as ferramentas de mídias sociais costumam reforçar a normatividade de gênero e acabam por exibir comportamentos mais conservadores do que os presentes na sociabilidade offline. Segundo os autores, “em contextos offline, mulheres e homens tendem a performar práticas e papéis mais variados (...), nas mídias sociais, tendem a aderir de maneira mais rígida às expectativas sociais sobre como deveriam se comportar” (MILLER et al., 2016, p. 126, tradução livre)<sup>4</sup>.

A protagonista feminina da série *You*, desse modo, é construída narrativamente de modo a fazer um uso estratégico das ferramentas de comunicação digital, manejando que informações sobre si deseja expor para aderir aos padrões de comportamento social, de maneira semelhante ao que realizamos cotidianamente em nossas interações face a face. Ela, entretanto, se enxerga como uma fingidora, acreditando na visão dualística entre “mundo real” e “mundo virtual”, e se martirizando por não exibir a todos o que seria o seu “verdadeiro eu”.

Essa reprovação de seu próprio comportamento aumenta quando ela começa a se relacionar com Joe, que, como foi dito, não possui perfil em sites de redes sociais e afirma “apreciar a vida real”. Em determinado momento da narrativa, Beck compartilha sua angústia com o namorado, exaltando o comportamento dele, supostamente genuíno e louvável, em oposição ao seu próprio, visto como falso e fútil: “Você não está tentando ser quem não é. Você é só você. Sem um pingão de falsidade. (...) Você não se importa com coisas idiotas como postar sua vida online. É uma revelação. Sabe quantas selfies eu já tirei no vaso? Muitas” (YOU, 2018, ep. 4, 39:42).

4 No original: “In offline contexts women and men tend to perform more varied practices and roles, sometimes embodying both masculine and feminine aspects, on social media they tend to adhere more strictly to societal expectations on how they should behave”.

Logo depois dessa declaração, porém, quando Joe fica sozinho, ele se apressa em olhar o telefone antigo da namorada para examinar a conversa dela com as amigas. Alguns dias antes, Beck havia confidenciado, através desse diálogo, estar decepcionada com o parco desempenho sexual do namorado. Nesse momento, portanto, Joe deseja saber se vai, em suas palavras, “ganhar uma segunda resenha”. Ele sabia que Beck tem, no celular, a possibilidade de estabelecer a qualquer momento “um ponto de encontro virtual para conversas privadas” (PRIMO et al., 2015, p. 529) e, na verdade, ansiava para que ela o fizesse, para que ele pudesse ter acesso a essa informação que ela não compartilhava com ele, mas sim com outras pessoas. Esse comportamento demonstra uma interessante ambiguidade na construção do personagem: apesar de dizer que o mundo virtual se opõe ao real e aceitar calado quando a namorada o elogia por supostamente não fazer uso das tecnologias digitais, Joe reconhece a importância da comunicação *online* como uma maneira de se relacionar com os demais de forma íntima e se utiliza dela para invadir essa intimidade que não lhe diz respeito.

Outro ponto interessante dessa cena que pode ser melhor compreendido a partir da teoria sobre cibercultura é o fato de que Joe deseja receber uma “resenha”, uma validação através de uma conversa mediada por um aparelho eletrônico. Ele, que se diz tão avesso a esse tipo de interação, fica feliz ao ver sua vida sexual comentada, mesmo que seja por meio de poucas palavras e alguns memes. No tópico a seguir, avaliarei a tendência a nos tornarmos, a partir das interações digitais, objetos de escrutínio a racionalização alheia, e discutirei como esse processo, na verdade, vai além das características da tecnologia, mas sim está intimamente ligado com um contexto social mais amplo.

### **“Será que vou ganhar uma segunda resenha?”: controle e racionalização das relações**

Gerlitz & Helmond (2013) analisam que as ferramentas de redes sociais tornaram possível transformar intensas experiências afetivas e complexas dinâmicas sociais difíceis de medir em valores contáveis e facilmente comparáveis.

O personagem da série analisada, como foi visto, não se incomoda com essa simplificação de um intenso momento íntimo, uma vez que está mais interessado em receber aprovação daquela que é seu objeto de desejo. É curioso perceber, portanto, o jogo realizado pela narrativa nesse momento: mesmo um personagem que constantemente enxerga os demais como objetos – como o protagonista da série, o qual assassinou duas pessoas, que ele via como “câncer”, e perseguiu obsessivamente uma mulher – acaba por também se colocar como objeto, a ser esquadrinhado e avaliado.

De acordo com Turkle (2011), a vida conectada justamente encoraja todos nós a tratar os demais de modo semelhante ao qual manejamos objetos: de maneira arbitrária, sem dedicar muito pensamento, como se lidássemos com algo inanimado, sem muita importância e que pode ser descartado. Para a autora, isto acaba se passando de maneira natural, devido à grande quantidade de estímulos gerados pela tecnologia: mergulhados em centenas de e-mails, mensagens de texto e informações que a todo o momento chegam a nós em velocidade muito maior que a nossa capacidade de responder a essas demandas, acabamos por reduzir a importância de cada interação. Além disso, como escrevemos muitas vezes para centenas de “amigos” ao mesmo tempo, tendemos a tratar indivíduos como uma unidade, uma única audiência.

