

COLEÇÃO  
FICÇÃO SERIADA

Lígia Prezia Lemos  
Larissa Leda F. Rocha  
[organizadoras]

# FICÇÃO SERIADA

ESTUDOS E PESQUISAS  
VOLUME 6



EDLFMA



Editora Jogo  
de Palavras

**FICÇÃO**  
**SERIADA**  
ESTUDOS E PESQUISAS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Reitor  
Vice-Reitor

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho  
Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos



**EDUFMA**

EDITORA DA UFMA

Diretor  
Conselho Editorial

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira  
Prof. Dr. Antônio Alexandre Isídio Cardoso  
Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni  
Prof. Dr. André da Silva Freires  
Prof. Dr. Márcio José Celeri  
Prof<sup>ª</sup>. Dra. Diana Rocha da Silva  
Prof<sup>ª</sup>. Dra. Gisélia Brito dos Santos  
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa  
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva  
Prof. Dr. Carlos Delano Rodrigues  
Prof<sup>ª</sup>. Dr. Felipe Barbosa Ribeiro  
Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Aurea Lira Feitosa  
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas  
Bibliotecária Dra. Suênia Oliveira Mendes  
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior



Editora Jogo  
de Palavras

EDITORA JOGO DE PALAVRAS

Editor

João Paulo Hergesel



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DAS EDITORAS UNIVERSITÁRIAS

LIGIA PREZIA LEMOS  
LARISSA LEDA F. ROCHA  
[organizadoras]

# FICÇÃO SERIADA

## ESTUDOS E PESQUISAS

São Luís



EDUFMA

Alumínio



Editora Jogo  
de Palavras

2023

Copyright © 2023 by EDUFMA

Projeto gráfico, Diagramação e Capa Mateus Vilela

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

Ficção seriada [recurso eletrônico]: estudos e pesquisas / Organização: Ligia Prezia Lemos, Larissa Leda Fonseca Rocha. – Alumínio, SP: Jogo de Palavras; São Luís: EDUFMA, 2023.

v. 6; 306 p.: il.; 14 X 21 cm.

Vários autores.

ISBN (Jogo de Palavras): 978-65-87397-40-5

ISBN (EDUFMA): 978-65-5363-270-7

1. Ficção seriada. 2. Estudos de Televisão. I. Título.

CDD 791.457

CDU 654.19

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

### Criado no Brasil [2023]

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

### EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Av. dos Portugueses, 1966 | Vila Bacanga

CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil

Telefone: (98) 3272-8157

[www.edufma.ufma.br](http://www.edufma.ufma.br) | [edufma.sce@ufma.br](mailto:edufma.sce@ufma.br)

### EDITORA JOGO DE PALAVRAS

Rua José Jovino da Silva, 290 | Jardim Olidel

CEP: 18125-000 | Alumínio | SP | Brasil

Telefone: (11) 98947-2110

[www.jogodepalavras.com](http://www.jogodepalavras.com) | [editorajogodepalavras@outlook.com](mailto:editorajogodepalavras@outlook.com)

**AUTORAS E AUTORES:**

Adriano Monteiro  
Alexandre Tadeu dos Santos  
Amanda Azevedo  
Ana Angel  
Carolina Fernandes da Silva Mandaji  
Clarice Greco  
Diego Gouveia Moreira  
Erick Borges Vieira  
Gabriela Borges  
Gêsa Cavalcanti  
Isabella Chianca Bessa Ribeiro Do Valle  
João Paulo Hergesel  
Larissa Leda F. Rocha  
Larissa Nascimento Lopes de Oliveira  
Larissa Oliveira  
Leony Lima  
Luísa Chaves de Melo  
Marcel Vieira Barreto Silva  
Marcela Costa da Cunha Chacel  
Maria Carmen Jacob de Souza Romano  
Mario Camelo  
Raquel Galdino  
Talitta Oliveira Cancio  
Tcharly Magalhães Briglia  
Tatiana Helich  
Valmir Moratelli  
Valquiria Michela John

**AUTORA CONVIDADA:**

Maria Lourdes Motter

# Sumário



<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>11</b>
Lígia Prezia Lemos e Larissa Leda F. Rocha	

<b>FICÇÃO E REALIDADE - TELENOVELA: UM FAZER BRASILEIRO</b> .....	<b>13</b>
Maria Lourdes Motter	

## 1- QUESTÕES DE AUTORIA

<b>O AUTOR-ROTEIRISTA DE TELENOVELAS DA TV GLOBO NO CONTEXTO DA AMBIÊNCIA DIGITAL: UM OLHAR SOBRE GLORIA PEREZ E ROSANE SVARTMAN</b> .....	<b>27</b>
Tcharly Magalhães Briglia e Maria Carmen Jacob de Souza	

<b>COMO ROTEIRISTAS BRASILEIROS PENSAM A DESINFORMAÇÃO EM SÉRIES E TELENOVELAS</b> .....	<b>43</b>
Luísa Chaves de Melo; Adriano Monteiro; Ana Angel Cabral e Raquel Galdino Sampaio	

<b>A SURDEZ NO MAINSTREAM: REFLEXÕES SOBRE OS CONCEITOS DE AUTORIA E ESTILO EM SÉRIES INCLUSIVAS E BILÍNGUES</b> .....	<b>59</b>
Amanda Azevedo	

## **2- QUESTÕES DE GÊNERO**

**RECEPÇÃO DE TELENOVELA ENTRE MULHERES DETENTAS: UM OLHAR A PARTIR DE ATRAVESSAMENTOS DE GÊNERO ..... 81**

Valquíria Michela John

**SIM, ELAS SÃO BISSEXUAIS: REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS BISSEXUAIS FEMININAS NAS TELENOVELAS DA GLOBO ..... 99**

Talitta Oliveira Cancio e Marcela Costa da Cunha Chacel

**TRANS-EXISTÊNCIAS SEM PROTAGONISMO: A FALTA DE PROTAGONISMO TRANS E TRAVESTI NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO COMO ESTRATÉGIA DE INVISIBILIZAÇÃO ..... 115**

Mario Luiz de Souza Camelo e Alexandre Tadeu dos Santos

**TODXS NÓS, DA HBO, E O ESTABELECIMENTO DE NOVOS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO LIGADOS À TRANS-GENERIDADE ..... 135**

Diego Gouveia Moreira

## **3- SERIALIZAÇÃO E FORMATO**

**FIOS DE UMA ESCRITA ENOVELADA SOB A MÃO DE FERRO DA INDÚSTRIA: OS MODOS DE CONTAR DA TELENOVELA BRASILEIRA ..... 153**

Larissa Leda F. Rocha

**FORMATOS, INTERATIVIDADE E MODOS DE CONSUMO NOS STREAMINGS DO SBT ..... 171**

Erick Vieira e Clarice Greco

## **4- MEMÓRIAS E MÉTODOS**

<b>UM OBJETO SEM MEMÓRIA: A PESQUISA EM TELENOVELA E SEUS LUGARES DE MEMÓRIA .....</b>	<b>189</b>
Gêsa Cavalcanti	

<b>ESTUDOS DE TELENOVELA INFANTOJUVENIL NO GP FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA .....</b>	<b>205</b>
João Paulo Hergesel	

## **5- ESTUDOS DE NARRATIVAS**

<b>O NOIR NA FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA PRODUZIDA NA GALÍCIA/ESPANHA: UM OLHAR SOBRE A SÉRIE O SABOR DAS MARGARIDAS .....</b>	<b>225</b>
Carolina Fernandes da Silva Mandaji	

<b>DRAMAWORLD E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM K-DRAMAS .....</b>	<b>243</b>
Larissa Nascimento Lopes de Oliveira; Isabella Chianca Bessa Ribeiro Do Valle e Marcel Vieira Barreto Silva	

<b>IDOSOS INÚTEIS? O CRIME PERFEITO DA VELHICE COMO PLOT-TWIST EM ROUND 6 E CLICKBAIT .....</b>	<b>261</b>
Valmir Moratelli e Tatiana Helich	

<b>CULTURA DE FÃS E PRODUÇÃO CRIATIVA SOBRE A TELENOVELA CLUB 57 NO YOUTUBE .....</b>	<b>277</b>
Leony Lima; Larissa Nascimento Lopes de Oliveira e Gabriela Borges	

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

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



## APRESENTAÇÃO

Este é o sexto volume da coleção Ficção Seriada: estudos e pesquisas e temos a alegria perceber que nosso trabalho no GP Ficção Televisiva Seriada vem gerando frutos cada vez mais agradáveis e prazerosos. O objetivo da coleção é reunir a cada ano os melhores artigos que foram apresentados no congresso nacional da Intercom e que, por meio de múltiplas perspectivas teóricas e metodológicas do campo da comunicação, abordem os diferentes aspectos que envolvem produção, criação, distribuição, circulação, recepção e consumo da ficção televisiva seriada em diferentes formatos, incluindo, ainda, os assuntos e questões emergentes.

Tanto nossos encontros quanto nossas publicações reforçam a potência, valor e resistência deste objeto de estudo e, é claro, evidenciam possibilidades de “construção de memória e compreensão da realidade” (Baccega, 2022), por incríveis e criativas vias transversais. Os artigos que compõem o presente volume foram apresentados presencialmente, em setembro de 2022, na Universidade Federal da Paraíba, no primeiro congresso nacional da Intercom após a pandemia de Covid-19, ou seja, depois de dois anos de isolamento social. Possuem, portanto, um caráter de reencontro, de festa, de retomada. Os 15 artigos do livro estão divididos em 05 eixos : Questões de Autoria; Questões de Gênero; Serialização e Formato; Memórias e Métodos; e Estudos de Narrativas.

Vale lembrar que estamos comemorando os 30 anos do GP Ficção Televisiva Seriada, criado em 1993, e começamos a festa ainda em 2020, trazendo a cada ano um trabalho histórico, de pesquisadoras reconhecidas na área. Primeiro, publicamos o artigo seminal de Maria Immacolata Vassallo de Lopes: *Telenovela e direitos humanos: a narrativa de ficção como recurso comunicativo*, originalmente apresentado na Intercom em 2009, com reflexões que se tornaram paradigma do campo em todo o Brasil. Em 2021, publicamos de Anamaria Fadul, uma das pioneiras de nossa área, o artigo intitulado *Globalização cultural e o fluxo internacional da ficção televisiva seriada: o caso da telenovela brasileira*, apresentado originalmente no ano de 2001. O artigo nos in-

dica o ambiente e perspectivas que se vislumbravam então, e nos leva a refletir sobre cenários em que se insere a ficção seriada e, também, sobre as alterações ocorridas em nosso próprio campo. Em 2022, trouxemos um nome de inegável importância em nossa área, Maria Aparecida Baccega. Seu artigo, *Reflexões sobre telenovela: o âmbito do ficcional como desenho do cenário das práticas de consumo*, foi apresentado originalmente em 2011 e busca compreender o início do processo de migração da narrativa da telenovela para outras plataformas.

E agora, neste volume, trazemos o artigo de Maria Lourdes Motter, *Ficção e Realidade - Telenovela: um fazer brasileiro*, que foi apresentado originalmente em setembro de 2000. A autora faz um paralelo da telenovela com o folhetim, convidando para a discussão o pensamento de Machado de Assis sobre o gênero literário crônica. Um artigo leve e agradável que traz à tona o debate fundamental sobre o melodrama e sua importância em nosso país.

Com 30 anos de existência, esperamos que o GP Ficção Televisiva Seriada continue ainda por muitos anos estimulando o intercâmbio entre pesquisadores brasileiros e estrangeiros, desenvolvendo pesquisas, gerando afetos, provocando debates, difundindo o conhecimento.

Inverno de 2023,  
*Lígia Prezia Lemos e Larissa Leda Rocha*

# FICÇÃO E REALIDADE - TELENOVELA: UM FAZER BRASILEIRO<sup>1</sup>

Maria Lourdes Motter

## SÍNTESE DOS CONTRÁRIOS

Com origens que remontam às narrativas orais, ao folhetim e às novelas radiofônicas, a telenovela brasileira participa dos 50 anos de televisão no Brasil como um produto de *grife*, requintado, *glamouroso* e sem similares no gênero. Modelo para outros países, mantém sua identidade singular, atravessa fronteiras geográficas e ideológicas, sendo consumida no mundo todo. Como produto de exportação ela gera negócios. Enquanto produto cultural, ela gera um conhecimento sobre o Brasil. Ficcional é verdade, mas ainda assim, com frequência, única fonte de informação sobre nós para comunidades de culturas distantes e pouco aparentadas com a nossa.

Para chegar ao seu modo brasileiro de ser, contribuíram fatores conjunturais determinados por nossa história, entre os quais o Golpe Militar de 1964, o regime militar e a censura imposta aos meios de comunicação, ao cinema, ao teatro e à produção editorial.

Os produtores culturais censurados se viram compelidos a buscar trabalho junto às emissoras de televisão florescentes e, em particular, à Rede Globo de Televisão, favorecida com acordos financeiros e apoios oriundos do governo militar.

Paradoxalmente, produtores e criadores de grande talento, diretores, atores, técnicos e todo um contingente de profissionais altamente qualificados e, em sua maioria, com tendências contrárias ao regime, vão exercer sua arte no espaço da ficção televisiva e em particular da telenovela, que se firmará como principal produto da emissora. O pro-

---

1 Parte deste trabalho foi publicada na revista *Fronteiras*, da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul. Posteriormente foi apresentado ao GP Ficção Seriada da Intercom e pela Revista *Ética & Comunicação* n.2, ago-dez, 2000; pela FIAM.

cesso de aperfeiçoamento do formato se faz acompanhar por altos investimentos em tecnologia, resultando daí um produto com qualidade incomparável em relação a tentativas levadas a efeito por outras emissoras com diferentes graus de empenho e performances que vão do êxito que não se consegue repetir ao desastre estrondoso.

Produzir telenovela fora da Rede Globo constitui um risco que os altos investimentos desaconselham. Não sendo para concorrer com a emissora líder, opta-se pela ocupação do espaço para atender a segmentos de audiência disponíveis para o consumo de produtos de menor qualidade capazes de assegurar retorno de investimento e lucros. A importação de novelas mexicanas atende a esse propósito. Os produtores da Televisa, que desenvolveu uma linha de produção industrial de novelas, consideram “coisa de brasileiro” fazer telenovela com tanta seriedade, rigor e arte.

O grande desafio tem sido compreender a telenovela como um fenômeno capaz de mobilizar milhões de telespectadores diariamente, gerar notícias para mídias especializadas e ainda para a mídia informativa, jornais diários e revistas informativas semanais de circulação nacional. Isto, não só pela existência de seções próprias e cadernos especiais mas, sobretudo, como pauta do noticiário geral, onde a telenovela pode ser citada ou, mais que isso, sugerir temas para serem tratados como questões de interesse coletivo.

Pesquisa realizada durante cinco anos em jornais e revistas demonstrou a importância da telenovela no contexto da vida nacional, bem como sua forma de interferência na realidade, posto que sua repercussão ultrapassa a audiência indo tocar nos elementos da realidade que ela representa. A pesquisa mostra que essa interferência se dá em diferentes níveis e em graus variáveis, dependendo do autor, do tema que ele elege para sua história e de como ela se desenvolve.

Estruturando-se a partir de uma trama central em torno da qual se desenvolvem tramas secundárias paralelas, a telenovela abre espaço para priorizar e hierarquizar questões que superam o fio melodramático, a trama amorosa, e incorporam problemas da vida cotidiana do telespectador e, por extensão, da sociedade. Lembramos *O Rei do Gado* como exemplo máximo de interferência, quando o autor, Benedito Ruy Barbosa, elege como tema central o MST e a Reforma Agrária, gerando repercussão no Senado e no Congresso Nacional e registro da discussão entre parlamentares – nos Anais do Congresso – sobre a imagem que a telenovela projetou dos políticos quanto à falta de frequência às sessões e seu desinteresse pela questão agrária. Pesquisa para avaliar a violência, quando a telenovela estava no ar, revelou a ampla simpatia da população pelo

sem-terra, pelo MST, com 88% aprovando o confisco de terras pelo governo para realização da Reforma Agrária.

A interação que a telenovela estabelece entre os cotidianos da ficção e da realidade constitui uma das peculiaridades da telenovela brasileira que, ao desenvolver um cotidiano em paralelo, dialoga com o real, numa dinâmica em que o autor colhe, a partir de suas inquietações, aspectos da realidade a serem tematizados ou tratados como questões de importância em sua ficção. Reelaborados artisticamente e concretizados dramaturgicamente eles retornam ao cotidiano onde os nexos para sua compreensão faltavam ou não eram percebidos na sua fragmentação. Contextualizados ou recontextualizados eles ganham um sentido e uma dimensão na ótica do autor que propõe um encaminhamento para a discussão ou uma solução possível. Desse modo, ter bons roteiristas e produzir bem suas histórias equivale a compartilhar com milhões de telespectadores uma experiência e um saber que se acrescentarão ou substituirão outros. A simples familiaridade do telespectador com discussões bem orientadas sobre preconceitos, drogas, alcoolismo, violência, hábitos de higiene e saúde sinaliza um avanço da telenovela e da sociedade que incorpora novos dados/informações/conhecimentos e/ou comportamentos.

Considerar a telenovela como um produto alienante porque conta uma história de amor, de muitos desencontros para um encontro final, sempre igual a si mesma, revela a desatenção para com sua face realista e dinâmica. É a sensibilidade para com os temas geradores de conflitos de ordem social, de ordem pessoal ou ética, por exemplo, que garante a vitalidade da telenovela. Os temas se renovam levando em conta as variáveis que o próprio movimento sócio-histórico-político coloca na dinâmica social.

Independentemente das críticas que se possam fazer a esta ou àquela telenovela, pode-se encontrar nelas alguma contribuição. Quem não se lembra da popularização de conhecimento sobre doação de órgãos, mães de aluguel, Internet, ou do serviço prestado por *Explode Coração*, de Glória Perez, ao incorporar uma campanha para localização de crianças desaparecidas, com efeitos que perduram na adesão de instituições e empresas que continuam divulgando cartazes e relações de outras crianças?

A liderança absoluta da telenovela do horário nobre não se deve ao acaso ou a artimanhas exteriores a ela. É o espaço da cultura brasileira, onde a realidade penetra, se torna ficção e retorna, maquiada, como não poderia deixar de ser, mas por profissional que entende da arte: não trabalha para desfigurar mas para realçar traços e atenuar deformações da realidade, às vezes escondida, por vezes insuportável.

## CRÔNICA DO COTIDIANO

A telenovela já foi considerada como crônica do cotidiano. Sendo muitas as possibilidades relacionais entre a telenovela e o cotidiano, pensá-la como crônica instiga a reflexão e requer uma seleção entre os múltiplos caminhos que se abrem ao pesquisador. Temos que retornar um pouco no tempo para recuperar o próprio conceito de folhetim - gênero consensualmente reconhecido como uma das matrizes genéticas da telenovela - que, no Brasil, se mescla com a crônica na própria concepção dos nossos primeiros cronistas e, em particular, daquele que a implantou como gênero jornalístico. Pensamos em Machado de Assis exercendo esse fazer por anos a fio e acumulando uma produção de crônicas que se contam às centenas.

Em estudo sobre o pensamento de Machado de Assis sobre o gênero literário crônica, Hohlfeldt<sup>2</sup> lembra a ambiguidade dessa produção enquanto primeiramente jornalismo, e depois, literatura:

... desde 1859, em *O Espelho*, e depois em março de 1860, quando entra para a redação do *Diário do Rio de Janeiro*, o jornal de Quintino Bocaiúva, e ainda na *Semana Ilustrada* (1860-1875), em *O Futuro* (1862), na *Ilustração brasileira* (1876-1878), em *Cruzeiro* (1878) e na *Gazeta de Notícias* (1881-1904), foram mais de quarenta anos de atividade como cronista, compreendendo seiscentos e quatorze crônicas, sobre os mais variados assuntos.

Durante esse período registram-se fases que refletem tendência romântica, transformação para um espírito crítico, com propensão ao humorismo, ao tom psicológico até firmar a maneira própria do cronista, que observa os fatos do dia a dia. De acordo como citado autor, Afrânio Coutinho investiga a origem da crônica e mostra a evolução do sentido da palavra, no Brasil, “da narrativa próxima aos anais romanos e portugueses quinhentistas, para aquele caráter que vai adquirir no século XIX, ao longo do Romantismo e com o nascimento do jornalismo literário independente, indicando então ‘relato e comentário dos fatos em pequenas seções de jornais’, espaço originariamente denominado folhetim, e que, por isso mesmo, em um primeiro momento, fez com que o texto ali inserido igualmente se chamasse folhetim e a seu autor, folhetinista”<sup>3</sup>.

Machado não inaugura a crônica. Cronologicamente ele é o terceiro cronista, antecedido que foi por Francisco Otaviano (*Jornal*

2 HOHLFELDT, A. Machado de Assis: a crônica é um pedaço de eternidade. *Contato*, Brasília, ano 2, n.6, jan./mar. 2000, p. 89-98.

3 HOHLFELDT, A, op. cit. p. 90

do Comércio do Rio de Janeiro - 1852) e José de Alencar (Correio Mercantil - 1854). Uma crônica de 30 de outubro de 1859, recortada por Hohlfeldt, demonstra como Machado entende e denomina seu mister de cronista:

Uma das plantas européias que dificilmente se tem aclimatado entre nós, é o folhetinista (...). O folhetinista é originário da França, onde nasceu, e onde vive a seu gosto, como em cama no inverno. De lá espalhou-se pelo mundo, ou pelo menos por onde maiores proporções tomava o grande veículo do espírito moderno; falo do jornal. Espalhado pelo mundo, o folhetinista tratou de acomodar a economia vital de sua organização às conveniências das atmosferas locais (...). O folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista (...). O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Esses dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal (...). O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espanja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política (...). Tem a sociedade diante de sua pena, o público para lê-lo, os ociosos para admirá-lo, e *bas-bleus* para aplaudi-lo (...) passam-se séculos nas horas que o folhetinista gasta à mesa para construir a sua obra (...). Como quase todas as coisas deste mundo o folhetinista degenera também (...). Em geral o folhetinista aqui é todo parisiense: torce-se a um estilo estranho, e esquece-se, nas suas divagações sobre o café Tortoni, de que está sobre um *mac-adam* lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio de um deserto (...). Escrever folhetim e ficar brasileiro na verdade é difícil. Entretanto, como todas as dificuldades se aplainam, ele podia bem tomar mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa.

Nesta crônica a preocupação é conceitual, uma busca de entender-explicar o folhetim. Em outra, de 1852, ele dialoga com seu próprio texto para configurar o modo de ser do gênero:

(...) Não te envolvas em polêmicas de nenhum gênero, nem políticas, nem literárias, nem quaisquer outras (...). Sê entusiasta para o gênio, cordial para o talento, desdenhosa para a nulidade, justiceira sempre, tudo isso com aquelas meias tintas tão necessárias aos melhores efeitos da pintura. Comenta os fatos com reservas, louva ou censura, como te ditar a consciência, sem cair na exageração dos extremos (...)⁴.

Em 1876, Machado de Assis usará, pela primeira vez o termo cronista ao invés de folhetinista. Noutra crônica, provavelmente de 1877, o autor considera:

(...) Um historiador de quinzena, que passa os dias no fundo de um gabinete escuro e solitário (...) é um puro contador de histórias. (...). Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais que um contador de histórias. (...) O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que passou é só fantasiar⁵.

Mas, tanto a crônica como a palavra, assim como o papel do jornal são enfatizados em suas crônicas posteriores:

A história é a crônica da palavra. Moisés, no deserto; Demóstenes, nas guerras helênicas; Cristo, nas sinagogas da Galiléia; Huss, no púlpito cristão; Mirabeau, na tribuna republicana; todas essas bocas eloquentes, todas essas cabeças salientes do passado, não são senão o *fiat* multiplicado levantado em todas as *confusões* da humanidade (...). A primeira propriedade do jornal é a reprodução amiudada, é o derramamento fácil em todos os membros do corpo social⁶.

As buscas do autor por compreender e nomear essa atividade nova no Brasil, demonstram a ambiguidade do próprio espaço destinado pelo jornal para criação não vinculada ao que poderíamos chamar noticiário em geral. Antes é o espaço do diverso, da reflexão sobre temas livres e do fazer textual mais elaborado. Nele entram a crônica lato, a crônica política, o romance em fragmentos seriados, dependendo do jornal e da periodicidade estabelecida para cada subgênero do folhetim.

4 HOHLFELDT, A, op. cit. p. 94

5 HOHLFELDT, A, op. cit. p. 96

6 HOHLFELDT, A, op. cit. p. 97

Machado de Assis trabalhou em suas crônicas todos os tipos de texto, incluindo o dramático, marcado pela construção dialogada. Evidencia-se, desse modo, a liberdade de uso do espaço do jornal como lugar de experimentação de textos mais elaborados, mais artísticos e literários. Variaram os seus pseudônimos, os temas e estilos que compõem a vasta produção acumulada pelo autor enquanto folhetinista/cronista.

De nossa parte, interessa aproximar as idéias de folhetim - que está na origem da novela radiofônica - com a de folhetim/crônica e desta com a telenovela em sua acepção de crônica do cotidiano, papel que se lhe atribui, bem como do fazer do folhetinista ao do roteirista, a partir da visão que o escritor manifesta na primeira crônica supra citada e de alguns aspectos identificados em nossa pesquisa de telenovela<sup>7</sup>.

O autor começa por definir a origem do folhetim: a geográfica é a França e o meio é o jornal. Cabe ao responsável pelo preenchimento do espaço dentro do jornal, ao folhetinista, adequar o modelo às condições locais, posto que se disseminou pelo mundo. Como deve ser esse profissional? Machado responde: *O folhetinista é a fusão do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Esses dois pólos arredados, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal.*

A telenovela (o roteirista) expressa os paradoxos mencionados por ser ao mesmo tempo útil e fútil, séria e frívola (como o colibri), *salta, brinca, tremula, paira e espantada sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence, até mesmo a política.* Todo o universo se encontra à disposição enquanto possibilidade temática, não se excluindo nem o campo da política. *Tem a sociedade diante de sua pena,* enquanto objeto temático; *o público para lê-lo* (milhões de telespectadores), *os ociosos para admirá-lo* (encantados na contemplação ou embalados no sonho de ser autor).

Se ele (folhetinista) pode tanto, o que ele, ela (a crônica), não deve fazer aparece na segunda das crônicas citadas: não envolver-se em polêmicas políticas, literárias ou outras. Assim como a crônica, também a telenovela não constitui gênero próprio para o exercício da polêmica. O mais apropriado é o comedimento: *sê entusiasmado para o gênio, cordial para o talento, desdenhosa para a nulidade, justiceira sempre, tudo isso com aquelas meias tintas tão necessárias aos melhores efeitos da pintura.* Um comedimento que na verdade se revela como equilíbrio, menos que uma busca de autoproteção, aponta para o caminho da arte.

7 MOTTER, M.L. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo, ECA-USP-NPTN, 1999. (Tese de livre-docência).

## O CONTADOR DE HISTÓRIAS

Na terceira crônica, Machado de Assis remete o leitor para o caráter cotidiano dos assuntos focalizados pelo cronista e o vínculo que o texto deve manter com o presente, diz que *um historiador de quinzena, que passa os dias no fundo de um gabinete escuro e solitário (...) é um puro contador de histórias*. O historiador é afirmado como criação do *homem culto, letrado, humanista* enquanto o contador de histórias foi *inventado pelo povo*.

A ideia do contador de histórias introduz mais um dado para nossa reflexão, na medida em que o folhetinista, agora já cronista para o autor, se vê como um comentarista de acontecimentos, como um observador que narra e descreve, mas remete sua escrita para o espaço da ficção. Se ele antes reclamou de falta e excesso de assunto, agora ele nos leva a pensar que a ficção e a realidade coexistem no fazer do cronista: se os acontecimentos devem ser o ponto de partida, o mesmo não ocorre com a atividade da escrita, que parte do fato, mas dele se descola numa produção criativa, *para o vôo do colibri que salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espanija-se sobre todos os caules suculentos*.

Já dissemos, com pouca ou nenhuma originalidade, que o roteirista de telenovela é o moderno contador de histórias. Ele *existe para transmitir emoções de uma para outra pessoa*. É *nosso contador de histórias usando instrumentos modernos para manter a tradição*. E, *como os habitantes de Marrakech que ouvem suas histórias em praça pública e as consideram necessárias porque “é agradável e nos deixa melhores”, também nós temos na TV uma versão privada da praça e, no horário nobre da líder de audiência, a sucessão alternada de roteiristas contando histórias longas e complexas na pluralidade de temas, tramas, personagens, situações, ambientes, em porções diária*<sup>8</sup>.

Essas histórias não são produtos do simples fantasiar. Nem a crônica o é. Pelo menos enquanto texto dependente dos acontecimentos que envolvem o cotidiano social no segundo caso e, no primeiro, também é a partir de uma ancoragem nas questões de interesse social e humano que elas se estruturam. Como na crônica, ela combina os pares antagônicos de que fala Machado de Assis: o útil e o fútil, o sério e o frívolo e cria seu modo paradoxal de ser, o que exclui a possibilidade de simplificação considerando-a apenas em seu ser fútil e frívolo, como melodrama, como gênero que se nutre tão somente do sentimentalismo, das lágrimas, do maniqueísmo resultando num produto puramente evasivo. Considerá-las pelo lado útil e sério seria descaracterizar os dois gêneros, confundindo-se com outros de caráter mais pragmático, com finalidades apenas informativas, educativas e/ou documentais.

<sup>8</sup> MOTTER, op. cit., p.31.

## FICÇÃO E REALIDADE

Nessa linha de reflexão, o paradoxo que sustenta a telenovela, com variações de intensidade, é que nos leva a identificar não só diferentes estilos, como também combinatórias de estilos, sincretismos que garantem a diversidade. Pode-se afirmar, todavia, a existência de dois estratos básicos ou dois níveis constitutivos do modelo brasileiro: o melodramático, romântico e sentimental, tendendo ora para o sério, ora para o cômico, e o realista, constituído pela estrutura do cotidiano, onde os elementos da realidade se constroem como representação do cotidiano vivido, numa busca de fidelidade máxima, com o efeito de verossimilhança potencializado ao máximo. Busca-se distanciar, promover o apagamento estratégico da idéia de representação e de ficção que se dilui sob a realidade construída dramaturgicamente.

De modo semelhante, uma história de amor (romantismo) corre em paralelo com o desenvolvimento de temáticas sociais (realismo) pinçadas na dinâmica da vida social como questões às vezes embrionárias e nebulosas, marginalizadas como tabus, objetos de proscricção e silêncio, ou difusas como mitos nascentes, objetos de temor, enlevação, encantamento e perplexidade. Numa hipótese e noutra, falta o esclarecimento, o conhecimento e a compreensão trazidos pela contextualização ou recontextualização, pela explicitação das relações produtoras do tabu e do mito, da intolerância e/ou do acatamento acríptico dos fenômenos como dados autônomos e permanentes na sua existência atemporal e supra humana. No mundo do senso comum, guiado pelos estereótipos e pelo preconceito, um novo olhar representa um abalo de certezas por si mesmo indutor de mudanças pela quebra da imobilidade gerada pela cristalização de conceitos.

De um lado o fio melodramático, o esquema subjacente de um sujeito em busca de um objeto, com adjuvantes e oponentes, tendo de vencer uma série de obstáculos para finalmente alcançar seu objetivo ou a quebra de uma estabilidade pela instauração de conflitos que devem ser resolvidos, tendendo sempre para um final feliz. De outro, a incorporação, com níveis variáveis de enfrentamento, de problemas vividos no contexto da vida cotidiana do indivíduo, da sociedade e do mundo, não superados e não superáveis por não serem colocados como tal, para configurá-los como problemas, dar-lhes visibilidade, situá-los e contextualizá-los no espaço da individualidade, da afetividade, das inter-relações sociais, do político, do ético e, enfim, do humano.

Na dramaturgia complexa da telenovela, com tramas e subtramas, torna-se ampla a incorporação do cotidiano, até por uma questão de verossimilhança e da necessidade de se instaurar uma vida cotidiana capaz de sustentar a extensão, duração e fragmentação do gênero

no curso de seis meses, ou nos cerca de 200-250 capítulos que compõem a história. A possibilidade de se construir um cotidiano ameno ou problemático, passa a ser opção do autor que pode se aproximar mais da crônica e do contador de histórias, fazendo um relato do cotidiano simultâneo à história ou aproximar-se do historiador que, partindo do presente, tenta compreender e explicar os acontecimentos do passado. Também questão de estilo será tratar temas e tempos de forma comprometida ou com o descompromisso de quem usa a ficção para não interferir nem assumir autoria enquanto agente no processo histórico, sob a camuflagem argumentativa de que seu trabalho se limita em produzir entretenimento. Neste caso, o autor seria o cronista da mundanidade, o contador que apenas vive da invenção do mesmo, do preenchimento do tempo com vazios de significado.

Parece-nos difícil encontrar essa posição expressa nas produções da TV Globo, onde estão nossos melhores roteiristas e em cuja história podemos rastrear as mais diversas preocupações no que se refere ao útil e ao sério, que entendemos como compromisso com pautas fundamentais para a discussão de temas de interesse coletivo. Demos uns poucos exemplos no início deste trabalho para ilustrar nossa posição, bem como para sugerir as muitas possibilidades temáticas e modo de presença de tais temas, ao enfatizar que mesmo as telenovelas menos voltadas para a realidade trazem algum tipo de contribuição. Ainda que não de todo evidente, elas podem estar atuando no sentido de fortalecer minorias no rumo da aceitação, fortalecimento, inclusão, fazendo a crítica do cotidiano, na política, nas relações, apontando esquemas de poder, denunciando a corrupção, a falta de ética, a discriminação, a inoperância do poder público, a violência nas suas múltiplas formas de manifestação. Seja de modo sério, brincalhão ou como paródia. Não são contos de fadas, mas *flashes* da realidade, que nos envolve sem que a vejamos com clareza no cotidiano concreto. Destacados e articulados ficcionalmente eles tendem a ganhar contornos mais precisos e tornarem-se compreensíveis. Não uma compreensão abstrata, mas figurativizada, indireta, metaforizada:

(...) a vida como a percebemos normalmente, é confusa e até incoerente. Andamos por uma rua, ouvimos pedaços de frases, vemos pessoas, de quem não sabemos nada, em atividades cujo sentido nos escapa. Percebemos sons sem nem os escutar, cheiros, cores que irrompem; sentimos calor, frio, fadiga que resulta de carregarmos uma pesada carga nas costas. Cada uma dessas sensações pode predominar, uma depois da outra, dependendo da pessoa, do estado de espírito,

do momento. Escrever uma história ou um roteiro significa por ordem nessa desordem: fazendo uma seleção preliminar de sons, ações, palavras; descartando muitas delas e acentuando ou reforçando o material selecionado. Significa violar a realidade (ou pelo menos, o que percebemos como realidade) para construí-la de outra forma, confinando as imagens num determinado enquadramento, selecionando a realidade: vozes, emoções, às vezes ideias<sup>9</sup>.

No limite do contar histórias por contá-las no espaço da fantasia podemos localizar novelas que se produzem industrialmente, sem compromisso com a verossimilhança, sem cuidados com o representado, com a representação ou com o artístico e muito menos com a realidade. Sua “universalidade” desconhece compromissos com a cultura, com o saber ou com o gosto. Esse modo de produzir bens simbólicos parece requerer muito menos atenção que a de bens materiais, mais exigentes quanto ao controle de qualidade. Entendemos seja este o perfil dos produtos-novela exportados pela mexicana Televisa e outras empresas afins.

Um modo de aferir a importância social das telenovelas brasileiras pode ser a repercussão que ela alcança na mídia. Os jornais e as revistas informativas semanais tornam-se silenciosos ou loquazes na medida em que a telenovela entretém uma menor ou maior interação com a realidade. Temas polêmicos ou tabus são geradores de pautas para todos os meios, sua importância pode ser avaliada pelo número de páginas impressas que provoca, pelo destaque (primeira página, capa, páginas centrais), tempo de permanência dessa pauta, desdobramentos, amplificando o debate e promovendo discussão nos diferentes espaços seja da própria mídia, seja da sociedade que o incorpora em suas diferentes instâncias, entre as quais no miúdo cotidiano informal e difuso dos segmentos socioeconômicos mais baixos, nos limites da privação. Quando baixa a intensidade da relação ficção-realidade na telenovela, ela permanece confinada nos limites de seu espaço próprio: a TV e as revistas especializadas. O silêncio da grande mídia é sintomático, chega a ser eloquente. E a contaminar até suas seções e cadernos especializados.

Nos cinquenta anos da televisão brasileira, os trinta e cinco anos da TV Globo deram como contribuição um modo genuinamente brasileiro de fazer ficção em geral e telenovela em particular. Talvez ela tenha respondido à inquietação de Machado de Assis que

---

9 CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, p. 177.

se queixava do jeito parisiense do folhetinista brasileiro, pois tinha pressa de ver o folhetim (crônica) aclimatado, com mais cor local, mais feição americana.

Só nos resta torcer para que a cor local, finalmente alcançada pelo nosso folhetim eletrônico, não se esmaça ou se perca pela ação de ventos polares soprados pela intervenção sedutora da economia em grande escala do mundo globalizado. Uma ameaça concreta para um produto que também é arte: uma arte que, para ser americana como queria nosso grande escritor na sua época, hoje tem que ser primeiro brasileira e, depois, (latino) americana.



- EIXO 1 -

# **Questões de autoria**





# O AUTOR-ROTEIRISTA DE TELENÓVELAS DA TV GLOBO NO CONTEXTO DA AMBIÊNCIA DIGITAL: UM OLHAR SOBRE GLORIA PEREZ E ROSANE SVARTMAN

*Tcharly Magalhães Briglia  
Maria Carmem Jacob de Souza*

## INTRODUÇÃO

A telenovela tem passado por transformações, em decorrência das mudanças propiciadas pelo contexto da ambiência digital, o que influencia na forma como os autores conduzem o seu ofício. Neste artigo, intenta-se investigar o papel dos roteiristas de telenovelas da TV Globo, em tal cenário. O estudo aqui empreendido sintetiza as reflexões levantadas na dissertação de mestrado “O ofício do autor-roteirista de telenovelas da TV Globo no cenário midiático contemporâneo”, defendida em outubro de 2021<sup>1</sup>. O objetivo preponderante é entender os efeitos da digitalização das etapas de criação, produção, distribuição e consumo de telenovelas da emissora no ofício do autor-roteirista, com destaque para as autoras Gloria Perez e Rosane Svartman.

A pesquisa teve caráter exploratório (bibliográfica) associada à aplicação de entrevista semiestruturada e análise de conteúdo (entrevistas) de âmbito qualitativo. O artigo fundamenta-se, teoricamente, nos postulados de Bourdieu (1996; 2002) sobre as concepções de campo, *habitus* e trajetória, que permitem relacionar as posições das autoras-roteiristas no campo da telenovela com os modos de conduzi-rem o ofício diante das mudanças provocadas pela ambiência digital. A noção de campo da telenovela, que parte de Ramos e Ortiz (1989), e é ampliada por Souza (2004) e Rios (2019), é a espinha dorsal da investigação, que propõe um percurso desde a fase de formação,

---

<sup>1</sup> A dissertação também foi publicada em formato de livro (BRIGLIA; SOUZA, 2022).

nas décadas de 1960-1970, até o final dos anos 2010, na fase de refinamento e transmídiação.

O estudo sobre o autor-roteirista é construído por meio da apresentação das suas características basilares, bem como do agrupamento dos profissionais em gerações, que expõem as diferentes fases da telenovela, no Brasil. Confere-se destaque ao período de 2000 a 2020, tendo em vista as mudanças emblemáticas nas obras teledramatúrgicas exibidas na TV Globo. Por fim, o olhar sobre a trajetória e as obras das autoras Gloria Perez e Rosane Svartman torna mais concreta a observação das alterações notadas, entre outros aspectos: nas temáticas, na construção dos personagens e dos enredos, nas experimentações transmidiáticas e nas formas de interação digital com o público.

## **AS QUATRO FASES DO CAMPO DA TELENOVELA**

Os estudos bourdieusianos sobre as obras culturais (especialmente as literárias) se concentram em conceitos, como: espaço social, campo, posição, capitais e *habitus*. As dinâmicas relacionais que diferenciam o espaço social e as ações dos agentes são evidenciadas por meio das posições que ocupam, identificadas pelo volume e peso dos capitais acumulados. Essas ideias auxiliam na percepção das disposições ou *habitus* dos agentes, que corroboram com as idiosincrasias das suas práticas pensadas como trajetórias ou posições sucessivas no tempo em uma perspectiva individual, de grupos ou de organizações. Rios (2019, p.36) defende que o campo se configura, dessa forma, como “[...] um espaço historicamente determinado onde se estabelecem forças simbólicas e relações de poder” que potencializam as relações entre os agentes que se envolvem, de modo simbólico, de forma a garantirem a permanência ou a mudança das suas posições.

O estudo do campo da telenovela pressupõe um conjunto de classificações que competem ao gênero, especialmente como se consolidaram as definições de telenovela e do lugar autoral do roteirista. A noção de campo torna possível a compreensão histórica das fases da produção teledramatúrgica, a forma como as empresas conduzem a gestão dos seus talentos e dos seus conteúdos e lança luz também sobre o contexto concorrencial das empresas e o mercado consumidor. Sob essa ótica, a primeira fase do campo é a de formação, que corresponde ao período entre os anos de 1950 e 1960. Nota-se o ciclo de aprimoramento das experiências pioneiras, a trajetória inicial de

profissionais relevantes e a organização das condições tecnológicas e estéticas e comerciais que tornaram possível a construção do gênero. As três décadas posteriores representam, respectivamente, as fases de: consolidação (1970), expansão (1980) e reestruturação (1990).

A partir dos anos 1970, a Globo iniciou um percurso marcado por um notável grau de profissionalismo, por uma eficiente lógica de organização da programação, e pela formação de um *casting* com profissionais de renome. No decênio seguinte, impulsionada pelo talento de seus roteiristas e diretores, a emissora consagrou inúmeros sucessos, tornando sólida a divisão em três faixas de exibição de telenovelas (às 18h, às 19h e às 20h), com a delimitação dos estilos adequados a cada uma delas. É a fase de fenômenos do campo, como *Roque Santeiro* (1985-1986), *Vale Tudo* (1985-1986) e *Tieta* (1989-1990). Com a chegada dos 1990, o país passaria a viver transformações vivenciadas anteriormente no contexto estadunidense, como a transição gradual do *broadcasting* para o *narrowcasting*<sup>2</sup>, que se acentuaria apenas na década de 2010.

Nessa fase, ressalta-se o processo de informatização das relações comunicacionais, marcado pela aquisição de computadores, e pela popularização da programação das emissoras abertas, que passam a investir em outros gêneros e formatos. O monopólio da Globo permanece, a despeito de movimentos relevantes acontecerem por meio de telenovelas exitosas de outros canais, como *Manchete*, SBT e Band. Apesar do contexto concorrencial impulsionado, a Globo é a única produtora de telenovelas a manter a quantidade e a regularidade de produção das obras. É nessa década que se observa, por exemplo, a consagração de Gloria Perez como uma autora atenta aos temas contemporâneos, como a fertilização *in vitro*, em *Barriga de Aluguel* (1990-1991) e os hábitos advindos da chegada da internet, com *Explo- de Coração* (1995-1996).