Mais interessante, porém, na teoria da autora para a análise aqui proposta é a observação de que o maior atrativo, para nós, na comunicação mediada pelas tecnologias é a facilidade de controlá-las e garantir que estejam sempre acessíveis e agradáveis. Se não mais satisfazem, podemos facilmente descontinuí-las; se as apreciamos, podemos nos conectar sem restrições. Assim, o único fator a definir quando deixaremos a interação não é a ausência de conteúdo, mas sim nós mesmos, quando cansamos. Essa situação em que conveniência e controle são nossas prioridades ao nos relacionarmos com os demais, na visão de Turkle (2011), se constitui como um grave problema, uma vez que leva a uma simplificação e uma redução dos relacionamentos e faz com que esperemos mais da tecnologia e menos dos humanos. É justamente o modo

como o protagonista da série *You* foi construído narrativamente: em seu discurso íntimo, ele se enxerga como amigo da tecnologia e espera pouco da maioria das pessoas, julgando-as como inferiores e até mesmo passíveis de eliminação. De seu interesse amoroso, por sua vez, ele espera demais, desejando que, assim como a tecnologia, Beck esteja sempre disponível, passível de controle e fornecendo prazer e alegria.

Outro aporte teórico para compreender esse processo contemporâneo de objetificação e racionalização do outro é fornecido pela socióloga Eva Illouz (2007). A autora, porém, inverte a ordem das preocupações de Turkle, ao demonstrar que a tendência à racionalização dos relacionamentos, ainda que tenha na internet uma potente forma de expressão, se desenvolve por diversos fatores bem anteriores ao surgimento da world wide web. A comunicação mediada por computadores, sob essa ótica, não é vista como a grande vilã, mas sim como uma das instituições que estão intimamente ligadas em um processo de mercantilização da individualidade, ao lado da literatura de autoajuda, da indústria de conselhos, do Estado e das indústrias farmacêuticas, entre outros.

Illouz (2007) localiza esse fenômeno dentro do que chama de "capitalismo emocional", uma cultura em que discursos emocionais e econômicos se moldam mutuamente, de modo que a dimensão afetiva se torna um aspecto essencial do comportamento econômico e a vida emocional, por sua vez, passa a seguir a lógica das relações econômicas. Nas palavras da autora: "Se a esfera da produção coloca o afeto no centro dos modelos de sociabilidade, as relações íntimas colocam cada vez mais em seu centro um modelo político e econômico de barganha e troca" (ILLOUZ, 2007, p. 27, tradução livre)<sup>5</sup>.

Nesse cenário de um capitalismo emocional, segundo a autora, estaria inserido um vasto processo de racionalização das relações íntimas, no qual emoções e relações complexas "são transformados em objetos mensuráveis e calculáveis,

---

5 No original: "If the sphere of production put affect at the center of models of sociability, intimate relationships increasingly put at their center a political and economic model of bargaining and exchange.

a serem capturados em declarações quantitativas” (*ibid.*, p. 24, tradução livre)<sup>6</sup>. Illouz fornece como exemplo para esse fenômeno a popularização de questionários, publicados em revistas, para avaliar o quão compatível um casal é. Um desses questionários avaliados pela autora chegou a contar com 60 perguntas, desenvolvidas por um psicólogo, que levavam os respondentes a escrutinar detalhes de suas vidas. Segundo a publicação em questão, a pontuação ideal seria entre 220 e 300 pontos, que indicariam um nível suficientemente alto de atração romântica capaz de sustentar um relacionamento. A complexidade de saber se uma relação é ou não benéfica se encontra, nesse caso, reduzida a selecionar algumas frases em um teste de múltipla escolha. Situações íntimas são transformadas em “pontos” que o casal deve “acumular” para ganhar o rótulo de “compatível”.

É interessante observar como elementos desse fenômeno apontado por Illouz aparecem na série analisada. O protagonista masculino proclama a todo momento estar ajudando a amada a se livrar de pessoas que não a respeitam e não a valorizam, uma vez que ela supostamente não consegue avaliar por si própria quem devem ser suas companhias – em determinado momento, ele chega a afirmar: “sou o maior feminista que você conhece”. Sob a ótica de Joe, ele estaria conferindo à namorada inúmeras vantagens que, para usar o vocabulário econômico, gerariam um superávit para o relacionamento mesmo quando descontados o que ele vê como pequenos inconvenientes. Esse relacionamento seria o ideal para a moça, uma vez que ele estaria cuidando dela todo o tempo, com o objetivo de que ela “florescesse” e realizasse seu sonho de se tornar uma escritora renomada. O problema, obviamente, é que esse “cuidado” envolve não apenas cozinhar e lavar as roupas da amada, mas também vigilância constante, invasão de privacidade e até assassinato.

A construção do personagem masculino é feita de modo a revelar um comportamento obsessivo e violento desde os primeiros momentos da narrativa – nos primeiros 10 minutos de série, Joe já havia descoberto onde Beck morava e a

---

6 No original: “Intimate life and emotions are made into measurable and calculable objects, to be captured in quantitative statements”.

observava escondido; antes de o episódio piloto marcar 30 minutos, ele invadiu o apartamento dela e afanou alguns de seus pertences; ao final do segundo episódio, ele assassinava um homem que via como seu concorrente pelas afeições da moça, após mantê-lo encarcerado por dias. Ainda assim, alguns espectadores da série relataram sentir empatia e atração em relação a Joe Goldberg, e torcer para que ele e sua amada ficassem juntos<sup>7</sup>. Mas como é possível amar um stalker?