Ao longo das referidas fases do campo da telenovela, as mudanças operadas também alcançam aspectos voltados para a narrativa. Borelli (2001) chama a atenção para os territórios de ficcionalidade, vistos “[...] não apenas como modelos literários, mas como matrizes, fatos culturais presentes em inúmeras manifestações da cultura popular de massa” (BORELLI, 2001, p.35). No período de formação do campo, o destaque recai nos recursos melodramáticos e nas tentativas de experimentação. Na fase de consolidação, por outro lado, a

<sup>2</sup> Buonanno (2015) destaca diferenças entre a televisão *broadcasting* e a televisão *narrowcasting*: a primeira baseia-se em um fluxo de programação heterogênea para um vasto público, tal como na TV aberta; a segunda se sustenta em um conjunto de canais de nicho que atendem à segmentação do público, observada, preponderantemente, no modelo de programação da TV fechada.

chegada do videoteipe e da televisão em cores, bem como a transmissão em rede nacional, permitiram o equacionamento de um modelo industrial e artístico de criação. Nesse cenário, novas temáticas e novos territórios ganham espaço, como a narrativa policial, de aventura e fantástica, materializada em trabalhos de Bráulio Pedroso, Dias Gomes e Aguinaldo Silva, e na incorporação da comicidade ao melodrama clássico, em obras de Silvio de Abreu e Carlos Lombardi.

Com a chegada dos anos 2000, novos movimentos passaram a ganhar força, configurando a quarta fase do campo da telenovela, classificada, por Rios (2019), como a fase de refinamento e transmutação. A partir de então, especialmente na década de 2010, identifica-se uma maior migração do público televisivo para as plataformas de *streaming*, o que configura também outras formas de consumo e distribuição dos conteúdos, que culminam na criação de extensões ficcionais ampliadoras das experiências da audiência com as obras. Na Globo, esse cenário é sedimentado de forma mais intensa do que nas outras realizadoras concorrentes, especialmente no que tange à digitalização dos processos de criação e produção, e à renovação do time de profissionais.

Embora ainda conte com nomes recorrentes das fases anteriores, a emissora se atualiza com a consagração de artistas formados por ela mesma ou pela contratação de profissionais das artes cênicas e do audiovisual dotados de capitais simbólicos que credenciam suas entradas no campo, e, conseqüentemente, na empresa. O investimento em novos autores e diretores permite uma maior rotatividade de profissionais, o que pode representar diversificação nos universos e nos temas. Há, de igual modo, um reforço do lugar da telenovela como propiciadora de discussões que mobilizam a sociedade, o que é identificado, por exemplo, nas campanhas de *merchandising* social<sup>3</sup>.

Nesse contexto da ambiência digital, observa-se uma maior autonomia do consumidor de mídia, envolto em uma cultura participativa, termo utilizado por Jenkins (2009) para explicar a dinâmica de ligações estabelecidas entre as tecnologias digitais, os conteúdos que os consumidores produzem e as possíveis alterações nas relações de poder no mercado da mídia. Tal concepção, aplicada, primeiramente, aos fãs, foi ampliada para outros tipos de espectadores, tendo em vista a mudança de um modelo concentrado na distribuição para um modelo de circulação, articulações e trocas. Jost (2011), por sua vez, evita utilizar o recorrente termo “conver-

---

3 Lopes e Greco (2016) também citam o aprimoramento das técnicas de construção de narrativas episódicas, concentradas em conflitos que se resolvem em um ou mais capítulos, como em *A Regra do Jogo* (2015-2016) e em *Verdades Secretas* (2015).

gência midiática” para explicar as características desse período, e o substitui por “lutas intermédias”, considerando que estão em jogo as relações que o público estabelece com diferentes mídias, expondo preferências e mudando hábitos. Em tal seara, a grande alteração seria a troca de um sistema de consumo individualizado por um modelo de práticas interligadas em rede<sup>4</sup>.

Com a criação da plataforma *Globoplay*, em 2015, a Globo ampliou sua esfera de atuação no campo da telenovela, propiciando outras formas de distribuição e de fruição dos conteúdos de ficção televisiva seriada. Séries e novelas passaram a contar com recursos de extensão e de propagação que tornaram ainda mais concretas as experiências típicas da cultura participativa. Nesse cenário, ganham destaque inúmeras ações, como o lançamento do “capítulo zero” de *Totalmente Demais*, em 2015, e a antecipação do capítulo do dia seguinte de *Órfãos da Terra* (2019) e *Éramos Seis* (2019-2020). Apenas a exibição da última semana foi feita primeiro na TV, evidenciando a gradatividade dessa transição. Ainda em 2019, todos os capítulos da semana da última temporada inédita de *Malhação (Toda Forma de Amar)* eram disponibilizados antecipadamente, na plataforma.

No que concerne aos aspectos internos da telenovela, é possível observar que a mudança de postura da plateia coaduna com as transformações no ritmo narrativo das tramas contemporâneas. As cenas, em sua maioria, prezam por poucos segundos ou minutos na tela, com sucessão de planos, tal como destacam Lopes e Lemos (2020). Do ponto de vista narrativo, chama a atenção a continuidade das tramas, que se estendem através dos capítulos. Por vezes, rompe-se a linearidade narrativa, em uma fluidez que se assemelha às mediações vivenciadas no ambiente digital. Lopes e Lemos (2020, p. 109) reforçam duas tendências na composição da serialidade das ficções seriadas. A primeira pode ser vista no que as autoras classificam “serialização da telenovela”, com os arcos curtos, propiciadores de resoluções mais imediatas para os conflitos, o que amplia a agilidade da narrativa. A arquitetura em arcos longos das séries, por sua vez, que perpassam uma ou mais temporadas, torna possível a analogia da “telenovelização” das séries. De modo geral, o que se observa é a ênfase na força dos pilares narrativos, especialmente em um contexto de conquista de novos públicos e de fidelização de fãs.

Outro fator pontuado por Rios (2019) no que se refere à quarta fase do campo da telenovela está relacionado ao aspecto artístico: as obras

---

4 Em 2019, o streaming se consolidou, o que pode ser notado no decréscimo do índice de assinantes da TV paga, na faixa dos 15 milhões, em dezembro de 2019, número menor que o apresentado em 2012, em sua fase de ascensão (LOPES; LEMOS, 2020).

não precisam mais ser construídas pressupondo o consumo distraído da TV linear, mas também os hábitos mais concentrados e autônomos observados pelos adeptos do *streaming*. Para os profissionais envolvidos nos processos de criação, há a necessidade de elaboração de histórias mais atraentes – que justifiquem a continuidade do acompanhamento das tramas, quando capítulos são disponibilizados de uma vez só –, bem como a curiosidade de se buscar o conteúdo exclusivo ou antecipado pelo *streaming*. Nesse sentido, prioriza-se, a partir de agora, a habilidade dos autores de propiciarem formas de comunicação com o público, seja pela interação proporcionada pelas mídias sociais, seja pela renovação de elementos dramaturgicos convencionais. A importância do ofício dos autores se afiança, uma vez que as histórias são essenciais para o engajamento dessa audiência fugidia.

## **O AUTOR-ROTEIRISTA DE TELENOVELAS DA TV GLOBO NO CONTEXTO DA AMBIÊNCIA DIGITAL**

Souza e Weber (2009) conferem destaque à posição do autor, em um sistema notadamente comercial, como o campo da telenovela. O reconhecimento das marcas estilísticas que identificam determinados autores em uma dada circunstância histórica comprova o efeito desse produto no imaginário e na rotina dos consumidores, fatores que podem ser observados nas estratégias adotadas para a construção do enredo e da abordagem temática. Não se pode perder de vista, de igual modo, a posição ocupada pelas redes de televisão, que centralizam a gestão dos produtos e dos autores. Souza e Araújo (2013) salientam que a telenovela é um produto feito para atingir objetivos comerciais, haja vista que o sistema de produção colocado em prática reflete os anseios mercadológicos da indústria criativa e dos meios de comunicação massivos. Nesse âmbito as empresas buscam associar as marcas estilísticas dos autores aos modos de ampliação do seu reconhecimento e da sua consagração nas disputas concorrenciais.

Nessa medida, examinar a trajetória dos autores no campo da telenovela implica em investigar as funções autorais e as telenovelas realizadas pelas emissoras de TV onde atuaram. Os projetos institucionais das empresas se relacionam de certo modo às possibilidades criativas vividas pelos autores, momentos de maior ou menor grau de autonomia nas escolhas poéticas de composição de suas histórias. As formas de percorrer o trajeto dos autores na história do campo da telenovela são marcadas pelas suas disposições, escolhas, traços distintivos que os singularizam, e pelas relações estabelecidas com

os demais agentes e com os agentes representantes das emissoras. No caso das telenovelas, como explicam Ramos e Ortiz (1989) e Souza (2004), a trajetória auxilia na compreensão das diferentes posições ocupadas por um escritor de telenovelas em momentos distintos do campo, mostrando os sinais para o reconhecimento da conquista da posição autoral. Na TV Globo, essas mudanças reforçam a necessidade de organização interna da empresa, e o reconhecimento do trabalho do roteirista.

Comparato (2018), pontua a necessária competência desse profissional para lidar com as palavras, desde a concepção criativa até a feitura dos diálogos. O roteirista deve dominar três conceitos: o *logos* (o discurso, estruturado por meio do texto dramático); o *pathos* (o drama que ativa a ação dos personagens por meio dos conflitos e acontecimentos, sejam dramáticos, sejam cômicos) e o *ethos* (o significado moral e ético da história). No contexto hodierno da ambiência digital, Comparato (2018) reforça a transformação primordial proporcionada pelo *streaming*, que torna viável a circulação de histórias locais em contextos transnacionais, o que exige, dos autores, a capacidade de escreverem obras atraentes para variados públicos. Desafios ainda maiores recaem sobre um autor de telenovelas, dado o grande volume de trabalho.

Pallottini (1998), em seu clássico estudo sobre a dramaturgia televisiva, elenca outros traços característicos da telenovela brasileira, além das tramas paralelas: a produção em equipe, a partir da encomenda da emissora, e a reiteração narrativa. Estruturalmente, a autora ainda reforça o lugar do primeiro capítulo, que deve dosar sabiamente movimentação e informação, e do último capítulo, que reúne a necessidade de fechamento dos conflitos apresentados. A movimentação do jogo dramático se dá por meio do trabalho dos personagens, os agentes da ação. Nesse cenário, Campos (2007) salienta a necessidade de construção assertiva dos núcleos da telenovela. Cada um deles compreende um grupo de personagens e ações que mobilizam, pelo menos, uma trama da história. A hierarquia narrativa define qual a trama principal e de que modo esta se relaciona com os núcleos secundários. A velocidade com que a história é narrada, isto é, o ritmo, é um fator para o qual se dedica grande atenção na contemporaneidade, haja vista a aceleração imposta às tramas, se comparadas às novelas anteriores às décadas de 2000.

Outros autores contribuem para esse debate sobre o ofício do autor-roteirista, com o levantamento de traços criativos que são necessários desde os primórdios da telenovela, e que se tornam ainda mais necessários no contexto atual. Balogh (2002) salienta o modo como

a telenovela conversa de modo eficaz com o seu público. O texto das obras, mesmo produzido em uma velocidade industrial, e com objetivos específicos, ganha força por meio de personagens que geram identificação com a plateia. Além do domínio das técnicas de escrita e de estruturação do folhetim televisual, os profissionais precisam lidar com as interrupções para inserção dos intervalos comerciais. Costa (2000) destaca esse aspecto fundamental, que é o gancho – a suspensão ou interrupção de determinada cena ou atração em um momento de tensão, de modo a fazer com que o público se sinta convidado a continuar assistindo ao conteúdo no bloco ou no capítulo seguinte. Em tempos de consumo de conteúdos em ritmo de maratona, o gancho prevalece como fator de fidelização da audiência, o que aumenta a responsabilidade criativa do autor.

Na TV Globo, diversas gerações de autores, oriundos do rádio, do teatro, da literatura, além de outros que se formaram como autores de televisão, têm construído a história desse gênero que se mantém incólume como marca cultural e identitária do país. Destacam-se: os desbravadores da fase de formação do campo, que começaram a produzir as telenovelas diárias, a partir de 1963 e o final da década de 1960, como Janete Clair e Ivani Ribeiro; os modernizadores, integrantes da fase de consolidação da telenovela, que lhe garantem o respeito artístico e crítico, como Dias Gomes, Jorge Andrade, Lauro César Muniz e Cassiano Gabus Mendes; os consolidadores, cujas carreiras se solidificam na década de 1980, e que se inserem no mercado por meio da indicação ou do trabalho com escritores consagrados, reforçando o aprimoramento dos temas, técnicas e recursos explorados anteriormente, como Manoel Carlos, Gilberto Braga, Sílvio de Abreu, Glória Perez e Aguinaldo Silva; nos anos 1990, passam a integrar esse time profissionais como Antonio Calmon, Walcyr Carrasco, Maria Adelaide Amaral e Miguel Falabella.

Muitos dos nomes citados permaneceram como profissionais imperativos ao sucesso da TV Globo, mesmo a partir dos anos 2000. Os últimos vinte anos trouxeram novos autores-roteiristas, que passaram a ocupar a titularidade das suas principais obras, como João Emanuel Carneiro, Thelma Guedes, Rosane Svartman, Daniel Ortiz, Lícia Manzo, George Moura e Manuela Dias. Trata-se de uma geração de autores que viveu a transição observada nos anos 1990 e passou a utilizar os recursos possibilitados pela ambiência digital. São, assim, artistas renovadores, integrantes da fase de refinamento e transmissão do campo da telenovela (RIOS, 2019), que, se não estabelecem necessariamente novidades, buscam a reinvenção ou a adaptação às especificidades culturais e comunicacionais do período histórico

atual. Esses autores, antes de conduzirem os enredos como titulares, passam pela função de colaboradores de outro artista consagrado e são supervisionados por esses nomes em seus primeiros trabalhos.

Os novos hábitos de consumo dos telenovelistas têm, de certa forma, exigido mais do processo criativo desses roteiristas e dos demais profissionais que atuam na lógica de criação, produção, distribuição e consumo das telenovelas. Determinados autores diante dessa lógica, têm buscado criar conteúdos que dialoguem com as demandas do público. Essas experiências passaram a fazer parte do universo da telenovela, a partir do trabalho de profissionais de outras áreas, convocados para a construção de extensões transmidiáticas, ações que expandem a relação do público com as histórias e exercem influência no processo de criação dos roteiristas, que passam a inserir possibilidades para os novos recursos, ou a criar elementos narrativos capazes de expandir a experiência de fruição<sup>5</sup>. Esses conteúdos têm gerado não apenas repercussão nas redes sociais, mas evidenciam possibilidades criativas no uso das ferramentas multi e transmidiáticas<sup>6</sup>.

A análise do processo criativo de elaboração das telenovelas deve reconhecer o lugar dos profissionais envolvidos na produção das histórias, embora os autores-roteiristas sejam o foco deste artigo. Estabelecer graus hierárquicos em meio a tais posições não é simples, haja vista a relação com os diversos processos decisórios envolvidos, bem como à possibilidade de definição sobre os tipos de conteúdo que são da responsabilidade de cada um e das organizações empresariais que lideram os processos. As empresas atuam desde a validação da escolha dos temas até a definição dos responsáveis pelas histórias, o que reveste os conteúdos da telenovela de dimensões complexas voltadas para a matéria-prima do roteirista: a composição narrativa (dos temas à ambientação, e à elaboração dos conflitos e dos personagens);

---

5 São destaques, na faixa das 21h: o site da novela *Caminho das Índias* (2009), que, expunha elementos interativos sobre os bastidores e personagens da trama; o blog *Sonhos de Luciana*, escrito pela personagem homônima da novela *Viver a Vida* (2009-2010); o site interativo da novela *Passione* (2010-2011), entre outros.

6 Reconhecem-se, como casos de sucesso dessas ações: *Cheias de Charme* (2012), novela das 19h que utilizou a internet como escoadora do clipe musical do trio protagonista; *Avenida Brasil* (2012), obra das 21h que agregou inúmeros fãs em comunidades *on-line*; *Malhação: Sonhos* (2014), fomentadora de *fandoms*, inclusive com a exibição de uma cena de *fanfiction* em um dos capítulos; *Totalmente Demais* (2015) e *Bom Sucesso* (2019-2020), novelas das 19h que utilizaram os recursos oferecidos por outras mídias, como *spin-offs* e programas temáticos nos ambientes digitais da Globo; *Êta Mundo Bom* (2016), folhetim das 18h que apresentava uma radionovela, disponível no site como conteúdo transmidia; e *A Dona do Pedaço*, com o perfil da personagem influenciadora digital Vivi Guedes, cujas postagens funcionavam como recurso de divulgação das marcas patrocinadoras da trama e dos momentos da sua vida pessoal.

os recursos audiovisuais e plásticos, os gêneros ficcionais acionados e as formas de composição da serialidade.

Alguns autores-roteiristas lidam de forma mais fácil com os recursos da ambiência digital, como a interação com fãs e críticos por meio das redes sociais digitais. Nesse âmbito, destacam-se Aguinaldo Silva, Walcyr Carrasco, Gloria Perez, Thelma Guedes, Rosane Svartman, Daniel Ortiz e Manuela Dias, que entram em discussões com seus seguidores, quando desejam e/ou precisam justificar ou explicar os acontecimentos das suas tramas, especialmente no *Twitter*. Assim, no que tange ao perfil das autoras selecionadas, Gloria Perez e Rosane Svartman, notou-se a disposição de ambas para incorporarem as novas tecnologias, em especial as que permitiram lidar com o público, principalmente nas redes sociais. Outro elemento importante diz respeito às suas trajetórias bem-sucedidas, que indicam forte repercussão no campo e notório grau de autonomia das escolhas estilísticas, além de expressarem a habilidade de promover a repercussão das tramas e a popularidade dos temas e dos enredos, telenovelas, em sua maioria, com níveis de audiência elevados.

## **GLORIA PEREZ E ROSANE SVARTMAN: POSIÇÕES DE VANGUARDA E DE CONSAGRAÇÃO**

O estudo acerca das autoras Gloria Perez e Rosane Svartman não teve as obras como objetos específicos de análise. Suas produções funcionaram como exemplificação do processo de construção das histórias, e de demonstração dos resultados observados nas telenovelas dos modos utilizados para a administração dos desafios impostos. Perez escreve para a TV Globo desde os anos 1980, tendo iniciado sua carreira como colaboradora e posterior titular da última trama de Janete Clair, em 1983: *Eu Prometo*. Com uma breve passagem pela TV Manchete, na mesma década, a autora é exclusiva da Globo, desde os anos 1990. Svartman, advinda de uma carreira bem-sucedida no cinema, e com passagens pela Globo na função de autoria e direção de séries e programas de humor, passou a integrar a equipe de roteiristas de telenovelas como coautora de *Malhação: Intensa como a Vida*, em 2012. Nessa estreia, contou com a parceria de Gloria Barreto e a supervisão de Charles Peixoto, experientes profissionais da emissora.

Gloria Perez é reconhecida pela posição que a consagra, no campo, desde o seu primeiro sucesso popular, em 1990, com *Barriga de Aluguel*. Trata-se da única autora que exerce a escrita-solo, quando a tendência, nas últimas décadas, tem sido o compartilhamento entre o

autor principal e os colaboradores e/ou coautores, por telenovela. As temáticas abordadas nas tramas, em sua maioria, estão direcionadas para debates sobre diferenças culturais (dentro e fora do país), efeitos da tecnologia e das pesquisas científicas na vida das pessoas, e temas de relevância social, que geram ações de responsabilidade social. A autora também é reconhecida pela criação de diversos núcleos narrativos geradores de identificação entre as mais variadas camadas do público. Não por acaso, é uma das pioneiras na comunicação via mídias sociais (desde os primeiros fóruns de fãs dos anos 1990, até a contemporaneidade, em redes sociais digitais como o Twitter). Perez se mostra, assim, como uma autora adaptada às transformações na telenovela, ao longo de quase quarenta anos de atuação no campo.

Recém-chegada ao campo da telenovela, Svartman obteve sucesso em *Malhação: Sonhos* (2014-2015), o que credenciou sua migração para às 19h com *Totalmente Demais* (2015-2016). Acostumada a dialogar com o público jovem, a roteirista também possui um traço distintivo que a consagra como uma artista que tem lidado bem com os desafios da ambiência digital: o modo como se relaciona com as novas tecnologias e com o universo dos fãs, em suas tramas – tanto com a inserção de projetos transmídia, quanto com a participação propriamente dita dos fãs, em seus enredos. Sua busca pela modernização do gênero telenovela é atualizada, desse modo, diante das ofertas favorecidas pelo contexto atual<sup>7</sup>.

Gloria Perez apresenta um perfil identificado, entre outros fatores, pelas temáticas abordadas em suas novelas, construídas dentro dos pilares primordiais do gênero, e pelo modo recorrente de manter a interação com o público. Rosane Svartman, por sua vez, adentrou o campo disposta a se apropriar das ferramentas amplificadas pela cultura digital, sem desconsiderar os elementos convencionais de uma telenovela. Ambas lidam também com a estratégia peculiar de criação de personagens populares, que geram identificação e empatia com suas narrativas. Nesse contexto, podem ser apontadas obras de ampla repercussão nacional e internacional, como: *O Clone* (2001-2002); *América* (2005), *Caminhos das Índias* (2009) e *A Força do Querer* (2017), no caso de Perez; e *Totalmente Demais* (2015-2016) e *Bom Sucesso* (2019-2020), no caso de Svartman.

---

7 Em paralelo ao audiovisual, a autora também construiu uma carreira como pesquisadora acadêmica, sendo, inclusive, Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com estudo sobre os processos de transformação da televisão contemporânea e o lugar da telenovela, em um ambiente de convergência. Observa-se, com tal perfil, uma habilidade autorreflexiva, que explicita como a artista faz das questões do seu ofício objetos de análise que podem ser ressignificados na renovação dos recursos narrativos, diante dos desafios impostos.

A abordagem de temas como clonagem, imigração, orientação sexual, tráfico de drogas, entre outros, na obra de Perez, evidencia a capacidade criativa que a autora possui de conduzir a história de modo a equilibrar o entretenimento com a prestação de serviço, mantendo firme o conflito narrativo. Nesse sentido, os personagens geram a comoção do público, como no caso de Bibi Perigosa (Juliana Paes), em *A Força do Querer*, uma mocinha nada convencional, que inicia a novela renunciando a um homem íntegro, em nome de outra paixão, adentra o mundo do crime, e, por fim, alcança a redenção. Os elementos básicos do folhetim estão presentes, mas Perez tem renovado essa cartilha, ao trazer temas vanguardistas, e ao intensificar o ritmo dos conflitos e das cenas, ao gosto do consumidor contemporâneo, ainda mais crítico na esfera *on-line*.

Svartman reúne uma disposição que advém da sua carreira no cinema e que foi aprimorada nas duas temporadas de *Malhação* que escreveu: o diálogo com o público jovem, o que se tornou um instrumento positivo para a geração de vínculos e de torcida no horário das 19h. Seus enredos, reunindo elementos esperados, como romance, drama, comédia e relações familiares, foram complementados com tramas e ações que trazem a realidade externa para a dimensão interna: personagens usuários assíduos de redes sociais; a tecnologia como ferramenta de comunicação entre os núcleos; e desdobramentos narrativos que permitem a criação de conteúdos que extrapolam a dramaturgia linear da TV aberta, como no caso do *spin-off Totalmente Sem Noção Demais*, disponibilizado no *Globoplay*, em 2016; e nos conteúdos transmiídia de *Bom Sucesso*, como o *Papo de Novela* – programa semanal exibido *on-line*, no qual o elenco era convidado para debates sobre a trama – e o podcast *Clube do Livro* – narrado pelo protagonista Alberto (Antonio Fagundes). Alguns desses conteúdos ainda ganham a contribuição dos fãs, que amplificam o universo criado pelos roteiristas.

Os aspectos da dramaturgia observável de Gloria Perez e Rosane Svartman também evidenciam particularidades. Perez dedica-se à criação de enredos com diversos núcleos narrativos, que possibilitam a ampliação das linhas da história, e propiciam maior dinamismo. A abordagem de temáticas contemporâneas, em sintonia com o envelhecimento ficcional, comprova a habilidade da roteirista em manter a telenovela como uma crônica do cotidiano. Muitas ações, inclusive, extrapolaram o enredo, com campanhas de *merchandising* social. Sem hesitar na busca de apresentar o que ainda pode ser “novo” e “diferente” para o público, a autora sempre buscou temas que retratam e desafiam a realidade brasileira e internacional, como o tráfico humano em *Salve Jorge* (2012-2013).

Rosane Svartman já pode ser considerada uma recém-chegada em vias de consagração, tendo em visto o êxito das suas tramas. Nas duas temporadas de *Malhação*, além do reforço dado à interação entre os jovens no ambiente virtual, a autora discutiu assuntos de interesse público (como educação, esporte e acesso à arte), ambientando as histórias no universo juvenil, mas suplementando-as com dramas familiares relevantes, com os personagens adultos. Essa habilidade tornou inevitável a sua transferência para a faixa das 19h, famosa por contar com obras de apelo juvenil, cômico e romântico.

Outrossim, um elemento indispensável para o sucesso das tramas marca a obra das duas autoras-roteiristas em análise: o casal protagonista, cuja história de amor deve envolver a audiência. Perez é reconhecida por construir enredos populares nessa seara, como os casais Jade e Lucas, de *O Clone*, e Bibi e Caio, de *A Força do Querer*; e os casais que são formados pelas circunstâncias do enredo, como Maya e Raj, em *Caminho das Índias*, ocasião na qual a autora comprovou a habilidade em dialogar com os interesses do público. Svartman caminha na mesma linha, incentivando, inclusive, a torcida dos fãs, por meio da construção de triângulos amorosos que engajam o público, especialmente na esfera virtual, como Eliza, Jonatas e Arthur, em *Totalmente Demais*, e Paloma, Marcos e Ramon, em *Bom Sucesso*.

A relação estabelecida entre as duas autoras analisadas e os diretores artísticos das suas tramas também é um fator de relevo que permite reconhecer o lugar que ambas creditam ao responsável pela encenação audiovisual, sem perder de vista o papel gerencial e criativo que o ofício do autor-roteirista exige. Casos de notório sucesso de Gloria foram a parceria com Jayme Monjardim, em *O Clone*, e a renovação estética proporcionada pelo trabalho com Rogério Gomes, em *A Força do Querer*. Svartman, que, diferentemente de Gloria, é adepta da escrita em parceria, contando sempre com colaboradores, em suas obras, reconhece o diretor como um coautor. A escritora trabalhou durante quase uma década com Luiz Henrique Rios, em uma parceria iniciada quando a profissional compôs o grupo responsável pelos conteúdos transmídia de *Passione* (2010-2011).

A análise da trajetória das duas criadoras reforça a premissa deste artigo, acerca das alterações observadas no ofício dos roteiristas de telenovelas no cenário da ambiência digital. Perez e Svartman também atuam no sentido de promover capítulos e tramas repletas de pontos de virada, que contribuem para a garantia de um ritmo mais dinâmico. Ambas as autoras reúnem, assim, as disposições para implementação das mudanças, ao demonstrarem o domínio técnico, artístico e social das convenções do gênero telenovela, o que a faz ser tão consumida e tão relevante para a sociedade brasileira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, buscamos examinar as mudanças e as permanências observadas no ofício do autor-roteirista de telenovelas, considerando o mapeamento da história do campo, as gerações dos principais roteiristas, e as soluções que encontraram para lidar com os desafios decorrentes de cada período histórico, amplificados no contexto das “lutas intermédias”. Desse modo, os resultados apresentados não tiveram a pretensão de esgotar as possibilidades de discussão e análise, mas de contribuir para os estudos acerca da história das provocações criativas vividas pelos roteiristas de telenovela.

O contexto empresarial, industrial, tecnológico e midiático, na contemporaneidade, tem causado significativas mudanças no ofício do autor-roteirista, que envolvem desde a escrita da sinopse até o desenvolvimento do enredo; a construção dos personagens; a alteração no ritmo narrativo e a participação dos profissionais que desenvolvem os conteúdos multiplataformas. No caso da TV Globo, é imperioso reconhecer também o trabalho de gestão da autoria, evidenciado na escolha e no planejamento estratégico de seleção dos autores das histórias, caracterizado pela regularidade, pela recorrência, pela distinção e pela consagração em um campo de contínuas disputas conectadas aos polos de poder: as empresas/os anunciantes e o público.

A posição do roteirista no campo endossa seu papel em um ambiente multiprofissional, que exige graus de autonomia elevados entre os responsáveis pelo resultado estético das telenovelas. Para fortalecer as análises postas em evidência, a escolha das autoras Gloria Perez e Rosane Svartman, cujos estilos criativos se distinguem, tornou viável a identificação de perspectivas diferentes sobre os desafios gerados pela ambiência digital. Investigou-se, assim, uma autora consagrada, que exerce o ofício desde a década de 1980, adaptando-se aos desafios dos novos tempos; e uma roteirista recém-chegada nos anos 2010, em circunstâncias mais evidentes dos desafios da cultura digital. Em ambas, foi possível reconhecer o esforço criativo de manter a telenovela como um produto artístico e comercial atento aos desejos da sua relevante audiência.

## REFERÊNCIAS

BALOGH, A. M. **O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BOURDIEU, P. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas (SP): Papirus, 1996.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**. Vol. 15. N°3. São Paulo, Jul/Set., 2001. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000300005](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300005)>. Acesso em: 30 jun. 2020.

BRIGLIA, T. M.; SOUZA, M. C. J. de. **O autor-roteirista de telenovelas no cenário midiático digital**. Santa Catarina: Insular, 2022.

BUONANNO, M. Uma eulogia (prematura) do broadcast: o sentido do fim da televisão. **MATRIZES**. V. 9 – N° 1 jan./jun. São Paulo: 2015, p. 67-86. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/100674/99403>>. Acesso em: 08 mar. 2020.

CAMPOS, F. de. **Roteiro de cinema e televisão**: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. São Paulo: Summus, 2018.

COSTA, C. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à telenovela; análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. Tradução: Susana Alexandrina. 2.ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, F. Novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos para novas mídias? **MATRIZES**. São Paulo, n. 2, jan./jun. 2011, p. 93-109. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38294>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

LOPES, M. I. V. de; GRECO, C. Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **(Re) invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. São Paulo: Sulina, 2016, p. 135-175.

LOPES, M. I. V. de; LEMOS, L. P. Brasil: tempo de *streaming* brasileiro. In: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **O melodrama em tempos de streaming**: anuário Obitel 2020. São Paulo: Sulina, 2020, p.83-116.

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

RAMOS, J. M. O.; ORTIZ, R. A produção industrial e cultural da telenovela. In: ORTIZ, R. *et al.* **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RIOS, D. M. D. V. **Representações, autoria e estilo**: o Nordeste de Velho Chico. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese-Daniele-Moitinho-Dourado-Valois-Rios-VERS%C3%83O-FINAL.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

SOUZA, M. C. J. de. **Telenovela e Representação Social**: Benedito Ruy Barbosa e a Representação do Popular na Telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

SOUZA, M. C. J. de.; WEBER, Maria Helena. Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em *Dois Caras* e em *A Favorita*. In: SERAFIM, José Francisco. **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009, p.79-119.

SOUZA, M. C. J.; ARAÚJO, J. E. S. Gestão da autoria de telenovelas: questões preliminares sobre o papel das emissoras. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., 2013, Salvador. **Anais eletrônicos**. Salvador: UFBA, 2013. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_2077.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2077.pdf)>. Acesso em: 24 abr. 2019.

# COMO ROTEIRISTAS BRASILEIROS PENSAM A DESINFORMAÇÃO EM SÉRIES E TELENÓVELAS

*Luísa Chaves de Melo  
Adriano Monteiro  
Ana Angel Cabral  
Raquel Galdino Sampaio*

Na última década, o contexto político levou à crescente preocupação a respeito dos possíveis impactos sociais da disseminação de desinformação. Em 2014, surgiram denúncias de jornalistas da Criméia sobre a avalanche de *fake news* transmitidas no processo de anexação pela Rússia<sup>1</sup>; em 2016, as campanhas pelo Brexit<sup>2</sup> e pela eleição de Donald Trump<sup>3</sup> entraram em foco; em 2018, foi a vez de a campanha para eleição de Jair Bolsonaro disseminar histórias falsas em grupos de WhatsApp (CHAVES, 2021). Em 2020, quando a desinformação começou a afetar o combate à pandemia de Covid-19, a questão começou a preocupar as empresas mantenedoras de aplicativos de mensagens instantâneas e de redes sociais da internet<sup>4</sup>. Até então os gestores dessas empresas mantinham a postura de defender a liberdade de expressão dos usuários e de se eximir de responsabilidade civil, afirmando não serem empresas de conteúdo, mas plataformas tecnológicas.

---

1 Conforme descrito no TED Talk “Dentro da luta contra o império de notícias falsas da Rússia”, apresentado por Olga Yurkova (2018).

2 Conforme descrito no TED Talk “O papel do Facebook no Brexit”, apresentado por Carole Cadwalladr (2019).

3 Conforme descrito no TED Talk “Como (e por que) a Rússia hackeou as eleições americanas”, apresentado por Laura Galante (2017).

4 O WhatsApp adotou medidas para restringir o encaminhamento de mensagens muito compartilhadas, o Facebook anunciou o lançamento de um dispositivo de alerta sobre fake news e o YouTube passou a remover da plataforma vídeos com informações falsas sobre a Covid-19 e o combate à pandemia.

O surgimento da Covid-19, uma doença nova – da qual se desconhecia tratamento, profilaxia, sequelas e índice de letalidade –, levou à intensificação da disseminação de desinformação, pois, na medida em que descobertas mais recentes contradiziam recomendações anteriores, histórias falsas se misturavam com notícias antigas que ainda eram compartilhadas.

Evidentemente, houve grande interesse no campo de estudos em comunicação a respeito fenômeno, com a organização de livros e de dossiês temáticos em revistas acadêmicas<sup>5</sup>. Preocupação expressa, também, no tema do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: *Ciências da comunicação contra a desinformação*.

O assunto foi discutido por alguns dos Grupos de Pesquisa da Intercom, na temporada de *lives* pré-congresso. O GP Ficção Televisiva Seriada abordou, no dia 14 de junho de 2022, às 18h, com transmissão pelo Zoom e pelo Youtube, o tema *Quando a ficção televisiva seriada desinforma? O papel social da obra ficcional*.

Na *live* – mediada por Raquel Lobão Evangelista (UCP) –, Ligia Prezia Lemos (USP) discutiu a repercussão, nas redes sociais, de informações incorretas a respeito dos cuidados preventivos para conter a contaminação de covid-19 na novela *Amor de mãe*; Larissa Leda Rocha (UFMA) questionou a ambivalência da equipe de produção da série *O mecanismo*, que afirmava o estatuto ficcional para se defender de críticas, mas realizava o rompimento de fronteiras em campanhas para a divulgação da série; Luísa Chaves de Melo, uma das autoras deste artigo, partiu de trabalhos apresentados no GP em anos anteriores para pensar a pertinência de se transpor para estudos de ficção conceitos criados para categorizar histórias falsas que se apresentam como notícias genuínas.

Mesmo tendo defendido, na *live*, que a ficção televisiva pode contribuir para o contexto de desinformação, é preciso ampliar a discussão. Naquele momento, surgiram duas questões que nos motivaram a realizar este trabalho que ora apresentamos: (a) a ausência de pesquisas que articulassem desinformação e ficção seriada<sup>6</sup>; e (b) roteiristas defenderem a licença poética da ficção, quando co-

5 Por exemplo, a chamada de fevereiro de 2022 para o dossiê “Perspectivas multidisciplinares sobre desinformação em saúde”, publicado na revista *Reciis*, em junho de 2022; e as chamadas de outubro de 2020 para os dossiês “Economia Política da Desinformação”, da Revista *Eptic*, publicado em janeiro de 2021, e “Desinformação em plataformas digitais no contexto da pandemia”, publicado na revista *Fronteira*, em fevereiro de 2021.

6 Embora tenham aparecido dezenas de milhares de resultados para buscas com os termos “fake news” e “desinformação” realizadas no Google Acadêmico, no Portal Capes e em bases de dados assinadas pelas bibliotecas da PUC-Rio, não houve resultados na pesquisa booleana para os termos “desinformação” AND “ficção seriada”, “série” ou “telenovela”.

brados publicamente por incorreções em narrativas realistas, argumento que foi duramente criticado por Rocha na *live* organizada pela Intercom.

A terceira motivação veio de nossa experiência pessoal: por vezes ouvimos pessoas desqualificarem pesquisas acadêmicas em ciências sociais, por, supostamente, serem “desconectadas” da realidade, ao (a) levantarem problemas, mas não apresentarem soluções ou (b) pintarem um quadro utópico sem considerarem as condições do mercado.

Buscamos, então, tentar alguma conciliação entre a crítica acadêmica e a realidade do mercado profissional. Nossa intenção, nesse trabalho, é entender como roteiristas veem a articulação entre ficção e (des)informação, uma vez que a defesa incondicional da licença poética às obras ficcionais aqui mencionada trazia um viés: se o autor tivesse achado o tratamento da informação no roteiro problemática, provavelmente não o teria feito.

Nosso objetivo é investigar *se e como* roteiristas brasileiros/as percebem a desinformação na teledramaturgia. Haveria limites a serem impostos no tratamento da informação em narrativas realistas, levando em consideração que: (a) séries e telenovelas são obras de ficção, e, portanto, a liberdade de criação é premissa básica; (b) estudos de recepção corroboram a importância da telenovela na agenda nacional e nas discussões públicas (LOPES, 2009); (c) algumas pesquisas em teledramaturgia afirmam o papel pedagógico da ficção seriada, no que se convencionou chamar *merchandising social*, ao desenvolverem ações de cidadania e ao apresentarem pautas relacionadas a direitos civis e a direitos humanos (LOPES, 2009; SCHIAVO, 2002)?

Com essa finalidade, realizamos uma pesquisa documental de caráter exploratório, tendo a entrevista oral semiestruturada como fonte de coleta de dados. Para isso, entramos em contato com sete roteiristas<sup>7</sup>, que haviam sido abordados previamente por pessoas de suas relações pessoais. Conseguimos viabilizar cinco entrevistas entre os meses de maio e julho de 2022. As entrevistas, realizadas pela plataforma Zoom, tiveram duração média de 40 minutos. A todos fizemos as mesmas perguntas. Nesse trabalho vamos focar na resposta às perguntas: É possível dizer que ficção seriada desinforma? Por quê?

Destacamos que a amostragem, evidentemente, não é representativa da classe de profissionais, por ser um número pequeno de rotei-

---

<sup>7</sup> Embora tenhamos tentado fazer um equilíbrio entre informantes homens e informantes mulheres, só uma das roteiristas contactadas pôde nos conceder entrevista. Como a maioria dos entrevistados é masculina, optamos por usar o plural e o substantivo indeterminado na forma masculina.

ristas, ligados ao nosso circuito de relações sociais, o que levou a uma maior homogeneidade do grupo, como terem tido atuação prévia em jornalismo ou publicidade.

Os roteiristas entrevistados têm mais de 40 anos de idade e entre dez e vinte anos de experiência profissional em roteiro de ficção televisiva seriada. Todos moram no Rio de Janeiro. Três trabalharam exclusivamente com ficção seriada. Dois já escreveram para cinema e dois também fizeram roteiros documentais. Dos três que trabalharam para emissoras de televisão, dois escreveram telenovelas. Os outros dois criaram roteiros apenas para séries a serem exibidas em serviços de *streaming*, sendo que um deles é especializado em sitcom.

Antes de apresentar os resultados das entrevistas faremos um breve retrospecto sobre o contexto do surgimento do conceito de “desinformação” em estudos de comunicação.

## OS CONCEITOS DE “FAKE NEWS” E “DESINFORMAÇÃO”

As chamadas “*fake news*” não são, exatamente, uma novidade de nosso tempo. Pesquisadores identificaram reportagens publicadas no jornal novaiorquino *The Sun*, em 1835, que versavam sobre a existência de uma raça de homens-morcegos nativos da lua (STANCKI, 2018). No entanto, o termo surgiu em 2014, quando o jornalista canadense Craig Silverman, sem pensar muito sobre o assunto, passou a usá-lo para se referir a sites como o *nationalreport.net*, que disseminavam boatos e histórias falsas. Em janeiro de 2017, o presidente eleito dos EUA, Donald Trump, criticou a cobertura das eleições, acusando a imprensa de ser *fake news*, popularizando a expressão (CARVALHO, 2019).

A partir de então o conceito entrou em disputa. Um texto institucional da Lupa, uma das principais agências de checagem de informação (*fact-checking*) do Brasil, afirmou, em dezembro de 2017, que o termo já teria sido usado por líderes autoritários de 15 países para criticarem a imprensa em discursos que defendiam limitar a liberdade de atuação do jornalista<sup>8</sup>.

Para além da questão política da apropriação do termo por líderes autoritários (ou, talvez, justamente por causa disso), pesquisadores de comunicação começaram a questionar seu uso, afirmando se tratar de um oxímoro (CARVALHO, 2019; CHAVES, 2021; BARSOTTI & AGUIAR, 2021). Notícia é um gênero textual moderno que tem como característica relatar acontecimentos, “algo que foi ou que será ins-

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://lupa.uol.com.br/institucional/2017/12/23/fake-news-dizer-ou-nao-dizer>. Acesso em: 5 jul. 2022.

crito na trama das relações cotidianas de um real-histórico determinado” (SODRÉ, 2009, p. 24), e, portanto, se o conteúdo é propositalmente falso, não poderia ser chamado de notícia<sup>9</sup>.

Outro problema apontado é o uso do conceito para designar gêneros muito diferentes. O primeiro estudo em inglês sobre o estado da arte do conceito<sup>10</sup>, publicado em 2017, categorizava como *fake news*: (a) sátira a programas noticiosos, (b) paródias de notícias veiculadas na mídia, (c) narrativas totalmente inventadas, (d) manipulação de dados e de imagens, (e) publicidade que não se identifica como tal, (f) propaganda de cunho político (CARVALHO, 2019). Embora o artigo fizesse uma classificação pelos paradigmas “facticidade” e “intencionalidade”, graduando níveis de fidedignidade a acontecimentos e de intenção de enganar o interlocutor, alguns pesquisadores não consideravam adequado afirmar peças de humor como *fake news*.

Essas questões fizeram com que parte dos pesquisadores do campo da comunicação preferissem usar o conceito de “desinformação”, tanto para escapar ao oxímoro quanto para designar a amplitude do fenômeno.

A palavra desinformação teria sido dicionarizada, ainda no século XX, pela União Soviética para designar o que era identificado como propaganda ocidental contrária ao regime comunista, sendo entendida como uma arma de guerra, cuja estratégia seria a “intoxicação contínua” dos sistemas de comunicação com histórias falsas (VOLKOV, 2019 [1986]).

Neil Postman usou a palavra, em 1985, para expressar o hibridismo entre notícia e entretenimento, que, segundo ele, é próprio do meio televisivo. Para Postman, a preponderância da televisão sobre os outros meios teria como consequência o imperativo da diversão nos discursos públicos, o que afetaria o modo como as pessoas recebem informação. No livro *Amusing ourselves to death*, ele defende que:

[...] a televisão está mudando o sentido de “ser informado”, ao criar tipos de informação que poderiam, propriamente, ser chamadas de *desinformação*. Estou usando a palavra quase no sentido exato em que é usada por espões da CIA ou da KGB. Desinformação não significa informação falsa. Significa informação errática

---

9 É claro que reportagens podem trazer informações incorretas, por má apuração por parte do repórter, o que no jargão jornalístico se chama “barriga”, ou por falha ética, o que seria passível de punição, demissão ou perda de credibilidade.

10 Defining “Fake News”: A Typology of Scholarly Definitions, escrito por Edson Tancoc Jr e Zheng Wei Lim, publicado em agosto de 2017 na revista *Digital Journalism*.

- informação deslocada, irrelevante, fragmentada ou superficial - informação que cria a ilusão de saber algo, mas que na verdade afasta a pessoa do conhecimento<sup>11</sup> (POSTMAN, 2005 [1985], p. 102).

Percebe-se que, para Postman, a desinformação se relaciona com o novo ambiente social, político, econômico e psicológico próprio ao advento dos meios eletrônicos (McLUHAN, 2007). O autor não pensa desinformação apenas como estratégia de guerra, pois informação deslocada, fragmentada ou superficial, própria ao sistema do *show business*, também se inserem nesse contexto.

Leitora de Postman, Claire Wardle foi uma das divulgadoras do conceito de desinformação no país. A pesquisadora esteve no Rio de Janeiro, em novembro de 2017, no *Festival 3i*, dedicado ao jornalismo independente, organizado pela Agência Pública, Nexo, Ponte, Lupa, Brio, Repórter Brasil, Nova Escola, Jota e Google New Labs. O evento reuniu jornalistas, checadores de informação (*fact-checking*) e pesquisadores de comunicação.

Na ocasião, Wardle apresentou alguns dos pontos discutidos no relatório *Information Disorder: toward an interdisciplinary framework for research and policy making*, escrito em co-autoria com Hossein Derakhshan, para o Conselho da Europa em 2017. Segundo o relatório, vivemos um ambiente de desordem de informação, no qual circulam informações incorretas (*mis-information*), informação falsificada (*des-information*) e má-informação (*mal-information*)<sup>12</sup>. A distinção entre essas categorias também está no nível de intencionalidade e de facticidade: a má-informação é factual, mas descontextualizada com intenção de causar dano; a informação incorreta não tem intenção de causar dano, mas desinforma por ter incorreções; a informação falsificada tem baixíssimo ou nenhum nível de facticidade, tendo sido criada e compartilhada com intenção de causar dano, devido a uma agenda política.

A conceituação proposta por Wardle e Derakhshan torna menos estranha a presença de peças de ficção como desinformação, na medida em que ampliam o fenômeno para além da estratégia de guerra,

---

11 Tradução de: "What is happening here is that television is altering the meaning of 'being informed' by creating species of information that might properly be called disinformation. I am using this word almost in the precise sense in which it is used by spies in the CIA or KGB. Disinformation does not mean false information. It means misleading information - misplaced, irrelevant, fragmented or superficial information - information that creates the illusion of knowing something but which in fact leads one way from knowing something".

12 Uso a tradução para os termos originais em inglês feitos por Mônica Chaves em sua pesquisa de mestrado (2021).

destacando o atual ambiente ecológico das mídias, pautado em dispositivos móveis e redes de compartilhamento de mensagens. Assim, o contexto de desordem da informação inclui mensagens com ou sem intenção de enganar, como (a) sátiras ou paródias; (b) conteúdo enganoso, definido como uso de informações com o objetivo de acusar pessoas; (c) falsa conexão (como por exemplo títulos apelativos que não correspondem ao conteúdo do texto); (d) conteúdo impostor, que imita fontes fidedignas; (e) falso contexto, quando o conteúdo é genuíno, mas está descontextualizado; (f) manipulação de contexto, feita intencionalmente para enganar; (g) conteúdo fabricado, cuja intenção também é causar dano.

Percebe-se, então, que Wardle e Derakhshan consideram que ficções, mesmo quando criadas sem intenção de causar dano, podem contribuir para o ambiente de desinformação quando descontextualizadas, tanto por desconhecimento de seu caráter ficcional, quanto por má-fé.

Veremos, em seguida, como os roteiristas entrevistados pensam a articulação entre informação, desinformação e ficção televisiva seriada.

## **O PONTO DE VISTA DOS CRIADORES**

Nesta pesquisa, seguimos os procedimentos recomendados na Resolução 196/1996 do Conselho Nacional de Saúde, que regula a pesquisa com seres humanos no Brasil, nos comprometendo a preservar o sigilo da fonte. Assim, os informantes serão referidos por letras e não mencionaremos dados que possam levar à sua identificação, como, por exemplo, a referência a uma série ou telenovela de sua autoria.

Como já foi mencionado, os entrevistados tinham de 10 a 20 anos de experiência profissional no desenvolvimento de roteiros de ficção seriada (e, alguns, de longa-metragens). Todos tinham escrito séries e dois também tinham feito telenovelas. Nem todos os projetos chegaram a ser filmados, o que não consideramos relevante para efeitos desta pesquisa, uma vez que ela versa sobre a esfera da criação.

Ao serem questionados se seria possível à ficção seriada contribuir para o ambiente de desinformação e/ou trazer *fake news*, três disseram que sim; um disse que sim, mas com ressalvas; e um considerou que não se deve esperar que a ficção traga informações corretas sobre a realidade social ou material e, por isso, não se poderia dizer que a obra ficcional desinforma.

Quem discordou do potencial desinformativo da ficção foi o informante CX, para quem as soluções de roteiro não necessariamente “refletem um raciocínio mais extenso sobre o que é a realidade”. No seu entendimento, o mais importante é o efeito dramático e, portanto, nas salas de roteiro a preocupação maior seria determinar se aquela situação é ou não crível. Essa opinião coincide com as contribuições da teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (1996).

De acordo com o teórico alemão, ao lermos reportagens, artigos científicos, biografias etc., há uma “reduplicação do real”, ou seja, a pessoa atualiza aquelas informações no seu contexto histórico-social, atribuindo o *status* de “verdade”<sup>13</sup> – palavra usada aqui no sentido do senso comum de algo que se opõe à fantasia e à mentira<sup>14</sup>. No entanto, em algumas situações, a ficção pode ser atualizada para o contexto histórico-social do/a interlocutor/a sem que seja percebida como acontecimento, como, por exemplo, quando um professor inventa uma história para explicar conceitos.

Segundo Iser, a escrita literária de ficção se faz pela seleção de elementos do real, pela combinação desses elementos e pelo auto-desnudamento. Na literatura, portanto, o auto-desnudamento da ficcionalidade impede a reduplicação do real: o/a leitor/a sabe se tratar de um mundo imaginado que se apresenta como se fosse um mundo possível. Por isso, o imperativo é a *verossimilhança* e não a *veracidade*.

Embora o informante CX acredite que – devido ao auto-desnudamento da ficcionalidade e ao consequente pacto ficcional – não é adequado dizer que obras de ficção contribuem para o ambiente atual de desordem da informação, ele afirma o potencial informativo da ficção:

Eu venho do documentário e eu acho que você só tem a ganhar ao trazer elementos reais para dentro. Quanto mais você conseguir esclarecer as pessoas, em algum sentido, sobre algum tema importante, maravilha. Eu acho que isso é essencial, mas eu acho que cobrar isso da ficção é difícil, por causa dos problemas de produção.

Os problemas de produção aos quais se refere são: (a) a interferência dos vários setores no desenvolvimento do roteiro, como pedidos do diretor ou dos produtores para colocarem personagens que represen-

<sup>13</sup> Não temos a intenção, aqui, de discutir a complexidade do conceito filosófico de “verdade”, pois qualquer tentativa nesse sentido, além de ser leviana para as dimensões deste artigo, nos desviaria do foco principal de nossa pesquisa.

<sup>14</sup> Mentira poderia ser definida, segundo a argumentação do autor, como uma ficção que busca levar o interlocutor a reduplicar o real.

tem determinados segmentos sociais, (b) temas de interesse observados em pesquisas de opinião e (c) a inserção de *merchandising*.

A informante EZ também disse que interesses comerciais entram em jogo no processo de criação, embora sua observação abra outro caminho. Ela afirma que tem havido uma preocupação, que ela vê como positiva, com o modo como se representa a realidade e fatos históricos, por causa da atuação de espectadores nas redes sociais. Em suas palavras: “você faz uma aberração [reverbera nas redes], o anunciante sai... e a gente sabe que a coisa mais importante para um produto televisivo é que tenha patrocínio”. Assim, alterações em fatos, atuais ou históricos, seriam menos problemáticos em séries distribuídas por plataformas de *streaming* do que em obras de telerdramaturgia exibidas na TV aberta, por causa da necessidade do financiamento comercial e porque a responsabilidade social é maior, na medida em que a obra atinge mais efetivamente todos os setores da população brasileira.

Curiosamente, apesar de parecer um paradoxo acusar a ficção de falsificação, três informantes usaram, espontaneamente, o termo *fake news* para se referir a problemas de distorção da representação de fatos em séries e telenovelas.

Foi nesse sentido que BW fez sua ressalva, a respeito de a ficção seriada poder desinformar. Para ele, salvo raríssimas exceções, roteiristas não criam a ficção com uma agenda política por trás, ou seja, não haveria uma intenção de convencer as pessoas, o objetivo primeiro é envolvê-las naquele universo, fazer com que se identifiquem com as situações e personagens. Assim, não se poderia atribuir à ficção o epíteto de desinformação por não se tratar, como afirma Volkov, de uma estratégia deliberada de “intoxicação contínua”. Como a narrativa precisa de conflito e de antagonistas, as alterações da realidade são feitas para dar dramaticidade (ou verossimilhança) às situações apresentadas e não com o objetivo deliberado de enganar, levando pessoas a fazerem coisas que não fariam se não tivessem assistido àquela história. No entanto, ele pondera que, em raríssimos casos, pode haver, sim, agenda política para modificação de fatos o que, para ele seria *fake news*.

Outro informante, DY, argumentou que a vilanização do antagonista poderia ser entendida como desinformação em biografias ficcionais, sobretudo se a pessoa retratada ainda estiver viva, pois sempre se parte de algum ponto de vista para compor a trama. AV e BW também sublinharam que o viés é inerente a qualquer narrativa. Por isso, segundo BW, é importante haver um “banquete”, ou seja, que existam narrativas com visões diferentes.

Já DY sublinhou o perigo de se fazer ficção inspirada em processos que ainda estão em curso – ele mencionou o filme *A rede social* (2010) e a série *O mecanismo* (2018). Para ele, a biografia ficcionalizada, que troca o nome de pessoas e de instituições por nomes similares, pode ser um exemplo de desinformação, pois “todo mundo sabe de quem estão falando, mas a obra não se assume como biografia”.

Ainda sobre esse ponto, AV disse ter alguma dificuldade de conciliar internamente a busca por comover o/a espectador/a com a fidelidade da representação:

Eu sou confrontado, regularmente, com esse debate da responsabilidade de as histórias retratarem uma realidade social, isso causa um embate em mim, porque, de um lado, tem o meu interesse em contar histórias que comovam e, do outro, o compromisso com a realidade. E a realidade, como ela é, não necessariamente comove. (...) Enquanto roteirista, a minha prioridade é mobilizar emoções.

Além da elaboração do conflito, da construção do antagonista e da necessidade de emocionar, BW refletiu sobre outro ponto que pode ser visto como um falseamento da realidade: o fato de que, diferentemente do que ocorre em nosso cotidiano, as situações da trama precisam fazer sentido na trajetória das personagens. Para ele, no mundo factual, as ações das pessoas não trazem um sentido em si, sendo muitas vezes aleatórias e desconectadas umas das outras. Na narrativa clássica, cada ação representada se articula às anteriores e às posteriores com o objetivo de dar um sentido geral ao que está sendo contado. A essa atribuição de um sentido (existencial) para as personagens ele dá o nome de licença poética. Em suas palavras, “na dramaturgia a gente precisa da licença poética. O que é a licença poética? Eu preciso quebrar a realidade em pedaços para que a minha unidade de ação faça sentido, para que as pistas sejam semeadas e as viradas sejam compreendidas”.

EZ disse que é preciso negociar os limites entre licença poética e desinformação com consultores especialistas. Ela afirma que sua experiência prévia como jornalista foi fundamental para seu trabalho de criação, pois o olhar do jornalismo influencia o modo como ela pensa o roteiro. Como exemplo, diz que não vê problema em cenas de tribunal que sigam o ritual norte-americano, em que as pessoas se levantam para falar, mas não se pode criar uma situação que contrarie a nossa Constituição.

Os roteiristas identificaram, ainda, erros e negligência na pesquisa prévia como causa de possíveis falhas na reprodução de informa-

ções ou na representação de fatos. BW disse que incorreções presentes na ficção seriada são resultado de negligência ou, simplesmente, erro, como acontece com qualquer profissional. Segundo ele, “o problema [na ficção seriada] é que esse erro cristaliza”.

DY ponderou que erros acontecem quando não há condições ideais de pesquisa, não há orçamento ou o prazo para entregar as cenas é muito curto, porque o roteirista se dedica menos à pesquisa e mais à criação da trama. Ele disse, ainda, que roteiristas partem, muitas vezes, de referências audiovisuais, o que também pode desinformar. Como exemplo, mencionou a lobotomia sofrida pelo personagem interpretado por Jack Nicholson em *Um estranho no ninho* (1975) como referência de tratamento psiquiátrico quando se pensa uma cena.

Por fim, a última categoria de desinformação identificada nas entrevistas são clichês e estereótipos, como apontado por DY: “fico pensando nos filmes antigos de Hollywood. O ‘cara’ que queria conhecer ia procurar [informações], mas para boa parcela do mundo, o Japão, o Egito, o Brasil, o México eram aquilo, aquela coisa bem estereotipada. Não deixa de ser uma forma de desinformação”. Percebe-se, aqui, uma aproximação com o sentido mais amplo que Postman dá ao conceito de desinformação como efeito da era do entretenimento total. Trata-se de uma informação errática que dá ao espectador a ilusão de conhecimento e que se enquadra naquilo que Stuart Hall chama de regime de representação (2016). De acordo com Hall, as representações hegemônicas apresentam como padrão de humanidade determinadas características físicas e fenotípicas, formas de comportamento, orientação sexual, hábitos e gostos estéticos que correspondem ao modo de vida dos indivíduos que exercem o poder hegemônico. Quem não corresponde a esse padrão é pensado como “diferença”. A “diferença” é representada de modo estereotipado na produção midiática, na literatura, na publicidade e em outros gêneros textuais, fixando significados em um repertório de imagens que formam o regime de representação.

## **CONTRADIÇÕES E DILEMAS ENTRE O IDEAL E A PRÁTICA**

As entrevistas expuseram contradições e dilemas, muitas vezes percebidos pelos próprios informantes no momento em que falavam. Como quando: (a) condenavam a visão estereotipada em filmes de Hollywood, mas afirmavam a busca por referências nesses mesmos filmes; (b) diziam que a ficção não deveria ser pensada como retrato fiel do real, mas defendiam a responsabilidade social de informar o público, pois a ficção teria força de realidade na vida das pessoas;

ou (c) afirmavam que o roteirista não quer “enganar” ninguém, mas diziam que a melhor coisa que poderia acontecer, o que traria mais gratificação ao autor do roteiro, seria o espectador contar que embarcara na história, se identificando de tal forma com a narrativa que vivera aquilo como se fosse real.

De modo geral, os informantes nos surpreenderam ao pensarem informação de modo bastante amplo, incluindo no rol de desinformação a ilusão de um sentido para a vida (e/ou para as ações de um indivíduo) e a estereotiparem própria a regimes de representação.

Talvez essa percepção crítica se deva a uma preocupação atual de dar um sentido maior à ficção seriada, fazendo surgir a tendência, apontada por AV, de se realizar crítica social mesmo em produções de terror, suspense e fantasia; talvez a reflexão se relacione com atuação de espectadores e militantes nas redes sociais, conforme indicado por EZ; Talvez seja reflexo da polarização política e do própria ambiente de desordem da informação; ou, ainda, tenha sido sugerida pela própria entrevista, na medida em que CX e DY falaram que estavam, pela primeira vez, elaborando aquelas questões em voz alta.

## **DESINFORMAÇÃO NA FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA**

Somando as contribuições de cada um dos roteiristas para a discussão sobre a articulação entre a ficção televisiva seriada brasileira e o ambiente de desordem de informação que vivemos, eles identificaram sete procedimentos, que categorizamos a seguir:

*Fake news*: a palavra foi usada para se referir a situações impossíveis – como, por exemplo, o cumprimento de mandato de prisão de madrugada, o que é vedado pelo Código Penal Brasileiro – e para se referir à distorção feitas em ficção inspiradas em fatos, nos quais a alteração serviria para uma agenda política. Aplicando a conceituação de Wardle e Derakhshan, o primeiro caso seria informação incorreta e o segundo uma informação falsificada.

*Vilanização* de personagens inspirados em pessoas reais em biografias ficcionais: esse caso não está previsto na conceituação vista, porque não há uma descontextualização maliciosa, como ocorreria se a pessoa compartilhasse uma cena de ficção, dizendo ser a filmagem de um fato. No entanto, entendemos ser possível afirmar a vilanização de personagens inspirados em pessoas reais como má-informação, por causa do deslocamento feito da informação genuína para o

contexto dramático, que impõe a construção do antagonista. Mesmo que não haja intenção manifesta de causar dano, a escolha do ponto de vista traz um viés político, na medida em que afirma um posicionamento com relação a valores.

*Falsas biografias* que (mal) disfarçam a fonte original, modificando o nome de personagens, cidades e instituições: pelos motivos expostos no caso anterior, podem ser consideradas como má-informação.

*Falhas na pesquisa e representações baseadas em referências audiovisuais*, que não correspondem aos processos atuais e/ou à realidade brasileira: esses seriam casos típicos de informação incorreta, pois a desinformação não tem intenção de causar dano e se deve ao desconhecimento de quem compartilha a informação.

*Estereótipos*: nesse caso, podemos dizer que a incorreção afirma relações de poder ao apresentar padrões de ser, sentir, agir e viver, que excluem o “diferente”, na medida em que ele é percebido como algo “errado”. Realiza, assim, violência simbólica sobre as minorias estereotipadas e reforça imagens que legitimam o exercício de poder pelos grupos hegemônicos (HALL, 2017). Podemos, portanto, atribuir uma agenda política à reprodução de estereótipos, enquadrando-os como informação falsificada.

De todos os casos elencados nas entrevistas, o único que não conseguimos enquadrar na categorização de Wardle e Derakhshan foi o procedimento, próprio da dramaturgia clássica, de *dar sentido às ações e à trajetória da personagem no universo diegético*. Pelo que nos foi dito, a desinformação estaria na constatação de que a nossa realidade não precisa fazer sentido, e grande parte das vezes não faz.

Mesmo considerando o “sentido da vida” como uma representação “enganosa”, entendemos que: (a) não podemos classificá-la como informação incorreta, porque o roteirista não a compartilhou por desconhecimento de seu caráter errôneo; (b) não podemos categorizá-la como má-informação ou informação falsificada porque não foi compartilhada com intenção de causar dano; e (c) não traz uma agenda política. Assim, defendemos que, nesse caso, não se trata de desinformação, mas de uma “ilusão consentida”, nos termos apresentados por Iser (1996), na medida em que a ficção se autodesnuda como tal. Talvez seja esse um dos motivos pelos quais ficções são tão necessárias: porque, pelo menos ali, é possível, como disse Bento Santiago – narrador de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis –, “atar as duas pontas da vida”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esse trabalho, tentamos contribuir com a discussão sobre a pertinência de pensar a ficção televisiva seriada como um dos fatores da desordem de informação. Em nossa pesquisa, entrevistamos cinco roteiristas de ficção televisiva seriada para saber o que consideram como desinformação em obras ficcionais.

Verificamos que, em sua maioria, os roteiristas entrevistados concordam que a ficção é fonte de informação e, portanto, também pode contribuir para o ambiente desordem de informação em que vivemos.

A partir dos exemplos por eles levantados, observamos ser possível classificar como desinformação alguns elementos presentes na narrativa de séries e de telenovelas. Acreditamos, contudo, ser necessário fazer novas investigações e ampliar a amostragem de informantes, para ter uma visão mais ampla do que podemos considerar desinformação na ficção seriada e do entendimento de roteiristas a respeito do fenômeno.

## REFERÊNCIAS

BARSOTTI, A.; AGUIAR, L. Nomear a mentira: a estratégia do jornalismo para resgatar seu locus de verdade em meio ao cenário de desinformação e plataformização. **Líbero**, ano 24, n. 49, p. 123-140, set./dez. 2021.

CARVALHO, R. L. V. R. Notícias falsas ou propaganda?: Uma análise do estado da arte do conceito *fake news*. **Questões Transversais**, v. 7, n. 13, p. 21-30, jan./jun. 2019.

CHAVES, M. **A pauta da desinformação**: as ideias por trás das “fake news” nas eleições de 2018. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2021.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC: Apicuri, 2016.

ISER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

LOPES, M. I. V. de. Telenovela como Recurso Comunicativo. **Matrizes**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)**. São Paulo: Cultrix, 2007 [1964].

POSTAMAN, N. **Amusing ourselves to death**: public discourse in the age of show business. Nova York: Penguin Books, 2006 [1985].

SCHIAVO, M. R. Merchandising social: as telenovelas e a construção da cidadania. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., Salvador, set. 2002. **Anais [...]**, São Paulo: Intercom, 2002.

SODRÉ, M. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

STANCKI, R. Isso é falso? – Limites entre a ficção e a vida diária em uma *fake news*. **Revista Cadernos da Escola de Comunicação**, v. 16, n. 1, p. 3-8, jan./dez. 2018.

VOLKOV, V. La desinformación, arma de guerra. **Política** – Revista de Ciência Política, p. 101-106, 2019 [1986].

WARDLE, C.; DERAKHSHAN, H. **Information Disorder**: toward an interdisciplinary framework for research and policy making. Council of Europe Report, 2017.



# A SURDEZ NO MAINSTREAM: REFLEXÕES SOBRE OS CONCEITOS DE AUTORIA E ESTILO EM SÉRIES INCLUSIVAS E BILÍNGUES

*Amanda Azevedo*

## INTRODUÇÃO

Esse capítulo tem o intuito de discutir sobre os conceitos de autoria e estilo presente no pensamento de Pierre Bourdieu (1992; 2002), Michael Baxandall (2006) e David Bordwell (2009), que nos ajudam a compreender os processos de produção no campo das obras artísticas. Conforme Souza & Araújo (2013) e Picado & Souza (2018) esses autores trabalham em uma perspectiva relacional, que considera os agentes responsáveis, a cultura deste ofício e o contexto de realização, que podem ser aplicadas as produções audiovisuais contemporâneas. Nota-se que as séries ficcionais possuem várias etapas de produção e tem alto grau de especialização de diferentes profissionais deste campo, portanto são objetos propícios para a investigação pela lente teórica desses autores.

A partir dessa articulação conceitual examinamos as relações entre acessibilidade<sup>1</sup> e inclusão de Pessoas com Deficiências (PcDs) auditivas e surdas<sup>2</sup>, onde percebe-se que complexifica o fazer artístico

1 De acordo com o Art. 3º da Lei nº 13.146 a definição de acessibilidade é: a possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/13146.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/13146.htm)> Acesso em: 30/05/2023

2 Pessoa surda ou, dependendo do caso, pessoa com deficiência auditiva. Diferencia-se entre “deficiência auditiva parcial” (perda de 41 decibéis) e “deficiência auditiva total” (ou surdez, cuja perda é superior a 41 decibéis), perdas essas aferidas por audiograma nas frequências de 500Hz, 2.000Hz e 3.000Hz, segundo o Decreto nº 5.296, de 2/12/05, arts. 5º e 70. Surdo, pessoa surda: pessoa que tem comprometimento auditivo e que se identifica com a cultura surda. Obs.: o surdo é capaz de produzir sons orais, portanto, não é mudo, sendo a expressão “surdo-mudo” inadequada. Terminologia sobre deficiência na era da inclusão por Romeu Kazumi Sassaki. Disponível em:<<https://>

do audiovisual. Para isso, traçamos um paralelo com os filmes que retratam a surdez pela perspectiva da diferença cultural e linguística, para entendermos como passaram a ser incluídos no cinema chegando até as séries ficcionais. A produção seriada demanda grande esforço de gestão criativa, que consiste na construção de universos ficcionais, de personagens, em dirigir equipes, em controlar, em manter a continuidade da obra e em distribuí-las comercialmente. Também implica em marcas de estilo que são reconhecidas e consagradas em diferentes instâncias, seja pelos consumidores, fãs, premiações e críticas especializadas.

## AUTORIA E ESTILO EM OBRAS SERIADAS

As obras artísticas, dentre elas as audiovisuais que trazemos nesse estudo, fazem parte de um campo de produção e são criadas por agentes que estão no espaço social. Bourdieu (1996; 2002) aponta que esse espaço é estruturado e possui tensões, onde os agentes ocupam uma posição definida pela quantidade de capitais acumulados, que os permitem agir de acordo com suas posições. Os agentes que produzem as obras são os autores, essa função é construída socialmente pelas instituições, pelas relações sociais e práticas de atuação profissional.

Cada campo possui forças que estão em disputa por agentes e instituições, que seguem regras específicas de funcionamento. Em consequência dessas relações surgem os *habitus*, que são modos de agir nos campos (de poder econômico, jurídico, literário, jornalístico, etc). As escolhas estilísticas ocorrem por meio dos *habitus* de sua produção, construindo suas marcas de reconhecimento que os diferenciam no campo. As relações que se estabelecem entre o artista e a classe são expressas em decisões pessoais, mas também fazem parte de uma determinada cultura, onde ambos interferem na criação.

Baxandall (2006) nos mostra que as obras artísticas também são objetos históricos que existem por um propósito, uma qualidade intencional. A intenção é a resposta materializada em soluções de problemas enfrentados pelo autor, em uma relação de causalidade, que pode ser entendida pelas circunstâncias enfrentadas no processo criativo. Baxandall reflete sobre a maneira como descrevemos a obra, quais eram os objetivos do artista, e os problemas que ele enfrentou ao se deparar com o encargo que recebeu. Para lidar com esse processo de confecção, os artistas constroem diretrizes que irão dar [www2.camara.leg.br/a-camara/estruturaadm/gestao-na-camara-dos-deputados/responsabilidade-social-e-ambiental/acessibilidade/glossarios/terminologia-sobre-deficiencia-na-era-da-inclusao](http://www2.camara.leg.br/a-camara/estruturaadm/gestao-na-camara-dos-deputados/responsabilidade-social-e-ambiental/acessibilidade/glossarios/terminologia-sobre-deficiencia-na-era-da-inclusao) Acesso em: 20/03/2023

formas às obras. Contudo, as diretrizes não são formuladas apenas pelo artista, sofrem interferências de diferentes instituições para que possam ser comercializadas. Assim como os artistas, as instituições têm seus modos de fazer e agir, e apesar de interferir nesses processos, elas não são determinantes na produção, pois são os autores os responsáveis pelo aspecto criativo, possibilitando caminhos para inovações estéticas.

O meio artístico é permeado por convenções e padrões que fazem parte das práticas de produção, que são soluções para problemas de determinados encargos recebidos pelo agente criador. Bordwell (2009) aborda sobre as normas de criação pela perspectiva histórica de obras cinematográficas, pela análise das escolhas feita pelos autores que definem determinados estilos. Contudo, as produções são composições de imagens, que passam tanto pela escrita dramática quanto pela forma de direcionar a atenção do espectador, ou seja, por sua encenação. Bordwell (2009) propõe que o exame das obras está associada a narrativa presente no roteiro, na coerência dos mundos ficcionais, nos pontos de vista dos personagens, combinados com o uso dos planos, decupagem, continuidade, trilha sonora, e demais elementos que constroem a estética.

Picado e Souza (2018, p.59-60) demonstram como a articulação conceitual de Bourdieu (1996; 2002), Baxandall (2006) e Bordwell (2009) apresenta os contextos externos de construção social da autoria, e internos pelas dinâmicas de produção que são “partes significativas da avaliação do estilo”. Adentrando no campo de produção seriada ficcional, os autores-roteiristas lidam com as dimensões internas e externas, que são pressupostos necessários para que os analistas consigam fazer o exame da materialidade das obras.

Pela perspectiva de Bourdieu (1996; 2002) o lugar autoral depende dos sistemas de decisões relativos aos contextos de produção, mas também pela posição dos agentes no campo e qual grau de controle exercem sobre a criação. Baxandall (2006), por sua vez, aponta para a reconstituição das circunstâncias de criação das obras, partindo de uma reflexão de onde nasce o encargo até a solução materializada. No exame do estilo Bordwell (2009) propõe o enfoque da encenação (*mise-en-scène*) como parte da análise fílmica, esse é um elemento que também pode ser examinado nos formatos seriados, pois assim como nos filmes, o roteirista e diretores imprimem nas obras suas marcas estilísticas, que fazem com que o público e as instâncias de consagração as reconheça enquanto um produto singular.

## A INCLUSÃO DOS SURDOS NO AUDIOVISUAL

Por muito tempo os filmes que abordavam personagens PcDs retratavam o modelo médico da deficiência, que remetia apenas a patologia do indivíduo. Com o avanço dos estudos sobre as deficiências percebeu-se que essa é uma experiência causada pela falta de participação de PcDs no espaço social. A deficiência, portanto, não pode ser observada de modo isolado, deve considerar a sua relação com a sociedade. Segundo Diniz (2007) a experiência da deficiência é a relação de um corpo lesionado em contextos sociais e políticos poucos sensíveis à diversidade. “Para o modelo médico, lesão levava à deficiência; para o modelo social, sistemas sociais opressivos levavam pessoas com lesões a experimentarem a deficiência” (DINIZ 2007, p.11).

As discussões sobre o modelo social da deficiência alcançaram também as narrativas audiovisuais. No caso da surdez houveram mudanças nos filmes que deixaram de encarar apenas a deficiência auditiva, para valorizar a diferença cultural e linguística da comunidade surda (CRUZ, 2017). De acordo com Lopes & Rodrigues (2020, p.670) “o cinema surdo caracteriza-se pelo registo de histórias da comunidade surda e com a participação de sujeitos surdos. A língua primordial destas produções é a língua gestual (ou de sinais)”. Os autores listaram mais de trinta filmes com estreias comerciais com a realização de pessoas surdas, e apontam que o filme “*Children of a Lesser God*” (1987) proporcionou o protagonismo do surdo e de suas próprias narrativas, que levou a primeira atriz surda (Marlee Matlin) a conquistar o Oscar. O filme “*The Tribe*” (2014) de Miroslav Slaboshpitsky também se destaca por ter conseguido atenção internacional pela particularidade de seu estilo, que tem todos os diálogos na Língua de Sinais Ucrâniana<sup>3</sup>, não dispondo de traduções e legendas.

O filme “*A Forma da Água*”<sup>4</sup> que foi o grande vencedor do Oscar de 2018, com os títulos de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Trilha Sonora e Melhor Design de Produção, tem como protagonista uma mulher que não fala e se comunica por meio da língua de sinais, ela vive um romance com um ser de outra espécie, a quem ensina os sinais. Nesse mesmo ano tivemos “*The Silent Child*”, dirigido por Chris Overton, que conta a história de uma menina surda

3 A língua de sinais não é universal, há a pluralidade na língua de sinais para se comunicar em diferentes países, e também em diferentes regiões de um mesmo país.

4 Filmes sobre língua de sinais em evidência no Oscar 2018. Disponível em: <[62](https://www.portalacesse.com.br/filmes-sobre-lingua-de-sinais-em-evidencia-no-oscar-2018/#:~:text=O%20longa%20A%20forma%20da,estão%20ai%20para%20serem%20superadas.> Acesso em: 21/03/2023</a></p></div><div data-bbox=)

que vivia em um mundo silencioso até aprender a língua de sinais com uma assistente social, e conquistou o prêmio de Melhor Curta-Metragem. Ao receber a estatueta, Rachel discursou em ASL (*American Sign Language* - Língua de Sinais Americana) sobre as milhares de crianças que passam pela mesma situação que a protagonista do curta.

No filme *Baby Driver* (Em Ritmo de Fuga - 2017) temos o personagem Joseph<sup>5</sup> interpretado pelo comediante, ator, escritor, diretor e produtor CJ Jones, que é o pai surdo adotivo do protagonista Baby. Quatro anos depois tivemos o lançamento de “Avatar: O Caminho da Água” em que CJ Jones colaborou com a criação da língua de sinais Na’vi<sup>6</sup> que faz parte deste universo ficcional. No filme “Um Lugar Silencioso” (2018)<sup>7</sup> a maioria da história é contada em silêncio, tem poucos momentos de trilha sonora e diálogos orais. A atriz Millicent Simmonds, escolhida pelo diretor John Krasinski, é surda e ajudou a desenvolver a narrativa dentro da realidade de sua condição. Em consequência dessa decisão, o elenco aprendeu ASL<sup>8</sup> para contracenar com a atriz.

No MCU (*Marvel Cinematic Universe*) a primeira heroína surda foi Makkari do filme “Os Eternos” (2021) interpretada por Lauren Ridloff, que teve grande repercussão e estimulou os fãs a aprender a língua de sinais<sup>9</sup>. Nesse mesmo ano “CODA”<sup>10</sup> (sigla de *Child Of Deaf Adults* - filhos de pais surdos) que venceu o Oscar nas categorias de Melhor Filme, Melhor Roteiro Adaptado (de “A família Bélier”<sup>11</sup>) e de

5 ‘Baby Driver’ And ‘Avatar 2’ Actor CJ Jones Tells Hollywood That Disabled Are Able To Tell Their Own Stories – CAA Amplify. Disponível em: <<https://deadline.com/2019/06/cj-jones-caa-amplify-disabled-inclusion-representation-diversity-baby-driver-avatar-2-1202637761/>> Acesso em: 03/06/2023

6 O visual dos bastidores do novo Avatar 2 mostra a linguagem de sinais Na’vi. Disponível em: <<https://pt.gameme.eu/o-visual-dos-bastidores-do-novo-avatar-2-mostra-a-linguagem-de-sinais-na-vi/>> Acesso em: 01/06/2023

7 Elenco de “Um Lugar Silencioso” aprendeu língua de sinais para o filme. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/04/06/elenco-de-um-lugar-silencioso-aprendeu-linguagem-de-sinais-para-o-filme.htm>> Acesso em: 21/03/2023

8 “Um Lugar Silencioso”, o melhor filme de terror do ano (até agora). Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/04/04/um-lugar-silencioso-o-melhor-filme-de-terror-de-2018.htm>> Acesso em: 21/03/2023

9 Eternos aumentou interesse do público por língua de sinais, diz estudo. Longa-metragem conta com a primeira heroína surda do MCU. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/eternos-estudo-linguagem-de-sinais>> Acesso em: 06/07/2022

10 No Ritmo do Coração: Como foi feito o filme com atores surdos que conquistou o Oscar. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/coda-entrevista-sian#:~:text=Com%20o%20aval%20do%20elenco,e%20n%C3%A3o%20uma%20l%C3%BAngua%20falada%20>> Acesso em: 05/07/2022

11 A família Berlier” não foi uma unanimidade e chegou a ser criticado por organizações

Melhor Ator Coadjuvante por Troy Kotsur que é surdo. Nesse mesmo ano Troy<sup>12</sup> foi eleito para integrar a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, e Marlee Matlin foi eleita para o conselho de diretores<sup>13</sup> que assumirá a temporada 2022-2023. Para Marlee esse reconhecimento veio depois de trinta e cinco anos do seu Oscar de melhor atriz, consideramos portanto que paulatinamente essas conquistas fazem parte do processo de inclusão dos surdos no meio audiovisual.

## SÉRIES FICIONAIS COM PERSONAGENS SURDOS

Para ilustrar o diálogo entre os conceitos e as obras, apresentamos trinta e duas séries com personagens surdos, interpretados por atores surdos ou ouvintes. Consideramos as séries que se destacaram na mídia, que ocuparam espaços em canais que estão no “*mainstream*” da ficção seriada televisiva. Para isso realizamos o levantamento por meio de coleta de informações em entrevistas, na imprensa e na crítica especializada.

Esse capítulo é derivado do artigo apresentado no Grupo de Pesquisa de Ficção Seriada Televisiva, no 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação em 2022 pela mesma autora. No artigo foram identificadas onze séries, acrescentamos mais vinte e uma, que seguiu o mesmo procedimento estendendo assim o levantamento inicial.

A tabela 01 sistematiza essas informações, com a sequência das séries mais antigas até as atuais, para facilitar a identificação das principais informações.

---

de pessoas surdas devido ao elenco de atores ouvintes e falavam interpretando surdos. Disponível em: <

12 Oscar | Selton Mello e diretores brasileiros são convidados para Academia. Foram anunciados 397 novos nomes que podem se juntar à organização. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/oscar-academia-selton-mello-convite>> Acesso em: 05/07/2022

13 Premiada atriz Marlee Matlin se junta ao conselho da Academia. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/mundo/noticia/2022/06/premiada-atriz-marlee-matlin-se-junta-ao-conselho-da-academia-cl4q4n5bt002101euzkpwd417.html>> Acesso em: 05/07/2022

**Tabela 01:** Séries ficcionais com personagens surdos

Série	País	Canais	Gênero	Ano - Temporada	Personagens Surdos - Atores Ouvintes ou Surdos
Switched at Birth	EUA	Freeform - Prime Video - Hulu	Drama	2011 até 2017 - 5 temporadas - 103 episódios	A maioria do elenco são de atores surdos, com destaque para os personagens Daphne (Katie Leclerc), Emmett (Sean Berdy) e Melody (Marlee Matlin)
Fargo	EUA	FX - Netflix	Humor e Drama	2014 1ª temporada, 2015 2ª temporada e 2017 3ª temporada	Sr. Wrench (Russell Harvard - ator surdo)
Master of None	EUA	Netflix	Comédia Dramática	2017 - 2ª temporada no 6º episódio	Maya (Treshelle Edmond - atriz surda)
The Magicians	EUA	Prime Video - Syfy - Globoplay	Fantasia	2ª temporada (2017) 3ª temporada (2018) e 5ª temporada (2020)	Harriet Schiff (Marlee Matlin - atriz surda)
Dark	Alemanha	Netflix	Drama - Suspense - Mistério	2017 até 2020 - 3 temporadas	Elisabeth (Carlotta von Falkenhayn na fase criança e Sandra Borgmann na fase adulta - atrizes ouvintes)
Castle Rock	EUA	Hulu - Prime Video - Globoplay	Terror Psicológico	2018 - 1ª temporada no 6º e 8º episódio	Odin Branch (Charles Jones conhecido por CJ Jones - ator surdo)
O Príncipe e o Dragão	EUA - Canadá	Netflix	Fantasia - Animação	2018 até 2022 - 4 temporadas	A personagem Amaya é uma das cavaleiras do reino de Katolis. Por ser uma animação, não teve a presença de uma atriz.
The Alienist	EUA	TNT - Netflix	Drama e Suspense	2018 até 2020 - 2 temporadas	Mary Palmer a funcionária de Kreizler (Qorianka Kilcher - atriz ouvinte)
The Walking Dead	EUA	AMC, Fox, Star + - Netflix	Drama - Suspense - Terror	2018-2019 9ª temporada e 2019-2021 10ª temporada	Connie (Lauren Ridloff - atriz surda)

Série	País	Canais	Gênero	Ano - Temporada	Personagens Surdos - Atores Ouvintes ou Surdos
Black Summer	EUA	Netflix	Drama	2019 - 1º temporada no 1º e 3º episódio	Ryan (Mustafa Alabssi - ator surdo)
Crônicas de São Francisco	EUA	Netflix	Drama	2019 - Minissérie com 10 episódios	Mateo, o mordomo de DeDe (Dickie Hearts - ator surdo)
You	EUA	Netflix	Suspense Psicológico	2019 - 2º temporada no 6º episódio	James - ex marido falecido da Love (Daniel Durant - ator surdo)
Malhação - Toda Forma de Amar	Brasil	TV Globo e Globoplay	Novela - Romance	2019 até 2020 - 1 temporada - 253 capítulos	Milena (Giovanna Rispoli - atriz ouvinte) e Sara (Tatá Cordazzo - atriz surda)
Crisálida	Brasil	Netflix e TV Cultura	Drama	2019 na TV Cultura e 2020 na Netflix - 1 temporada com 4 episódios - 2º temporada foi gravada de novembro de 2022 a março de 2023 (sem data de lançamento)	Grande parte do elenco, com destaque para os personagens e atores surdos Rubens (Cleiton Cesar), Valentina (Miriam Royer), Gustavo (Harry Adms), Morgana (Angela Eiko), Bruno e Hanna Diva (Thiago Teles - ator ouvinte - Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais - TILs)
The Mandalorian	EUA	Disney +	Ação - Aventura - Western espacial	2019 - 1ª temporada no 5º episódio	Tusken Raider Scout (Troy Kotsur - ator surdo)
The Society	EUA	Netflix	Drama - Mistério	2019 - Apenas 1 temporada	Sam Eliot (Sean Berdy - ator surdo)
The Politician	EUA	Netflix	Comédia dramática	2019 até 2020 - 1ª temporada no 1º 5º 6º e 7º episódios	Karen Vaughn (Natasha Ofili - atriz surda)
Grey's Anatomy	EUA	ABC Channel - Star + -	Drama	2020 - 16ª temporada no 13º episódio	Lauren Riley (Shoshannah Stern - atriz surda)

Série	País	Canais	Gênero	Ano - Temporada	Personagens Surdos - Atores Ouvintes ou Surdos
Deaf U	EUA	Netflix	Reality Show/Série Documental	2020 - Apenas 1 temporada	Todo o elenco são de pessoas surdas - Recebeu indicações dos prêmios Prêmio GLAAD Media e TCA Award - ambos de melhor Reality Show
Zoey's Extraordinary Playlist	EUA	NBC, Globoplay	Musical, Comédia dramática	2020 - 1ª temporada no 9º episódio	Abigail (Sandra Mae Frank - atriz surda)
Gavião Arqueiro	EUA	Disney +	Ação - Aventura	2021 - Apenas 1 temporada	Clint Barton é um personagem PcD auditivo (Jeremy Renner - ator ouvinte) e Maya/Echo (Alaqua Cox - atriz surda)
Ginny e Georgia	EUA	Netflix	Comédia dramática	2021 até 2023 - 2 temporadas	Clint Baker (Chris Kenopic - ator surdo) pai de Max e Marcus
Only Murders in the Building	EUA	Hulu - Star +	Mistério Comédia dramática	2021 até 2022- 2 temporadas	Theo (James Caverly - ator surdo)
Sweet Tooth	EUA	Netflix	Ficção pós-apocalíptica	2021 até 2023 - 2 temporadas	Wendy Eden (Naledi Murray - atriz ouvinte)
The Last Kingdom	Reino Unido	Netflix	Ação - Ficção Histórica	2015 até 2022 - Na 5ª temporada	Hella (Lara Steward - atriz surda)
Dahmer: Um Canibal Americano	EUA	Netflix	Terror	2022 - 1 temporada no 6º episódio	Tony Hughes (Rodney Buford - ator surdo)
First Love	Japão	Netflix	Romance	2022 - 1 temporada no 5º episódio	Yu Namiki (Minami Hinase - atriz ouvinte)
Bem Vindos ao Éden	Espanha	Netflix	Thriller	2022 até 2023 - 2 temporadas	Eloy (Carlos Soroa - ator surdo)
His Dark Materials	Reino Unido	BBC - HBO Max - Prime Video	Fantasia	2022 - 3ª temporada 1º e 2º episódio	Ama (Amber Fitzgerald Woolfe - atriz surda)

Série	País	Canais	Gênero	Ano - Temporada	Personagens Surdos - Atores Ouvintes ou Surdos
The Last Of Us	EUA	HBO	Drama	2023 - 1 temporada	Sam (Keivonn Woodard - ator surdo).
A infância de Romeu e Julieta	Brasil	SBT e Prime Video	Novela infanto-juvenil	Primeiro capítulo estreou em 8 de maio de 2023	Pórcia Guerra (Beatriz Oliveira - atriz surda)
<b>Lançamentos</b>					
Echo	EUA	Disney +	Ação - Aventura	Previsão para 29 de novembro de 2023	Echo - Maya Lopez (Alaqua Cox - atriz surda)

Fonte: Elaborado pela autora

Na maioria das obras houve colaborações de consultores surdos com os roteiristas, diretores, executivos e atores, abrangendo tanto o aspecto da dramaturgia quanto da encenação. Dessa forma percebe-se um ambiente inclusivo, onde ouvintes e surdos convivem e produzem em determinados momentos. Contudo, *Switched at Birth* (EUA) e *Crisálida* (Brasil) dedicaram grande parte das etapas de criação com profissionais surdos sinalizantes, por isso consideramos essas séries bilíngues. Descrevemos na seção de discussão, de forma breve, as demais séries da tabela 01, comentando sobre os principais elementos estéticos e narrativos.