No próximo tópico, desenvolverei argumentação no sentido de que, ao utilizar ferramentas de redes sociais, estamos todos, de certa maneira, acordando, dormindo, vivendo e nos divertindo ao lado de um stalker. Em determinado momento da série *You*, Joe afirma para Beck que ela deve perdoá-lo pelo que ele fez, já que tudo foi para que ela tivesse uma vida melhor. Essa frase lembra assustadoramente o argumento dos sites que desejam que aceitemos os chamados “cookies” ou o compartilhamento de dados de navegação – eles alegam que tudo é feito pensando em uma melhor experiência para nós mesmos.

### **A redoma de vidro: privacidade e vigilância**

“Aí está você. Todas as contas abertas. Você quer ser vista, ouvida, conhecida. Eu acabei sendo forçado a cooperar”: esse é o discurso de Joe quando decide buscar informações sobre Beck e encontra diversos dados acessíveis on-line. O stalker obviamente não questiona a legitimidade de suas próprias ações ao vasculhar a vida pessoal de alguém através da internet, enquanto afirma ser um cara totalmente alheio às redes sociais on-line. Em vez disso, ele culpa a própria Beck por seduzi-lo, primeiro com suas pulseiras que fazem barulho quando ela entra em sua loja, depois com a divulgação de informações sobre si nos meios digitais.

Nesse momento, além da culpabilização da vítima, o protagonista masculino da série também corrobora com mais uma visão muito recorrente no senso comum: a de que aqueles que compartilham informações sobre sua vida privada

---

7 Mais informações em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/01/11/voce-penn-badgley-se-preocupa-com-fas-apaixonadas-pelo-stalker-joe.htm> e <https://capricho.abril.com.br/famosos/penn-badgley-pede-para-fas-nao-defenderem-seu-personagem-na-serie-voce/>. Acesso em: 28 jun. 19.

em ferramentas de redes sociais não se importam com sua privacidade e não podem reclamar da invasão dessa. Segundo Boyd e Marwick (2011), essa crença parte de uma visão dicotômica sobre privacidade como absolutamente oposta ao ambiente público. Assim, só teriam direito à proteção aquelas informações mantidas no âmbito doméstico e íntimo. É preciso considerar, também, uma questão geracional: adultos tendem a pensar em suas casas como o espaço mais privado possível, enquanto adolescentes rejeitam essa noção e não consideram o lar como um local onde gozam de privacidade, mas sim como espaço no qual estão sob constante olhar e poder paterno.

Além disso, Vaidhyanathan (2011) acrescenta que a preocupação com privacidade não se limita a um desejo por reter informações sobre si, mas tem maior relação com a vontade de controlar nossas reputações. Assim, quando um jovem divulga um detalhe de sua vida pessoal para sua rede de amigos *online*, não quer dizer que ele está abrindo mão de sua privacidade, mas sim dirigindo a disseminação de informação sobre si em um contexto no qual ele pensa estar seguro e em controle.

Como lembram Boyd e Marwick, jovens costumam desenvolver intrincadas estratégias para tentar garantir que compartilham conteúdo apenas com aqueles que realmente desejam e, desse modo, demonstram que, sim, ainda se importam com privacidade. Nesse sentido, não é contraditório o fato de que eles queiram ser vistos, reconhecidos e validados, mas apenas por certas pessoas.

O problema se inicia quando a maioria dos ambientes de interação *online* é propositalmente desenhada para favorecer o espriamento de dados e dificultar um manejo mais consciente destes. A confusão e falta de consciência sobre os limites do compartilhamento de informações se convertem em lucros para as companhias que criaram esses ambientes (VAIDHYANATHAN, 2011).

É interessante, para a questão, pensar sobre o caso do Facebook. Apesar dos esforços que Mark Zuckerberg afirma fazer para tornar sua ferramenta um local mais seguro para seus usuários, Vaidhyanathan (2018) defende que qualquer ação nesse sentido será apenas cosmética, mas não atingirá a raiz da questão. Segundo o

autor, o problema do Facebook é o Facebook – afinal, se trata de um sistema global que conecta mais de 2 bilhões de pessoas de diversos locais do planeta, permite que todas elas publiquem conteúdo sem análise prévia da ferramenta, desenvolve algoritmos que favorecem assuntos polêmicos e lucra a partir de um sistema de publicidade que direciona anúncios utilizando vigilância massiva e elaborados dossiês pessoais dos usuários. Além disso, a empresa comprou diversos de seus potenciais competidores, como Instagram e Whatsapp e, assim, não possui grandes concorrentes como um conector de pessoas on-line. Nas palavras do autor:

O Facebook é grande demais, poderoso demais e intrusivo demais – e funciona muito bem – para que uma reforma superficial faça diferença. Todos os problemas que o *Facebook* amplificou foram intensificados porque o Facebook funcionava exatamente como deveria funcionar (VAIDHYANATHAN, 2018, p. 9-10, tradução livre)<sup>8</sup>.