## SWITCHED AT BIRTH E CRISÁLIDA

*Switched at Birth* foi uma das produções mais bem avaliadas pela Freeform desde a sua estréia em 2011<sup>14</sup>. A roteirista e produtora executiva ouvinte Lizzy Weiss apresenta o enredo de duas adolescentes, Bay Kennish (Vanessa Marano) e Daphne Vasquez (Katie Leclerc) que foram trocadas ao nascer e vivem em ambientes completamente diferentes. O encontro das famílias e a dificuldade financeira de Daphne faz com que ela, sua mãe e avó vão morar na casa de hóspedes dos Kennish, que passam a conviver diariamente.

<sup>14</sup> 'Switched at Birth' another winner for ABC Family. Disponível em: <<https://www.mercurynews.com/2011/06/28/chuck-barney-switched-at-birth-another-winner-for-abc-family/>> Acesso em: 06/07/2022

O nono episódio<sup>15</sup> da segunda temporada, intitulado de *Uprising* (Rebelião) foi considerado um marco na história da televisão norte-americana, por ser apresentado todo em ASL, com o seguinte aviso: “Este episódio de *Switched at Birth* será apresentado em ASL. Depois da primeira cena, não haverá oralização. Não há nada de errado com sua TV. Aproveite” (tradução nossa). Com duração de 44 minutos, os diálogos orais vão até os primeiros 3:40 minutos, depois temos as legendas para acompanhar o que foi dito em ASL. A escolha de representar a cena dessa forma colocou o público ouvinte no lugar dos surdos, pela necessidade de uso do recurso de acessibilidade.

O episódio aborda a manifestação feita pelos alunos da Carlton para evitar que a escola fechasse devido às restrições orçamentárias, para impedir eles se trancaram dentro da escola até que suas demandas fossem atendidas. Essa narrativa remeteu ao momento político que ocorreu na Universidade *Gallaudet*, (pioneira em programas para estudantes surdos) na disputa para reitor em 1988<sup>16</sup>. Somente com as manifestações os estudantes surdos conseguiram reverter a situação para escolha do reitor surdo, que estava comprometido com a causa desta comunidade. A série também ganhou um prêmio honorário, que homenageia George Foster Peabody, pelo *Peabody Awards* em 2012<sup>17</sup>. O prêmio é concedido anualmente a órgãos de mídia dos Estados Unidos como TV, rádio, internet, associações e personalidades que “tenham prestado serviços de utilidade pública dignos de distinção e mérito”.

Crisálida foi a primeira série ficcional bilíngue brasileira (com diálogos em português e em Libras - Língua Brasileira de Sinais), exibida na TV Cultura em 2019 e na Netflix Brasil e Portugal em 2020, ocupando as principais janelas de exibição, pública e comercial digital do país. A ideia do projeto surgiu em 2014 pela Raça Livre Produções<sup>18</sup>, comandada pelos ouvintes Alessandra da Rosa Pinho (roteirista) e Serginho Melo (diretor), que ganharam o Edital Armando Carreirão referente ao Fundo Municipal de Cinema da Prefeitura de Florianópolis para desen-

---

15 *Switched at Birth* produz episódio narrado por língua de sinais. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/temporadas/8216-switched-at-birth-8217-produz-episodio-narrado-por-linguagem-de-sinais/>> Acesso em: 06/07/2022

16 História dos surdos. Orgulho surdo (“Deaf pride”). Disponível em: <<http://projetoedes.org/wp/wp-content/uploads/artigo-surdos-Noticias-5º-numero.pdf>> Acesso em: 06/07/2022

17 Peabody stories that matter. *Switched at Birth*, Prodco, Inc. in association with ABC Family. Disponível em: <<https://peabodyawards.com/award-profile/switched-at-birth/>> Acesso em: 06/07/2022

18 SURDEZ NA TELA: Crisálida, primeira série brasileira de ficção em Libras e português, quer divulgar a Língua Brasileira de Sinais e a cultura surda. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/crisalida-entrevista-com-os-criadores-da-primeira-serie-em-libras-e-portugues-do-brasil>> Acesso em: 06/07/2022

volver o projeto piloto. Em 2016, após ganharem o Prêmio Catarinense de Cinema e se associarem às produtoras Arapy Produções e a TVi (Televisão e Cinema, especialista na criação, desenvolvimento e produção de filmes, programas e séries de TV) conseguiram produzir os quatro episódios da primeira temporada. Em 2019 ganhou o mesmo prêmio para produzir a segunda temporada, que está prevista para gravar no final de 2022<sup>19</sup>. Em 2020 ganhou o edital #SCulturaemSuaCasa para uma mostra virtual do estado de Santa Catarina, com maratona comentada<sup>20</sup> pelo elenco, no seu canal do Youtube.

O enredo da série mostra as situações sociais e psicológicas vividas por surdos nos ambientes familiares, escolar, jurídico, de trabalho, lazer, dentre outros. Os consultores surdos Germano Dutra Jr (que participou apenas do projeto piloto) e João Gabriel Ferreira tiveram papel fundamental. Eles ajudaram a construir o roteiro aproximado da cultura surda, seguindo também a diretriz criada por Alessandra e Serginho de que todo personagem surdo é interpretado por um ator surdo.

De acordo com o relato sobre a série escrito por Pinho & Ferreira (2020, p.125-126) durante as gravações aproximadamente cinquenta surdos estiveram envolvidos. Os atores surdos tiveram ajuda de três Tradutores e Intérpretes de Libras - TILs (ouvintes) na produção: Larissa Pinho, Thuanny Galdino (que atuou na etapa de preparação de atores) e Thiago Teles (que também trabalhou como ator e na tradução para Libras dos diálogos dos roteiros juntamente com João Gabriel Ferreira). Todo o elenco passou por uma preparação, para aprender as técnicas de atuação e as leituras dos roteiros junto com os atores surdos.

Durante o processo observou-se a necessidade de adequação da fala dos personagens em três situações: aos sinais regionais em Libras, dos que estavam aprendendo a língua recentemente com algumas traduções erradas propositalmente, e pela tradução das falas de Bruno (Thiago Teles) e Paola (Joanna Tieppo) que na história atuam como intérpretes e em algumas cenas interagem usando a Libras e o Português simultaneamente. Os personagens são Coadas (*Children of Deaf Adults* - filhos de pais surdos) e, portanto, são bilíngues bimodais.

---

19 De acordo com o site da série Crisálida. Disponível em: <<https://www.seriecrisalida.com.br>> Acesso em: 06/07/2022

20 EP01-26/09-Maratona Comentada Série Crisálida. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j-lyiQKr6Z4&t=1989s>> Acesso em: 06/07/2022

Além de ser uma produção bilíngue também é acessível<sup>21</sup>, os recursos de Tradução Audiovisual em Língua de Sinais (TALS)<sup>22</sup>, Legendas para Surdos e Ensurdecidos<sup>23</sup> - LSE e audiodescrição<sup>24</sup> foram incluídos no produto mesmo depois de terem esgotado os valores do financiamento. Dentre os aspectos inovadores dessa produção temos a presença de TILs surdos para fazer o recurso da TALS, que ainda não é comum em traduções para a mídia audiovisual.

## DISCUSSÃO

Percebeu-se que o cinema foi a mídia que pavimentou o caminho para que a inclusão de histórias sobre a surdez também chegasse nas obras seriadas. Foi através do cinema que a atriz surda Marlee Matlin se tornou reconhecida, serviu como referência e possibilidade de introduzir personagens de surdos que sinalizam em obras seriadas comerciais, onde a maioria dos consumidores é ouvinte. Os atores surdos que representaram personagens diversos e plurais recebeu críticas positivas e correspondeu aos sucessos comerciais das séries, despertando assim o interesse de canais *mainstream* em contar histórias pela perspectiva da diferença cultural e linguística dos surdos.

A surdez esteve mais associada em algumas séries do que em outras, identificamos alguns aspectos que mostram como essa experiência foi traduzida nas obras. Em “*Master of none*”, “*Black Summer*”, “*Grey’s Anatomy*”, “*Zoey’s Extraordinary Playlist*”, “*Only Murders in the Building*” e “*The Last Kingdom*” os personagens surdos aparecem de forma pontual em apenas um ou em alguns episódios. Em “*Grey’s Anatomy*” a interação entre os médicos surdos e ouvintes<sup>25</sup> é dificultada pelas máscaras

21 Dia Nacional do Surdo: representação de grupo nas telas ainda é exceção. Em entrevista para o Estadão, a equipe e elenco de ‘Crisálida’, série disponível na Netflix e gravada misturando português e Libras, falaram sobre a presença de surdos no audiovisual. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/emails/comportamento/dia-nacional-do-surdo-representacao-de-grupo-nas-telas-ainda-e-excecao/>> Acesso em: 06/07/2022

22 Janela em Língua de Sinais ou Tradução Audiovisual em Língua de Sinais (TALS), é o espaço destinado à tradução entre uma língua de sinais e outra língua oral ou entre duas línguas de sinais, feita por Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais (TILS), exibido simultaneamente à programação. ANCINE (2016) e Emiliano & Nascimento (2022).

23 A legenda é a tradução das falas de uma produção audiovisual em forma de texto escrito, podendo ocorrer entre duas línguas orais, entre uma língua oral e outra de sinais ou dentro da mesma língua. O termo foi alterado para Legenda para Surdos e Ensurdecidos (LSE) que inclui pessoas ensurdecidas, que eram ouvintes mas perderam a capacidade auditiva ao longo da vida. ANCINE (2016).

24 Trata-se de uma locução adicional roteirizada que descreve as ações, a linguagem corporal, os estados emocionais, a ambientação, os figurinos e a caracterização dos personagens (ANCINE, 2016).

25 Inclusiva, *Grey’s Anatomy* faz história com primeira médica surda da TV. Dis-

que tapam a expressão facial (parte integrante da estrutura da língua de sinais), sendo necessárias adaptações desse elemento cênico para representar as relações no ambiente de trabalho hospitalar.

O episódio intitulado “New York, I Love You” de “Master of none” é todo silenciado, os espectadores são forçados a prestar atenção nas legendas quando os atores se comunicam em ASL, para que possam entender o diálogo. Quando as pessoas ouvintes tentam se comunicar com a protagonista surda Maya, não há legendas (os surdos sinalizantes se deparam com essa situação quando não há legendas disponíveis).

Em “Fargo”, “Dark”, “Castle Rock”, “The Alienist”, “The Walking Dead”, “The Mandalorian”, “Gavião Arqueiro”, “His Dark Materials” percebemos que a língua de sinais é utilizada de forma espontânea, sem os aprofundamentos sobre a deficiência ou da falta de acessibilidade. No caso de “The Alienist” a atriz ouvinte Q’Orianka Kilcher<sup>26</sup> falou que interpretar Mary Palmer foi uma das experiências mais profundas graças a ajuda do seu mentor surdo Nyle Dimarco (o mesmo produtor de Deaf U), ressaltando a importância de fazer uma Hollywood mais inclusiva. A atriz comentou sobre a adaptação da personagem do livro para a série, que foi desafiador fazer as cenas sem falar, comunicando através do olhar, dos gestos e da ASL.

Em “Switched at Birth”, “Malhação - Toda Forma de Amar”, “Crisálida”, “Deaf U” e “A infância de Romeu e Julieta” o tema da surdez é predominante na narrativa ou no núcleo dos personagens surdos, estão contextualizados com várias questões de relacionamentos interpessoais, abordadas pelo ponto de vista dos personagens surdos. Em alguns momentos de “Deaf U” os personagens precisam mover os móveis para tornar a sinalização visível, em outras situações não conseguem se comunicar quando as mãos estão ocupadas com alguma tarefa.

“Malhação - Toda Forma de Amar” foi uma das temporadas disponibilizadas na Globoplay ao mesmo tempo que foi exibida na emissora. Apesar das personagens surdas Milena (Giovanna Rispoli) e Sara (Tatá Cordazzo<sup>27</sup>) não serem as principais da trama, houve importantes discussões na narrativa, pois a proposta foi levar o debate da inclusão<sup>28</sup> para os lares brasileiros. Sara acompanha a oralização

---

ponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/inclusiva-greys-anatomy-faz-historia-com-primeira-medica-surda-da-tv-33528>> Acesso em: 22/04/2022  
26 TNT’s “The Alienist” Premiere - Q’Orianka Kilcher. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pul49g4tM2c>> Acesso em: 03/06/2023

27 Atriz surda de ‘Malhação’, Tatá Cordazzo diz: ‘Sempre sonhei fazer novela’. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/atriz-surda-de-malhacao-tata-cordazzo-diz-sempre-sonhei-fazer-novela-23880422.html>> Acesso em: 06/07/2022

28 Giovanna Rispoli estreia na novela ‘Malhação’ vivendo personagem com deficiência auditiva. Atriz e autor de ‘Toda Forma de Amar’, Emanuel Jacobina, explicam o processo de criação e preparação para o papel na trama; confira vídeo exclusivo! Disponível em:

de Milena, em determinado momento ela ajuda Milena a decidir pela cirurgia de implante coclear, que opta por não fazer. Essas personagens demonstraram as diferenças entre os surdos, por aqueles que preferem sinalizar e oralizar, que apesar de optarem por formas distintas de comunicação, são sujeitos diversos e plurais que fazem parte da mesma comunidade.

A novela “A infância de Romeu e Julieta” tem a personagem Pórcia Guerra que é surda<sup>29</sup>, interpretada pela atriz Beatriz Oliveira que nasceu ouvinte mas perdeu a audição e utiliza aparelhos auditivos, mas devido a sua personagem aprendeu Libras. Na trama, Pórcia contracenou com Bassânio de Jesus (Lucas Salles) que é um rapaz humilde e esforçado, que vem do interior em busca de uma vida melhor. De forma descontraída, Pórcia incentiva Bassânio a aprender a ler, escrever e ele se esforça para aprender Libras, criando assim uma relação de amizade, mas ele acaba se apaixonando por ela. Assim como em *Malhação*, a novela pode ser assistida tanto na TV aberta quanto no streaming. Essa é a primeira parceria do SBT com o Prime Video que disponibiliza os cinco capítulos semanais nas sextas-feiras para seus assinantes. Dessa forma pode ampliar o alcance da obra para o público surdo, através do consumo nas mídias digitais.

As séries apresentadas neste levantamento, com exceção de *Deaf U* que teve a produção executiva de Nyle Dimarco, foram escritas e produzidas por ouvintes. Contudo, destacamos as colaborações dos consultores surdos em “*The Mandalorian*”, “*Grey’s Anatomy*”, e “*Crisálida*” que tiveram participação direta nos processos criativos, contribuindo na construção dos universos ficcionais em que os personagens estão imersos. “*The Mandalorian*” introduziu o uso da língua de sinais de Tusken Raider<sup>30</sup> que foi criada pelo consultor e ator surdo Troy Kotsur (premiado pelo Oscar), especialmente para esse universo.

Nas séries originais da Netflix como “*Crônicas de São Francisco*”, “*You*”, “*The Society*”, “*The Politician*”, “*Ginny e Georgia*”, “*Sweet Tooth*”, “*Dahmer: Um Canibal Americano*”, “*First Love*” e “*Bem Vindos ao*

---

<<https://gshow.globo.com/novelas/malhacao/2019/noticia/giovanna-rispoli-estrea-na-novela-malhacao-vivendo-personagem-com-deficiencia-auditiva.ghtml>> Acesso em: 06/07/2022

29 EXCLUSIVO: Conheça bastidores da nova novela do SBT ‘A Infância de Romeu e Julieta’ Uma entrevista exclusiva sobre o debate da pauta das pessoas surdas e cenários inéditos da trama. Disponível: <<https://observatoriosdofamosos.uol.com.br/colunas/felipe-reis/exclusivo-conheca-bastidores-da-nova-novela-do-sbt-a-infancia-de-romeu-e-julieta>> Acesso em: 19/06/2023

30 Star Wars: The Mandalorian recrutou surdos para criar a língua de sinais de Tusken Raider. Disponível em: <<https://www.librasol.com.br/star-wars-the-mandalorian-recrutou-surdos-para-criar-a-lingua-de-sinais-de-tusken-raider/#:~:text=Uma%20entrevista%20do%20The%20Daily,1a%20temporada%20de%20O%20mandaloriano.>> Acesso em: 06/07/2022

Éden” tivemos a presença de atores surdos e/ou profissionais TILs que auxiliaram na aprendizagem da ASL, onde podemos inferir que essa é uma diretora da empresa para promover a inclusão. Na animação “O Príncipe e o Dragão” percebemos que Amaya não depende de seu intérprete para conversar com os outros personagens, pois todos que conviviam com ela conseguiam se comunicar ou sabiam ASL. No canal do Youtube *Let’s Chat*<sup>31</sup> o youtuber Dr. Tyrone Wells gravou cinco vídeos comentando sobre os sinais utilizados por Amaya em alguns episódios.

“*The Last Of Us*” surpreendeu pela decisão de introduzir a surdez como elemento que diferencia a série do *game*, que é uma expansão narrativa deste universo ficcional. Algo semelhante ocorreu em “*The Magicians*” com a personagem Harriet, que não era para uma atriz surda, mas aconteceu por uma sugestão aos produtores. Segundo a atriz Marlee Matlin<sup>32</sup> essa escolha não apenas deu a personagem a chance de ver o mundo de uma maneira diferente, mas a língua de sinais se encaixou perfeitamente na magia chamada de “*finger tutting*”, em que os mágicos usam sinais manuais complexos para lançar feitiços.

Ao longo desse estudo nos aproximamos dos conceitos de Baxandall (2006) ao apresentar algumas circunstâncias da popularização da temática da surdez, partindo do meio cinematográfico para as obras de ficção seriada. Conforme Bourdieu (1996; 2002) percebemos que esse movimento ocorreu pelas instâncias midiáticas, de consagração, e do reconhecimento que os roteiristas e diretores das séries receberam ao longo da sua trajetória no campo, que possibilitou maior grau de autonomia para construir personagens surdos. Como ressalta Bordwell (2009) a composição da encenação são problemas e soluções narrativas, que tem o intuito de produzir alguns efeitos.

A maioria das séries tem como principal elemento estético o silêncio nas cenas e a ausência de oralização nos diálogos, que podem gerar desconforto para as audiências ouvintes, sendo um problema que tem como solução a inserção das legendas. Também foram criadas encenações que contemplam ainda mais os aspectos visuais, para expressar as emoções e construir as mensagens sem recorrer aos diálogos orais, tornando esse um desafio artístico nos quais os autores se deparam ao lidar com as narrativas sobre a surdez.

---

31 Let’s Sign! ASL Breakdown: “The Dragon Prince” Part 1! Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=s1VU4jzlr1a&list=PLGAvRVU1odyl\\_rFLvwdOpB4Fr0\\_Fx-syfG](https://www.youtube.com/watch?v=s1VU4jzlr1a&list=PLGAvRVU1odyl_rFLvwdOpB4Fr0_Fx-syfG)> Acesso em: 03/06/2023

32 Switched at Birth Star Marlee Matlin on Adding a Little Fantasy to Her Life with The Magicians. Disponível: <<https://parade.com/558348/paulettecohn/switched-at-birth-star-marlee-matlin-on-adding-a-little-fantasy-to-her-life-with-the-magicians/>> Acesso em: 03/06/2023

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse capítulo traçou os principais aspectos das narrativas das séries apresentadas destacando a importância do papel dos autores (roteiristas, diretores, produtores executivos, dentre outros que estão em maior poder de decisão). Apenas uma série não foi comentada, “Echo” do MCU que não foi lançada até a finalização deste trabalho. O levantamento deu enfoque às séries contemporâneas com personagens surdos, com exibição televisiva e/ou no streaming, ou seja, em canais *mainstream* de consumo de ficção seriada.

Em pesquisas futuras aprofundaremos os conceitos de autoria e estilo presente em Bourdieu, Baxandall e Bordwell. Nesse sentido, pretende-se selecionar casos mais específicos que indiquem aspectos visuais da encenação e dramatização em língua de sinais, para entender os ganhos estilísticos para as obras. Consideramos oportuno analisar as relações de trabalho entre profissionais ouvintes e surdos, o tempo de produção, quais suportes e tecnologias assistivas são utilizadas no set de filmagens, as formas de financiamento de suas acessibilidades, as diferenças de produção entre os países, e as diretrizes para as obras, dos autores e dos canais. Outros pontos relevantes mas que não foram aprofundados são os efeitos que essas obras provocaram nos consumidores, as repercussões midiáticas e as disputas no campo de produção, distribuição e exibição para acessibilidade e inclusão, que podem ajudar a compreender os caminhos possíveis na abordagem da surdez em séries ficcionais no *mainstream*.

## REFERÊNCIAS

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

AZEVEDO, A.. **A surdez no mainstream: reflexões sobre os conceitos de autoria e estilo em séries inclusivas e bilíngues**. In: 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - João Pessoa - Intercom Nacional 2022.

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

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. São Paulo: Papirus, 2009.

BOURDIEU, P. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas (SP): Papyrus, 1996.

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

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

CRUZ, T. M. **A língua de sinais e o efeito de silêncio em três filmes: The Tribe, Um Lugar Silencioso e A Forma da Água**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2023.

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

EMILIANO, B. NASCIMENTO, V. **Descompassos nas políticas de acessibilidade e nos padrões de janelas de libras em produções audiovisuais financiadas pela Ancine**. Revista GEMInIS, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 6-33, 2022.

LOPES, M. B. RODRIGUES, J. A. **Inclusão e Acessibilidade no Cinema para Surdos: proposta de Festival de Cinema Surdo Português**. Avanca Cinema International Conference, 2020. Disponível em: <<https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/176>> Acesso em: 05/07/2022

NASCIMENTO, V. **Consumo da cultura audiovisual por surdos: perfil sociolinguístico e questões para planejamento de políticas linguísticas e de tradução**. Travessias Interativas n. 22 (2020) jul-dez/2020.

NAVES, S. B. MAUCH, C. ALVES, S. F. ARAÚJO, V. L. S. (Orgs). **Guia para produções audiovisuais acessíveis**. ANCINE 2016. Disponível em: <[https://noticias.unb.br/images/Noticias/2016/Documentos/Guia\\_para\\_Producoes\\_audiovisuais\\_Acessiveis\\_\\_projeto\\_grafico\\_.pdf](https://noticias.unb.br/images/Noticias/2016/Documentos/Guia_para_Producoes_audiovisuais_Acessiveis__projeto_grafico_.pdf)> Acesso em: Acesso em: 30/05/2023

PEREIRA, M. C. C. P. CHOI, D. VIEIRA, M. I. GASPAR, P. NAKASATO, Ricardo. **Libras conhecimentos além dos sinais**. 1.ed. - São Paulo: Person Prentice Hall, 2011.

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

PINHO, A. R ; FERREIRA, J. G. D. **Projeto Crisálida: o protagonismo da Língua Brasileira de Sinais na dramaturgia.** In: RIGO, S.N. (Org.). - Volume III. 1ed.: Arara Azul, 2020,v. 3, p. 100-137. Disponível em:<<https://editora-arara-azul.com.br/site/ebook/detalhes/21>> Acesso em: 30/05/2023

SOUZA, M. C. J.; ARAÚJO, J. E. S. **Gestão da autoria de telenovelas: questões preliminares sobre o papel das emissoras.** In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22. Anais eletrônicos. Salvador: UFBA, 2013.





- EIXO 2 -

# **Questões de gênero**





# RECEPÇÃO DE TELENÓVELA ENTRE MULHERES DETENTAS: UM OLHAR A PARTIR DE ATRAVESSAMENTOS DE GÊNERO

Valquíria Michela John

## INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui relatada é um estudo de recepção de telenovela realizado com mulheres detentas do Presídio Regional de Itajaí/SC. Ao trabalhar com relatos de vida que apontam para as correlações entre cotidiano e telenovela<sup>1</sup> bem como a observação de aspectos relacionados ao dia a dia vivenciado pelas entrevistadas na prisão<sup>2</sup>, caracteriza-se como um estudo de recepção que segue a perspectiva sociocultural (ESCOSTEGUY, 2004; JACKS, MENEZES e PIEDRAS, 2008). Ou seja, o fato desta pesquisa enfatizar as narrativas, as falas dos sujeitos, não significa ignorar ou isolá-las dos contextos em que se produzem, ao contrário, a perspectiva é de que tratadas “[...] na **ancoragem de um contexto social**<sup>3</sup>, essas falas dão materialidade às representações dos sujeitos a respeito de suas relações com os meios e seus conteúdos” (JACKS, JOHN e SILVA, 2012, p. 3).

É importante destacar que apesar de focar nos relatos de vida das mulheres detentas, sem poder observar suas práticas de recepção televisiva de forma efetiva, sem, por exemplo, ter a oportunidade de observar sua relação com a telenovela durante o período noturno, em suas celas, esta pesquisa não se concentra, exclusivamente, nas narrativas dessas mulheres, há todo um período de convívio e observação de seu cotidiano que vai além das entrevistas, o que reforça a perspectiva de uma “abordagem sociocultural”.

1 Sobretudo a partir do momento em que foram detidas, mas também antes de seu ingresso na prisão.

2 Utilizou-se o recurso do diário de campo de modo a registrar as impressões sobre e descrever esse contexto.

3 Grifos meus.

Este texto é um recorte dos resultados da pesquisa de tese intitulada *Mundos possíveis e telenovela: memórias e narrativas melodramáticas de mulheres encarceradas* (JOHN, 2014) que teve como objetivo compreender como a telenovela propicia a inserção de mundos possíveis no cotidiano de mulheres encarceradas e como esses “mundos” são apreendidos, projetados e tensionados em seu cotidiano. O objetivo deste artigo, porém, é o de discutir os aqui denominados “atravessamentos de gênero” na recepção e memória da telenovela entre as mulheres detentas. A pesquisa norteou-se pela “Metodologia dos mundos possíveis”, proposta por Galindo Cáceres (1997).

O processo de realização da pesquisa na perspectiva dos “mundos possíveis” envolve, segundo Galindo Cáceres (1997), a exploração, a descrição e a significação. Para cada uma delas o autor sugere uma técnica e/ou procedimento a ser adotado pelo pesquisador para melhor alcançá-la. Na primeira etapa, a da exploração, recomenda como principal instrumento o diário de campo. Este recurso foi utilizado durante toda a realização da pesquisa. O diário de campo está em sintonia direta com a etapa seguinte e com a proposição de procedimento que o articula - a etnografia, procedimento fundamental para a descrição. Para conduzir a pesquisa e dar voz a essas mulheres, a técnica adotada foi a história oral articulada, a partir de Galindo Cáceres (1997), pela história de vida. Nessas entrevistas, buscaram-se as singularidades das trajetórias pessoais e da visão de mundo de cada sujeito. Ou seja, a trajetória de vida de cada uma das detentas, o que inclui seu cotidiano na prisão e os seus próprios “mundos possíveis” projetados para quando saírem da prisão.

Ao trabalhar com os relatos de vida a partir do uso da técnica de história de vida, na configuração dos mundos possíveis que se estabelecem na e pela telenovela em sua correlação com as memórias da recepção desse gênero audiovisual, o aspecto mais destacado aqui refere-se à análise de suas narrativas, desencadeadas a partir da memória, sendo esses dois âmbitos, portanto, centrais na pesquisa.

A pesquisa foi realizada no Presídio Regional de Itajaí, situado no bairro Nossa Senhora das Graças, comunidade considerada de maior carência no município de Itajaí/SC. foram entrevistadas nove mulheres, das quais oito fazem parte efetivamente da pesquisa. A realização do trabalho de campo se deu durante 18 meses, incluídas as etapas da observação não participante, observação participante e a história oral de vida. As oito mulheres que fazem parte dessa pesquisa são, por ordem etária (e um breve perfil), as seguintes:

Bianca, 19 anos, natural de Itajaí. Primeira passagem pela prisão, enquadrada no artigo 33, estava no período da triagem, ou seja, quando a conheci estava a apenas 32 dias na unidade. Ainda não tinha sido julgada.

Jully, 23 anos, condenada a quatro anos de prisão pelo artigo 33. Já tinha cumprido 1/3 da pena e acabara de receber o benefício do regime semi aberto. Trabalha na cozinha, no espaço chamado de “regalia”.

Indianara, 25 anos, segunda passagem pelo presídio, artigos 31 e 33. Regime fechado, trabalha em uma das oficinas de costura da Unidade. Nesta segunda passagem, está presa há mais de dois anos.

Daniela, 28 anos, primeira passagem pelo presídio, artigo 33. Regime fechado, não tem ocupação de trabalho no presídio. Pena de oito anos dos quais já cumpriu quatro, ainda sem previsão de regime semi aberto.

Silvana, 33 anos, segunda passagem pelo presídio. Fugitiva, cumpre pena após se entregar voluntariamente para concluir sua pena. Artigos 31 e 33, regime fechado, desenvolve trabalho de limpeza na cozinha e área administrativa. Está no presídio, nesta segunda passagem, há 1 ano e 4 meses.

Eliane, 35 anos, primeira passagem, foi transferida do presídio de Blumenau para Itajaí por motivo de segurança uma vez que atuou naquela unidade como agente prisional. Presa pelo artigo 31, ainda aguardava julgamento, estava presa há 68 dias.

Sueli, 48 anos, primeira passagem, condenada a seis anos de reclusão pelos artigos 31 e 33. Estava na unidade há três anos e sete meses. Ganhou o benefício do regime semi aberto, que lhe possibilitava ficar sete dias em casa, quatro vezes ao ano. Não retornou após a terceira saída. Não tinha ocupação no presídio.

Teresinha, 54 anos, primeira passagem, condenada a quatro anos e oito meses pelo artigo 33. Estava na unidade há três anos e 10 meses. Ganhou o direito ao regime semi aberto e aguardava o direito de cumprir o restante da pena em regime condicional (aberto). Trabalhava na cozinha da unidade.

Nenhuma das entrevistas seguiu um roteiro estruturado ou semi estruturado, o que se buscou foi sempre o diálogo, uma conversa com vistas a compreender suas trajetórias e sua relação com a telenovela, próprios da técnica da história oral de vida. A temática da televisão e da telenovela só foi abordada quando apareceu espontaneamente em suas narrativas. Os locais para a realização da entrevista foram sempre determinados pela direção do Presídio, não houve possibilidade de serem realizadas nas celas ou nos locais de trabalho daquelas que dispõem dessa atividade (como cozinha, oficina de costura ou as atividades de limpeza da unidade, todas executadas por mulheres). A seguir, apresenta-se uma breve contextualização do contexto mais amplo da recepção e das memórias da telenovela e, em seguida, o foco nos atravessamentos de gênero nesse processo.

## **MULHERES DETENTAS E A TELENOVELA DAS NOVE**

Elas lembram pouco de nomes de personagens e das tramas, falam, em geral, dos personagens e dos temas tratados na novela que está sendo exibida naquele momento. Ao longo da pesquisa, foram três diferentes autores/novelas das nove, eleitas de forma unânime como a novela de sua preferência. Seus temas e personagens foram lembrados, discutidos e abordados por elas, esquecidos e substituídos pelos novos enredos e personagens. O que ficou, o que esteve sempre lá, foi a identificação com a estrutura da narrativa, seu vínculo forte com a matriz melodramática.

Os temas e personagens sempre reforçados, destacados por elas foram: relações de amor e relações mãe e filho; a luta, a batalha das personagens para protegerem suas famílias, para realizarem suas histórias de amor e conquistarem suas metas, seus planos. As personagens mais destacadas foram as protagonistas e seus pares românticos, pelos quais torciam e estendiam comentários para o seu próprio cotidiano, como pode-se observar nas falas a seguir:

Ah, gosto da Morena e do Téo [risos]. Sei lá, o jeito da vida deles assim, o que aconteceu tudo né. Daí interessa mais assim, ver se eles vão ficar juntos, se não vão. (JULLY)

Gosto da Morena, da atitude que ela tem. [pequena pausa] Não sei, ser mais ela. A personalidade, o jeito que ela é. Não aceita desaforo. Ah, adorei, [ontem ela] sentou o braço na guria. [risos] Imaginei se eu também ia fazer isso. Já fiz em algumas. [risos] (BIANCA)

A Morena né, que me faz lembrar uma pessoa, Fisicamente, a cor da pele, o cabelo. Seria a minha esposa que tá lá em Blumenau. Faz lembrar ela porque ela também é morena, mesmo corte de cabelo e tudo. Talvez por isso que eu não gosto de ficar olhando. Pra não ficar lembrando né. [riso] (ELIANE)

Gosto do Téo, da Morena... Casal perfeito. Que eles são guerreiro, por amor os dois enfrentam. Ontem ela disse que pela nossa filha nós vamos, tudo, em qualquer lugar. Eu também, me botei no lugar dela. Ela é, que ela é muito apegada com os filho. Com a mãe também. Tem essa situação toda aí. É isso que eu gosto deles dois, eles são muito casal perfeito. (DANIELA)

É, por causa do bebe da Paloma. Eu fico assim assistindo. E é só. [eu gosto da] Paloma e o... aquele um que diz que é o pai da Paulinha. (SUELI)

Eu gosto mais da parte da Paloma, do Bruno, do Bruno né? E da menina. Aquela parte. O que chama a atenção mesmo é a história da Paloma assim. Porque ela se envolveu com aquele feio lá, [risos]. É... Daí depois a gente tava torcendo pra que ela não voltasse com ele que ela ficasse com o Bruno né. A história dela que me chamou a atenção. Dela, da menina que, meu Deus né, perdeu a filha, jogaram no lixo, ele achou e agora ela tá praticamente junto com a filha e não sabe. (TERESINHA)

Eu via direto a Salve Jorge. Gostava também, tinha, tem sempre um caso que a gente mais gosta né, que era daquela menina dá da Morena e do Téo né, a gente gostava daquela parte. Olha era o caso deles né, o sofrimento dela, dela ser enganada, de ir lá praquela boate né. Prostituição, daí sofrer pra caramba, daí depois acaba juntos os dois de novo assim né, era legal, era essas partes que a gente gostava. (TERESINHA)

Como se vê em suas falas, independente de qual novela estava em exibição, a principal identificação é com as protagonistas. Tanto as personagens Morena (Nanda Costa) quanto Paloma (Paola Oliveira), de Salve Jorge e Amor à Vida, respectivamente, representavam mulheres sofridas, batalhadoras, em busca de formar suas famílias. Em comum, por motivos distintos, viam-se separadas de seus filhos e boa parte das tramas girava em torno da busca por essa (re)conciliação. Essa caracterização das personagens mais destacadas por elas e sua forte carga dramática, seja o sofrimento de Morena ao ser forçada à prostituição ou da filha de Paloma jogada na caçamba de lixo, reforça a importância (e a receita de sucesso) ainda hoje do melodrama na produção da telenovela.

As personagens eleitas como preferidas pela maioria delas (Indiana foi a única exceção) reforçam, portanto, a matriz melodramática da telenovela, de certo modo, de suas próprias trajetórias. Além do caráter dramático apontado por Martín-Barbero (2003), essas personagens se enquadram na definição de Thomasseau (2005) quanto ao modelo de feminino do melodrama tradicional:

[...] um retrato da mulher exemplar suportando, com toda a coragem, ultrajes e afrontas. A heroína do melodrama é a esposa, mas é sobretudo a **mãe que algo ou alguém separa de seus filhos**<sup>4</sup>. Belas, bondosas, sensíveis, com uma inesgotável aptidão para sofrer e para chorar, elas sofrem uma dupla submissão, filial e conjugal, e as conseqüências de atos irreparáveis: maldições paternas, violações, casamentos secretos... Em geral elas superam os homens em devotamento e generosidade [...]. (THOMASSEU, 2005, p.43).

Essa eleição também reforça aspectos relacionados aos papéis de gênero, o que se será problematizado adiante. Além das protagonistas, outros personagens citados por elas estão localizados nos chamados “núcleos cômicos”. Apesar de valorizarem o caráter “rea-

---

4 Grifos meus.

lista” da novela, seu “comprometimento social” ao abordar temas da “vida real”, elas também valorizam e se divertem com esses personagens, características da própria narrativa da telenovela que tem como um de seus traços a mistura de gêneros ficcionais (LOPES, BORELLI e RESENDE, 2002). Os personagens engraçados destacados por elas, sempre acompanhados de gestualidades que lhes fizessem referência<sup>5</sup>, podem ser vislumbrados nas falas a seguir:

Eu gosto daquele atrapaíadinho [risos] Porque ela fica, ai eu... ela fala tudo atrapaíada, tudo atrapaíada né. Por isso que eu gosto [da Valdirene]. Mais é pra rir do jeito dela né. Ela é tudo atrapaíada, é o que mais gosto. (SUELI)

E aquela guria também é bem, pra dar risada é a aquela... piriguete<sup>6</sup> lá né, que eu não me lembro o nome. [risos] (TERESINHA)

Ai eu gosto da Gesuite e do Pescoço, [risos] eu começo a rir deles, que ele é muito trambiqueiro, que ele começa a brigar com aquela Maria Vanúbia né, ai até as gurias as vezes falam que eu fico imitando a Maria Vanúbia, o jeito dela falar né: Não sei o que dói menos - ela fala. Ai as gurias me chamam de Maria Vanúbia. “Vai passar a Maria Vanúbia”, elas falam né. [risos] ai é o que eu mais me divirto é com os dois, que é mais comédia né, a parte da novela que eu gosto é mais a comédia. (INDIANARA)

Acho que o Félix [chama mais atenção] não pelo fato de ser homossexual, pelo fato da maldade que ele tem com a própria irmã né. Acho que gostam bastante, tem dias que às vezes escuto gritar: Ah isso aqui. [risos] É engraçado, ele também, tem aquela maldade e tal, mas ele é... ele é engraçado. É meio... algumas coisas assim meio... Meio que chama a atenção de, piadas ou coisas assim que ele fala. (SILVANA)

---

5 Como os trejeitos do personagem Félix, vivido pelo ator Matheus Solano em Amor à vida, novela de Walcyr Carrasco exibida pela Rede Globo no horário das 21h no período de 20 de maio de 2013 a 31 de janeiro de 2014.

6 Refere-se à personagem Valdirene, representada pela atriz e comedianta Tatá Werneck em Amor à Vida.

A presença da comicidade é recorrente e reafirma a matriz melodramática da telenovela pois como afirmam Lopes, Borelli e Resende (2002) “O gênero cômico, presente em inúmeros momentos da história da telenovela brasileira [...] retoma o diálogo com o melodrama cômico e com as matrizes clássicas da literatura e do teatro populares.” (p. 277-278).

O elemento cômico está muitas vezes entrelaçado aos elementos dramáticos, quase uma “tragicomédia”, aspecto característico da figura arquetípica do pícaro, elemento recorrente nas narrativas populares. O personagem cômico, no melodrama reiteradamente a presença do bufão, tem como função narrativa ser catalisador entre o drama e a comédia. Aspecto que é percebido e destacado por elas, por exemplo, por Indianara quando aponta sua preferência pelos vilões às mocinhas e justifica esse posicionamento porque os vilões das últimas novelas, “apesar de suas maldades”, são engraçados:

E os últimos vilões mesmo assim que eu tô vendo são engraçados assim. Eles são vilão mas são engraçado sabe. É uma mistura assim, esse vilão agora mesmo ele é gay só que ele é um gay que ele não quer assumir. Ele quer se assumir mais o pai dele não quer deixar ele se assumir, então ele é... Ai ele tem inveja da irmã dele, daí ele é bem... ele faz maldade, só que ele faz uma maldade engraçada assim, um jeito engraçado dele falar sabe. Mas ele é bem perverso. Mas tem hora que da raiva assim, dependendo do que ele faz. Tem hora que dá pena, porque a gente vê que ele se tornou aquilo que ele é porque o pai não aceitava que ele era gay sabe... (INDIANARA)

Responsável pelo “alívio cômico da narrativa” a figura cômica e suas peripécias é também um âmbito de mundos possíveis, um mundo que escapa à tensão e à seriedade da vida cotidiana, aos dramas e dilemas que ocorrem na telenovela, como na vida. A rotina dura, sisuda, repleta de regras e de tensões do ambiente prisional, das minúcias inerentes aos dispositivos de poder (FOUCAULT, 1999) que regem esse dia a dia é, por alguns minutos, substituída por um mundo em que o riso, a sátira, a ironia é uma alternativa a esse mundo “cinza” e “carregado” da prisão.

## TELENOVELA E ATRAVESSAMENTOS DE GÊNERO

Nos “fragmentos” das histórias de vida dessas mulheres, há vários “atravessamentos” das questões relacionadas aos papéis e às identidades de gênero, inclusive – ou sobretudo – violências de gênero, como o abuso sexual sofrido por Daniela durante a infância, as agressões físicas recebidas por Bianca ou Indianara de seus companheiros, a tensa e problemática relação com as figuras paternas.

Não seria possível aqui dar conta de problematizar esses aspectos, ou seja, tentar compreender de que modo essas questões se relacionam com quem elas são e as possíveis interferências na inclusão por parte delas no “mundo do crime”. Aqui são discutidos apenas os aspectos relacionados à gênero que tenham alguma relação com o ver telenovela, com os temas, personagens, situações e memórias desse gênero narrativo com os quais se identificam.

O principal desses aspectos é a identificação com as protagonistas das tramas, sobretudo num aspecto – a maternidade, central na relação que praticamente todas elas estabeleceram com a telenovela, tanto em termos de memória, ao deixarem claro que o gosto pela novela vem de suas mães e da própria conexão que estabelecem com a figura materna, como também a projeção para suas próprias famílias, sua própria maternidade na assistência da telenovela no ambiente prisional.

Antes de discutir esses aspectos, que emergiram significativamente de suas narrativas, considera-se importante uma contextualização conceitual do que se entendeu por gênero, quais as premissas teóricas e ideias que permearam a análise desses aspectos.

A discussão sobre gênero permeia várias ciências, cada qual naturalmente com seus objetivos e focos de preocupação. Schiebinger (2001) ajuda a entender a diferenciação entre os termos que usualmente são utilizados para pensar e problematizar essa questão. São eles: gênero, sexo, feminino, feminismo, mulher. Adverte que não se deve confundir esses conceitos, ainda que eles se refiram ao mesmo processo e estejam articulados. Como explica a autora:

Uma “mulher” é um indivíduo específico; “gênero” denota relações de poder entre os sexos e refere-se tanto a homens quanto a mulheres; “fêmea” designa sexo biológico; “feminino” refere-se a maneirismos e comportamentos idealizados das mulheres num lugar e época específicos que podem também ser adotados por homens; e “feminista” define uma posição ou agenda política. (SCHIEBINGER, 2001, p. 32)

Até mesmo o uso das nomenclaturas pode ser contestado. Durante muito tempo (e ainda hoje) foi recorrente nos estudos feministas utilizar a expressão gênero em oposição à sexo. Este último pode ser entendido na perspectiva de Weeks (1999, p. 42) ao explicar que “No período que compreende, aproximadamente, os últimos dois séculos, ‘sexo’ adquiriu um sentido mais preciso: ele se refere às diferenças anatômicas entre homens e mulheres, a corpos marcadamente diferenciados e ao que nos divide e não ao que nos une”. Porém, embora não seja o foco da discussão aqui apresentada, é necessário enfatizar que a definição de sexo não é assim tão simples e muitas das discussões contemporâneas envolvem a problematização do binarismo sexo/gênero. Butler (2003) traz uma dessas reflexões/provocações. A autora questiona que se fatos considerados naturais do sexo são produzidos pelos discursos científicos dentro de disputas e interesses políticos e sociais, então não haveria um caráter imutável do sexo e este seria tão culturalmente construído quanto o gênero: “a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre o sexo e o gênero revela-se absolutamente nenhuma” (BUTLER, 2003, p.25).

A discussão conceitual é um foco relevante e destacado nos estudos feministas atuais. Uma das primeiras e mais críticas análises estabelecidas é a proposta por Butler (2003). Em *Gender Trouble*, a autora contesta a necessidade das classificações, dos próprios conceitos e dos binarismos que se reforçam a partir deles. O que Butler questiona é a noção que predominou nos estudos feministas até o final da década de 1980 – a oposição sexo/gênero que, de todo modo, evidenciaria aspectos essencialistas.

Entre as várias ideias problematizadas está a clássica frase de Simone de Beauvoir “não se nasce mulher, torna-se”. Para Butler, “não há nada em sua explicação [de Beauvoir] que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea” (p. 27). Ou seja, entender o sexo como o biológico, o natural em oposição ao gênero, este algo social e culturalmente construído, significa concordar que gênero expressa também uma essência do sujeito. Para ela se faz necessário tensionar a relação gênero/desejo e a constituição dos sujeitos, inclusive ao problematizar a própria noção de sujeito, e ir além dos binarismos, profundamente arraigados a uma perspectiva heteronormativa.

Como dito, não se pretende aqui dar conta dessa discussão mas ao menos situar o contexto teórico em que se insere a reflexão. Assim, apesar do alinhamento teórico às discussões propostas por Butler, o termo gênero foi aqui adotado, devido à própria dificuldade de se lidar com esse universo não apenas semântico, mas teórico, conceitual e, em

larga medida, ideológico. Não significa que se considere sexo e gênero como opostos e/ou complementares, ao contrário, concorda-se com Butler que ambos são construções socioculturais. Porém, gênero foi pensado (e utilizado) para discutir a perspectiva de mulheres em sua relação com a telenovela no ambiente prisional, então, possivelmente isso possa ser visto como recaindo no binarismo criticado pela autora.

Vale ressaltar também que por conta da necessidade de se fazer o recorte da pesquisa e da própria entrada ao campo, evidentemente peculiar por conta das regras e do cotidiano inerentes ao ambiente prisional, esta focou exclusivamente em mulheres, o que não significa que se entenda que ver novelas é um atributo feminino ou que pensar gênero é pensar em corpos que são definidos biologicamente como femininos. Utilizou-se a categoria “gênero” por entender que ainda não há outro termo ou conceito que melhor se adeque à reflexão, porém, ciente de que, em alguma medida, isso se constitui num paradoxo ao ter Judith Butler<sup>7</sup> como uma das principais referências teóricas que ajudaram a olhar para esse cenário.

Entende-se que na crítica aos binarismos, uma das principais questões é não reduzir a problemática das relações de gênero à mulher ou ao feminino, inclusive, para muitas estudiosas feministas, o próprio termo no singular deve ser evitado, perspectiva aqui compartilhada, de que não se deve usar o termo mulher e sim mulheres, do mesmo modo que não há uma identidade de gênero e sim identidades.

É importante lembrar, entretanto, que até mesmo esse aspecto é criticado por Butler como sendo insuficiente para representar esse “sujeito do feminismo”. A substituição de mulher por mulheres não daria conta da complexidade que envolve as identidades dos sujeitos e continuaria sendo um aspecto normativo. A autora entende a necessidade “política” da adoção “desse sujeito”, embora conteste suas limitações.

---

7 A leitura da obra de Butler antecedeu à ida a campo justamente porque havia uma perspectiva de, eventualmente, encontrar mulheres transgênero entre as participantes, ou ante a possibilidade de que aspectos envolvendo a sexualidade, problemática no ambiente prisional por conta do acesso (da falta de) às visitas íntimas, abandono dos companheiros e uma “mudança temporária de opção sexual” pois como afirma Costa (2013) “Muitas mulheres, ao serem presas, são abandonadas pelos companheiros e maridos, o que leva a uma carência afetiva. Então, como forma de lidar com esta carência, a relação homoafetiva é vista como possível solução para este problema” (p. 7). Pensou-se que eventualmente essas questões pudessem ser atravessamentos importantes no ver telenovela, o que não se concretizou, ao menos não em suas narrativas ou na observação de seu cotidiano. De todo modo, a concepção de Butler quanto à “performatividade” de gênero bem como sua definição de “corpos abjetos” foram de fundamental importância para uma entrada mais “aberta”, mais consciente da alteridade no campo escolhido e, de alguma forma, essas reflexões estão presentes no olhar que se lança para a representação do cotidiano e de suas narrativas.

O termo mulheres, para ela, não dá conta de vários outros traços identitários como etnia, idade, condição social... Em síntese, o que a autora mais contesta é a ideia de um “sujeito estável” quando na verdade o que caracteriza os sujeitos é o constante *devir*<sup>8</sup> e assim toda e qualquer forma de categorização (ou normatização) impõe limites ao sujeito. A identidade do sujeito seria um processo permanente de construção e desconstrução e não poderia ser motivada (ou limitada) por essencialismos de ordem natural ou cultural, como sexo e gênero acabam incorrendo no entender da autora. A categorização teria sempre um peso normativo e, portanto, limitador nas potencialidades de constituição dos sujeitos.

Compartilha-se das reflexões da autora mas opta-se por manter o termo gênero e realizar toda a reflexão a partir dele por, como dito, não se dispor de outro conceito capaz de auxiliar na tarefa de problematizar os significados de um produto midiático por parte de um grupo de mulheres em uma condição singular. Condição esta que lhes impõe a própria contestação de suas identidades, a ruptura drástica do *self* (GOFFMANN, 2012; 1996).

Gênero então foi trabalhado na perspectiva do que propõe Scott ao afirmar que “O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças *percebidas* **entre os sexos**<sup>9</sup>, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p.14).

Então, ao se adotar o termo gênero na discussão da relação das mulheres com a telenovela o que se buscou problematizar foram eventuais “modelos”, papéis ou atributos de gênero que aparecessem em suas narrativas. Em suas memórias e na relação atual com o conteúdo, a partir dos temas e personagens com os quais se identificassem e eventuais críticas a esses modelos e possíveis estereótipos que “contestassem” na narrativa de telenovela. É importante destacar novamente que, a escolha por mulheres para o estudo da recepção da telenovela não é em si mesmo um estereótipo de gênero, de que este conteúdo é “tipicamente” feminino, mas fruto de um contexto de observação – e aqui constatação – da importância desse conteúdo no cotidiano de mulheres detentas. Como afirma Almeida (2002):

---

8 Entendido inclusive, ou sobretudo, na perspectiva deleuziana, que cita o “devir feminino”. Devir ocorre sempre num processo de “relações de poder”, só há um devir porque há um outro que é a “norma”. Então numa sociedade patriarcal, em que predomina a lógica “masculina”, há em potência um devir feminino, um “vir a ser”. (DELEUZE; GUATARRI, 1992).

9 Grifos meus.

Durante muitos anos, no Brasil, não se questionou a associação entre mulher e telenovela. Mulheres teriam prazer especial em assistir às novelas porque elas falam de histórias de amor e de família, de conflitos amorosos e familiares, de final feliz, com beijos, casamento e, se possível, filhos. Mulheres gostariam de novelas, assim como os homens gostam de jogos de futebol, noticiários, filmes de aventura e policiais. (p.173)

Não foi, portanto, essa a perspectiva. Ao contrário, durante a própria realização da pesquisa surgiu a curiosidade, após o relato de agentes prisionais, da equipe da Administração e de duas das entrevistadas, de conhecer a relação que se estabelece entre a telenovela e os detentos homens. Os comentários se referiam particularmente à novela Avenida Brasil e segundo esses relatos, “havia mais vibração e comemorações na galeria masculina que na feminina”.<sup>10</sup> Daniela por exemplo, disse que “os homens gritam com os gols do Tufão como se fosse de verdade”. A mesma impressão foi compartilhada por Indiana que em determinado momento disse “Os homens daqui adoram novela!”. Não foi possível, entretanto, incluir essa discussão, tanto pela necessidade do “recorte do objeto”, quanto (e sobretudo) pelas normas de segurança da Unidade<sup>11</sup>.

Feita essa contextualização da perspectiva conceitual que norteia a reflexão, o principal aspecto de gênero constatado nas narrativas das entrevistadas em sua relação com a telenovela foi a questão da maternidade. Foi recorrente entre elas, como já apontado, a identificação com as protagonistas de Salve Jorge (Morena) e Amor à Vida (Paloma), não tanto as personagens em si, mas sua “devoção” pelos filhos, o fato de “fazerem tudo por eles”, como na já citada fala de Daniela ao se referir à sua preferência pela personagem Morena ela diz: “Eu também, me botei no lugar dela. Ela é, que ela é muito apegada com os filho”. Em outro momento inclusive “embaralha” os limites ficção e realidade e diz: “To com saudades dos meus filhos e aí vejo na novela e agora a gente tá preocupada lá com a filha da Morena, ai meu Deus”.

Essas protagonistas são vistas como “guerreiras”, mas a principal qualidade (e identificação) atribuída a elas é que “fazem tudo pelos filhos”. É importante lembrar que entre os principais aspectos que norteiam as identidades de gênero está justamente a questão da ma-

---

10 Esse aspecto me foi particularmente curioso porque minhas entrevistadas demonstraram pouco interesse por essa novela, aspecto que poderia ter explorado mais, mas que realmente não me dei conta durante a realização das entrevistas.

11 Cheguei a sugerir a possibilidade de conversar com pelo menos um detento, mas não houve receptividade a essa “mudança” por parte da Direção.

ternidade, apontado por muitas estudiosas como um dos mais complexos para se discutir a não existência de um “essencialismo” do que é ser mulher. A maternidade é vista normalmente como uma característica biológica que determinaria papéis distintos às mulheres e aos homens. Inclusive reforça-se, muitas vezes, um imaginário de um “instinto feminino”, quando na verdade.

O amor materno é um comportamento social que varia conforme a época, não há uma conduta materna universal, mas uma diversidade de formas desse sentimento, que não faz parte da natureza feminina, mas é adquirido. [...] No entanto, a maternidade segue sendo bastante idealizada. (RONSINI E SILVA, 2011, p. 5)

Esse aspecto reitera a perspectiva de gênero que conduz esta análise, ou seja, “Gênero’ refere-se à institucionalização social das diferenças sexuais; é um conceito usado por aqueles que entendem não apenas a desigualdade sexual, mas muitas das diferenciações sexuais, como socialmente construídas”. (OKIN, 2008, p. 306). O que se dá no âmbito doméstico, entretanto, parece bem mais complexo de ser entendido nessa perspectiva. Como aponta Okin (2008), os próprios estudos feministas ainda não “deram conta” da complexidade das relações “público e privado” sendo o âmbito do privado por muito tempo relegado para segundo plano ou até mesmo deixado de lado na luta pela equidade de gênero.

Entre esses aspectos, a questão da maternidade é, como dito, bastante singular, o que se reafirmou nesta pesquisa. Resultados similares foram encontrados nos estudos desenvolvidos por Ronsini e Silva (2011) e por Sifuentes (2011). Em seu estudo com jovens mulheres de classe populares, Sifuentes também percebe esse reforço ao “mito do amor materno”, destacando o quanto foi recorrente entre suas entrevistadas. Da mesma forma que entre as entrevistadas desta pesquisa, Sifuentes constata que “[...] na ótica delas, a maternidade é algo central na vida de uma mulher. (p. 132). O mesmo aspecto é reiterado por Ronsini e Silva (2011) ao apontarem que cinco de suas oito entrevistadas “[...] a maternidade é algo fundamental para defini-las como mulher”. (p. 5). Ainda conforme as autoras, “A idealização da maternidade e da figura feminina como eixo do lar também está presente nas telenovelas” (p. 5) característica aqui percebida pelas próprias identificações das detentas com as personagens.

Sobre a atribuição da qualidade da “garra” às personagens por sua dedicação aos filhos e ao amor à maternidade, concorda-se com Sifuentes (2011) de que há uma interconexão com as memórias de suas

próprias mães, da identificação que têm com elas. Como afirma autora “As mães são os exemplos de mulher, pelo espírito batalhador”. Como todas elas também são mães e se veem num cenário de dificuldade, pela distância e por vários outros fatores no relacionamento com seus filhos, as próprias entrevistadas, como mães, se identificam com essas personagens, aspecto destacado por Sifuentes como de certo modo natural uma vez que nas telenovelas “[...] o modelo feminino elementar é, geralmente, o materno” (p. 204), além da configuração clássica da heroína do melodrama, como já apontado.

Nessa perspectiva, e com base nesse resultado de um reforço à ideia de feminino como sinônimo de maternidade, concorda-se com Almeida (2007) ao apontar que, apesar de muitas vezes ser um espaço de contestação de estereótipos e desses mesmos papéis, a telenovela ainda atua no reforço a esse imaginário feminino e assim pode ser vista “[...] como uma *tecnologia do gênero*, pois constrói concepções de masculino e feminino que se tornam, ao longo dos anos de convivência com essas histórias, construções hegemônicas. (p. 188)”

Na identificação com as heroínas “guerreiras”, enfatizando e ressaltando sua maternidade como condição fundamental de identificação, se percebe a necessária problematização mais contundente das questões de gênero no âmbito do privado, do doméstico. Nenhuma delas destacou, por exemplo, a vida profissional das personagens preferidas, a conquista de “outras posições”, a dificuldade de conciliar a “dupla jornada”, entre outros aspectos, destacados nas novelas apontadas.

Isso evidencia para a importância de as análises de gênero adentrarem cada vez mais o espaço das relações domésticas, particularmente as relações familiares, tão enfatizadas pelas próprias entrevistadas na sua conexão com a telenovela e principal âmbito dos “mundos possíveis” alternativos ao cotidiano da prisão. Esta deve ser, como afirma Okin (2008), uma necessária atitude “política” dos estudos de gênero, entendem-se aqui como também um aspecto importante a ser cada vez mais enfatizado nos estudos de recepção.

Para além dos atravessamentos de gênero, a recepção da telenovela entre as mulheres detentas participantes desta pesquisa evidenciou que elas mergulham nas narrativas da telenovela, particularmente a das nove, como se o fizessem em suas próprias vidas, mesmo as que não tinham o hábito de ver telenovela; esta se constrói ou se reforça nesse ambiente, talvez inclusive como forma de um mundo individualizado num espaço profundamente institucional e coletivo. Elas sofrem com as personagens quase como se vissem suas próprias vidas, seus principais valores ou ausências ali

representados. Conforme La Pastina (2006, p. 35) para muitos a televisão “é a principal, se não a única, fonte de informação”. Entre essas mulheres, é não apenas fonte de informação, mas território eminente de mundos possíveis.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Melodrama comercial – reflexões sobre a feminilização da telenovela. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 19, 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332002000200008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332002000200008&script=sci_arttext)>. Acesso em 12 de março de 2011.

\_\_\_\_\_. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. **Estudos Feministas**, 15(1): 280, Florianópolis, janeiro-abril de 2007.

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

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história do nascimento da violência nas prisões**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GALINDO CÁCERES, Luis Jesus. **Sabor a ti: metodologia cualitativa en investigación social**. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1997.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

\_\_\_\_\_. **Manicômios, prisões e conventos**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

JACKS, Nilda; MENEZES, Daiane; PIEDRAS, Elisa. **Meios e audiências: a emergência dos estudos de recepção no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

LA PASTINA, A. C. Etnografia de audiência: uma estratégia de envolvimento. In: JACKS, Nilda; PIEDRAS, Elisa Reinhardt e VILELA, Rosário Sánchez. **O que sabemos sobre audiências?** Estudos latino-americanos. Porto Alegre: Armazém Digital, 2006

LOPES, Maria Immacolata; BORELLI, Silvia helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a Telenovela:** mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 2, p.305-332, 2008.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, 1995.

SCHIENBINGER, Londa. **O feminismo mudou a ciência?** Trad. Raul Fiker. Bauru: EDUSC, 2001.

SIFUENTES, Lirian. **Telenovela e mediações culturais na conformação da identidade feminina de jovens de classe popular.** 2009. 245f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Santa Maria, 2009.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama.** São Paulo: Perspectiva, 2005.



# SIM, ELAS SÃO BISSEXUAIS: REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS BISSEXUAIS FEMININAS NAS TELENOVELAS DA GLOBO

*Talitta Oliveira Cancio  
Marcela Costa da Cunha Chacel*

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho investiga as representações da bissexualidade a partir da construção das sexualidades de personagens bissexuais femininas das telenovelas da Rede Globo. Para tal, analisamos os significados da bissexualidade propostos nessas obras, com o apoio dos estudos de gênero e sexualidade, dos Estudos Culturais e de produções sobre televisão e telenovela. A produção deste artigo é resultado da pesquisa de conclusão de curso em nível de graduação e o objeto de estudo segue em pesquisa no mestrado da autora.

A delimitação a partir da representação bissexual ocorreu devido a sua invisibilização, dentro e fora do movimento LGBTQIA+. Ainda existem muitas confusões e estereótipos em relação às pessoas bissexuais, retratadas na maioria das vezes como confusas, indecisas ou promíscuas. Subsistem problemáticas especificamente relacionadas às mulheres bissexuais, assim como existem outras referentes aos homens. Aqui, focaremos nas bissexuais femininas.

## PERSPECTIVAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE

Quando se trata dos estudos de gênero e sexualidade, consideramos fundamental trazer em primeiro plano as reflexões sobre as problemáticas da teoria *queer* em contextos que vão além dos limites de uma teoria branca e localizada no norte global (REA, 2020). É preciso romper com o *epistemicídio* que impõe como científicas apenas

as pesquisas sobre gênero e sexualidade produzidas no norte global, que refletem realidades históricas, sociais e econômicas completamente diferentes das localizadas no nosso eixo geográfico, político e cultural. Muitos autores e autoras decoloniais e dos estudos dos subalternos fazem críticas às transposições mecânicas da teoria *queer* para os contextos do sul e do oriente.

É necessário construir outras ferramentas conceituais e teóricas para pensar as diferentes realidades do contexto latino-americano, como aponta Larissa Pelúcio (2012). Na América Latina, “as sexualidades, desejos e regimes eróticos são marcados pelas relações coloniais e por múltiplas formas de exploração e de subalternização, pela racialização da sexualidade e pela sexualização das relações raciais” (REA; AMANCIO, 2018, p. 09).

Perspectivas como as do campo de pesquisa *Queer of Colour Critique*, ou crítica *queer* racializada, são fundamentais. Estudos esses que tratam as questões de gênero e sexualidade como “inseparáveis da história pós/neocolonial do ocidente, englobando as experiências da escravidão, do racismo, da diáspora e dos fenômenos de imigração e dos novos imperialismos.” (REA; AMANCIO, 2018, p. 17). É um campo comprometido com a discussão de problemas políticos contemporâneos de maneira interseccional e descolonizada.

Não há como abordar questões de sexualidade em telenovelas brasileiras desconsiderando o contexto histórico, econômico, político e social do país. Uma versão que “rejeita a narrativa euroamericana-cêntrica do progresso e da modernidade em matéria de questões sexuais e de gênero. (...) Conforme destaca Roderick Ferguson, a teoria *queer* de cor nasce das contribuições do feminismo negro e do pós-estruturalismo da teoria *queer*” (REA, 2020, p. 70).

## ESTUDOS BISSEXUAIS

Pelo mundo há mais trabalhos sobre bissexualidade do que se reconhece, porém, em um número muito menor comparado aos estudos teóricos sobre homossexualidade e transexualidade. Angelides (2001), entre outros autores, é crítico da falta de aprofundamento dentro da teoria *queer* sobre bissexualidade. Para ele, ignorar o papel da bissexualidade impede que o projeto de desconstrução *queer* alcance seus objetivos, pois essa falta de estudo reforça o binário hetero/homossexual que a teoria *queer* deveria desestabilizar (LEWIS, 2012).

Outra perspectiva teórica importante são as epistemologias bissexuais e as perspectivas acerca do monossexismo e do apagamen-

to da bissexualidade, a partir de obras como *The Epistemic Contract of Bisexual Erasure*, de Kenji Yoshino (2000), e *Notes for a bisexual revolution*, de Shiri Eisner (2013). Vários teóricos, incluindo Marjorie Garber, Amanda Udis-Kessler, Elisabeth Däumer, Jo Eadie, Maria Prammagiore, Yasmin Prabhudas e Amber Ault, como menciona Lewis (2012), começaram a problematizar a bissexualidade, sua definição, categorização, políticas bissexuais e principalmente o potencial transformativo da bissexualidade como um conceito epistemológico. As epistemologias bissexuais podem ser resumidas como

modos de aprender, organizar e intervir no mundo que refutam correspondências unívocas entre atos sexuais e identidade, entre objetos eróticos e sexualidades, entre identificação e desejo – reconhecem desejos fluídos e sua contínua construção e desconstrução do sujeito desejante (PRAMAGGIORE, 1999, p. 146 *apud* LEWIS, 2012, p. 65).

Segundo Storr (2002), os estudos das epistemologias bissexuais partem do não pertencimento dos bissexuais a nenhum lado do binário hétero/homossexual, centro dos entendimentos da sexualidade moderna e da desconfiança das categorizações. Esse campo é influenciado pelas principais obras da teoria *queer*, originado logo após as publicações de *Problemas de Gênero*, de Judith Butler, e *Epistemologia do Armário*, de Eve Kosofsky Sedgwick, em 1990. Para Lewis (2012), a principal diferença entre as teorias *queer* e as epistemologias bissexuais é que esta última parte da bissexualidade como o pontapé para desconstruir, desnaturalizar e desestabilizar, enquanto a teoria *queer* não aponta nenhum ponto de partida específico para isso.

Para os intelectuais das epistemologias bissexuais, a bissexualidade tem grande potencial desestabilizador e desconstrutor do binário hetero/homossexual e do “sistema de definição da sexualidade por meio do sexo/gênero da parceria sexual ou objeto de desejo, já que a bissexualidade permitiria pensar na sexualidade independente do gênero” (MONACO, 2020, p. 37).

Segundo Yoshino (2000), o processo sistemático de invisibilização da bissexualidade acontece por meio de um contrato epistêmico de apagamento bissexual compactuado entre pessoas monossexuais. Ou seja, a invisibilidade não é uma qualidade natural inerente da bissexualidade, é resultado de uma construção social e cultural. Segundo o autor, o apagamento acontece através de três estratégias: apagamento de classe, apagamento individual e deslegitimação.

## ESTUDOS CULTURAIS E TELEVISIVOS

Para analisar os personagens bissexuais e suas implicações, significados sociais e políticos, é importante antes compreender conceitos basilares como representação, identidade e estereótipos. Em *Cultura e Representação* (2016), Hall centraliza o conceito de representação para discutir o papel da mídia em sua relação com a cultura. Para ele, a representação é uma construção dada em um sistema cultural, com uma produção de sentidos através da linguagem, formadora de signos. O processo de significação na cultura ocorre por dois sistemas de representação relacionados: a) o que dá sentido ao mundo para o indivíduo por um conjunto de correspondências ou equivalências mentais; b) o que cria uma conexão desses mapas conceituais dos indivíduos com os conjuntos de signos produzidos culturalmente (HALL, 2016).

Outra questão relevante dentro das análises de representação e formação da identidade é a estereotipagem, uma das formas de representação da diferença (HALL, 2016). Segundo Hall (2016), a estereotipagem é a redução de um grupo a poucas características que são reconhecidas como suas e apresentadas como essenciais ou fixas por natureza, de forma simplificada e exagerada. O estereótipo produz efeitos como fantasia, fetichismo e retratação, e pode ser questionado por estratégias de transcodificação de significados. Esse processo divide os comportamentos aceitáveis e os que devem ser excluídos. A criação de estereótipos auxilia na manutenção da hegemonia, regulando toda a sociedade de acordo com seus próprios valores e visões de mundo.

A representação como construção de sentidos em partilha dialoga com o conceito de mediação de Jesús Martín-Barbero (1997), que a vê como instâncias de sociabilidade que atuam na apropriação, resignificação e transformação dos textos e significados neles contidos. A teoria da recepção é uma perspectiva de investigação integradora e compreensiva, visto que todo processo de comunicação parte de mediações (LOPES, 2014). A mediação possibilita compreender e identificar a interação entre os espaços da produção e do consumo da comunicação.

É preciso considerar, a partir de Louro (2008), o caráter pedagógico da mídia. Isso porque a mídia é capaz de legitimar, reiterar, naturalizar, reforçar comportamentos e práticas sociais, bem como atuar no processo pedagógico, de ensino e aprendizagem da sociedade, no que diz respeito aos mais variados assuntos. A televisão, como parte integrante da mídia, tem igualmente um caráter pedagógico. “Objeto

de conversação por excelência” (CHACEL, 2016, p.27), presente nos lares e na vida cotidiana das pessoas e reconfigurada diante do cenário de convergência e de cultura participativa, a televisão, assim como a mídia, deve ser percebida como uma instituição disciplinadora, ao lado da família, religião e escola (LIMA et al., 2021).

A mídia legítima, naturaliza e reforça comportamentos sociais incidindo no processo de ensino e aprendizagem. Fischer (2002) argumenta ser indispensável perceber a mídia como uma instituição disciplinar e um lugar de formação juntamente à escola, à família e à religião. A partir daí, nasceu o conceito de “dispositivo pedagógico da mídia”, fundamentado no conceito de “dispositivo da sexualidade” de Foucault. Para a autora:

[...] significa tratar de um processo concreto de comunicação (de produção, veiculação e recepção de produtos midiáticos), em que a análise contempla não só questões de linguagem, de estratégias de construção de produtos culturais (no caso aqui referido, de programas televisivos), apoiada em teorias mais diretamente dirigidas à compreensão dos processos de comunicação e informação, mas sobretudo questões que se relacionam ao poder e a formas de subjetivação (FISCHER, 2002, p.155).

E quando se trata de poder midiático no Brasil, a Globo e suas telenovelas estão em um local privilegiado. Uma novela de grande sucesso pode, conforme Lopes (2003, p.23), alcançar “45 pontos de audiência, representando uma média de 32 milhões de telespectadores e um share (porção de público total) de 58%”. São índices muito significativos que atestam a popularidade da telenovela no Brasil, especialmente as da Globo. Por essa razão, para Lopes (2003), a emissora se tornou hegemônica na teledramaturgia do país.

A telenovela passou a se constituir em uma narrativa brasileira por excelência, capaz de documentar a realidade e possui uma penetração intensa na sociedade, como argumenta Lopes (2003), em função de sua “capacidade peculiar de alimentar um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras” (p. 18), e dessa forma promove interpretações de sentido que estão na base das representações de uma comunidade nacional imaginada, e como diz Stuart Hall (1999), as identidades nacionais são formadas e transformadas no interior da representação.

## METODOLOGIA

A análise deste trabalho busca compreender a forma como a bissexualidade de personagens femininas é construída e apresentada nas telenovelas da Rede Globo. Antes de tudo, para poder determinar qual seria o objeto de estudo dentro da representação bissexual em telenovelas da Rede Globo, foi realizado um mapeamento de todas as personagens com práticas bissexuais, catalogando os anos e horários de exibição das telenovelas, os autores, os atores e atrizes, gênero, raça, classe social e caracterização de cada um. Para chegar nesses personagens, realizamos um cruzamento e verificação de dados a partir do levantamento feito por Fernanda Nascimento da Silva (2015), em sua dissertação “Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida”, do acervo do site Memória Globo, dos arquivos das novelas na plataforma *Globoplay* e o confrontados com outras fontes de informação como jornais e revistas do período de exibição das novelas.

No mapeamento identificamos 44 personagens com práticas bissexuais, em telenovelas exibidas entre 1979 e 2019. Ao todo são 37 telenovelas, 29 personagens masculinos, 15 femininos e apenas três personagens não brancos. A partir disso, delimitamos o estudo às personagens femininas, tanto pela discrepância em relação ao número bem maior de personagens masculinos, mas também pelas violências específicas sofridas pelas mulheres bissexuais na sociedade. Segundo Shiri Eisner (2013), a imagem da mulher bi veiculada na mídia e na pornografia tradicional tem feito com que as mulheres bissexuais sejam facilmente objeto de assédio e violência sexual. O estereótipo de pessoas bissexuais como promíscuas e que aceitam fazer tudo na prática sexual, além de ter relação com assédio e violência sexual contra mulheres bissexuais, também reforça o mito de que essas são portadoras e vetores de ISTs.

(...) as mulheres bissexuais são frequentemente associadas à promiscuidade, ao *ménage à trois*, à não monogamia e à infidelidade por serem consideradas incapazes de se sentirem satisfeitas com apenas um gênero. Tal associação parece ter relação com a mídia e a pornografia tradicional, que frequentemente apresentam as mulheres bissexuais de maneira hipersexualizada e disposta a satisfazer o espectador homem cisgênero heterossexual. Em função disso, muitas pessoas têm interesse exclusivamente sexual por mulheres bissexuais e não querem se envolver afetivamente com elas. Além disso, essa imagem da mulher bissexual promíscua parece ter

relação com o número elevado de assédio e violência sexual contra mulheres bissexuais (JAEGER, 2018, p. 80).

Delimitar as personagens femininas com práticas bissexuais também tem o objetivo de observar se as telenovelas brasileiras contribuem ou não para essas violências sofridas cotidianamente por mulheres bissexuais. É importante salientar que o problema não está na promiscuidade ou na não monogamia, algumas mulheres bissexuais podem sim se considerar promíscuas, podem ser não monogâmicas, podem gostar de fazer *ménage*, ser portadoras de ISTs e algumas podem trair. Como Shiri Eisner aponta, não devemos delimitar bons e maus bissexuais deslegitimando vivências. O intuito é demonstrar como certos estereótipos validam violências. Assim como demarcar que existe uma multiplicidade de bissexualidades e que não está restrita à nenhuma questão em específico (JAEGER, 2018).

A análise baseou-se nos princípios da Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011) para identificar as recorrências temáticas que emergiram da amostra, privilegiando aspectos qualitativos e que demonstrem como a sexualidade das personagens foi construída, a partir da observação das cenas das personagens nas respectivas telenovelas.

## 40 ANOS DE NÃO-MONOSSEXUAIS EM TELENÓVELAS

Na figura 1 são apresentadas as 15 personagens bissexuais femininas em telenovelas da Rede Globo, com as variáveis: telenovela, com ano e horário de exibição; autor ou autora da obra; nome da personagem; quem a interpreta; raça; e classe social mais a profissão.

Considerando a leitura das questões de gênero e sexualidade de maneira complexa e interseccional (REA e AMANCIO, 2018), observando a tabela da figura 1, é impossível ignorar um dado gritante: nas telenovelas brasileiras, a bissexualidade feminina é branca. Dentre 15 personagens, temos 13 mulheres brancas. As duas negras são Adele e Maura, interpretadas por Jéssica Ellen e Nanda Costa, respectivamente. Jéssica se autodeclara preta<sup>1</sup> e constantemente coloca posicionamentos sobre questões raciais em suas redes sociais e na imprensa. Não foi possível encontrar informações sobre a autodeclaração de Nanda Costa, porém, em muitos sites com informações sobre famosos, ela é colocada como parda<sup>2</sup> e a atriz já foi motivo de debates sobre raça ao interpretar a personagem Morena, em *Salve*

1 Disponível em <https://oglobo.globo.com/celina/jessica-ellen-de-amor-de-mae-ser-uma-mulher-negra-artista-vivendo-no-brasil-ja-desafiador-1-24148825> Acesso em: 15 jul. 2022.

2 Disponível em <https://www.perfilfamosos.com/nanda-costa/> Acesso em: 15 jul. 2022.

Jorge (2012), por conta do nome da sua personagem e das discussões sobre arquétipos da mulher “morena” e colorismo<sup>3</sup>.

**Figura 1 - Personagens bissexuais femininas em telenovelas da Rede Globo**

PERSONAGENS BISSEXUAIS FEMININAS EM TELENÓVELAS DA GLOBO					
TELENÓVELA	AUTOR(A)	PERSONAGEM	ATRIZ	RAÇA	CLASSE SOCIAL/ PROFISSÃO
Os Gigantes 1979-1980 Exibida às 20h	Lauro César Muniz	Paloma Gurgel	Dina Sfat	Branca	Classe alta/ Jornalista (e herdeira)
Os Gigantes 1979-1980 Exibida às 20h	Lauro César Muniz	Renata Garcia	Lídia Brondi	Branca	Classe média/ Veterinária
Bebê a bordo 1988-1989 Exibida às 19h	Carlos Lombardi	Mendonça	Débora Duarte	Branca	Classe média/ Executiva
Salsa e Merengue 1996-1997 Exibida às 19h	Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa	Dayse Menezes	Rosi Campos	Branca	Classe popular/ Confeiteira
A Indomada 1997 Exibida às 20h	Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares	Zenilda	Renata Sorrah	Branca	Classe popular/ Dona de boate
Celebridade 2003-2004 Exibida às 20h	Gilberto Braga	Laura	Claudia Abreu	Branca	Classe popular/ Empresária
Belíssima 2005-2006 Exibida às 20h	Silvio de Abreu	Rebeca	Carolina Ferraz	Branca	Classe média/ Empresária
Em Família 2014 Exibida às 21h	Manoel Carlos	Clara	Giovanna Antonelli	Branca	Classe alta/ sem profissão
Sete vidas 2015 Exibida às 18h	Licia Manzo e Daniel Adjafre	Esther	Regina Duarte	Branca	Classe média/ Professora
Totalmente Demais 2015-2016 Exibida às 19h	Rosane Svartman e Paulo Halm	Adele	Jéssica Ellen	Preta	Classe média/ Booker
A Regra do Jogo 2015-2016 Exibida às 21h	João Emanuel Carneiro	Duda	Giselle Batista	Branca	Classe popular/ sem profissão
A Lei do Amor 2016-2017 Exibida às 21h	Maria Adelaide Amaral e Vicent Villari	Flávia Bezerra	Maria Flor	Branca	Classe popular/ DJ
Segundo Sol 2018 Exibida às 21h	João Emanuel Carneiro	Maura Câmara	Nanda Costa	Parda	Classe popular/ Policial civil
Órfãos da Terra 2019 Exibida às 18h	Duca Rachid e Thelma Guedes	Valéria Augusta	Bia Arantes	Branca	Classe alta/ sem profissão
Órfãos da Terra 2019 Exibida às 18h	Duca Rachid e Thelma Guedes	Camila Nasser	Anajú Dorigon	Branca	Classe média/ sem profissão

Fonte: elaborado pela Autora (2021) a partir de Silva (2015) e Memória Globo (2021)

3 Conceito criado por Alice Walker, o colorismo ou pigmentocracia se propõe a entender as relações étnicoraciais no âmbito político, econômico e social, partindo da diferenciação da coloração que imprime tratamentos distintos conforme a tonalidade da pessoa. Assim, quanto mais claro, mais privilégios lhes serão oportunizados e quanto mais escuro mais discriminação e preconceito lhes serão atribuídos. (CRUZ e MARTINS, 2017)

Voltando para a análise mais geral das personagens bissexuais, a noção de que não há como garantir que alguém não é bissexual é totalmente invertida na percepção que as pessoas têm ao verem personagens com práticas bissexuais sendo representados. Mesmo com todos os elementos para considerar que aquela pessoa não é hétero ou homossexual, ainda assim a bissexualidade sequer é considerada uma possibilidade, como veremos em maiores detalhes adiante. Isso é retroalimentado pela sociedade e o apagamento bissexual acontece da mesma forma fora das telas.

A primeira novela a apresentar, não apenas a primeira mulher, mas também a primeira pessoa bissexual foi *Os Gigantes*, em 1979. De 2014 até 2019, pelo menos uma personagem bissexual feminina esteve no ar em alguma das telenovelas da Rede Globo.

Como vimos, a representação, de acordo com Hall (2016), é parte fundamental do circuito cultural por ser uma conectora do sentido e da linguagem à cultura. Se a representação é parte essencial do processo de produção dos significados e da forma como eles são compartilhados entre os membros de uma cultura, precisamos olhar mais atentamente aos significados produzidos pela representação bissexual na televisão. “A bissexualidade, como fenômeno e grupo social, também passa por esse circuito, sendo invocada pela linguagem, conceituada, significada e endereçada aos imaginários e mapas simbólicos e conceituais compartilhados culturalmente entre indivíduos.” (ROSSI, 2020, p. 30).

O apagamento bissexual está presente em cada nível e esfera de nossas vidas, do nível público e cultural, assim como do social, até o nível privado. Apagamento bissexual significa, entre outras coisas, falta de representação, falta de comunidades, falta de consciência, falta de expressão e falta de reconhecimento. Significa que na maioria das vezes, a maior parte de nossa cultura opera sob a presunção de que a bissexualidade não existe — e não pode — existir (EISNER, 2013, p. 67, tradução nossa).

As 15 personagens femininas foram classificadas como bissexuais por demonstrarem, durante as tramas, interesse sexual e/ou romântico por mais de um gênero. Independente de ter sido mostrado explicitamente ou por meio de insinuações, todas elas fugiram do monossexismo: Paloma teve relacionamentos românticos e sexuais com Chico e Fernando em cenas explícitas, implicitamente relacionou-se com Renata, esta que também teve relações com Fernando e com Polaco; Mendonça era apaixonada por Ângela e depois por Tonhão;

Dayse era casada com Moacir, com cenas demonstrando sua paixão pelo homem, e termina em uma relação com uma mulher; Zenilda tinha relações sexuais consensuais com Vieira, mesmo que apenas no subtexto, e se apaixona por Pedro Afonso; Laura passa a novela ao lado de Marcos e faz sexo com outros homens e também com mulheres; Rebeca se apaixona e se envolve sexualmente com Pascoal, Alberto e Karen; Clara foi explicitamente mostrada como apaixonada por Cadu e Marina; Esther foi casada com uma mulher, sendo que em diversas cenas fica claro o amor que sentia pela esposa, e depois namora com José Renato; Adele só foi mostrada apaixonada e se relacionando com mulheres, mas a própria diz que gosta de pessoas, ou seja, independente do gênero; Duda namorava e era claramente apaixonada por Úrsula, e seus beijos e relação sexual apresentada o cunhado foram consensuais, mesmo que sem sentimentos românticos; Flávia namorou dois homens e uma mulher de maneira assumida na sua novela; Maura explicitamente namorou e se apaixonou tanto por Ionan quanto por Selma; e por fim, Valéria e Camila ficaram juntas, apaixonadas, mas também namoraram e demonstraram interesse em homens na trama.

Seguindo a definição de bissexualidade de Robyn Ochs (2009), como a atração sexual e/ou romântica por pessoas de mais de gênero, não necessariamente ao mesmo tempo, nem da mesma forma ou intensidade é possível compreender a classificação dessas personagens como bissexuais. Nem todas foram representadas como apaixonadas por mais de um gênero, ou tendo relações sexuais, e nem por isso seriam menos bissexuais. A ideia de que a bissexualidade só poderia ser válida se fosse constituída de um desejo dividido igualmente entre homens e mulheres é problemática por trazer tanto o binarismo de gênero, como o binário sexual, hétero e homossexual, e a bissexualidade sendo um meio termo entre eles. Essa ideia também evidencia problemas na própria representação da bissexualidade, operada pela lógica monossexual, em que o desejo por diferentes gêneros não seria aparente em uma relação ou em um ato isolado com apenas uma pessoa (ENGELBERG, 2018).

Essa questão nos leva ao debate sobre identidades inteligíveis (BUTLER, 2016) e a representabilidade da bissexualidade (ENGELBERG, 2018). Butler argumenta que a matriz cultural que torna a identidade inteligível exige que alguns tipos de identidade não possam existir: as identidades em que o gênero não decorre do sexo e/ou em que as práticas do desejo não decorrem nem do sexo nem do gênero. Dessa forma, a bissexualidade aparece como uma impossibilidade lógica. “Nessa matriz de inteligibilidade, o gênero denota uma unidade

de experiência de sexo, gênero e desejo, em que o desejo é heterossexual, diferenciado a partir de uma relação de oposição ao outro gênero que ele deseja” (MONACO, 2020, p. 84). Essa inteligibilidade da bissexualidade é transportada para a representação cultural dessa identidade. Como seria possível representar pessoas bissexuais? A representabilidade da bissexualidade é impedida pela hegemonia da monossexualidade na mídia. Uma única imagem é lida como representativa do desejo da personagem envolvida (ENGELBERG, 2018).

A forma como as personagens bissexuais são exploradas pela mídia durante a exibição da novela também diz muito sobre esse entendimento. Quando *Sete Vidas* estava para terminar, em 2015, o site Notícias da TV publicou uma matéria sobre os finais dos personagens com a seguinte manchete: “Sete Vidas tem ‘cura gay’ e saída do armário; veja todos os finais”. A chamada “cura gay” era em referência à personagem Esther que, segundo eles no texto da notícia, “reencontrará um ex-namorado e deixará a homossexualidade de lado para embarcar em um romance hétero”<sup>4</sup>.