O autor afirma, ainda, que a ferramenta é, ao mesmo tempo, um sistema de prazer e um sistema de vigilância – ambos os aspectos não podem ser separados. O Facebook é manipulador, no sentido de que cada aspecto de seu desenho é cuidadosamente desenvolvido para nos manter conectados o máximo de tempo possível e, a partir daí, vigiar nossos passos: “O Facebook nos atrai, nos prende, nos encoraja a declarar nossas afiliações, nos divide e acompanha todas as interações ao longo do caminho” (VAIDHYANATHAN, 2018, p. 51).

Os sites de redes sociais se tornam, desse modo, um sistema de vigilância diferente de qualquer coisa que já tenhamos visto, e para o qual não estamos preparados. As configurações padrão dos perfis de Facebook e Instagram favorecem não os usuários, mas as próprias ferramentas. As empresas alegam nos fornecer escolhas para modificar nossas configurações de privacidade, porém protegê-la não deveria ser uma preocupação individual – feita a partir de muito esforço para entender as evasivas políticas de privacidade e mudar uma a uma as configurações –

---

8 No original: “Facebook is too big, too powerful, and too intrusive – and it works too well – for shallow reform to make a difference. All of the problems that Facebook has amplified were intensified because Facebook worked exactly how it was supposed to work”.

mas sim uma responsabilidade da empresa. Esse não é, entretanto, o seu interesse, uma vez que o negócio do Facebook é justamente vender informações de seus usuários a anunciantes. A corporação de Zuckerberg, ao lado do Google, possui tanto quantidade quanto riqueza de dados sobre seus clientes de maneira jamais sonhada por outras companhias. Seus sistemas são desenvolvidos em favor do máximo acúmulo, exposição e disponibilidade de informações, doa a quem doer (VAIDHYANATHAN, 2011; 2018).

De fato, o nível de dados publicado a cada segundo nessas ferramentas é tão gigantesco que, caso o Facebook e o Google realmente desejassem tomar uma atitude mais cuidadosa com a privacidade dos usuários e evitar o compartilhamento de conteúdo ofensivo, seriam necessárias grandes mudanças como o requerimento de um período de avaliação antes da publicação de fotos, por exemplo. Assim, alerta Vaidhyathan (2018), em favor da “experiência do usuário”, ficam em risco a saúde e a segurança de alguns, enquanto os verdadeiros benefícios vão para essas corporações.

Outra particularidade do Facebook e do Google é a grande assimetria de poder existente entre empresa e usuários. Como analisa Vaidhyathan (2011), a vigilância feita nesses casos vai além do modelo do panóptico, de visibilidade e controle social. Diferente dos prisioneiros do modelo arquitetado por Bentham, a maioria das pessoas não têm consciência de todos os modos pelos quais está sendo vigiada. Assim, o autor defende que uma metáfora mais precisa seria a da caixa preta, que contém diversas informações sobre nós, mas cujos mecanismos são inacessíveis. Não existe reciprocidade, prestação de contas ou consistência – as regras mudam a qualquer momento e, se é que compreendemos quais mudanças estão sendo feitas, não podemos opinar.

A série *You* pode fornecer, ainda, outra metáfora para o tipo de vigilância a que estamos submetidos por meio dos sites de redes sociais: a cela transparente no porão da livraria de Joe, onde ele prendeu Beck quando ela descobriu toda a verdade sobre ele. Joe alegava que ela precisava de tempo para pensar e concluir que ele havia feito tudo para o bem dela e, enquanto isso, ele tentaria tornar aquela

redoma de vidro o mais confortável possível para sua amada, deixando algumas resmas de papel para que ela escrevesse, trazendo uma colcha confortável para esquentá-la e até mesmo preparando seu café da manhã preferido. “Veja isso como uma oportunidade!”, disse Joe.

Depois de algum tempo presa, Beck, escreve um texto emocionado, no qual se questiona: “Agora, em seu castelo, você entende que o príncipe encantado e barba azul são o mesmo homem e você não ganha um final feliz a não ser que ame os dois. Você não queria isso? Ser amada?” (YOU, 2018, ep. 10, 22:40). O dilema enfrentado por ela, guardadas as devidas proporções, espelha a questão que se coloca diante dos usuários de sites de redes sociais: se queremos usufruir dos benefícios do Facebook ou do Instagram, isso significa que somos obrigados a aceitar a vigilância constante da vida em uma redoma de vidro?

### **Observações finais**

Neste artigo, a proposta foi analisar os sentidos expressos na série *You* acerca de temas como interações digitais, vigilância e privacidade. A produção televisiva em questão contribui para que se possa ir além da visão simplista de oposição entre mundo real e virtual, uma vez que demonstra que interações face-a-face não são completamente genuínas e livre de cálculo como se costuma pensar, enquanto a comunicação on-line não é simplesmente ditada por manipulações e sujeitos antissociais, mas sim por atores sociais estratégicos que empregam diferentes meios com o objetivo de administrar relacionamentos de variados graus de intimidade.