Durante a exibição de *Segundo Sol*, o site do UOL, na seção TV e Famosos, publicou uma matéria sobre personagens que “voltaram ao armário”<sup>5</sup>, assim como Maura iria fazer, já que teria um caso com Ionan. No texto, apenas com personagens de João Emanuel Carneiro, o jornalista lista seis personagens que supostamente seriam homossexuais, mas acabaram virando héteros. Dos seis, três são personagens bissexuais, mas parece que essa possibilidade não existe. Os personagens bissexuais listados foram Maura, Orlandinho (*A Favorita*) e Duda (*A Regra do Jogo*).

Nas telenovelas analisadas, é possível observar a reprodução de alguns dos estereótipos sobre a bissexualidade. Das 15 personagens femininas, nove são retratadas como traidoras ou não confiáveis. Seguindo o estereótipo de confusão ou indecisão, três das 15 personagens o apresentam de maneira mais explícita. A questão da não-monogamia e a ideia de que bissexuais não conseguem se satisfazer com apenas uma pessoa, aparece nessas três personagens retratadas como confusas - Clara, Maura e Duda - e também na trama de Paloma, em *Os Gigantes*.

Quanto à sexualização das mulheres bissexuais, podemos pensar essa representação a partir das performatividades das personagens. Existe uma ideia de que mulheres bissexuais precisam ser femini-

4 Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/sete-vidas-tem-cura-gay-e-saida-do-armario-veja-todos-os-finais-8475> Acesso em 12 jul. 2021.

5 Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/listas/autor-coloca-maura-no-processo-da-cura-gay-relembre-outros-casos.htm> Acesso em: 12 abr 2021.

nas, tanto para não serem confundidas com lésbicas, quanto para satisfazerem o olhar masculino (EISNER, 2013). Para Butler (2020), a performance constitui a aparência de um sujeito que não existe anteriormente à performance. Das 15 personagens bissexuais femininas, 13 cumprem a performance de feminilidade. Apenas Mendonça, da novela *Bebê a Bordo*, e Maura, de *Segundo Sol*, fogem da norma de performatividade feminina.

Analisando do ponto de vista da construção das personagens e suas complexidades narrativas, é possível observar que a maioria dessas personagens bissexuais femininas não tiveram suas jornadas reduzidas às suas sexualidades. Das 15 personagens, apenas 5 tiveram suas histórias centradas na identidade bissexual: Mendonça, Clara, Adele, Duda e Maura. Mas, ainda assim, elas cumpriram papéis nos desenvolvimentos de outras histórias, com exceção de Clara e Duda, que realmente foram reduzidas aos seus relacionamentos.

A exposição direta dos relacionamentos que fogem da heteronormatividade podem cumprir um papel pedagógico importante, ao mostrar de maneira positiva, sem comichidades e exotismo, relacionamentos homoafetivos. Nas telenovelas analisadas aqui, oito colocaram de maneira explícita essas relações: *Belíssima*, *Em Família*, *Sete Vidas*, *Totalmente Demais*, *A Regra do Jogo*, *A Lei do Amor*, *Segundo Sol* e *Órfãos da Terra*, ou seja, todas as obras a partir de 2014.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O contrato epistêmico do apagamento bissexual (YOSHINO, 2000), está refletido nas representações e nos sentidos que circulam na sociedade. E por esse motivo, faz toda a diferença ter a palavra bissexual sendo dita com todas as letras na mídia. A palavra por si só não é garantia de uma representação pedagógica ou sem reprodução de estereótipos, mas considerando o contexto monossexista em que vivemos, faz com que a bissexualidade seja ao menos uma possibilidade. Não ter a palavra bissexual sendo dita em 12 das 13 novelas, mesmo representando mulheres com práticas bissexuais, deveria ser motivo de indagação ou estranhamento.

Ao longo deste trabalho, foi possível observar a complexidade dos estudos sobre bissexualidade e também a necessidade de mais trabalhos dentro desse campo no Brasil. Quando vamos para as questões de representação midiática e bissexualidade temos uma escassez ainda maior. Ainda é um campo a ser explorado, com muitas problemáticas pendentes. Considerando o apagamento bissexual, se a

palavra não for dita, pouco adianta. Infelizmente, essas personagens não serão lidas como bissexuais. Espero podermos avançar para um ponto que não precise dizer a palavra bissexual. Se não estivéssemos sob a lógica monossexista, o mais óbvio seria presumir que todos os personagens são bissexuais, até que se prove o contrário, pois estaríamos partindo do mais amplo e inclusivo.

A observação das personagens bissexuais femininas também trouxe esperança. Nos surpreendemos com algumas construções, como a de Adele em *Totalmente Demais*, e Flávia de *A Lei do Amor*. Personagens femininas jovens e bem resolvidas quanto às suas sexualidades. Da mesma forma, a personagem Esther, da novela *Sete Vidas*, uma mulher mais velha e que é mostrada completamente livre e sem problemas em amar independente de gênero.

Diante de tudo isso, esta pesquisa nos deixa otimista para avançarmos em melhores representações de bissexuais na mídia. As representações tendem a avançar conforme os debates na sociedade avançam também. Ainda há muito o que pesquisar e explorar no campo da representação bissexual.

## REFERÊNCIAS

ANGELIDES, Steven. **A history of bisexuality**. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

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

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Civilização Brasileira, 19ª ed., Rio de Janeiro, 2020.

CHACEL, Marcela Costa da Cunha. **Audiência transmídia: uma proposta de conceituação a partir das telenovelas da Rede Globo**. 2016. 180f. Tese (Doutorado). Recife: Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

FISCHER, R. M. B. **O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV**. Educação e Pesquisa, [S. l.], v. 28, n. 1, p. 151-162, 2002.

EISNER, Shiri. **Bi: Notes for a bisexual revolution**. Berkeley: Seal Press, 2013.

ENGELBERG, Jacob. “How Could any One Relationship Ever Possibly be Fulfilling?”: Bisexuality, Nonmonogamy, and the Visualization of Desire in the Cinema of Gregg Araki. **Journal of Bisexuality**, 2018.

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

JAEGER, Melissa Bittencourt. **Experiência de minas bissexuais**: políticas identitárias e processos de marginalização. Dissertação - UFSC, Florianópolis, 2018.

LEWIS, Elizabeth Sara. “**Não é uma fase**”: Construções identitárias em narrativas de ativistas LGBT que se identificam como bissexuais. 2012. 267 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

LIMA, Cecília Almeida Rodrigues. COSTA, Marcela. JANUÁRIO, Soraya Maria Bernardino Barreto. CAVALCANTI, Gêsa Karla Maia. GOUVEIA, Diego Moreira. SANTOS, Talitta Oliveira Cancio dos. Dispositivo pedagógico da mídia e representações de gênero e sexualidade em *She-ra and the Princesses of Power*. **Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social “Disertaciones”**, v. 14, n.2, 2021 [no prelo].

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Memória e Identidade na Telenovela Brasileira**. Anais do XXIII Compós. 2014.

\_\_\_\_\_. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, [S. l.], n. 26, p. 17-34, 2003.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MONACO, Helena Motta. “**A gente existe!**”: ativismo e narrativas bissexuais em um coletivo monodissidente. Dissertação - UFSC, Florianópolis, 2020.

OCHS, Robyn. Biphobia. In: OCHS, ROWLEY (ed). **Getting Bi**: Voices of Bisexuals Around the World. Bisexual Resource Center, 2005, pp. 201-205. Disponível em: <https://robynochs.com/biphobia/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

PELÚCIO, Larissa. **Subalterno quem, cara pálida?** Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. Contemporânea, Salvador, vol. 2, no 2, 2012, p. 395-418.

REA, Caterina. Crítica Queer racializada e deslocamentos para o Sul global. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org). **Pensamento Feminista hoje:** sexualidades no sul global, Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, 2020, p. 67-77.

REA, Caterina Alessandra; AMANCIO, Izzie Madalena Santos. **Descolonizar a sexualidade:** Teoria queer of Colour e trânsitos para o Sul. Cadernos Pagu, n. 53, 2018.

ROSSI, Fernanda Santos. **Representação cultural e reconhecimento da bissexualidade:** uma análise de Minha Mãe É Uma Peça 2 e The Bisexual. Dissertação - PUC Minas, Belo Horizonte, 2020.

SILVA, Fernanda Nascimento da. **Bicha (Nem Tão) Má** - LGBTs em Telenovelas. Dissertação. Mestrado em Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

STORR, Merl. **Bisexuality:** A Critical Reader. Ebook: Taylor & Francis E-library, 2002.

YOSHINO, Kenji. **The Epistemic Contract of Bisexual Erasure.** Yale Law School Legal Scholarship Repository, New Haven, v. 1, n. 1, p.353-461, 2000.



# **TRANS-EXISTÊNCIAS SEM PROTAGONISMO: A FALTA DE PROTAGONISMO TRANS E TRAVESTI NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO COMO ESTRATÉGIA DE INVISIBILIZAÇÃO**

*Mario Luiz de Souza Camelo  
Alexandre Tadeu dos Santos*

## **INTRODUÇÃO**

Estamos na segunda década dos anos 2000 e mesmo com tantos avanços relacionados às pautas humanitárias e de gênero na nossa sociedade, ainda presenciamos constantes apagamentos, violências e invisibilização de alguns grupos sociais, como por exemplo, da população transgênera e travesti. O audiovisual brasileiro, assim como diversas outras esferas da sociedade contemporânea, acompanha esta lógica. É verdade que as produções brasileiras vêm, aos poucos, agregando em seus elencos e em suas posições de destaque, pessoas transgêneras e travestis, no entanto, este processo é muito lento e ainda há um majoritário apagamento em relação ao protagonismo das narrativas trans.

Veremos que, atualmente, há pouquíssimos filmes, séries e produtos audiovisuais de ficção protagonizados por atrizes e atores trans, disponíveis nas principais plataformas de *streaming* do Brasil. Também há uma muito pequena participação deste grupo na tele-dramaturgia da TV aberta. E, para além do protagonismo no que se refere ao elenco, quase não há pessoas trans em cargos principais de produções de ficção, como direção e roteiro. Por que isso acontece?

O ponto de partida para entendermos o cenário é uma análise referente à participação de pessoas trans no mercado do audiovisual brasileiro, que foi desenvolvida em um modelo experimental e comparativo de coleta de dados – já que não há estatísticas oficiais – para identificar a presença destes profissionais em produções de ficção.

No âmbito do *streaming*, foram destacadas para o recorte as plataformas Netflix e Globoplay - e logo se explicará a escolha delas. Já em relação à teledramaturgia, foi feito um levantamento de produções de ficção da televisão aberta como minisséries, novelas e séries, para identificar a presença destes profissionais em posições de protagonismo. Veremos, após a análise, que esta participação ainda é pouca, ou nenhuma em alguns casos.

Para justificar tal apagamento dos profissionais e das narrativas trans dos espaços de protagonismo em obras de ficção no audiovisual brasileiro, nos debruçaremos sobre alguns conceitos. Primeiro, a organização binária da sociedade e a cisheteronormatividade. Depois, a estratégia de controle dos discursos e de poder na sociedade moderna ocidental por meio da sexualidade, presentes na obra “A História da Sexualidade - A Vontade de Saber”, de Michel Foucault (2021). Veremos que a “vontade de verdade” citada pelo autor cria “verdades” e “inverdades” sobre certos discursos e indivíduos, estipulando relações de hegemonia que posicionam alguns discursos como corretos e verdadeiros, em detrimento de outros, alocados em espaços de submissão e de violência.

Assim, a partir desta lógica, a população transgênera e suas supostas narrativas de sexualidade desviante, estão inseridas num espaço de marginalização, de “inverdade” e de negação dos seus modos de existência. Elas, então, não podem ser protagonistas, pois são desviantes e invisíveis, afastadas dos espaços de poder na ficção numa estratégia de manutenção do apagamento e da invisibilização de seus corpos na própria sociedade. Por fim, será agregaremos à análise o conceito de “corpos que (não) importam”, de Judith Butler (2019), para elucidar a potente estratégia de invisibilização da população trans e travesti que é propagada ao longo dos anos pelas mídias e pelo audiovisual brasileiro.

## **A TRANSGENERIDADE E A ORGANIZAÇÃO BINÁRIA E CISHETERONORMATIVA DE SENTIDOS NA SOCIEDADE**

Na nossa cultura, a classificação de transgeneridade é uma condição humana na qual um indivíduo assume uma identidade de gênero diferente das suas características biológicas. Ou seja, a pessoa transgênera é aquela que decide transicionar o gênero que lhe foi designado biologicamente no nascimento. Assim, a transgeneridade acontece quando a identidade de gênero que um indivíduo sente ter, discorda do que aparenta o seu corpo, a sua estrutura biológica.

Um dos primeiros pontos de reflexão ao falarmos sobre transgêneridade é que o conceito de gênero se apoia justamente nas diferenças biológicas e isso por si só já poderia ser considerado um discurso de inverdade ou uma discordância. Em um exemplo muito prático: a existência de pessoas que nascem intersexo e que são direcionadas por médicos a tomar hormônios para definir uma estrutura genital única e biológica, denota que os conceitos de gênero biológico masculino e gênero biológico feminino não são absolutos ou predestinados, mas sim construções sociais e muitas vezes, construções também baseadas no discurso médico, como no caso das pessoas intersexo.

Numa perspectiva histórico-sociológica sobre o assunto, será compreendido que as sociedades fundadas no binarismo homem/mulher são resultado do entendimento naturalizado e essencialista desta classificação de gênero que separa o masculino e o feminino. Assim, as pessoas são homens ou mulheres, biologicamente, e tal distinção gera comportamentos supostamente de ordem natural, que são alimentados ao longo de nossas vidas.

O azul para os meninos e o rosa para as meninas são exemplos de elementos representativos típicos das ideias conservadoras sobre gênero e reproduzidos por políticos, figuras públicas, influenciadores sociais, youtubers, entre outros. A pesquisadora Berenice Bento (2008) nos ajuda a esclarecer este ponto:

O sistema binário (masculino versus feminino) produz e reproduz a ideia de que o gênero reflete, espelha o sexo e que todas as outras esferas constitutivas dos sujeitos estão amarradas a essa determinação inicial: a natureza constrói a sexualidade e posiciona os corpos de acordo com as supostas disposições naturais (BENTO, 2008, pg. 45).

Já Judith Butler (2003) explica que a transexualidade, a travestilidade e o transgênero são expressões identitárias que revelam divergências com as normas de gênero dominantes, uma vez que estas são fundadas no diformismo, na heterossexualidade e nas idealizações. “As normas de gênero definirão o considerado ‘real’, delimitando o campo no qual se pode conferir humanidade aos corpos” (BUTLER, 2003, p.20).

As normas de gênero, então, são a verdade socialmente aceita pelos grupos majoritários. Em contrapartida, a transgêneridade ultrapassa esses limites binários de determinação de gênero, provocando um desentendimento dessa lógica, um “embaralhamento” do discurso da cisheteronormatividade, provando-se uma condição social totalmente diferente.

Esse rompimento produz diversos efeitos, como o preconceito, a exclusão e a invisibilidade dessas pessoas, diante dos “gêneros dominantes”. Esses efeitos, muitas vezes, são reforçados por comportamentos de preconceito que seguem uma outra lógica, invisível, maligna e que acompanha inconscientemente a lógica binária de exclusão destes indivíduos, sentida em diversas esferas da nossa sociedade, inclusive no audiovisual.

Para a autora e pesquisadora trans Jaqueline de Jesus (2012), é importante se reconhecer a diversidade nas formas de se viver o gênero, ressaltando a distinção de dois aspectos ligados à dimensão transgênero, que são: “1. Identidade (o que caracteriza transexuais e travestis); OU como 2. Funcionalidade (representado por crossdressers, drag queens, drag kings e transformistas)” (JESUS, 2012, p.7).

Assim, segundo a autora, o termo transgênero se refere aos indivíduos que, em sua identidade ou funcionalidade, não se identificam com os modelos de gênero aos quais foram designados a partir do seu nascimento. Também é importante destacar que, este termo está em oposição ao termo cisgênero e à cisgeneridade, que seria um “conceito ‘guarda-chuva’ que abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento” (JESUS, 2012, p.25, grifos da autora).

Quando vimos uma pessoa trans no Brasil protagonizar uma tele-novela? Quando vimos uma pessoa trans ou travesti protagonizando filmes que falam de dramas e de histórias que estas pessoas vivem? Esse fenômeno da exclusão também se reflete em tristes estatísticas.

No dossiê “Assassinatos e Violências contra Travestis e Transexuais Brasileiras em 2022”<sup>1</sup>, estudo anual disponibilizado pela Antra, a Associação Nacional de Travestis e Transexuais, não somente os números do genocídio da população trans seguem altos e sem expectativa de queda, mas também as estratégias de invisibilização e de manutenção da violência e do ódio que são empregados em nossa sociedade contra essas pessoas.

O dossiê revela dados alarmantes e assustadores: em 2022, 151 pessoas trans foram mortas, sendo 131 assassinatos e 20 casos de pessoas trans suicidadas, que é quando essas pessoas decidem se autoexterminar, na maioria das vezes, após perseguições por diversos tipos de violência, corriqueiramente no próprio âmbito familiar ou escolar, como mostra o estudo. Em termos gerais, uma pessoa trans

---

1 Dossiê assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2021 / Bruna G. Benevides (Org) - Brasília: Distrito Drag, ANTRA, 2023. Disponível em: <<https://antrabrasil.files.wordpress.com/2023/01/dossieantra2023.pdf>>. Acessado em 28 de janeiro de 2023;

é morta a cada três dias no Brasil, uma média de 11 mortes por mês e, em sua maioria, crimes brutais com excesso de violência.

Outros dados apontados pelo dossiê: 76% das vítimas são negras e 89% delas têm entre 15 e 39 anos. Ou seja, a grande maioria da população trans assassinada é composta por pessoas negras jovens, algumas menores de idade, vítimas do ódio e da perseguição compulsória, ainda crianças ou adolescentes.

Os crimes ocorrem majoritariamente em locais públicos, mostrando que não há preocupação com as consequências, sejam elas quais forem, por parte do agressor. Os crimes de ódio são cometidos assim: na rua, em praças, shopping centers, festas... A vida de uma pessoa trans é tirada sem nenhum tipo de medo da exposição. A impunidade é tão aceita socialmente quanto a morte dessas pessoas.

Além dos assassinatos, o mesmo relatório mostra que, em 2022, foram registrados ao menos 142 violações de direitos notificadas judicialmente, como o uso incorreto do pronome ou ainda situações corriqueiras na vida das pessoas trans, tais como impedimentos de ir ao banheiro desejado. Os dados do dossiê elucidam uma triste realidade: a população trans no Brasil vive à margem da sociedade. É vista como diferente, errada e digna de morte.

Diante deste cenário, torna-se urgente a criação, em primeiro lugar, de medidas para frear esta violência, especialmente políticas públicas do Estado que, como veremos mais adiante na justificativa, se mantém inerte diante de tal situação. Para além desta esfera, o tema pede ainda uma profunda mudança de pensamento na nossa sociedade. Uma espécie de “reprogramação” do senso comum e dos discursos socialmente aceitos que insistem em colocar as pessoas trans e travestis, mesmo que sem a intenção direta, em um lugar de marginalização. Como esse cenário de violência e transfobia se forma no inconsciente da sociedade? Quem ou qual poder simbólico pode considerar um grupo social inferior a outro? De que forma esses crimes, preconceito e perseguição se tornam discursos verdadeiros, permitidos, socialmente aceitos e absolutos?

Torna-se um grande desafio entender como esse pensamento transfóbico se manifesta e cria raízes profundas por meio de discursos institucionalizados e legitimados. E é notório que a falta de protagonismo e de representação trans no audiovisual ajuda a reforçar o apagamento destas pessoas.

## A FALTA DE PROTAGONISMO DE NARRATIVAS TRANS- GÊNERAS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

É possível, hoje, perceber a presença de pessoas e de narrativas trans em filmes, séries e em telenovelas no Brasil. No entanto, ela ainda é tímida. Bastante tímida. O espaço dedicado a essas pessoas e a forma como as histórias são contadas, ainda não representam, de fato, a população trans e refletem certos estereótipos.

Mais recentemente, no campo da representação, vem se debatendo ainda um novo termo relacionado à transgeneridade na tele-dramaturgia, o *transfake*, que é quando personagens trans são interpretados por pessoas cisgêneras, numa ação muito criticada por indivíduos transgêneros, que põe em cheque a própria existência trans. Tal nomenclatura vem sendo discutida por artistas e transativistas, e desperta um debate que tem a ver não apenas com a representação, mas com a própria existência da população trans.

Em seu artigo “A atriz pode interpretar qualquer papel? Da representatividade trans na arte aos estudos da cisgeneridade e ao *transfake* a partir de uma localização cisgênera”, Souza (2019) faz uma análise do que é *transfake* a partir da leitura de autoras transfeministas, especialmente brasileiras. Para o autor, o *transfake* reforça o preconceito e a visão negativa das pessoas trans na sociedade.

O questionamento ao *transfake* não está restrito ao Brasil e apresenta matizes bem variados em outros países. Porém, no nosso país, representatividade trans é questão de continuidade e manutenção da vida, de transformação nas condições objetivas do cotidiano de pessoas trans, de circulação em espaços, de participação nas instituições (SOUZA, Evandro, 2019, p.8).

E indo além das discussões sobre estereótipos e representação, que devem ser frisadas, um novo desejo vem crescendo entre a população transgênera, um desejo de se ver num lugar de protagonismo. Em telenovelas brasileiras, isso nunca aconteceu ou aconteceu em partes.

Um levantamento realizado a partir do livro “Guia Ilustrado TV Globo - Novelas e Minisséries” (2010), que faz um apanhado de todas as telenovelas e séries da Rede Globo de Televisão, e também com o auxílio de uma pesquisa no portal TV Globo Fandom<sup>2</sup>, que exhibe uma lista de todas as telenovelas já veiculadas pela emissora, constatou-se que, nunca houve uma personagem protagonista trans que, de fato, representasse a existência dessas pessoas adequadamente,

<sup>2</sup> Lista de Novelas Exibidas na Globo. Disponível em <[https://tvglobo.fandom.com/pt-br/wiki/Lista\\_de\\_Novelas\\_Exibidas\\_na\\_Globo#2012](https://tvglobo.fandom.com/pt-br/wiki/Lista_de_Novelas_Exibidas_na_Globo#2012)> Acesso em: 27 jul. 2022.

apenas casos de *transfake*.

Em 2001, a telenovela “As Filhas da Mãe” foi a primeira na história da TV a trazer uma protagonista trans, a personagem Ramona, interpretada por Claudia Raia. Ramona era uma mulher trans, que retornava ao Brasil após realizar uma cirurgia de redesignação sexual. Claudia Raia é uma mulher declaradamente heterossexual, cisgênera, e a ela foi entregue o primeiro papel trans de protagonismo numa telenovela brasileira. Aqui, o *transfake* é claro.

Em matéria publicada no portal IG<sup>3</sup> sobre o assunto, a atriz e pesquisadora Renata Carvalho, fundadora do Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart), explicou que o *transfake* nasce a partir de uma comparação com o *blackface*, que é uma prática racista na qual atores brancos pintam o rosto de preto, fingindo ser negros, para fazer comédia sobre pessoas negras. Diferentemente do *blackface*, o *transfake* não ocorre somente na comédia, mas também no drama, quando personagens transgêneros são interpretados por pessoas que não são trans, sem fidelidade à realidade e alimentando estereótipos.

Esse nome foi dado pelo movimento trans em 2017. Algumas pessoas não gostaram e tentaram mudar para ‘*transface*’, em referência ao *blackface*, mas nós não aceitamos porque não é a mesma coisa. O *transfake* não ocorre somente na comédia, mas também no drama. O que as duas coisas têm em comum é a prática de excluir corpos, pretos e trans, dos espaços de criação de arte (IG, 2021).

Segundo Hall (2016), a representação na cultura por meio da linguagem se relaciona a sentimentos, e emoções, a um senso de pertencimento. Assim, diante da representação e da alegação de Renata Carvalho, podemos dizer que a Ramona de “As Filhas da Mãe” foi a primeira personagem trans protagonista numa telenovela, mas ela não trouxe a representação para esta população. De acordo com o pensamento e os questionamentos do movimento trans, a representação sugerida neste caso não equivale à existência trans.

A expressão do meu rosto pode até “revelar algo” sobre quem eu sou (identidade), o que estou sentindo (emoções) e de que grupo sinto fazer parte (pertencimento). Ela pode ser “lida” e compreendida por outros indivíduos mesmo que eu não tenha a intenção delib-

---

3 JORDÃO, Pedro. “Transfake: a exclusão de pessoas trans que fortalece os estereótipos na arte”. IG (IGQueer). 2 mar. 2021. Disponível em <<https://queer.ig.com.br/2021-03-02/transfake-a-exclusao-de-pessoas-trans-da-arte-que-fortalece-os-estereotipos.html>>. Acesso em: 4 jul. 2022.

erada de comunicar algo formal como “uma mensagem”, e ainda que o outro sujeito não consiga perceber de maneira muito lógica como chegou a entender o que eu estava “dizendo”. Acima de tudo, os significados culturais não estão somente na nossa cabeça - eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos (HALL, 2016, pg. 20).

Anos depois, uma nova personagem ganhou ares de protagonista em uma telenovela: a Ivana, de “A Força do Querer”, escrita por Glória Perez, em 2016. A personagem passou por um processo de transição de gênero, tornando-se Ivan no decorrer da novela e vivenciando alguns processos comuns na vida destas pessoas, como a aceitação do corpo, discussões com a família, transfobia, etc. Pela primeira vez, é importante frisar, a narrativa trans esteve em destaque. A personagem viveu um processo profundo de questionamentos sobre a sua existência, e despertou um grande debate na opinião pública à época. Apesar de estar inserida no tradicional discurso heteronormativo das telenovelas, que não dá conta de elucidar todas as nuances que envolvem o complexo universo de uma pessoa trans, a personagem se tornou um verdadeiro marco na teledramaturgia brasileira. No entanto, aqui há duas problemáticas. A primeira é a repetição do caso de *transfake*. A atriz escolhida para interpretar Ivana foi Carol Duarte, mais uma vez, uma atriz cisgênera. E apesar da história de Ivan/Ivana ter sido uma das de maior destaque do folhetim, a personagem também não estava no hall de protagonistas.

Após “A Força do Querer”, mencionada por ser considerada um marco das narrativas trans em novelas brasileiras ao mostrar um processo de transição na TV aberta numa novela das 21h, nenhuma outra narrativa transgênera ganhou destaque de protagonismo, mostrando a grande lacuna que ainda precisa ser preenchida na teledramaturgia quando pensamos em representação de pessoas trans.

Já em se tratando de filmes de longa-metragem, excluindo obras de não-ficção como os documentários, já é possível ver narrativas e pessoas trans ganhando espaço em títulos nas plataformas de *streaming*.

É importante frisar que não existem dados ou pesquisas oficiais que identifiquem a presença de pessoas trans e/ou travestis no audiovisual brasileiro. A Ancine (Agência Nacional de Cinema Brasileiro) realizou até 2020 uma pesquisa oficial que analisava o gênero e a raça dos profissionais de filmes brasileiros lançados. A última análise realizada se debruçou sobre os filmes de 2016, mas a pesquisa nunca trouxe da-

dos sobre pessoas transgêneras e travestis, atendo-se apenas aos gêneros do sistema binário da organização social: masculino e feminino.

O próprio Dossiê Assassinatos e Violências contra Travestis e Transexuais Brasileiras, realizado desde 2017, é construído a partir de dados considerados não-oficiais. Segundo o dossiê, os governos estaduais não possuem qualquer tipo de estatística oficial sobre a violência contra essas pessoas e não há qualquer diferenciação por orientação sexual e/ou identidade de gênero em formulários oficiais, o que acaba por invisibilizar e inviabilizar qualquer possibilidade de construção de políticas focais. É como se a comunidade *queer*, conceito que abarca gays, lésbicas, pessoas trans, travestis, pessoas não-binárias, pessoas intersexo, além de outros grupos, se resumisse à mesma coisa aos olhos do Estado e não fizesse diferença contabilizar as questões que as afligem individualmente.

Portanto, vivemos uma grande dificuldade quando falamos em mensurar dados relacionadas ao universo transgênero: há uma necessidade urgente de criação e de coleta de informações que possibilitem análises.

Para entender a presença e o protagonismo de pessoas trans no audiovisual brasileiro sem a existência de estatísticas oficiais disponíveis, foi desenvolvido neste artigo um recorte de dados, aqui chamado de experimental e comparativo, para constatar que as narrativas trans estão longe de ganhar lugar de protagonismo.

Primeiro, identificou-se que há duas plataformas de streaming que disponibilizam uma lista de títulos categorizados pela tag “brasileiros” para consulta: a Netflix e a Globoplay. Assim, as duas foram escolhidas para ilustrar o recorte. Depois, a pesquisa analisou todas as fichas técnicas das produções citadas em busca de profissionais trans. É importante frisar que o catálogo da Netflix, bem como das demais plataformas, costuma sofrer alterações periódicas, com novos lançamentos e saídas de alguns títulos mensalmente e também não há informações oficiais divulgadas pelas plataformas de *streaming* sobre a quantidade total de títulos disponibilizados, o que dificulta a análise macro.

Ao aplicar tal método de segmentação no catálogo da plataforma Netflix, que levou em conta todos os longa-metragens e séries brasileiras disponíveis para exibição<sup>4</sup>, excluindo os documentários, foram encontrados 5 títulos brasileiros de ficção que trazem pessoas trans em seus cargos principais, entre os 215 títulos brasileiros disponíveis, sendo 192 filmes e 23 séries. Todos os títulos foram lançados a partir do ano 2000.

O primeiro título encontrado na plataforma é “Alice Junior”, di-

4 A busca pelos títulos foi realizada no dia 20 de julho de 2022.

rigido por Gil Baroni, comédia romântica adolescente de 2019, protagonizada pela atriz trans Anne Celestino, que mostra os dramas de uma adolescente lutando para ser aceita na escola e para se relacionar. O segundo é o longa matogrossense de 2021, “Madalena”, dirigido por Madiano Marcheti, que aborda a transfobia, contando a história de um assassinato de uma pessoa trans numa cidade rural. Também está disponível “Valentina”, dirigido por Cássio Pereira dos Santos, de 2020, que mostra a luta por aceitação de uma adolescente, interpretada pela atriz trans Thiessa Woinbackk. A plataforma também disponibiliza o filme “Quanto Dura o Amor?”, de 2009, dirigido por Roberto Moreira, e que tem a atriz Maria Clara Spinelli como protagonista. Por fim, a série “De Volta aos 15”, de 2022, criada por Janaína Tokitaka, tem entre seus roteiristas Alice Marcone, mulher e multiartista trans e uma das únicas roteiristas trans em atividade no Brasil.

Outra plataforma que também disponibiliza uma contagem separada pela tag “brasileiro” é a Globoplay. Nesta, foram encontrados 150 longas, excluindo documentários, e 129 séries e minisséries<sup>5</sup> brasileiros. Os títulos são de datas variadas, entre 1958 a 2022. Entre os resultados da pesquisa, somente 2 títulos apresentam pessoas trans em posições de protagonismo: “Supermax”, série de suspense de 2016 criada por José Alvarenga Jr, que tem novamente a atriz Maria Clara Spinelli entre os atores protagonistas; e “Sessão de Terapia”, série de cinco temporadas (2012-2021) e que, em sua quinta temporada, lançada em 2021, tem entre seus roteiristas a mulher trans Luh Maza. Em depoimento à revista *Veja*<sup>6</sup>, em nota que a intitula como a primeira roteirista trans da TV, ela declarou:

Meu maior sonho é conseguir, através da arte, naturalizar a minha presença e a de outros corpos como o meu nos espaços. Sair de casa é sempre um desafio porque não me veem como a primeira roteirista trans da TV e sim como uma travesti preta que não deveria estar ali. Há, em mim e em meus semelhantes, uma necessidade ininterrupta de provar meu talento e minha capacidade (VEJA, 2021).

É importante citar que a Globoplay também disponibiliza o lon-

5 Ibidem.

6 MAZA, Luh. “Quero hackear os espaços”, diz primeira roteirista trans da TV 30 dez. 2020. Disponível em: < <https://veja.abril.com.br/cultura/quero-hackear-os-espacos-diz-primeira-roterista-trans-da-tv/> > Acesso em: 22 jul. 2022.

ga-metragem de 2017 “A Graça e A Glória”, dirigido por Flávio Ramos Tambellini, que traz a atriz cisgênera Carolina Ferraz interpretando uma travesti como protagonista, mais um caso de *transfake*.

Outra plataforma de *streaming* que vem investindo no mercado brasileiro é a Amazon Prime, no entanto, ela não oferece uma consulta por tags, inviabilizando uma comparação, como o método utilizado nas demais. No entanto, é importante frisar que a plataforma é a responsável pela produção de “Manhãs de Setembro”, série de 2021 dirigida por Luís Pinheiro e Dainara Toffoli e protagonizada pela cantora e ativista trans Liniker, que mostra a jornada de Cassandra, uma mulher trans que deixou sua cidade no interior de São Paulo determinada a se tornar livre. A série tem na sua equipe de roteiristas Alice Marcone e ainda tem no elenco a cantora e atriz trans Lina Pereira, também conhecida como Linn da Quebrada, que esteve no elenco do *reality show* Big Brother Brasil, exibido em 2022 e que, importante citar, apenas pela segunda vez em 22 temporadas, trouxe uma participante trans.

O movimento de busca por protagonismo trans também já vem acontecendo, ainda que lentamente, em outras partes do mundo. Nos Estados Unidos, há superproduções de grande sucesso comercial com artistas e criadores trans em papéis de destaque, como a série “Sense8”, de 2015, que trazia a personagem Nomi Marks, interpretada pela atriz trans Jamie Clayton. A série foi escrita e dirigida pelas irmãs Lana e Lilly Wachowski, ambas pessoas transgêneras, responsáveis pela criação de um dos maiores clássicos do cinema contemporâneo, a trilogia “Matrix”, desenvolvida ainda antes da transição de gênero de ambas.

Outra série protagonizada por uma atriz trans é a recente “Euphoria”, que estreou em 2019 trazendo a atriz trans Hunter Schafer no papel de Jules Vaughn. A série é um dos maiores sucessos de audiência da história da HBO. Uma reportagem da Rolling Stone publicada em 4 de fevereiro de 2022<sup>7</sup>, mostra que, de acordo com dados da revista Variety, a primeira temporada teve 6,6 milhões de espectadores no ano de lançamento, enquanto somente o primeiro episódio da segunda temporada registrou 13,1 milhões. Uma outra matéria do Observatório da TV<sup>8</sup>, mostra que a série foi conclamada

7 RODRIGUES, Mariana. “Euphoria: Recordes de audiência renovam série para 3ª temporada; entenda”. Rolling Stone. 4 fev. 2022. Disponível em <<https://rollingstone.uol.com.br/entretenimento/euphoria-recordes-de-audiencia-renovam-serie-para-3-temporada-entenda/>>. Acesso em: 4 jul. 2022.

8 PAZ, João. “Ibope comprova impacto sem igual da segunda temporada de Euphoria”. Observatório da TV. 27 fev. 2022. Disponível em <<https://observatoriodatv.uol.com.br/series/hbo-max/ibope-comprova-impacto-sem-igual-da-segunda-temporada-de-euphoria>>. Acesso em: 4 jul. 2022.

pelo Twitter, de forma oficial, como a série mais “tuitada” da atual década, nos EUA. Foram 30 milhões de *tweets* na exibição da segunda temporada, 51% a mais do que o visto na primeira. Os números mostram que as narrativas e profissionais trans podem, sim, ser responsáveis por grandes sucessos comerciais.

Voltando à América Latina, no Chile, o filme “Uma Mulher Fantástica”, de 2017, dirigido por Sebastián Lelio, e estrelado por Daniela Vega, cantora e atriz transexual chilena, é um dos destaques do movimento de protagonismo sul-americano. A produção recebeu o prêmio Oscar de Melhor Filme Estrangeiro no ano de 2018, dando destaque à história da personagem Marina.

Apesar de mostrarem narrativas complexas e repletas de dramas reais das personagens em destaque, as produções estrangeiras citadas também não contam com nenhum nome trans nos cargos de direção e/ou roteiro.

Em depoimento à Revista Veja, em junho de 2022<sup>9</sup>, a atriz trans brasileira Gabriela Loran, primeira (e única) pessoa trans a participar do elenco da novela “Malhação”, em 2018, é questionada se acha possível uma protagonista trans no horário nobre. Gabriela responde:

Estou preparada e, se o Brasil não estiver preparado, o problema é dele. Porque nós, pessoas trans, estamos preparadas para esse protagonismo, sim! E esse protagonismo precisa acontecer o mais rápido possível, porque é justamente o que vai contrapor todo esse preconceito. O que falta é perderem o medo de falar sobre trans. Quero viver protagonistas. (VEJA, 2022).

Em sua fala, Gabriela Loran opina sobre a trajetória das pessoas transgêneras em busca de protagonismo. Será que, de fato, existe um dispositivo de controle que invisibiliza narrativas trans? Por que os corpos e as narrativas trans ainda não conquistaram lugar de protagonismo nas telenovelas? Se estamos na segunda década dos anos 2000 e, somente há pouco tempo, começou-se a questionar o protagonismo negro em telenovelas, o que podemos esperar sobre o protagonismo trans?

## **A ESTRATÉGIA DE INVISIBILIZAÇÃO DA POPULAÇÃO TRANS**

9 MORATELLI, Valmir. “Atriz trans de novela da Globo relata preconceitos em testes na carreira”. *Veja (Gente)*. 14 jun. 2022. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/atriz-trans-de-novela-da-globo-relata-preconceitos-em-testes-na-carreira/>>. Acesso em: 4 jul. 2022.

## E TRAVESTI NO AUDIOVISUAL

Em “A Vontade de Saber”, Foucault (2021) cria um procedimento genealógico para analisar a questão da sexualidade e investigar a fundo a sua propriedade de criação de discursos de poder, de dominação e de conceitos de produção de verdades e inverdades, o que ele vai chamar de a “vontade de saber”.

Ele vai analisar os discursos relacionados ao sexo e à sexualidade, a partir do século XVII, na era vitoriana, e até meados do século XX, para traçar uma espécie de genealogia da moral. Para entender os juízos e os discursos éticos e morais empregados na história da nossa sociedade por meio da sexualidade, para controlar a população. A sexualidade é vista como um ponto de união entre o sujeito, o discurso e a verdade.

A sua hipótese principal é de que, ao contrário de como citavam os marxistas ao dizerem que o indivíduo se torna cada vez mais produtivo ao reprimir a sua sexualidade, na verdade, ela foi estimulada, ao longo dos anos, devido a um silenciamento geral sobre o assunto, que ele chama de “vontade de saber”.

Tal silenciamento é peça-chave de uma estratégia de controle dos discursos e de poder dos corpos na sociedade moderna ocidental. Ao colocar em cheque a problemática da produção da sexualidade, Foucault (2021) leva-nos a refletir para além da superfície deste e de outros discursos socialmente aceitos, permitindo-nos uma maior compreensão de seu processo de constituição e dos efeitos sobre nós, os sujeitos. Ao analisar os discursos verdadeiros e os dispositivos de poder desencadeados pela sexualidade, o autor analisa, em outras palavras, a repressão moderna do sexo e seus reflexos na sociedade.

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e as resistências encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (FOUCAULT, 2021, p. 115).

O filósofo está, então, interessado na verdade e na inverdade como condição de vida e em como a sexualidade atua para regular os corpos. Ele explica que, na passagem do século XVIII para o século XIX, houve uma mudança de uma sexualidade como aspecto indiferenciado ou normal da vida cotidiana e relativamente livre, para uma outra, vigiada e controlada. Assim, o dispositivo da sexualidade permitiu ao

biopoder estender suas redes ao sujeito individual.

Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados de maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias. Não existe uma estratégia única, global, válida para toda a sociedade e uniformemente referente a todas as manifestações de sexo: a ideia, por exemplo, de muitas vezes se haver tentado, por diferentes meios, reduzir todo o sexo à sua função reprodutiva, à sua forma heterossexual e adulta e à sua legitimidade matrimonial não se explica, sem a menor dúvida, os múltiplos objetivos visados, os inúmeros meios postos em ação nas políticas sexuais concernentes aos dois sexos, às diferentes idades e classes sociais (FOUCAULT, 2021, p. 98).

Nesta afirmação, Foucault (2021) deixa claro que, o sexo vem da moral judaico-cristã, que o coloca num lugar único de reprodução. A cisheteronormatividade que perpassa a nossa sociedade ainda nos dias de hoje, impera como o discurso de verdade. A criança não tem sexualidade. E só é legítimo, ou verdadeiro, o sexo dentro do matrimônio. Todas as demais formas de sexualidade são consideradas “anormais”, inverdades, e seus modos de vida também são deslegitimados, bem como seu sexo. Assim, a sexualidade torna-se o eixo principal da identidade e do ser no mundo, fundamentando-se em valores institucionais tais como procriação, casamento e família, em um contexto profundo baseado nas normas de gênero heterossexuais, a cisheteronormatividade.

Portanto, todas as formas de sexualidade “contra a natureza” (FOUCAULT, 2021, p.42) infringem regras sagradas e discursos tidos como verdadeiros.

Sem dúvida, o “contra natureza” era marcado por uma abominação particular. Mas era percebido apenas como uma forma extrema do “contra a lei”; também infringia decretos tão sagrados como os do casamento e estabelecidos para reger a ordem das coisas e dos seres (FOUCAULT, 2021, p. 42).

Nesta afirmação, ao citar os desvios em relação à genitalidade, o filósofo deixa claro que todas as sexualidades diversas são tidas como abomináveis na sociedade moderna. Tal máxima é a responsável pela perseguição da transgeneridade e seus discursos. Mais adiante, em

“A Vontade de Saber”, Foucault (2021) também vai falar sobre os seres considerados hermafroditas<sup>10</sup>: “criminosos ou filhos do crime, já que sua disposição anatômica, seu próprio ser, embaraçava a lei” (FOUCAULT, 2021, p.87).

As sociedades modernas, assim, alocam qualquer forma de existência diferente das formas da cisheteronormatividade, como as existências transgêneras, num lugar de reprovação, de invisibilidade, num espaço de negação de sua existência e dos seus discursos. Os instrumentos de poder e de biopoder, também analisados pelo autor, por meio das formas de dominação do discurso da atual sociedade, denominada sociedade de controle, estão estritamente ligados ao controle do corpo e da sexualidade, principalmente das mulheres e das sexualidades diversas. Tal reflexo deste apagamento do discurso transgênero por meio de dispositivos da sexualidade, é evidenciado também nas tristes estatísticas de genocídio da população trans e ainda no audiovisual brasileiro, como vimos na análise das produções.

Diante da importância dos processos político-discursivos da construção social binária e de seus desdobramentos, atualmente impregnados na nossa sociedade, temos de questionar, a partir de embasamentos teóricos e instrumentais, como estão sendo preenchidos esses papéis identitários e como eles vêm se refletindo nas telenovelas, nos filmes de ficção e nas séries brasileiras, pois, como vimos, a história social depende, entre outras coisas, das construções dos papéis de gênero, processos comumente utilizados como estratégias hegemônicas.

Para Foucault (2000), os discursos de saberes são ferramentas cruciais para a manutenção do poder, e que possibilitam transformar enunciados em verdades, aceitas e propagadas socialmente.

Em sua análise sobre o poder, o autor explica que o poder não é uma propriedade e não está subordinado a um grupo social ou modo de produção, por exemplo. Para ele, o poder está relacionado como estratégia e exercício produzido pelos mais variados setores e presente em toda multiplicidade de grupos sociais. Assim, o poder vai muito além da repressão, e cria determinadas formas de controle e disciplinas, que são chamadas de “tecnologias” de controle, produzindo saberes e discursos, ou verdades e inverdades.

---

10 A primeira publicação do livro “A Vontade de Saber” foi em 1977, desde então, o termo hermafrodita foi reavaliado pela academia e é considerado inadequado, pressupondo uma conotação ofensiva. Atualmente, provavelmente um termo que se encaixaria melhor na interpretação do autor seria “intersexo”.

[...] não tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre outros, de uma classe sobre outras; mas ter bem presente que o poder não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem e lhe são submetidos. [...] O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos [...] estão sempre em posição de exercer e de sofrer sua ação. [...] Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles (FOUCAULT, 2000, p. 183).

É nesse momento, que os recortes da obra do filósofo sobre relações de poder e sexualidade se encontram com o pensamento de Judith Butler (2019), um dos expoentes nos estudos da chamada Teoria *Queer*, que vai abordar questões de gênero e questões sobre a ordem regulatória dos corpos, das sexualidades e da subjetividade. Parte de sua obra e de seus conceitos foram criados oriundos do pensamento foucaultiano. A filósofa, então, abre novos espaços para as formações de discursos de verdade, empregando, por exemplo, o conceito de “corpos que importam”.

Em “Corpos que importam: Os limites discursivos do ‘sexo” (2019), a autora explica que a ideia de “corpos que importam” surge a partir do entendimento de que as características que nos denotam enquanto seres humanos são construídas e propagadas socialmente, por meio da sexualidade. E os corpos que não se encaixam nos termos esperados como “normais” são os “corpos que não importam”, os “anormais”, que possuem vidas descartáveis e inviáveis, e que estão inseridos em relações de poder que não os reconhecem enquanto “corpos normais”, legitimando invisibilidade e punições.

Assim, as relações de poder e a sexualidade em Foucault (2021) se encontram com a obra de Butler (2019) para explicar essa perversa lógica da punição e da invisibilidade enfrentada pela população trans, que se reflete em diversas esferas da sociedade, inclusive no audiovisual, colocando a representação trans num lugar invisível e afastando as narrativas deste grupo de lugares de protagonismo.

O desejo de matar alguém, ou o ato de fazê-lo, porque não se conforma às normas de gênero pelas quais uma pessoa ‘suposta’ viver sugere que a própria vida requer um conjunto de normas para se enquadrar, e que para ser fora deles, ou viver fora deles, equivale a cortejar a morte (BUTLER, 2019, p.58).

Assim, Butler (2019) deixa claro que os “corpos que não importam” são aqueles que não seguem os padrões humanos socialmente aceitos pelo binarismo e pelas normas de gênero dominantes e que, assim, estão sujeitos a diversas punições, como a invisibilização. Existe uma criação de um discurso social, intrínseca e introjetada na raiz da nossa sociedade e que inferioriza tais grupos desviantes, dentro de um projeto hegemônico que, também por meio da sexualidade, não reconhece certos grupos como as pessoas trans enquanto seres humanos.

E, às vezes, os mesmos termos que conferem a qualidade de ‘humano’ a certos indivíduos são aqueles que privam outros da possibilidade de alcançar tal status, produzindo assim um diferencial entre o humano e o menos que humano (...) o humano é concebido de forma diferente dependendo de sua raça e da visibilidade de tal raça; a sua morfologia e o grau de reconhecimento dessa morfologia; seu gênero e a verificação perceptiva desse gênero; sua etnia e a categorização dessa etnia. Alguns humanos são reconhecidos como menos que humanos (BUTLER, 2019, p.14).

## CONCLUSÃO

Concluimos que, houve historicamente nas sociedades modernas, a construção de discursos de verdade legitimados pelas sexualidades heteronormativas, consideradas válidas, que não somente invisibilizam, mas que transformam discursos de sexualidades desviantes em inverdades, além de punir tais indivíduos que não reproduzem a lógica sexual predominante em violência e apagamento. Assim, ao longo do tempo, certos grupos como as pessoas transgêneras foram punidos, discriminados, violentados e afastados de posições de poder e de protagonismo.

Figuras públicas, líderes religiosos e psicanalistas, entre outros, falam em nome do amor, da vida e da família sobre como a homossexualidade e a transgeneridade são condições infelizes, de morte, e assim, menos humanas. Portanto, com o auxílio da obra de Foucault (2021), podemos levantar a hipótese de que o apagamento e a invisibilidade dos corpos trans na sociedade como um todo e consequentemente no audiovisual, e sua retro-alimentação, acontecem devido a discursos legitimados de sexualidades válidas, como a cisheteronormatividade, em detrimento às sexualidades inválidas, como a transgeneridade.

Desse modo, as pessoas transexuais ocupam um espaço à margem das normas sociais dominantes, provocando estranhamento às sexualidades que regulam as normas. As pessoas trans, então, tornam-se invisíveis, dignas de morte e de exclusão.

Indo além da invisibilidade, o genocídio de corpos e de modos de existência transexuais se repete, de forma sistemática, e sem qualquer tipo de preocupação do Estado ou das mídias para reverter tal situação. Assim, é possível dizer que o genocídio das pessoas trans e travestis e dos seus modos de existir se dá também nas práticas de (não) exposição de corpos transgêneros nas telenovelas, nas séries, no *streaming*. A falta de protagonismo funciona como espécie de manutenção desta lógica perversa.

Tal construção de discursos vem se refletindo no audiovisual brasileiro, à medida que personagens e profissionais transgêneros ainda ocupam pouquíssimos lugares de destaque, são invisíveis e alvo de práticas como o *transfake*, que negam sua existência, como vimos no recorte apresentado, ainda que experimentalmente, devido à precariedade de dados oficiais disponíveis sobre as pessoas trans e travestis.

Excluir os grupos transgêneros e suas narrativas de espaços de protagonismo, reforça a estrutura hegemônica e a estratégia de poder por meio da sexualidade, analisada por Foucault (2021), e reforçada por Butler (2019), criada para destacar as sexualidades dominantes na sociedade contemporânea. Porém, é preciso ser otimista e é importante citar uma das mais conhecidas máximas de Foucault, “onde há poder, há resistência” (FOUCAULT, 1987). Assim, o projeto maligno de dominação e exclusão por meio dos discursos de verdades e inverdades pode ser desfeito.

Essa reivindicação da resistência também tem a ver com a luta contra a transfobia estrutural, tão disseminada no campo social, e que, se não revelada abertamente, passa despercebida, tão invisível quanto a própria população transgênera. Espera-se que o audiovisual brasileiro, torne-se cada vez mais inclusivo para que, enfim, a população trans possa permanecer viva e ser vista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENTO, Berenice Alves de Melo. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: N 1 Edições, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 15 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GLOBO. **Guia ilustrado TV Globo: novelas e minisséries/Projeto Memória Globo**. Rio de Janeiro: Editora Zahar Ed, 2010, 324p.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016. 260p.

JESUS, Jaqueline de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Brasília: Autor, 2012, 42p. Disponível em: <<http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2022.

SOUZA, Evandro. **A atriz pode interpretar qualquer papel?: Da representatividade trans na arte aos estudos da cisgeneridade e ao “transfake” a partir de uma localização cisgênera**. Anais ABRACE, v. 20, n. 1, 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4350/4546>>. Acesso em: 4 jul. 2022.



# TODXS NÓS, DA HBO, E O ESTABELECIMENTO DE NOVOS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO LIGADOS À TRANSGENERIDADE

Diego Gouveia Moreira

## INTRODUÇÃO

A série brasileira *Todxs Nós* estreou na HBO, canal de TV por assinatura, no dia 22 de março de 2020, e o último episódio foi exibido no dia 10 de maio do mesmo ano. Ao longo de oito capítulos, com uma média de 30 minutos cada, o público pôde conhecer a história de Rafa, jovem que se reconhece como pessoa não-binária e que, já na primeira cena, chega a São Paulo para morar com o primo Vini e sua amiga Maia, com quem ele divide apartamento. O lançamento do serviço de *streaming* HBO Max no Brasil foi no dia 29 de junho do mesmo ano e a produção passou a integrar o catálogo.

A comédia dramática acompanha a história dos três jovens e investe em um enredo com pautas progressistas, como feminismo, racismo e também gênero e sexualidade. A tônica, no entanto, está marcada no nome do seriado, que grifa um “x” na palavra *todxs*, deixando evidente o foco de discussão da trama: as múltiplas identidades de gênero. O “x” tem sido empregado, assim como o “e”, para marcar a linguagem neutra, voltada para quem não se reconhece dentro do binarismo de gênero (homem e mulher). Criada por Vera Egito, Heitor Dhalia e Daniel Ribeiro, a série tem um terço do elenco composto por pessoas trans e/ou de gênero não-binário, uma das roteiristas é uma mulher transgênera e traz temas ligados ao universo de Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais (LGBTQIAPN+) como compreensão, inclusão, aceitação e uso de linguagem neutra.

Rafa vai para a casa do primo porque o seu pai não entende sua condição e acredita que, em São Paulo, vivendo com o parente, que é

homossexual, teria uma vida melhor, um acolhimento dentro de casa. Esse é o pontapé para uma história que convida o público para conhecer o cotidiano de três jovens que vivem descobertas e desafios pessoais e profissionais.

A atenção da ficção seriada audiovisual brasileira sobre gênero e sexualidade surgiu, especialmente, a partir de 2013, quando se observou o investimento, com *Salve Jorge*, na transgeneridade. De lá para cá, *A Força do Querer* (2017), *Malhação* (2018), *Bom Sucesso* (2019), *A Dona do Pedaço* (2019) e *Segunda Chamada* (2019), cinco produções da Rede Globo, trouxeram personagens, na TV aberta, com enredos ligados ao assunto. Não é que antes não houvesse uma discussão em torno de gênero e sexualidade, mas, com essas produções, identificou-se o lançamento de outras perspectivas, incluindo a educação para o tema e apontamentos sobre direitos das pessoas LGBTQIAPN+.

A Constituição Brasileira estabelece que “a produção e a programação das emissoras de rádio e televisão atenderão aos seguintes princípios: I - preferência a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas” (BRASIL, 1988). Diante disso, a televisão tem um papel fundamental na educação da população. Ao agendar discussões de temas sociais, tem a chance de estabelecer formas de se entender a realidade e também determina modos de ser, ver e viver.

A abordagem de gênero, como se viu, não se limitou à Rede Globo, emissora de TV que incluiu o tema entre os interesses da Central Globo de Produção, responsável pelo entretenimento da Casa, mas ocupou também o *streaming* com produções internacionais e nacionais. Essas plataformas de produção e divulgação de conteúdo audiovisual on-line mantiveram o emprego dos gêneros televisivos fora do fluxo (LIMA *et al.*, 2015) e avançam em números de acessos no país, que já é o segundo consumidor de *streaming* no mundo e despenca com 64,58% da população assinando pelo menos uma plataforma. O percentual supera a média mundial, que chega a 55,68% (AMARO, 2022). Os dados servem para mostrar o poder que essas novas mídias têm diante da sociedade, tornando-se também meios importantes para o processo de educação da sociedade.

A ideia para este trabalho surgiu no contexto de expansão dos serviços de consumo audiovisual sob demanda a partir da observação do investimento do *streaming* em produções com temática sobre transgeneridade. O objetivo é estudar como *Todxs Nós*, a partir de recorrências discursivas, instaura novos processos de subjetivação ligados à transgeneridade. Esta pesquisa não tem intenção de analisar a qualidade da série sob o ponto de vista das inovações estéticas e narrativas.

O estudo, então, é realizado a partir de uma revisão bibliográfica sobre mídia, discurso, subjetivação e gênero. Os episódios foram acompanhados, em diários de observação, com decupagem das cenas em que se discute transgeneridade. A pesquisa realizada é qualitativa, uma vez que a série foi analisada a partir dos dados coletados e descritos nos diários de observação. O trabalho também 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. A partir disso, foram identificadas as recorrências enunciativas do discurso da série sobre transgeneridade, que corresponde aos meios pedagógicos para educação da sociedade em torno de um aspecto da temática queer: a transgeneridade. Esses enunciados foram, então, divididos em duas categorias, que serão apresentadas mais adiante.

## **STREAMING E A INSTAURAÇÃO DE PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO**

O *broadcasting* é constituído a partir do fluxo televisivo. Williams (2004) faz uso do conceito de fluxo para mostrar a natureza estável da programação televisiva, por meio do aparelho, e o modo como a narrativa e as interrupções comerciais se combinam. Assim, o material audiovisual é difundido em uma forma contínua e sequencial de um ponto central para um número variado de pessoas anônimas que recebem o mesmo material ao mesmo tempo. A indústria, com os canais por assinatura, passou a viver outro momento com o *narrow-casting*, que é representado pela disseminação de conteúdo para uma audiência específica e está alinhado com a segmentação.

Mais recentemente, com o avanço da internet, uma nova modalidade surgiu. Fora do fluxo, as plataformas de streaming ofertam conteúdos *on demand*, sob demanda. Desde 1997, a Netflix se apresenta como serviço pioneiro nesse sentido, oferecendo para os assinantes um catálogo de filmes e programas de TV para serem consumidos por meio de uma diversidade de aparelhos e *gadgets* compatíveis, desde que estejam conectados à internet. Desde seu lançamento até atualmente, as emissoras de televisão precisaram se adaptar e outros serviços não vinculados a emissoras também surgiram. Assim, a Netflix hoje concorre com várias outras plataformas como Prime Video, HBO Max, Mubi, Paramount+, Globoplay, HBO Max. Essas novas mídias têm também se consolidado não apenas como lugar para acessar conteúdos audiovisuais, mas atuando como produtores.

Seja produzindo especificamente para o *streaming* ou levando o conteúdo para lá depois de divulgados em emissoras de TV, o fato é que o audiovisual brasileiro ganhou mais um espaço para divulgação de produtos de gêneros e com temáticas variadas. Um tema, no entanto, que tem ganhado atenção é o da identidade de gênero. Se antes, as produções audiovisuais tratavam a partir da caricaturização na ficção e no humor (RIBEIRO, 2021) e da violência nas notícias policiais (HARTMANN, 2014; OLIVEIRA, 2018), percebe-se um esforço para avançar no debate social em relação ao assunto. Esse lançamento de produções com foco em gênero e sexualidade, no entanto, não se deu por acaso. Dois fatores potencializam a reconfiguração no tratamento dado pelo audiovisual à questão. O primeiro foi a luta dos movimentos sociais LGBTQIAPN+, que buscam uma representação mais justa de acordo com as pautas de reivindicação do grupo. O segundo é o interesse dessas produções em se vender como progressistas para o mercado, abarcando a responsabilidade social como estratégia de marca para garantia de uma boa aceitação por parte de parceiros e clientes. Foi nesse contexto que foram lançadas as séries: *Toda forma de Amor* (Canais Globo, 2019); *Segunda Chamada* (Globoplay, 2019); *Todxs Nós* (HBO Max, 2020) e *Manhãs de Setembro* (Prime Video, 2021). Para este artigo, o produto da HBO foi escolhido como *corpus* por ter concorrido no Rockie Awards 2021, premiação que reúne as melhores produções de audiovisual como filmes, séries, podcasts, realities, produções infantis e outros que se destacaram mundialmente em 2020.

Ao discutir gênero, essas produções atuam como tecnologias de gênero, conforme Teresa de Lauretis (1994) postula. De acordo com a autora, diferentes tecnologias sociais produzem o que se entende por gênero. Assim, a construção do gênero acontece na mídia, nas escolas, nos tribunais, na família. O interesse da pesquisadora é compreender não apenas o modo pelo qual a representação de gênero é construída na tecnologia, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige.

[...] a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero (p. 228).

A ideia desenvolvida por Lauretis tem relação com o conceito de Foucault sobre dispositivo na medida em que essa tecnologia de gênero opera produzindo subjetividades. Para o autor, a regência das

atividades da população é realizada a partir da estruturação de dispositivos, ou seja, o governo é exercido a partir de dispositivos.

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2001, p. 138).

A partir de análises mais amplas do pensamento de Foucault, Deleuze (1990) considera que o dispositivo é um conceito operatório multilinear, que está alicerçado em três grandes eixos: saber, poder e subjetivação. O autor afirma que os dispositivos são máquinas de fazer ver e fazer falar.

É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do atual. A história é o arquivo, é a configuração do que somos e deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço daquilo em que vamos nos tornando (DELEUZE, 1990).

Dessa forma, a ideia de dispositivo aproxima-se da noção de modos de existência. Agamben (2009) considera que Foucault usa a expressão para compreender “o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras que se concretizam nas relações de poder” (p. 32). O dispositivo é qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos (AGAMBEN, 2009, p. 40).

O dispositivo seria a operação por meio da qual se administra e se governa o mundo das criaturas, por isso devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito (AGAMBEN, 2009).

É justamente a partir disso que se torna possível identificar o que reúne as definições de cada um dos autores para o conceito de dispositivo: processo de subjetivação. Os meios de comunicação operam regendo seu público e promovendo processos de subjetivação.

Para Fischer (2002), a mídia, ao atuar como um dispositivo na constituição de sujeitos e subjetividades, produz “imagens, significações,

enfim, saberes que de alguma forma se dirigem à “educação” das pessoas, ensinando-lhes modos de ser e estar na cultura em que vivem” (p. 153). A autora traz então o conceito de dispositivo pedagógico da mídia, que mostra como os produtos midiáticos estão relacionados aos currículos escolares na medida em que, no âmbito das práticas escolares, os aprendizados sobre modos de existência se fazem com a contribuição dos meios de comunicação, que não constituem apenas fontes de informação e lazer, mas se configuram como um lugar

[...] extremamente poderoso no que tange à produção e à circulação de uma série de valores, concepções, representações - relacionadas a um aprendizado cotidiano sobre quem nós somos, o que devemos fazer com nosso corpo [...]” (p. 153).

Os espaços de mídia são lugares de formação, assim como escola, família e instituições religiosas. Dessa forma, o streaming também tem participação decisiva na formação das pessoas, atuando como um dispositivo pedagógico midiático.

[...] tratar do “dispositivo pedagógico da mídia” significa tratar de um processo concreto de comunicação (de produção, veiculação e recepção de produtos midiáticos), em que a análise contempla não só questões de linguagem, de estratégias de construção de produtos culturais [...] apoiada em teorias mais diretamente dirigidas à compreensão dos processos de comunicação e informação, mas sobretudo questões que se relacionam ao poder e a formas de subjetivação (FISCHER, 2002, p. 155).

O dispositivo pedagógico da mídia é um aparato discursivo que ensina como fazer, como ser, como viver. Ao questionar as condições de possibilidade do conhecimento que produz a norma de gênero e sexo, as séries contribuem para subjetivações em torno de gênero e sexualidade com base no discurso empregado pelos personagens para abordar o assunto.

Esse discurso é agenciado pelo *streaming*, que definiu seu funcionamento diante da sociedade ao ordenar e distribuir conteúdos. O discurso dos meios de comunicação não vem, no entanto, de quem quer que seja. O valor, eficácia, poderes e, de maneira geral, existência enquanto fala oficial não são dissociáveis da instituição mídia, definida por status, que tem o direito de articulá-lo, reivindicando para si o poder.

O discurso, para Foucault (2007), constitui uma rede de enunciados e de relações que tornam possível o sentido, trata-se de um conjunto de enunciados que provém de um mesmo sistema de formação. É por isso que, para ele, pode-se falar em discurso econômico, discurso psiquiátrico, por exemplo. O discurso é constituído por enunciados para os quais se pode definir um conjunto de condições de existência.

A noção de formação discursiva se torna essencial para alcançar os objetivos deste artigo justamente quando se interessa por entender as recorrências discursivas na abordagem sobre a transgeneridade e como essas enunciações agem como uma pedagogia queer. A formação discursiva é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que define uma época dada (FOUCAULT, 2007). O filósofo francês diz que os discursos pertencem a uma mesma formação discursiva quando:

[...] se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhantes sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2007, p. 43).

Uma formação discursiva se define caso seja possível estabelecer um conjunto semelhante; se se puder mostrar como qualquer objeto do discurso em questão aí encontra seu lugar, sua lei de aparecimento. A regularidade surge a partir do aparecimento sucessivo. E são justamente essas recorrências na enunciação sobre transgeneridade que serão analisadas na próxima seção.

## **RECORRÊNCIAS ENUNCIATIVAS EM *TODXSNÓS* E O ESTABELECIMENTO DE NOVOS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO**

A partir da análise do discurso das séries, foram encontradas recorrências enunciativas com foco na educação do público em torno de gênero de duas ordens: 1) Educação para gênero e sexualidade; 2) Adequação de nome e pronome e 3) Combate à transfobia. As subjetivações em torno da transgeneridade são geradas a partir desses discursos que promovem novos entendimentos sobre gênero. Dessa forma, os principais *topoi* discursivos apresentados são:

## EDUCAÇÃO PARA GÊNERO E SEXUALIDADE

Uma recorrência enunciativa encontrada e que contribui para novas subjetivações é a educação para gênero. As ideias de Judith Butler, nos anos 90, com o lançamento de *Problemas de Gênero*, rompem, seguindo a mesma linha de Foucault (2009), com a ideia da naturalidade do sexo e do gênero, instituindo a questão para uma perspectiva discursiva. Ela considera que gênero não é algo que somos, mas algo que fazemos. Não é algo que se “deduz” de um corpo. Butler (2016) propõe pensar o gênero como algo fluido, socialmente construído, performado, como um “efeito”.

A partir dessa noção, de acordo com a autora, sexo/gênero precisam ser entendidos a partir de uma perspectiva não natural, mas cultural. Assim, ela aponta como a heterossexualidade obrigatória e reprodutora materializou nos corpos modos de ser masculinos e femininos. E, com isso, não se quer dizer que as pessoas ligadas ao binarismo estão erradas. São fruto justamente dessas tecnologias de gênero que engendraram seus modos de ser. Há, entretanto, possibilidades de subversão a esse modelo, as que produzem descontinuidades e dissonâncias em relação a sexo, gênero e desejo.

Preciado (2020) propõe, então, algo que está presente no discurso das séries analisadas. “O que é preciso defender é o direito de todo corpo – independentemente de sua idade, de seus órgãos sexuais ou genitais, de seus fluidos reprodutivos e de seus órgãos gestacionais – à autodeterminação de gênero e sexual” (p. 73).

Em *Todxs Nós*, a irmã de Rafa em uma cena tenta explicar ao pai essa autodeterminação. “Pai, a identidade de gênero é do Rafa e, na verdade, a identidade de gênero é de qualquer pessoa” (TODXS NÓS, 2020).

Em outra cena, há uma menção à ideia de heteronormatividade compulsória como sugere Preciado (2020, p. 71): “a norma faz a ronda ao redor dos recém-nascidos, exige qualidades femininas e masculinas distintas da menina e do menino”.

Conversando com Maia, com que também divide apartamento, Rafa diz:

Rafa: Eu acho que o mais difícil de os pais entenderem é que foram eles que impuseram um gênero, colocando roupinha rosa, roupinha azul, brinco na orelha. Enfim, nada disso é natural, né? Vai moldando a criança. Eu acho que é muito importante a gente poder ter autonomia pra associar esses símbolos do que é feminino e masculino nas nossas vidas. Não é uma cor que define,

não é uma roupa que define e é muito importante que a gente esteja em diálogo pra construir essa nova realidade (TODXS NÓS, 2020).

No final da fala, a personagem reforça como as subversões podem construir um caminho com novos entendimentos sobre gênero e sexualidade. Em uma cena, os três protagonistas de *Todxs Nós* explicam para o pai de Rafa questões sobre gênero.

Maia: Por exemplo, o Vini, ele é cisgênero como eu, como vocês [referindo-se ao pai e à madrasta de Rafa].

[...]

Maia: Ele é cisgênero [...] porque ele se entende como homem tendo nascido com a genitália masculina.

Rafa: A maia é cisgênera porque se entende como mulher.

Vini: Mulher heterossexual porque pega homem.

Rafa: O Vini, homem cisgênero homossexual porque também pega homem.

Maia: Rafa, pessoa não-binária.

Vini: Porque não se identifica nem como homem nem como mulher (TODXS NÓS, 2020).

Conceitualmente, as pessoas que se definem como homens ou mulheres e se identificam com o gênero que foram designados ao nascer, a partir de critérios biológicos, são consideradas cisgêneras, ou cis. Diante das subversões a esse modelo, surge a noção de transgêneridade, que está relacionada a pessoas cuja identidade de gênero é diferente daquela atribuída quando bebê.

A transgêneridade congrega pessoas transexuais e também travestis. Há, no entanto, dificuldade em diferenciar pessoas transexuais e travestis. Barbosa (2010) considera não ser possível usar essas categorias estritamente por meio de aspectos relacionados a gênero e sexualidade. Para o autor, é necessário entender variantes como diferenças de classe, cor/raça e geração. Nota-se uma disputa simbólica e política, então, no uso dessas nomenclaturas.

As pessoas transgêneras podem ainda ser binárias ou não-binárias. As binárias se reconhecem como homens ou mulheres e as não-binárias não se limitam às definições de masculino ou feminino. Sem teorizar sobre essas questões, a série, a partir do discurso, apresenta uma espécie de dicionário LGBTQIAPN+, contribuindo para novas percepções sobre o assunto.

## ADEQUAÇÃO DE NOME E PRONOME

Outro enunciado que é recorrente no discurso sobre a transgeneridade na série analisada neste trabalho diz respeito aos direitos das pessoas transgêneras. *Todxs Nós* mostra que cada pessoa pode reivindicar para si as nomenclaturas que desejarem. Essa recomendação está expressa em diversos textos de referência para o tratamento da transgeneridade como o guia de referência do Glaad para a mídia, que sugere, ao longo da publicação: “sempre use o nome e o pronome escolhidos por uma pessoa transgênero” (GLAAD, 2021). Há também apontamentos sobre essa questão na cartilha, de 2014, da diversidade de gênero da Secretaria de Políticas para Mulheres do Rio Grande do Sul e o guia, de 2018, da DIVERSIDADE sexual e cidadania LGBT, da Coordenação de Políticas para a Diversidade Sexual de São Paulo.

Em 2018, uma decisão judicial contribuiu para o avanço dos direitos das pessoas LGBTQIAPN+ e, assim, ampliou a possibilidade de debate nos produtos ficcionais da emissora. O Supremo Tribunal Federal (STF) determinou que pessoas trans têm o direito de alterar o nome social e o gênero no registro civil ainda que não tenham sido submetidos à cirurgia de redesignação sexual (MENDES; FERREIRA, 2018).

Desde a primeira cena, *Todxs Nós* tematiza a adequação ao pronome preferencial de Rafa, que acaba de chegar a São Paulo para morar com o primo Vini.

Vini: Mas então, prima, o que é que traz aqui a São Paulo de surpresa?

Rafa: É prime.

Vini: Oi?

Rafa: Eu não sou sua prima porque eu não sou menina. Eu sou menino. Então, isso faz de mim tecnicamente sua prime. E na verdade é exatamente isso que me traz para São Paulo porque meu pai não entende nada disso.

[...]

Rafa: Aqui eu poderia ser uma pessoa não-binária, criativa, livre e plene.

[...]

Rafa: Mesmo no universo LGBTQI as pessoas não-binárias não são muito bem entendidas, mas é um processo. Eu te ajudo (TODXS NÓS, 2020)

Há no discurso da série da HBO Max o emprego da linguagem neutra, pensada para contemplar pessoas não-binárias. Em 2017, a personagem Arlete, da novela da Rede Globo *Pega Pega*, foi o ponto

de partida para o uso da variação linguística que contempla grupos sociais que não se reconhecem nem como homens, nem como mulheres. *Todxs Nós* se destaca por insistir nessa discussão ao longo de outros episódios. Com humor, explora a discussão com leveza, embora não aprofunde o tema. No segundo capítulo, Rafa e Vini vão à padaria e a tônica da conversa é sobre o uso de pronomes.

Vini: Então, eu falo elu?

Rafa: Elu, elo, ile. Depende do dia, tem dias que eu tô mais pra a, mais pra o. Tem dias que eu tô mais neutre (TODXS NÓS, 2020).

Percebe-se uma postura educativa na série para explicar a adequação aos pronomes que Rafa quer que usem. Vini, em alguns momentos, zomba da nomenclatura e chega a ser repreendido por Maia, que diz: “Esse negócio de pronome neutro é sério, hein. Você tem que se acostumar. Ok?”. No final, Vini concorda com a amiga.

Percebe-se uma postura educativa na série para explicar a adequação aos pronomes que Rafa quer que usem. O meio empregado para educar os personagens contribui também para a educação de quem assiste. No mesmo episódio, reivindica-se o uso do nome de escolha de Rafa.

Rafa: Faz um ano que eu peço e você não para de me chamar de Rafaela.

Ulisses: Seu nome é Rafaela.

Rafa: Não é.

Ulisses: Como não é?

Rafa: Você tá surdo? Não é.

Ulisses: Olha o respeito mocinha.

Rafa: Não sou mocinha (TODXS NÓS, 2020).

No final da temporada, Rafa passa a se reconhecer como um homem trans e pede para usarem o masculino. “Eu acho que eu tô certo mesmo e eu queria pedir pra todo mundo que, de agora em diante, vocês se refiram a mim no masculino. Eu sou o Rafa” (TODXS NÓS, 2020). Dessa forma, a série contribui para olhares que privilegiem as variações de gênero. Mostra a cisgeneridade de Vini e Maia e a transgeneridade de Rafa, que começa a série como pessoa não-binária e, depois, passa a se reconhecer como homem trans. *Todxs Nós* ajuda a compreender, assim, que a identidade de gênero pode ser cambiante.

## COMBATE À TRANSFOBIA

Também foram encontradas recorrências discursivas associadas ao combate à transfobia. Quando Rafa busca ajuda em um grupo de apoio para pessoas transgêneras, são exibidos depoimentos de pessoas trans que ajudam a pensar no preconceito contra esse grupo social. A transfobia consiste em atitudes, sentimentos ou ações negativas, discriminatórias ou preconceituosas contra pessoas transgênero. Pode ser manifestada a partir de repulsa emocional, medo, violência, raiva ou desconforto sentidos ou expressos em relação a pessoas transgênero.

Na primeira vez que vai ao grupo, em sua apresentação, Rafa fala sobre a dificuldade de aceitação em casa e que o pai deu somente um cartão de crédito para sobreviver em São Paulo. Motivo de riso para outros participantes do encontro, a sucessão de depoimentos mostra o lugar de privilégio da protagonista em relação a outras pessoas transgêneras. Lucas, por exemplo, diz:

Lucas: Oi, eu sou o Lucas, sou homem trans, tenho 18 anos e no momento eu tô sem emprego. Meu pai também nunca aceitou que eu sou um homem, mas eu ia tocando lá na casa dele porque dormir na rua é foda, cês sabem. Até ele dar na minha cara e falar que, se eu sou um homem, eu tenho que apanhar feito homem. Aí eu to dormindo na casa do Tomás que ajuda o Ivan aqui né, mas tem a mãe dele que é religiosa e tals. Às vezes, ela acorda puta da vida, fala que eu tô com o demônio no corpo, que eu sou obra de Satanás que ser eu não é ser gente (TODXS NÓS, 2020).

Nesse caso, a transfobia é revelada a partir da violência doméstica, visto que apanha do próprio pai, que não acolhe o filho, e também da violência psicológica e assédio religioso que sofre na casa do amigo. Tâmara também revela mais um traço da transfobia quando conta que no albergue público não consegue dormir com outras mulheres.

[...] albergue é aquele babado, né? É amapô prum lado, boy pro outro e as travestis nhé... A gente não pode dormir com as amapôs cis, aí botam a gente pra dormir com os boys. Aí nessa, a gente é desrespeitada, a gente é violentada, a gente é estuprada (TODXS NÓS, 2020).

A inserção de relatos de pessoas transgêneras na trama ativa a discussão sobre transfobia e leva a audiência a pensar em formas de combate. Depois de ouvir as falas de alguns membros do grupo de

apoio, Rafa volta para casa ainda achando que não houve uma interpretação adequada de sua situação. Alguns episódios adiante, Rafa sofre agressão na rua por um homem cisgênero heterossexual que não aceita uma jovem ter escolhido Rafa em vez dele para ficar em uma balada. Depois disso, duas cenas ajudam a pensar o combate à transfobia. A primeira se dá no atendimento médico quando uma enfermeira pergunta seu nome e data de nascimento.

Pai: Rafaela de Melo Acioli.

Enfermeira: Desculpa, pai! É que a paciente é que precisa confirmar, tá bom?

Rafa: É Rafa. Rafa Acioli, e paciente.

Enfermeira: É que precisa ser o seu nome completo mesmo.

Rafa: Vocês não entendem que vocês fazem parte disso, né? Que eu apanhar na rua, eu apanhar do desrespeito de vocês todos os dias tá conectado. É uma cultura de ódio, de humilhação que, enquanto eu não tiver respeito aqui, eu não vou ter respeito em lugar nenhum. Sério mesmo que vocês não entendem? (TODXS NÓS, 2020).

No trecho, mais uma vez, vem à tona a discussão sobre o uso do nome social e, agora, sobre como o sistema de saúde precisa se preparar para receber pacientes transgêneros e tratá-los de maneira adequada. Depois, Rafa volta ao grupo de apoio e lá ganha apoio para denunciar o ataque transfóbico.

Participante: Você acha que pode reconhecer?

Rafa: Eu reconheceria esse cara em qualquer lugar, mas eu não saberia onde procurar ele, nem quem ele é...

Participante: E onde é que foi?

Rafa: Foi no centro. Eu tava com uns amigos. A gente tinha acabado de sair da festa e na festa eu fiquei com uma menina que esse cara tava a fim e aí sei lá ele ficou putado e me bateu na rua.

Ivan: Se ele tava na balada, devem ter registrado o nome dele.

Participante: Com certeza.

Ivan: Você já foi na delegacia?

Rafa: Não.

Ivan: A gente pode te auxiliar com isso. É sempre bom ir acompanhade, viu, gente. Me espera lá fora depois da roda que eu te acompanho. Vamos juntas (TODXS NÓS, 2020).

Nessa cena, a série aponta maneiras de combater a transfobia, que, desde 2019, após entendimento do Supremo Tribunal Federal de que havia demora inconstitucional do legislativo em tratar do tema, é considerada crime. O grupo apoia Rafa para que seja feita uma denúncia e, assim, os culpados sejam responsabilizados judicialmente, contribuindo para mostrar que a transfobia deve ser punida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As recorrências de enunciados foram analisadas, neste trabalho, a partir de três conjuntos de discursos que promovem novas formas de se compreender gênero. Na observação desse fenômeno, foi possível perceber como *Todxs Nós* produz uma descontinuidade com os enunciados sobre a questão presentes na televisão.

Enquanto tecnologia de gênero, *Todxs Nós* cumpre o papel discutido por Lauretis (1994) quando mostra que a construção de gênero também se faz a partir de sua desconstrução. O programa o tempo inteiro atua afirmando o que é gênero e mostrando também suas rupturas, desvios. Promove um discurso disruptivo para desconstruir tabus e criar novas significações diante da transgeneridade.

Desponta, assim, como um importante dispositivo que estabelece processos de subjetivação mais ligados à garantia das liberdades de gênero. Este artigo se propôs a contribuir com os estudos sobre mídia, gênero e sexualidade e espera abrir caminho para novas problematizações em torno da temática. É também uma forma de valorizar esse tipo de conteúdo midiático e estimular a continuidade de produções que abordem o assunto a partir de pontos de vista que contribuam para reparação e promoção dos direitos das pessoas trans.

Faltou ao programa uma abordagem mais aprofundada do tema visto que há muitas repetições de ideias ao longo dos episódios. Temáticas ligadas a direitos da população LGBTQIAPN+ poderiam ter sido exploradas. A leveza e a comicidade do texto também poderiam ser utilizados como meios para levar a uma reflexão com maior profundidade. A perspectiva é que a transgeneridade possa ser abordada com protagonismo em outras produções televisivas em canais pagos e abertos, e também em plataformas de streaming, de forma que mais consumidores tenham a possibilidade de ver os conteúdos e construir, assim, subjetividades que reconheçam e garantam os direitos das pessoas trans.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARO, Mariana. Netflix, Prime Video ou Disney+? Confira as plataformas de streaming com maior público no Brasil. **InfoMoney**, 12 fev. 2022. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/minhas-financas/netflix-prime-video-ou-disney-confira-as-plataformas-de-streaming-com-maior-publico-no-brasil/>. Acesso em: 27 mai. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. 92 p.

LIMA, Cecilia Almeida Rodrigues; MOREIRA, Diego Gouveia; CALAZANS, Janaina. Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo. **MATRIZES**, 9(2), 237-256. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i2p237-256>.

BARBOSA, Bruno Cesar. **Nomes e Diferenças: uma etnografia dos usos das categorias travesti e transexual**. 130 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-09032010-115929/pt-br.php>. Acesso em: 28 mai. 2021.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1988.

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

DELEUZE, Gilles. ¿Que és **un dispositivo**? In: DELEUZE, Gilles. Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. Educação e Pesquisa, São Paulo, vol. 28, n. 1, jan/jun, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-97022002000100011>. Acesso em: 27 mai. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 19 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

GLAAD Media Reference Guide - Transgender. Glaad. Disponível em: <https://www.glaad.org/reference/transgender>. Acesso em: 10 jun. 2021.

HARTMANN, Jeniffer Morel. **Identidades trans em pauta: Representações sociais de transexuais e travestis no telejornalismo policial brasileiro contemporâneo**. 70 f. Monografia (Curso de Jornalismo) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/30402937.pdf>. Acesso em: 6 mai. 2020.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MENDES, Adriana; FERREIRA, Paula. Transexuais já podem mudar nome em documentos nos cartórios de todo país. **O Globo**, Sociedade, 29 jun. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/transexuais-ja-podem-mudar-nome-em-documentos-nos-cartorios-de-todo-pais-22836060>. Acesso em: 3 mai. 2020.

OLIVEIRA, Ana Beatriz Caldas. **Viver e morrer travesti no jornalismo policial: uma análise da desconstrução da identidade trans em portais paraibanos**. 104 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Culturas Midiáticas) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/15012/1/Arquivototal.pdf>. Acesso em: 8 mai. 2020.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

RIBEIRO, Irineu Ramos. **A TV no armário: a identidade gay nos programas e telejornais brasileiros**. São Paulo: GLS, 2010.

**TODXS NÓS**. São Paulo: HBO Max, 2020. Série

WILLIAMS, R. **Television: technology and cultural form**. Nova York: Schocken Books, 2004



- EIXO 3 -

# ***Serialização e formato***





# FIOS DE UMA ESCRITA ENOVELADA SOB A MÃO DE FERRO DA INDÚSTRIA: OS MODOS DE CONTAR DA TELENOVELA BRASILEIRA

*Larissa Leda F. Rocha*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Scherezade, ao começar o seu relato de mil e uma noites<sup>1</sup>, sabia de duas coisas. A primeira era que o suspense do que aconteceria, em uma história que parecia não ter fim, a manteria viva. A segunda é que o que poderia acontecer na indefinição de seu próprio destino, uma história que se passava enquanto outras eram contadas por ela a seu marido adoecido de um ódio vingativo, definiria também sobre sua vida ou morte. Suspense em uma narrativa aberta a um contar que adia o desenlace, que passa lentamente. Um modo de contar não só de mais de mil noites, mas também do folhetim do século XIX em uma Paris convulsionada pela Revolução (1789-1799) e, mais tarde, das telenovelas que sustentaram a sedimentação do negócio da televisão brasileira desde que Chateaubriand emitiu os sinais da TV Tupi (1950).

As tramas enoveladas, trançadas, a interrupção da história no momento de maior tensionamento, a fragmentação da narrativa longa que adia a satisfação, a serialização e a repetição são elementos facilmente observáveis não apenas em histórias que vem de longe no tempo, mas naquelas que as telenovelas nos contam hoje. É com o objetivo de refletir sobre esses modos de contar - especificamente da telenovela brasileira - que este trabalho foi desenvolvido. A reflexão aqui proposta acompanha uma que a antecede, publicada nos anais

---

1 Referimo-nos à clássica obra anônima *As mil e uma noites*, oriunda da literatura árabe. Foi consultada a versão traduzida pelo professor Mamede Jarouche, para o português direto do árabe. **LIVRO das mil e uma noites**: Ramo Sírio. Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. Vol.1. [S.l.]: Biblioteca Azul, 2017.

do Intercom de 2021, no âmbito deste GP, e disponível ainda no volume 5 da coleção *Ficção Seriada*<sup>2</sup>.

Buscamos neste trabalho compreender a estrutura em “árvore” da telenovela (PALLOTTINI, 2012), suas tramas e subtramas, e como tal modo de contar conforma não apenas uma telenovela de “modelo moderno” (MARTÍN-BARBERO, 2001), mas repercute ao mesmo tempo um trançamento dramático que nos fala de suas matrizes culturais fundamentais - melodrama e folhetim - e das exigências mercadológicas de um produto feito para gerar lucro em um contexto contemporâneo multifacetado de produção televisiva e com múltiplos *players*. Heranças culturais e exigências industriais hibridizam-se nos modos que a narrativa é construída, distribuída e consumida. Para dar conta de nosso objetivo desenvolvemos um estudo baseado em leitura de dados empíricos associados a uma revisão de literatura, tendo como base alguns pensadores, como Martín-Barbero (2001), Pallottini (2012), entre outros.

## TRANÇAMENTOS, EXTENSÃO E TEMPORALIDADE

Contar uma história por pedaços significa trabalhar o suspense. Ora, o uso do gancho de tensão tão disseminado nos contares da telenovela, é, afinal, adicionar suspense à trama, ainda que ele só dure de um bloco a outro ou que seja um falso gancho, aquele que cria uma alta expectativa e oferece uma resolução insatisfatória, podendo até negar ou minimizar fatos já sabidos pelo espectador, “é uma forma de falsear o conflito, esvaziá-lo de seu conteúdo, de adiar sua eclosão” (PALLOTTINI, 2012, p. 87). Ainda que Pallottini (2012) afirme que o gancho “é apenas um dos elementos do conjunto de técnicas comumente utilizadas para manter a expectativa” (p. 81) e que se o roteirista puder escrever sem ele é melhor ainda, considera que até o momento histórico no qual escreve “é o recurso usado por nove entre dez autores brasileiros de telenovela” (p. 86). A autora confere ao gancho um efeito fundamental na criação da expectativa e manutenção da atenção do público ao descrever a microestrutura do capítulo da telenovela que diz ser “modulado”, ou seja, que tem um nível de tensão que começa sempre alto em um capítulo, “ondula” entre os blocos com o uso dos ganchos e termina em um alto nível de tensão, criando no telespectador o suspense e a curiosidade para continuar acompanhando a nar-

---

2 ROCHA, Larissa Leda F. O feito da indústria no contar de histórias: serialização e repetição. In: LEMOS, Lígia Prezia; ROCHA, Larissa Leda F. **Ficção seriada: Estudos e pesquisas** - Volume 5. Alumínio, SP: Editora Jogo de Palavras, 2022. No prelo.

rativa. “O capítulo é, portanto, verdadeiramente ondulado, e, em geral, não costuma atingir maiores alturas senão no princípio e no fim, na criação e na resolução do gancho” (PALLOTTINI, 2012, p. 86).