Ainda que a protagonista feminina da série critique a si mesma pelo ato de tirar selfies no vaso, o verdadeiro problema que permeia toda a sua narrativa é a invasão de privacidade sofrida por ela e a vigilância constante a que ela estava submetida sem estar ciente disto, tudo graças à Joe e sua “cúmplice”, a tecnologia. Essa história se torna real para centenas de mulheres diariamente, e também serve como ponto de partida para a reflexão de todos os bilhões de usuários dos sites de redes sociais, que se divertem por meio dessas ferramentas e se sentem atraídos pela aparente possibilidade de controle, sem a consciência

do modo como seus dados são explorados. Soma-se a isto o vasto processo de racionalização das relações íntimas que se desenrola nos últimos tempos, em meio a um contexto de capitalismo emocional (ILLOUZ, 2007), no qual a vida emocional passa a seguir a lógica das relações econômicas. Seguimos, entretanto, culpando meras fotos encenadas de influencers digitais como o principal lado negativo do Instagram e do Facebook.

Assim, do mesmo jeito que o arco narrativo de Beck dirige a personagem à conclusão de que o príncipe encantado e o stalker obsessivo eram o mesmo homem, somos levados à lembrança dolorosa de que as ferramentas de redes sociais são máquinas de prazer e, também, de vigilância. Mas, do mesmo jeito que Beck, devemos recordar, ainda, que não se trata de um estado natural e imutável das coisas. Nos últimos momentos da série, a protagonista desabafa: “Sabe o que eu acho? Que isso tudo foi uma desculpa para justificar se intrometer na vida de garotas e violá-las completamente. Acho que adora isso. O poder” (YOU, 2018, ep. 10, 40:49). Cabe a nós, agora, refletir sobre a melhor maneira de lidar com o stalker que vive em cada um dos telefones de nossos amigos e conhecidos e, também, é claro, no nosso próprio aparelho.

### Referências bibliográficas

BOYD, D.; MARWICK, A. Social privacy in networked publics: teens’ attitudes, practices, and strategies. In: *A decade in Internet time: symposium on the dynamics of the Internet and society*, 2011. Disponível em: [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1925128](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1925128).

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GERLITZ, C.; HELMOND, A. The like economy: social buttons and the data-intensive web. *New Media & Society*, v. 15, n. 8, 2013.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2002.

ILLOUZ, E. *Cold intimacies: the making of emocional capitalism*. Cambridge: Polity Press, 2007

MADIANOU, M.; MILLER, D. Polymedia: towards a new theory of digital media in interpersonal communication. *International Journal of Cultural Studies*, v. 16, n. 2, 2013.

MILLER, D.; COSTA, E.; HAYNES, N.; MCDONALD, T.; NICOLESCU, R.; SINANAN, J.; SPYER, J.; VENKATRAMAN, S.; WANG, X. *How the world changed social media*. London: UCL Press, 2016.

PRIMO, A. T.; VALIATI, V.; LUPINACCI, L.; BARROS, L. Conversações fluidas na cibercultura. *Revista Famecos*, v. 24, n. 1, 2017.

PRIMO, A.; LUPINACCI, L.; VALIATI, V.; BARROS, L. Comunicação privada na internet: da invenção do particular na Idade Média à hiperexposição na rede. *Revista Intexto*, n. 34, 2015.

TURKLE, S. *Alone together: why we expect more from technology and less from each other*. New York: Basic Books, 2011.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*. New York: Routledge, 2014.

VAIDHYANATHAN, S. *Anti-social media: how Facebook disconnects us and undermines democracy*. New York: Oxford University Press, 2018.

\_\_\_\_\_. *The Googlization of everything (and why should we worry)*. Los Angeles: The University of California Press, 2011.

### **Série**

YOU. Creators: Greg Berlanti e Sera Gamble. *Netflix*, 2018. Acesso em: 10 set. 20.

Submetido em: 3 jun. 20 | aprovado em: 23 set. 20

## O diálogo social solidário na resignificação da periferia

*Julio Cesar Gonçalves<sup>1</sup>*

---

1 Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (Uniso), integrante do Grupo Internacional de Pesquisa Mídia, Cidade e Práticas Socioculturais (MidCid) da Uniso e bolsista Capes. Contato: [goncaju2@gmail.com](mailto:goncaju2@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1687-7715>.

**Resumo**

Resenha do livro ROVIDA, M. *Jornalismo das periferias – O diálogo social solidário nas bordas urbanas*. Curitiba: CRV, 2020.

**Palavras-chave**

Livro, jornalismo, periferias.

**Abstract**

Review on the book ROVIDA, M. *Jornalismo das periferias – O diálogo social solidário nas bordas urbanas*. Curitiba: CRV, 2020.

**Keywords**

Book, Journalism, peripheries.

Foi em um fato corriqueiro, a cobertura de uma rádio sobre o engarrafamento de trânsito provocado por um caminhão na Marginal do Tietê, em São Paulo, que Mara Rovida encontrou tema para sua tese de doutorado, depois editada no livro *Jornalismo em trânsito – O diálogo social solidário no espaço urbano*, indicado ao Prêmio Jabuti 2016. Agora ela retorna às livrarias com outra pesquisa que igualmente ganhou corpo a partir de um fato cotidiano: um debate estudantil despertou-lhe o interesse pela produção jornalística de comunicadores profissionais que atuam na periferia. O resultado é a obra *Jornalismo das periferias – O diálogo social solidário nas bordas urbanas*, fruto de dois anos de trabalho de campo e no qual a autora reafirma sua linha epistemológica, que tem a descrição densa de Clifford Geertz como prática, a divisão do trabalho social de Emile Durkheim como referência e a comunicação dialógica de Cremilda Medina como visão de mundo. Bem como a sua convicção de que o jornalismo e a pesquisa social se encaixam.

Essa certeza transpira em cada um dos cinco capítulos do livro, pois em todos é possível identificar a argúcia do pesquisador mesclada à curiosidade do jornalista ou vice-versa, sempre acompanhadas por reflexões próprias de um e de outro. Logo no primeiro deles, *Descoberta*, essa conexão fica bem clara, pois já de início Rovida (2020) afirma haver pontos de contato entre as duas áreas. Contudo, longe de dar ênfase a esse aspecto, o propósito do capítulo propriamente é o de inserir o leitor no percurso da pesquisa, compartilhando com ele desde o instante de concepção da ideia, que brotou durante um encontro organizado para seus alunos no curso de Jornalismo, às reflexões de um pesquisador/repórter que precisa readaptar a pesquisa/pauta à dinâmica da realidade encontrada. Costurando tudo isso, são apresentados os referenciais teóricos que embasam o trabalho.

### **Esboço de caminhos**

O debate estudantil tinha a finalidade de discutir a profissão de jornalista e a presença da mulher nesse universo, mas chamou atenção a apresentação feita por uma das convidadas, sobre seu trabalho no site *Nós, Mulheres da Periferia*, que descortinou “um universo de pesquisa ainda desconhecido por quem

acompanhava sua fala” (ROVIDA, 2020, p. 18). Para Rovida, foi a oportunidade de mais uma vez promover um diálogo entre a práxis comunicacional e a produção acadêmica, tal como fez no seu livro anterior. Fica-se sabendo então que os passos seguintes foram a busca por subsídios teóricos para alimentar o debate acerca da cidade e suas especificidades geográficas e simbólicas, bem como por informações sobre o jornalismo independente, que na definição de Roseli Figaro (2018) oferece arranjos alternativos à mídia hegemônica. Foram então identificados e contatados seis jornalistas de quatro grupos comunicacionais: *Periferia em Movimento*, *Nós Mulheres da Periferia*, *Agência Mural de Jornalismo da Periferia* e *Alma Preta*. É sobre eles que se vai ler nos próximos capítulos.

Mas antes disso, o leitor fica sabendo das peripécias da autora para conciliar sua agenda acadêmica, marcada por rigidez de prazos e horários para entrevistar fontes sem rotinas de jornada ou mesmo local fixo de trabalho. Sua necessidade de, por conta disso, ter que adaptar alguns procedimentos metodológicos das teorias com a prática dos sujeitos dessa pesquisa – por exemplo, a impossibilidade de adotar *ipsis literis* a descrição densa da etnografia de Geertz na imersão de campo diante da inexistência de uma rotina das fontes ou mesmo de agenda, o que a levou a recorrer às entrevistas abertas e ao acompanhamento à distância de alguns acontecimentos. Está informado de que um dos pressupostos para identificar os produtos analisados seria o de que eles fizessem parte da rede Jornalistas das Periferias e dessem ênfase em suas narrativas aos eixos raça, gênero e classe, sugestão de uma das primeiras fontes de informação da pesquisa, que como outras sugestões foram incorporadas no processo. E por fim, fica-se sabendo exatamente como classificar o livro que se tem em mãos para decidir se prossegue ou não com a leitura: trata-se de um estudo acadêmico sobre “um fenômeno comunicacional (o jornalismo das periferias), desenvolvido por sujeitos (jornalistas que moram nas periferias) em um determinado contexto (a Região Metropolitana da Grande São Paulo)” (ROVIDA, 2020, p. 38).

Porém à essa altura, envolvido por um texto fácil, tecido com a fluidez e simplicidade que devem ter os textos jornalísticos aliadas ao rigor científico

exigido pelos trabalhos acadêmicas, o leitor já está de mãos dadas com a autora, percorrendo com ela o caminho da pesquisa, como se a acompanhasse desde o florescer da ideia e fosse tomado pelas mesmas indagações e reflexões surgidas durante o percurso. Então constata estar trilhando um caminho sem volta, tal o interesse despertado por seguir a leitura (ou seria jornada?) até o final. Quando lá chegar, ainda terá a surpresa de acompanhar uma conversa entre Cremilda Medina e Mara Rovida.

### **Marcos conceituais**

Com toda introdução inicial, o que vem a seguir parece um tanto familiar ao leitor, que conhece os protagonistas, o contexto em que eles se inserem e o que se espera aprender com cada um deles. Acima de tudo, ele tem clara percepção da epistemologia que embasa toda a pesquisa, embalada por reflexões provocadas por Cremilda Medina de que o jornalismo deve ser entendido como ação coletiva promovida por sujeitos ativos em um contexto social. A prática jornalística, portanto, é uma mediação social, dependente da interação entre sujeitos, um pressuposto de Medina que Rovida abraça e propagada: “Seria difícil livrar-se de perspectiva teórica tão marcante para indicar que casualmente escolhas metodológicas foram feitas para lidar com um fenômeno desafiador” (ROVIDA, 2020, p. 34).

Por essa perspectiva, é imprescindível, tanto ao jornalista quanto ao pesquisador, uma abordagem imersiva para aproximação com os sujeitos em foco. É aqui que entra a descrição densa da etnografia de Geertz. Afirma ele que o etnógrafo lida com uma multiplicidade de conceitos e estruturas, amarradas umas às outras “que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar” (GEERTZ, 2008, p. 7). Ao apresentá-lo, deve estar ciente de que importante não são os significados atribuídos por quem observa e sim aqueles engendrados pelos próprios sujeitos da pesquisa. Ou seja, não se trata de observar apenas e sim de interagir. Não é simplesmente narrar o que se observou e atribuir significados às

suas observações, mas sim registrar, compreender e apresentar os significados que os próprios sujeitos da pesquisa atribuem às suas ações e percepções. É uma “estratégia de pensar *com* eles e não *sobre* eles” (ROVIDA, 2020, p. 38).

Essa interatividade remete a um novo marco conceitual: a ideia do diálogo social solidário, conjugação da Solidariedade Social Orgânica de Émile Durkheim com a Dialogia Jornalística de Cremilda Medina, pensamento que Rovida vem enfatizando em sua obra. Como pontua a autora ainda no primeiro capítulo, sob a ótica durkheimniana uma das principais características das sociedades capitalistas é a expansão e a intensificação da divisão do trabalho. Com o crescimento das especializações, cresce a interdependência desses grupos, o que estabelece uma rede de solidariedade orgânica entre eles. Ao observar a atuação do repórter de uma rádio na cobertura de um engarrafamento de trânsito numa das principais vias de acesso de São Paulo, que resultou no livro anterior, Rovida (2015) identificou a dialogia jornalística de Medina através da rede de solidariedade criada em torno do motorista do caminhão que ocasionou um incidente.

A reação do público foi amistosa ao caminhoneiro, ao contrário do usual, graças à forma como o repórter desempenhou seu papel de mediador social. Ou seja, o jornalista demonstrou habilidade em aglutinar a polifonia e a polissemia de suas fontes de informação, de seu público e dele mesmo, um dos fundamentos do jornalismo dialógico de Medina (1996). Neste livro de Rovida (2015), essa solidariedade se materializa na rede que se forma entre produtores de comunicação jornalística das periferias, até como uma exigência para o fortalecimento desses arranjos alternativos ante a produção massificante em todos os sentidos da mídia hegemônica.

### **A periferia por ela mesma**

De posse desse roteiro conceitual, a leitura torna-se ainda mais prazerosa e instrutiva. Prazerosa porque bons textos sempre dão prazer a quem tem hábito de ler. E instrutiva porque, além do contato com autores de pouca difusão acadêmica apesar da consistência e relevância de seus trabalhos, é possível acompanhar a prática de como operar com os referenciais apontados no início. Isso inclui desde

o rigor nas anotações para o diário de campo – foram 24 horas e meia de trabalho de campo, treze delas dedicadas a entrevistas – até observações como a de que uma das entrevistadas, após muitas remarcações de agenda, optou por conversar na biblioteca Mario de Andrade, centro da cidade, pois assim poderia aproveitar seu dia de folga para comprar cosméticos naquela região, onde os preços saem mais em conta. Um detalhe que pode parecer insignificante em outros tipos de pesquisa, mas que neste torna-se indispensável.

Como também é indispensável compreender qual o significado que os moradores das periferias dão aos espaços que ocupam, tema do segundo capítulo, *A periferia pelos periféricos*, no qual Rovida (2020) apresenta um território sem a carga de conceitos que circulam em torno da palavra. A ressignificação da periferia ganhou forma a partir dos anos 80, no espaço deixado pelas Comunidades Eclesiais de Base (CEB) e movimentos sociais e ocupado por três agentes – igrejas evangélicas; Primeiro Comando da Capital (PCC), facção que comanda o crime organizado de dentro dos presídios; e a produção cultural que vem da periferia, tendo o grupo de rap Racionais MC's como um dos principais propulsores. Ao invés de um espaço de pobreza e miséria, a periferia torna-se um lugar de potência. A tese é do sociólogo Tiarajú Pablo D'Andréa (2013), invocada por Rovida (2020) na sua intenção de apresentar outros olhares e significados para as periferias. Também a historiadora Maria Beatriz Nascimento, ativista do movimento negro no Brasil, comparece com sua hipótese de que a forma de sociabilidade criada no tempo dos quilombos permanece nas periferias, onde igualmente pode-se observar um sentimento de identidade coletiva vinculada ao território. Nesse processo as palavras ganham outro sentido. *Quebrada*, que designava um espaço marcado por abandono e insegurança, passou a ter um posicionamento ativista, engajado, sinalizando mudanças de comportamento e atitudes.

Diante disso tudo, que tipo de jornalismo se pratica na periferia e que jornalista consegue, às duras penas, sobreviver fora do circuito *mainstream*? As respostas vêm nos dois capítulos seguintes. Em *Jornalismo das periferias* apresentam-se resultados parciais de uma pesquisa desenvolvida em 2019 pela

Rede Jornalistas da Periferia para mapear esses arranjos alternativos na cidade de São Paulo no qual foram identificadas 97 iniciativas, o que demonstra haver certa resistência à hegemonia. Um perfil dos participantes demonstra que a maioria, embora tenha feito faculdade de comunicação (principalmente jornalismo) identifica sua produção como iniciativa de comunicação e não de jornalismo. E a entende como um instrumento na luta por dar representatividade à população periférica, esquecida pela grande imprensa ou por ela estigmatizada. Em suma, como conclui Rovida, a militância é a motivação dessas pessoas. “O jornalismo das periferias é, portanto, uma prática jornalística embasada pelos tradicionais valores dessa arte de tecer o presente potencialmente mediadora do diálogo social” (ROVIDA, 2020, p. 143). A reivindicação pelo direito social à informação está nela embutida.

Em sequência, em *Jornalistas da periferia*, o livro traz um perfil dos seis profissionais com atuação nos quatro grupos estudados. Mas o resultado que apresenta é válido para todo o coletivo dessas iniciativas. Mesmo sem se conhecerem, eles se aproximam por seu engajamento e biografias em comum, enfrentam igual distância geográfica e desvalorização identitária por conta de suas origens sociais. Enfim, aprendem que o “CEP é importante nas relações e o recorte urbano é mais complexo do que o mapa a ser decorado para a prova” (ROVIDA, 2020, p. 156) afirma a autora no subcapítulo que fecha essa parte. A bem dizer, trata-se de uma crônica na qual seu olhar capta a trajetória desses atores num eterno *looping* que vai acompanhá-los desde infância até o despertar para o movimento de outros tantos que, iguais a si, estão no mesmo embate pela defesa de uma pauta. “Nesse novo capítulo da jornada, o jovem adulto se torna referência e contribui como o novo adjetivo atribuído ao bairro de infância: potência” (ROVIDA, 2020, p. 157).

### Um diálogo

Apesar de intitulado *Ponto de chegada*, o quinto capítulo não é verdadeiramente o último, reservado ao posfácio que o segue, mas que se enquadraria muito bem como mais um dos capítulos dessa narrativa, tal ele se

encaixa em todo contexto. Nas considerações que faz nesta quinta seção, Roviada (2020) chama atenção para o resgate do ideal do fazer jornalístico identificados nesses produtores. Anota que o jornalismo das periferias é um fenômeno em expansão e reafirma resumidamente alguns pontos epistemológicos apresentados no início: o jornalismo produzido na periferia da Região Metropolitana de São Paulo é uma mediação dialógica, processo formado pela tríade fontes e personagens, mediador e público; a visibilidade da solidariedade orgânica promovida pela dialogia jornalística e

insere o público dessas narrativas em uma dinâmica solidária, ampliando o escopo de acontecimento dessa forma de interação social pautada pela interdependência, o aqui é nomeado como diálogo social solidário. [...] Nas bordas urbanas observa-se, portanto, o diálogo social solidário (ROVIDA, 2020, p. 161).

Intitulado *Ensaïemos um diálogo (Apontamentos)*, o posfácio é assinado por Cremilda Medina, que optou por fazer observações sobre a leitura de cada capítulo e submetê-las à apreciação da autora. O resultado aparece nas últimas sete páginas do livro e traz um enriquecedor diálogo entre a jornalista/pesquisadora e uma de suas principais referências teóricas, que não poupa Roviada de algumas provocações. Logo de início, por exemplo, lembra que Roviada dá estocadas na imprensa corporativa mas que, em sua opinião, deveria fazê-lo também em certas linhas de pesquisa científica: “Burocratas do conhecimento acadêmico, assim como jornalistas enquistados no poder opinativo da mídia não diferem quanto à falta de percepção da complexidade da experiência humana” (MEDINA, 2020, p. 163).

Destaca também que uma das virtudes do trabalho é a busca de noções para substituir conceitos congelados, desmontando a leitura única que se faz da periferia e aponta que essa ruptura se dá já no título – bordas urbanas, em substituição a outros conceitos desgastados sobre essas regiões. Roviada responde a todos os apontamentos e ambas compartilham algumas reflexões, de tal forma que a conversa entre as duas torna-se um diálogo interativo, pertinente ao que foi lido.

## Referências

D'ANDREA, T. P. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FIGARO, R. (org.). *As relações de comunicação e as condições de produção no trabalho de jornalistas em arranjos econômicos alternativos às corporações de mídia*. São Paulo: ECA-USP, 2018.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

MEDINA, C. (org.). *Povo e personagem*. Canoas: Ulbra, 1996.

\_\_\_\_\_. Posfácio. ROVIDA, M. *Jornalismo das periferias o diálogo social solidário nas bordas urbanas*. Curitiba: CRV, 2020.

ROVIDA, M. *Jornalismo das periferias o diálogo social solidário nas bordas urbanas*. Curitiba: CRV, 2020.

ROVIDA, M. *Jornalismo em trânsito o diálogo social solidário no espaço urbano*. São Carlos: Edufscar, 2015.

Submetido em: 15 out. 20 | aprovado em: 20 nov. 20