Estamos, aqui, nos concentrando na observação da telenovela brasileira, que tem características específicas e conforma um formato denominado de “modelo moderno” por Martín-Barbero e Réy (2001) que a diferencia daquelas produzidas no resto da América Latina, marcadamente mais melodramáticas. A “telenovela de modelo brasileiro”, como a chama Pallottini (2012), possui modos de narrar que não abandonam o melodrama e o folhetim como matrizes culturais fundamentais que orientam os caminhos das ficções, mas os tonaliza e os hibridiza com elementos realistas. Este modelo foi desenvolvido e sedimentado primordialmente pela Globo e, nos últimos 20 anos, tem uma média de 190 capítulos, com apresentações de segunda a sábado, dentro de uma grade fechada de programação.

É da telenovela de “modelo moderno” que fala Pallottini ao pensar no capítulo “modulado”, mas Eco (2000, p. 193), volta mais no tempo e ao analisar o folhetim *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue<sup>4</sup>, nos fala de uma necessidade de amplas sequências repetitivas para que a identificação do leitor com a obra pudesse acontecer e essa necessidade leva a obra a uma estrutura “sinusoidal”, marcada por “tensão, distensão, nova tensão, nova distensão, etc”.

A modulação, a estrutura sinusoidal, precisa do suspense para sustentar-se e apesar desse mecanismo parecer fortemente ligado à uma lógica da escrita das histórias, Martín-Barbero (1988) insiste que o suspense é um efeito de narração, não de escrita. Herdeira em sua matriz cultural do folhetim, a telenovela é da ordem do falar, do ouvir, do contar, não do ler e do escrever. Daí seja mais um relato para ser compreendido como uma prática cultural – que fala de demandas sociais – do que uma história que exija ser destrinchada estruturalmente. “No folhetim faz sua aparição uma outra relação com a linguagem:

---

3 Os dados da média de capítulos referem-se às telenovelas exibidas no horário de maior audiência e valor comercial do gênero na grade da Globo, a novela das 21 horas. Entre os anos de 2000 e 2009, a média de capítulos das telenovelas das 21hs é de 206,6. Na década seguinte, entre 2010 e 2019, a média de capítulos cai para 172,1. Os dados foram coletados e compilados em pesquisa em andamento, desenvolvida pela autora, no âmbito da graduação em Comunicação Social e da Pós-graduação em Artes Cênicas e da Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Maranhão, no projeto “A maldade e suas encarnações: vilania, teledramaturgia e monstruosidades”, financiado pela FAPEMA por meio do Universal 06635/22. Parte dos dados já foram publicados em outros trabalhos da autora.

4 A obra é considerada um dos grandes romances-folhetins da história, publicado em Paris de 19 de junho de 1842 a 15 de outubro de 1843.

a que rompendo com as leis da textualidade faz da escritura mesmo o espaço do desenvolvimento de uma narração popular, de um contar a” (MARTIN-BARBERO, 1998, p. 155, tradução nossa<sup>5</sup>). Naturalmente não é possível abrir mão completamente de ver nas narrativas das telenovelas alguns elementos fundamentais, estruturais (mas não exclusivamente estruturalistas) das histórias contadas, no entanto, tal apoio será utilizado sempre lembrando do que nos diz Martin-Barbero, no folhetim – e sua herdeira, a telenovela – trata-se de oralidade. É mais da ordem de uma prática cultural, do que de uma estrutura formalizada e fechada<sup>6</sup>.

Não é possível, no entanto, abrir mão de compreender algumas práticas de roteirização de telenovela – com seus ganchos, suspen-ses e repetições – que nos ajudem a organizar a feitura das tramas e a compreender as histórias que, afinal, nascem de uma escritura. E uma escritura completamente específica. Pallottini (2012) em uma das poucas referências dedicadas somente à dramaturgia de televisão<sup>7</sup>, alerta-nos para três condições de estruturação da narrativa da telenovela que interferem severamente em seus modos de contar: sua estrutura em “árvore”; sua extensão; e para o fato da novela ser transmitida enquanto é escrita. A telenovela é estruturalmente mais complexa que outras produções de ficção audiovisual justamente por tais características. “De proporções gigantescas, enfocando grande quantidade de assuntos, de histórias e personagens, ela complica seus conflitos, multiplica suas ações, diversifica suas tramas. Seu caráter aberto a torna ainda mais imprevisível e, por isso, mais elaborada” (PALLOTTINI, 2012, p. 187).

A estrutura em “árvore” da telenovela é uma metáfora usada por Pallottini para explicar a organização das diversas histórias que, juntas, configuram a grande narrativa da novela. As raízes da árvore, necessariamente escondidas no solo, são as concepções básicas do autor, sua filosofia, visão de mundo e ideologia. O tronco é a história

---

5 En el folletín hace su aparición una relación otra al lenguaje: la que rompiendo las leyes de la textualidad hace de la escritura misma el espacio de despliegue de una narración popular, de un contar a.

6 Não estamos, sob nenhum aspecto, desprezando as análises estruturalistas das narrativas ou mesmo a narratologia como proposta metodológica ou epistemológica, apenas acreditamos, junto a Martin-Barbero, que nosso objeto ganha mais quando visto por outros olhos e novas sensibilidades – que remetam às práticas culturais e sociais mais do que às estruturas narrativas.

7 A TV já conta anos que beiram os 80, mas ainda não é rotineiro encontrar referências acadêmicas sobre os processos de escrita para a TV, especificamente para a telenovela. Já para o cinema e o teatro, as referências não param de oferecer-se. Acreditamos que, guardadas as especificidades pelo próprio olhar da pesquisadora, é aceitável usar tais referências para pensar a feitura do roteiro para televisão e para a telenovela.

principal, a espinha dorsal da novela, no qual encontramos os principais personagens da trama, o grupo protagonista, um conjunto de cinco ou seis personagens que movimentam a trama central. “Normalmente, ela (a trama) é centrada em seis pessoas. É nelas que o público está interessado” (FILHO, 2003, p. 180). Os ramos da árvore, que são muitos – e podem sempre nascer novos ramos do tronco da árvore – são as consequências da história central, outras histórias, outras linhas de ação, conflitos menores e secundários, são as subtramas. Uma telenovela tem sempre uma história central e diversas outras secundárias, são vários os núcleos dramáticos com diferentes personagens, Pallottini (2012) os chama de sets. Esses sets tem seus grupos de personagens e lugares de ação<sup>8</sup>.

A estrutura em árvore tem uma função precisa: ajudar o telespectador hoje – e o leitor de ontem do folhetim – a não se perder em uma história que se desenrola meses a fio. Eco (2000) também fala, a respeito de *Os mistérios de Paris* que a história é como uma grande árvore, cujo tronco é a procura de Rodolfo (o personagem principal) pela sua filha perdida (os temas de sempre...) e os diversos ramos da árvore seriam as outras histórias paralelas e entrelaçadas à principal. Essa estrutura é um plano narrativo absolutamente intencional, conclui Eco. Associado ao uso do gancho, que suspende a ação, mas remete a história à memória do leitor ao buscar no dia seguinte – e ao longo dos dias, semanas e meses – intensidade, continuidade e coerência, faz com que saibamos, afinal, em que momento emocional estão os personagens em seus arcos narrativos. Para além da estrutura, os temas de sempre do folhetim também são repetidos à exaustão nas telenovelas: gêmeos, usurpações de fortunas, dramas de reconhecimento. “Tudo que fomos encontrando nesta longa trajetória [do folhetim] se haverá de reencontrar nas mais atuais, modernas e nacionalizadas telenovelas” (MEYER, 1996, p. 387).

A “telenovela de modelo brasileiro” tem, portanto, “uma trama principal e muitas subtramas que se desenvolvem, se complicam e se resolvem no decurso da apresentação” (PALLOTTINI, 2012, p. 48) e apresenta desde seus primeiros capítulos tanto a trama principal como as subtramas. O tronco da árvore – sua história principal – ga-

---

8 Os sets para a autora são diversos grupos de personagens e lugares de ação, corresponde ao que chamamos de núcleos de personagens, onde eles se relacionam uns com os outros. Frequentemente manuais de roteiro, especificamente os norte-americanos, usam a denominação Plot, que pode ser entendida – e será assim feito neste trabalho – como a linha de desenvolvimento de uma ação dramática, uma progressão dramática. O plot é como um “movimento” a partir de uma situação no roteiro (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 110). Usaremos neste trabalho as denominações trama, subtrama, núcleo (de personagens) e plot (linha de desenvolvimento de uma ação dramática).

rante a unidade de ação, mas, devido à sua dimensão e à sua estrutura em aberto, nada garante que a história que começou sendo a principal termine nessa condição. “O desenvolvimento harmonioso da trama central e das tramas secundárias é uma das características da telenovela de modelo brasileiro. O aparecimento e desenvolvimento dessas tramas, em cada um dos capítulos, é parte importante do sucesso desse modelo” (PALLOTTINI, 2012, p. 80).

Sendo uma narrativa de proporções gigantescas, a telenovela é “enredada”, “enovelada”, “trançada”. É um tipo especial de ficção que se desenrola seguindo vários “trançamentos dramáticos” que são apresentados aos poucos, afinal, a telenovela herdeira que é do folhetim, entrega a história aos pedaços. “Tem um universo pluriforme, exigindo hábil manuseio para a condução dos desdobramentos da fábula – cada pedaço tem seu próprio conflito a ser trabalhado. Exige o perfeito domínio do diálogo, base do seu discurso” (CAMPEDELLI, 2001, p. 20). A telenovela é também uma “técnica ficcional: multívoca, é um sistema que trabalha com diversas bases dramáticas. Faz-se, ao contrário do romance, e identicamente ao folhetim, por agregação, por justaposição” (CAMPEDELLI, 2001, p. 20). A telenovela tem muitas histórias entrelaçadas, que acontecem ao mesmo tempo, e ao avançar, enovelando-se, mostram-se pouco a pouco obedecendo uma temporalidade muito específica e repetindo-se continuamente. Ela é sucessiva. O que permite a manipulação do suspense, especialmente através do gancho. A telenovela vai guardar então, da experiência do folhetim que a antecedeu e a ajudou a conformar a estrutura, três elementos básicos: a recorrência de cortar o capítulo em um momento importante da história; o contar de várias histórias, várias peripécias, ao mesmo tempo; e a arte de se fazer esperar e desejar, de trabalhar com a temporalidade de um modo que a narrativa nos faz esperar pelos próximos acontecimentos (CAMPEDELLI, 2001, p. 23).

No entanto, ambas as características - a estrutura em “árvore” e a extensão - não são exclusividade, nem da telenovela de modo geral, nem de seu “modelo moderno”, em específico. Guardadas algumas características - como a repetição, mais recorrente em telenovelas - narrativas longas e trançadas com tramas e subtramas enoveladas também identificam séries e minisséries, especialmente considerando um contexto contemporâneo no qual destacam-se tanto a emergência das narrativas complexas (MITTELL, 2015), quanto experimentações de formatos narrativos e modos de contar (ROCHA, 2021), resultados, em parte, de um cenário marcado pela expansão da televisão distribuída pela internet (LOTZ, 2017), com a cena tomada

por novos *players*, arranjos tecnológicos e econômicos e modos de participar como audiência.

Uma unicidade que podemos apontar, não obstante, é que a telenovela mantém sua característica de obra que é produzida, distribuída e consumida enquanto ainda é escrita. Isso leva a uma estrutura “em aberto”, uma história que, por isso, é sujeita aos “influxos que invadem a história ficcional” (PALLOTTINI, 2012). Esta característica só foi comprometida durante o período - ate o momento - mais crítico da pandemia de Covid-19 quando diversas reorganizações do sistema produtivo da televisão tiveram de ser implantadas devido às restrições impostas pela emergência sanitária, entre elas, a inédita escrita e gravação completa de novelas antes de serem exibidas (LEMONS; ROCHA, 2022). É preciso, ainda, mencionar as experiências recentes que a Globo vem fazendo com o formato, especialmente considerando as práticas relacionadas ao *streaming*<sup>9</sup>.

Tal estrutura “em aberto”, na qual nos diz Filho (2003), “tudo pode mudar”, segue “constituindo sem dúvida, uma das chaves tanto da configuração como do êxito popular da telenovela” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 33). O folhetim trabalha com dispositivos de sedução que, de acordo com Martín-Barbero (1988, p. 153), são justamente a organização em episódios e a estrutura em aberto. A organização em episódios trabalha sobre os registros da duração e do suspense. A duração longa – como na vida – permite este “confundir-se com a vida”, permite ao leitor entremear-se com a narrativa e tendo sua estrutura em aberto, dota a história de uma “porosidade à atualidade” que podemos observar nas telenovelas de todos os dias. O suspense, possibilitado pela estrutura episódica, coloca o leitor diante de uma “redundância calculada” e uma contínua apelação à memória.

Sendo escrita enquanto é contada leva Pallottini (2012, p. 66) a afirmar que “A telenovela tem tido, no Brasil, uma espécie de coautoria: a da realidade e da sociedade”. Estando em processo de escrita ao mesmo tempo que é consumida é razoável pensar que está sujeita ao

---

<sup>9</sup> Todas as Flores (GloboPlay, 2022-2023) é a primeira aposta em telenovela do grupo Globo totalmente escrita antes de sua exibição, sem considerar a pandemia de Covid-19. Originalmente, a novela seria exibida na grade da TV aberta, às 21h, mas devido a reajustes da empresa o projeto migrou para o streaming. Dos 150 capítulos previstos, foi ajustada para 85 capítulos, distribuídos em duas etapas (outubro de 2022 e abril de 2023), e disponibilizados em blocos de 05 capítulos, sempre às quartas, no GloboPlay. A novela deve ser exibida no canal aberto da emissora, com pequenas edições, no segundo semestre de 2023. Em entrevista, Erick Brêtas, diretor de produtos e serviços digitais da Globo, confirmou que a aposta em telenovelas permite reter pessoas por mais tempo na plataforma. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/10/20/todas-as-flores.htm>. Acesso em: 13 jun. 2023.

juízo do público e da crítica e que sofra alterações de percurso não previstas inicialmente. Isso significa que um dos núcleos da telenovela que começa sendo o principal necessariamente não termina a história, depois de seus 190 capítulos, em média, na mesma posição dentro da narrativa. Dito de outro modo: como é uma obra não finalizada antes de ser gravada, editada e exibida, nada garante que haverá algum senso de estabilidade perene na fábula<sup>10</sup>.

É razoável considerar que, apesar disso, o saber-fazer dos profissionais da telenovela no Brasil, mais propriamente na TV Globo, é altamente especializado, o que garante um “certo acerto” nas definições das tramas das novelas. Ou seja, sabe-se o que “vai funcionar”. Naturalmente, inovações e correções de rumo acontecem o tempo todo, mas não é comum vermos a troca da trama principal ou dos principais protagonistas. Acontece, no entanto, pois trata-se, também, de como o autor, produtor, ator e diretor vão construir determinado personagem e determinar seus rumos na trama. “Sabemos que, no decurso da novela, podem ocorrer modificações importantes no conceito de protagonista. [...] Faz-se um ajuste e, por consequência, quem era protagonista passa a personagem secundária e vice-versa” (PALLOTTINI, 2012, p. 78). Filho (2003, p. 179) ao falar do processo de feitura do folhetim eletrônico assume que “toda novela obedece a uma estrutura estabelecida com a prática” e que os artistas envolvidos na produção devem estar sempre atentos à resposta que vem do público.

As viradas e mudanças são, portanto, essenciais e parte constitutiva das histórias. A rotina, garante Filho (2003), é avaliar constantemente a narrativa e interferir nela repetidamente a partir do que ela mobiliza no público e do ponto de andamento (capítulo) da trama. O que, por fim, não deixa de ser uma ironia para um produto recorrentemente acusado de uma repetição desinteligente, sem colocar na conta as observações de Calabrese (1999). Fala-se muito em repetição, e uma repetição sinônimo de redundância, no entanto, trata-se de uma narrativa que, aberta, age neste aspecto na contramão de um modelo rígido, pois para andar pode – e, muitas vezes, precisa – propor mudanças internas nos personagens e até redefinições do protagonismo.

Inspirando-se em Calabrese (1999), é possível dizer que há uma cadência que oscila nas relações entre os personagens e nas múltiplas possibilidades de acontecimentos. Não é possível ignorar que há elementos invariantes, como os “clichês que consagram o gênero” (CAM-

---

10 Usamos, neste trabalho, a diferença entre fábula e enredo utilizada por ECO (2002).

PEDELLI, 2001), as heranças de suas matrizes ou ainda marcos temáticos fundamentais, como as relações de família, amor e dinheiro, mas a telenovela é, sem dúvidas, também fruto de um dinamismo que deve ser observado na dialética entre elementos variantes e invariantes<sup>11</sup>.

Sendo escrita enquanto é produzida significa ainda que muito se fala na tirania do público na definição dos rumos da história. Pallottini (2012, p. 34-35) considera que é natural deduzir - aquilo que afirma Filho (2003) - que as emissoras atentam-se aos dados de pesquisas e índices de audiência mas que não é verdade que o público determina a novela, apesar de que tais informações possam ajudar a fazer “correções de rumo”. Calabrese (1999) nos chama atenção à especialização do telespectador. Naturalmente, há modos diferentes de ser consumidor e o autor identifica quatro tipos de fruição: o ocasional, o serial descontínuo, o serial médio e o cultural. Mas o consumo de longas horas de narrativas apresentou como consequência uma produção obrigada a “copiar” o que já havia sido feito antes, o que gera os comentários, em estudos de recepção de telenovela (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002), de que “não há nada novo”, “é tudo igual”, “as novelas boas eram as antigas”.

Há diversos outros fatores que funcionam como “modificadores da ficção”, são “influxos que invadem a história ficcional, ela própria dotada de porosidade peculiar” (PALLOTTINI, 2012, p. 65). Entram nessa conta a censura não oficial, moralismos, interesses diversos, determinismos mercadológicos e econômicos, decisões judiciais, além, é claro, de um desejo do(s) autor(es) de melhorar e progredir com a narrativa deixando mais frondosos os galhos (subtramas) que funcionam melhor com a audiência. Além de modificadores de ficção “negativos”, como os moralismos, por exemplo, há também toda uma preocupação artística, narrativa e estética que influi diretamente em sua construção.

Quanto mais atrelado ao sistema de mercado que produz e distribui uma narrativa, mais é esperado que ela siga receitas de sucesso já testadas anteriormente e reduza o campo da experimentação e inovação. “O difícil é aproveitar a fórmula e, contudo, ser diferente. Então o público não percebe a fórmula, só a diferença. Várias vezes conseguimos isso, e aí geralmente é o sucesso” (FILHO, 2003, p. 176). Ainda assim, a história da telenovela no Brasil em particular, e da TV no mundo em geral, é uma história de mudanças, experimentações e constantes inovações, “o conjunto evolui, a despeito das patru-

---

<sup>11</sup> Estas questões são trabalhadas com maior propriedade em obra da autora já citada (ROCHA, 2022).

lhas e dos interesses” (PALLOTTINI, 2012, p. 186). E também é uma história de “valor estético, força dramaturgica e penetração crítica” (MACHADO, 2000, p. 22), mesmo que intelectuais de formação mais tradicional não consigam ver nada além de um produto massivo e culturalmente raso naquilo que segue a fabricação em escala industrial estabelecida pela TV. Ou, pior. Que reconheçam uma específica produção televisiva de narrativas seriadas como “alinhas à estética e à reputação das obras de arte culturalmente legítimas da literatura e do cinema” (BUONANNO, 2019, p. 38) – precisamente a televisão norte-americana desde finais dos anos de 1990 e suas obras de “narrativas complexas” como as nominou Mittell (2015) – mas somente às custas de uma ruptura radical entre estas formas televisivas e as anteriores, as novelas e *soap operas*, operacionalizando uma tendência que Buonanno (2019) chama de “continuidade negada” e deixando a telenovela vítima de um “desequilíbrio de status”.

Sim, a novela repete. Repete porque é da sua matriz cultural e histórica, repete porque é longa, porque seu gênero assim exige, porque a audiência é fragmentada, porque é indústria. Mas repetir não é, necessariamente, garantia de qualidade inferior. A serialização tem sua possibilidade poética, e pode, até, instalar uma nova estética. A industrialização sobre o processo de criação e produção das narrativas audiovisuais é pesada e promove desde uma repetição cansativa até aquela que pode ser revigorante e renovadora. As conformações que a indústria cultural dão às narrativas da telenovela incidem, também, sobre seus modelos de construção das histórias, ou seja, sobre os parâmetros de roteirização. Mesmo considerando o trabalho de atores, diretores e produtores na construção de uma narrativa, no Brasil, o autor terá proeminência sobre o diretor da telenovela, a novela é considerada “dele”. As novelas nascem de uma mecânica consagrada que funciona na lógica do “a novela de Gilberto Braga”, por exemplo. Filho (2003, p. 156) confirma: “O autor é a figura mais importante em qualquer obra de dramaturgia. Na tevê, então, é o rei. É dele que parte tudo” e mais tarde ratifica, “o autor de novelas ou minisséries é muito mais dono da história do que qualquer outro profissional que participe da sua execução” (FILHO, 2003, p. 172).

## **ALGUNS ELEMENTOS DE ROTEIRIZAÇÃO**

É preciso ter em conta os três elementos constitutivos da narrativa da telenovela de que falamos – estrutura em “árvore”; extensão; e o fato da novela ser transmitida enquanto é escrita

- para compreendermos alguns princípios específicos de roteirização para telenovelas. Há alguns elementos em comum<sup>12</sup> em “histórias bem contadas” que nos ajudam a entender o necessário em um roteiro para que uma história funcione (HOWARD; MABLEY, 1996): histórias giram em torno de alguém, por quem sentimos empatia; esse alguém deseja intensamente algo possível, mas difícil de ser obtido; o modo como o público vivencia a história importa; e histórias precisam chegar a um fim satisfatório.

Analisando as maneiras de se escrever uma história de mistério - o suspense, vimos, é afinal absolutamente recorrente nas telenovelas -, Filho (2003) diz que há quatro modos de narrar: o público sabe, os personagens não; um personagem sabe, o público sabe, os outros personagens não acreditam; alguns personagens sabem, mas não o público; e ninguém sabe o que acontece, o público vai descobrir junto com os personagens. E há dois modos da novela não funcionar: quando lança mão das duas últimas estratégias. “Quando o público não sabe, no início da novela, qual o mistério ou quem é quem, cria-se um problema! Tudo tem que ficar claro de início: mocinho, bandido, objetivo, etc” (FILHO, 2003, p. 177). Tendo, afinal, o melodrama como matriz cultural, a telenovela se dá a ver, deixa tudo aparecer, tudo diante do olhar, os “significantes puros” dos quais fala Brooks (1995).

Ora, Filho não está sugerindo que surpresas não aconteçam, inclusive, ao explicar como funciona a estrutura narrativa da novela ao longo dos capítulos fala da necessidade de viradas, os *twists*, eventos inesperados, surpresas, que “estão em quase todas as novelas” e giram em torno das questões: descobre-se algo novo de algum personagem; alguém é assassinado; alguém some; alguém julgado morto não morreu; o desvelamento da identidade paterna/materna verdadeira; “onde está a carta? O mapa da mina?”; quem era pobre fica rico; herói ou heroína está irremediavelmente doente. Precisamos mais uma vez recorrer à Campedelli (2001) para lembrar que os *twists* - e suas conseqüentes surpresas - são montados em cima dos “clichês do gênero”.

---

12 Alertamos que não desejamos seguir um manual de roteiro como quem segue um caminho pré-definido que leva sempre de um lugar A para outro B. O drama - seu modelo padronizado e ensinado pelos manuais - é formatado e nos diz que tudo que há para construir de narrativas audiovisuais deve encaixar-se ali. Ora, a criatividade humana é mais rica do que isso e fatalmente transborda aos limites que tentam, sempre, erguer ao redor dela. Entendemos os princípios de roteirização como pontos de apoio para a compreensão da estrutura das narrativas audiovisuais mas de modo nenhum acreditamos que há apenas um único modo de as construir, ainda que, nas telenovelas, a mão reguladora do mercado seja uma mão de ferro.

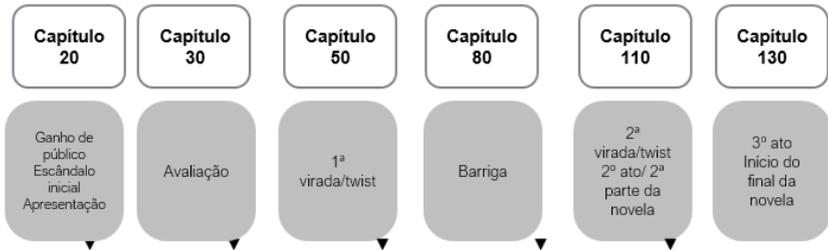
É bastante rotineiro também dividir a história em três atos, como faz Vogler (2015), ainda que isso seja questionado por vários autores. O fundamental é menos seguir tal divisão rigorosamente e mais compreender que a divisão em atos é uma forma de organizar o enredo. “Cada ato é como um movimento de sinfonia, com início, meio e fim próprios [...] Cada ato envia o herói para uma trilha determinada com um objetivo ou meta específico, e os climaxes de cada ato mudam a direção do herói” (VOGLER, 2015, p. 28). Não há uma estrutura fixa a partir da qual é possível contar uma história que, na verdade, evolui, está em fluxo, se desenrola, mas os três atos ajudam a delimitar as transações emocionais com as mudanças essenciais da história.

De todo modo, o primeiro ato apresenta o universo da história e o protagonista, antagonista e o conflito principais. No segundo as dificuldades serão apresentadas com mais detalhes, os obstáculos serão trabalhados. Por fim, no terceiro ato as histórias, as tramas e subtramas serão resolvidas e o conflito será relaxado. Filho (2003, p. 179) analisando o percurso da narrativa de uma telenovela diz que há também uma “divisão em atos” que, claro, obedece à extensa narrativa. De modo geral, o autor deve concentrar-se em ganhar o público nos primeiros 20 capítulos e a partir do trigésimo reavaliar os caminhos que a história deve tomar. É então que Filho fala de duas grandes viradas, os *twists*, que uma novela apresenta, por volta do capítulo 50 e do capítulo 110, quando começa o “segundo ato”. Na altura do capítulo 130 parte-se para o final, o “terceiro ato”. Mas há, por volta do capítulo 80, o início da “barriga”, quando a novela fica parada e os assuntos se repetem. A história de uma novela deve começar com um “escândalo inicial” e os *twists* dos capítulos 50 e 110 são novos “escândalos”, as surpresas da narrativa. É possível fazer uma “linha do tempo” da narrativa da novela e suas necessidades de roteiro, adaptando-se a orientação dos três atos, a partir da obra de Filho (2003).

Outro elemento que merece atenção é a relação entre protagonista e antagonista que gera o conflito. O protagonista, sabemos, é geralmente alguém, um personagem específico (na maioria dos casos em filmes e minisséries, em novelas isso é uma regra mais rigorosa ainda) que deseja ardentemente algo que é possível, mas difícil de conseguir. “O móvel da narrativa é o desejo que leva o personagem a ser sujeito de uma série de ações no sentido de conseguir o(s) objetivo(s) do seu desejo” (BALOGH, 2002, p. 61). A dificuldade para conseguir atingir o objetivo é, em telenovelas, geralmente representado em um outro personagem, o antagonista - que não é o mal necessariamente, apesar de poder ser - mas uma força opositora, uma “dificuldade que resiste ativamente aos esforços do protagonista para alcançar sua meta. Essas

duas forças opostas formam o conflito ou os conflitos da história” (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 58). O antagonista não é um personagem menos complexo ou sofisticado do que o protagonista, Pallottini (2012, p. 193), inclusive, adverte que um dos principais erros na criação de um antagonista é permitir que ele seja “mais fraco, menos capaz, menos ativo, menos interessante. Diminui-se, assim, a força do conflito”.

**Quadro 1:** Linha de desenvolvimento do roteiro da telenovela



Fonte: Elaborado pela autora com base na obra de FILHO (2003).

Importante apontar que, em telenovelas, o antagonista costuma ser o vilão ou a vilã da história, a força do mal encarnada em um personagem, enquanto o protagonista é representado pelo herói/heroína, a força do bem. Esta encarnação de forças opostas em personagens marcadamente ligados ao bem ou ao mal, em conflitos claramente externos, é uma definição de construção de personagens absolutamente recorrente em telenovelas. Isso pode ser explicado pela suas matrizes narrativas melodramáticas, mas também por exigências de uma indústria que coloca sobre o processo produtivo da telenovela uma mão de ferro. Este esquema, no entanto, vem sofrendo uma re colocação significativa atualmente, especialmente nos últimos 20 anos. Tanto é possível observar nos personagens conflitos internos e personagens ambivalentes, que se mostram cada vez menos polarizados entre o bem e mal, como, principalmente, a ênfase do protagonismo concentra-se em personagens femininos e caminha da heroína à vilã, que, agora, conduz a fábula. São seus os desejos que fazem a história caminhar e colocam em movimento a estrutura enovelada das tramas e subtramas, um movimento observado claramente e que pode ser comprovado por dados empíricos<sup>13</sup>.

13 ROCHA, Larissa Leda Fonseca. *Má! Maravilhosa! lindas, louras e poderosas: o embelezamento da vilania na telenovela brasileira* (tese de Doutorado). Rio Grande do Sul, PUC-RS, 2016. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6933>. Acesso em: 02 jan. 2018.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se é verdade que pensar nas tramas e subtramas de histórias enoveladas nos leva longe no tempo, há bem mais de mil e uma noites atrás, também não podemos negar que a conformação dessa “grande criação narrativa da América Latina”, como Marlyse Meyer (1996) chamou a telenovela, passa pela feitura que a mão da indústria deu à ela. É um produto que oscila entre a criatividade artística, a herança cultural e a dureza do mercado.

Martín-Barbero (1988) insiste em nos lembrar que o apego da América Latina às telenovelas provavelmente responde muito menos à dependência a um formato industrial – uma dependência a um padrão narrativo que seria simplório que não exigiria esforço de reconhecimento e compreensão – e muito mais à fidelidade a uma memória cultural. Há mais que a banalização de esquemas narrativos na indústria cultural, há “obscuras articulações que ligam as demandas sociais e as dinâmicas culturais às lógicas do mercado em nossa sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 137, tradução nossa<sup>14</sup>). Há, entre os esquemas narrativos, as repetições e as séries algo das matrizes narrativas e cênicas que continuam vivas, que continuam secretamente conectadas com a vida das pessoas.

Buscamos neste trabalho refletir sobre modos de contar que tem a telenovela brasileira. Um objetivo que estamos buscando em reflexões anteriores desenvolvidas no âmbito do GP de Ficção Televisiva Seriada da Intercom e que ainda parece nos dar fôlego para novas investigações. Foi possível, aqui, pensar sobre o suspense, a estrutura em árvore da telenovela, sua extensão, sua característica única de ser escrita enquanto é vivida, pelos seus escritores e leitores. Uma “urdidura aliciante”, como também diz Meyer (1996, p. 387), que é “tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino do seu personagem”. Peço licença pelo uso da primeira pessoa, mas me ocorre que talvez estudá-la seja como vivê-la, algo que nos fala de um tempo que fica suspenso mas que reengata um outro, por múltiplos trançamentos, um que fala da precisão da ciência e das exigências do acadêmico. Creio que falo do adiamento da satisfação que demora a chegar, que se esparrama pelo tempo, a de saber-se conhecedora dos modos de contar de uma telenovela brasileira.

---

14 Oscuras articulaciones que ligam las demandas sociales y las dinámicas culturales a las lógicas del mercado en nuestra sociedad.

## REFERÊNCIAS

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas.** São Paulo: Edusp, 2002.

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

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

BUONANNO, M. Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. **Matrizes**, São Paulo, v.13, n.3, p. 37-58, set./dez. 2019.

CAMPEDELLI, S. Y. **A telenovela.** 2.ed. São Paulo: Ática, 2001.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados.** 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ECO, U. **Lector in fabula:** a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FILHO, D. **O circo eletrônico:** fazendo TV no Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

HOWARD, D.; MABLEY, E. **Teoria e prática do roteiro:** um guia para escritores de cinema e televisão. São Paulo: Globo, 1996.

LE MOS, L. P.; ROCHA, L.L.F. Ficção televisiva brasileira e covid-19: reconfigurações e estratégias de programação. **Lumina**, Juiz de Fora, v.16, n. 1, p. 45-60, jan./abr. 2022.

LOPES, M. I. V.; BORELLI, S. H. S.; RESENDE, V. da R. **Vivendo com a telenovela:** mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

LOTZ, A. **Portals:** a treatise on Internet-Distributed Video. Ann Arbor: Maize Books, 2017.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

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. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, J. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios Sobre Las Culturas Contemporaneas**, México, v. 2, n. 5, p. 137-164. 1988.

MARTÍN-BARBERO, J. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, M. I. V. **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004. p. 23-46

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

MITTELL, J. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. Nova York: NYU Press, 2015.

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

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia**: a construção da personagem. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROCHA, L. L. F. Que formato usar? Sobre a televisão hoje, dificuldades de definição de formatos narrativos e hibridizações nos modos de contar das minisséries brasileiras. In: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. F. **Ficção seriada: Estudos e pesquisas** – Volume 3. Alumínio, SP: Editora Jogo de Palavras, 2021.

ROCHA, L. L. F. O feito da indústria no contar de histórias: serialização e repetição. In: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. F. **Ficção seriada: Estudos e pesquisas** – Volume 5. Alumínio, SP: Editora Jogo de Palavras, 2022. No prelo.

SARAIVA, L.; CANNITO, N. **Manual de roteiro**: ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV. São Paulo: Conrad, 2004.

VOGLER, C. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. 3.ed. São Paulo: Aleph, 2015



# FORMATOS, INTERATIVIDADE E MODOS DE CONSUMO NOS STREAMINGS DO SBT

*Erick Vieira  
Clarice Greco*

## INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é analisar a oferta de streaming do SBT a fim de refletir sobre as possibilidades de assistência sob demanda. O canal SBT oferece duas opções de consumo via streaming: o site SBT Vídeos, que disponibiliza todo o conteúdo recente do canal de televisão, e o canal SBT Online, no Youtube, que reúne subcanais com programas exibidos pela emissora. Ambos têm o Youtube como local de armazenamento (o SBT Vídeos, apesar de ter domínio próprio, transmite vídeos linkados ao Youtube). No entanto, os dois sites apresentam diferenças que, para além de meramente estéticas ou funcionais, propiciam formas distintas de consumo e apontam variações entre as estratégias de oferecimento de conteúdo sob demanda.

O artigo se inicia com uma contextualização teórica do cenário de convergência midiática e a transformação das mídias tradicionais para digitais. A análise empírica aborda, inicialmente, aspectos particulares de cada plataforma, com caráter descritivo e analítico. Seguimos então para análise comparativa, pela qual buscamos compreender as estratégias da emissora tendo em vista três principais aspectos: os formatos dos programas oferecidos, os modos de consumo (opções de navegação e disponibilização do conteúdo) e as possibilidades de interação do usuário.

Vale mencionar a gratuidade dos serviços de streaming do SBT. Diferentemente de portais internacionais de VoD (como Netflix, Amazon Prime ou Disney Plus) ou mesmo nacionais (como a Globoplay ou PlayPlus), as opções de streaming do SBT são gratuitas, tanto no site oficial SBT Vídeos quanto no canal de Youtube SBT online. A opção da emissora em fornecer opções sem assinatura mensal trazem refle-

xões sobre um ‘streaming aberto’, que corresponde à lógica econômica tradicional da TV aberta. Por outro lado, a utilização de uma empresa de big data como o Google (Youtube) traz outras implicações para o usuário, como o uso não esclarecido de seus dados. Ainda que o debate sobre dataficação e as questões econômicas que envolvem o uso do Youtube como plataforma seja de extrema relevância, não é objetivo deste artigo adentrar esta seara. Intencionamos, aqui, comparar as possibilidades de consumo ofertadas pelas plataformas para compreender as distinções e semelhanças na distribuição de programação televisiva sob demanda.

## A TV DE FLUXO E AS PLATAFORMAS DE STREAMING

Recentemente foi publicada uma reportagem sobre a participação de *Smart TVs* nas casas dos brasileiros. De acordo com o texto “a participação das *Smart TVs* no total de vendas de televisores no país era de 99,4%, segundo dado mais recente da Associação Nacional de Fabricantes de Produtos Eletroeletrônicos”<sup>1</sup>. Estes números levantam questões sobre um debate que ocupou o campo da comunicação nas últimas décadas: seria o fim da TV tradicional? Em resposta, poderíamos dizer que o aumento de vendas de *Smart TV* traz ao menos dois pontos de reflexão. O primeiro é de que a televisão, enquanto eletrodoméstico, segue com relevância comercial. O segundo é que a substituição da TV tradicional pela *Smart TV* abre possibilidade de diferentes tipos de consumo do conteúdo televisivo.

O modelo televisivo passou por diversas transformações desde sua chegada ao Brasil, que vão desde o surgimento do controle remoto, qualidade da imagem, opções de áudio (como tecla SAP), passando por aumento do número de canais com as tecnologias a cabo, acesso a informações sobre o programa exibidas na tela a partir de comandos do controle remoto (sinopses, horários, ficha técnica, etc), e chegam até as tecnologias de transmissão e o aumento robusto das opções de vídeo sob demanda, que rompe com o fluxo da grade televisiva.

A grade televisiva convive hoje com a TV sob demanda, ou a oferta de conteúdo televisivo via streaming. O hábito da criança dos anos 1990, que esperava ansiosamente pela exibição de *Caverna do dragão*, hoje se esvai por consequência das possibilidades de assistir ao conteúdo online em outros horários do dia. Esta mudança aconteceu devido aos avanços tecnológicos, à transmissão de dados pela internet

---

1 Fonte: Eletros.org. Disponível em: <https://eletros.org.br/quase-100-dos-televisores-vendidos-no-brasil-em-2020-foram-smart-tvs/>. Acesso em 20 de maio de 2022.

e à chegada do streaming. Essa tecnologia tem se tornado cada vez mais popular, levando muitas vezes ao questionamento sobre o fim da televisão tradicional. Vale lembrar que o mesmo receio foi expresso em relação ao rádio ou ao cinema, quando do surgimento da TV. No entanto, sabemos hoje que as diferentes mídias se transformam e convivem ou convergem, culminando no que Jenkins chama de *cultura da convergência* (2009). Jenkins (2009) defende que o surgimento de novas mídias não acarretará o desaparecimento das mídias tradicionais, pois elas tendem a coexistir. A convergência midiática ajudaria a explicar a mudança na maneira de relacionamento do público com os meios de comunicação.

A criação e o desenvolvimento de tecnologias para a comunicação aumentaram e cresceram também as possibilidades de difusão em massa, que por muito tempo foram competências do rádio e da TV. Hoje, essas mídias dividem espaço com computadores, celulares e tablets, mas mantêm padrões de produção do mercado televisivo (Lotz, 2017).

A internet ampliou a diversidade de acesso a produtos audiovisuais. Esse acesso começou com buscas trabalhosas por download de filmes e séries por softwares de troca de arquivo entre usuários, como Winamp, Emule, 4shared, etc. A prática, muito comum no início dos anos 2000, suscitou discussões sobre pirataria, além de apresentar problemas como arquivos corrompidos. Com a chegada da internet de banda larga e transmissão de dados por pacotes, chegamos ao streaming, que interfere nas formas como consumimos músicas, filmes, games e TV, pois o download se transforma em uma transferência por pacotes de um arquivo na nuvem.

O principal exemplo é a plataforma de streaming mais acessada no mundo: o Youtube. Lançado em 2005, o Youtube mudou a forma de se consumir vídeos. Fomos apresentados ao 'on demand', disposição pela qual o telespectador decide o que, como e onde assistir, mudando o hábito de ter hora e local marcado para consumir conteúdo audiovisual.

A partir de então, apareceram diversos serviços de streaming para filmes e séries como Netflix, Amazon Prime, Disney Plus, Apple TV +, Hulu, etc. No Brasil, as grandes emissoras também aderiram a esta plataforma como Globoplay, SBT video, Record Play Plus e Band Bandplay. Essas iniciativas constituem o que Lotz (2017) chama de *televisão distribuída pela internet*, e confirmam a convergência da qual Jenkins (2009) fala, pois as emissoras viram nesta tecnologia a possibilidade de inserir outros serviços. O autor propõe que a cultura da convergência reúne as velhas mídias (TV, rádio e cinema)

e as novas mídias (redes sociais, app de streaming), e convergem entre si. Mais do que isso, Jenkins (2009) ressalta o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor, que estabelecem forma de comunicação imprevisível.

Seguindo este pensamento, Cannito (2010) afirma que a televisão não mudará nem será descaracterizada, mas se tornará cada vez mais específica. A TV com transmissão aberta e generalista oferece grade de programação vertical e horizontal para atender aos mais diversos públicos, em diferentes faixas etárias, sociais e culturais. As plataformas de streaming, por sua vez, alimentam movimento de produções audiovisuais voltadas a nichos de audiência.

O digital não vai destruir a televisão; vai contribuir para sua evolução natural, na medida em que potencializa suas características. As melhores soluções tecnológicas, portanto, serão sempre as elaboradas em diálogo com as necessidades do público (CANNITO, 2010, p. 213).

A suposição de que as diferentes tecnologias tendem a se complementar pode ser vista no fato de que o próprio streaming tem inserido em sua programação elementos de grade televisiva. Portais como Amazon, Starplus e Disney Plus começaram a fornecer programação “ao vivo” como jogos e programação esportiva. Por sua vez, as emissoras de TV disponibilizam não apenas seus programas exibidos em grade, mas oferecem também conteúdo exclusivo para as suas plataformas online. Isso demonstra que os fluxos de conteúdo audiovisual são convergentes, dinâmicos e cíclicos.

Além de Jenkins, Fidler (1997) também apresenta uma teoria em seu livro *Mediamorphosis, understanding new media*. O autor usa o termo *midiamorfose* para descrever essa evolução dos meios e pensar as transformações tecnológicas dos meios de comunicação, considerando a possibilidade de existirem de forma simultânea e evoluírem também juntas.

Ao estudar o sistema de comunicação como um todo, veremos que os novos meios não surgem por geração espontânea, nem de modo independente. Aparecem gradualmente pela metamorfose dos meios antigos. E quando emergem novas formas de meios de comunicação, as antigas geralmente não deixam de existir, mas continuam evoluindo e se adaptando. (FIDLER, 1998, p. 57, tradução nossa).

Nesse contexto de metamorfose midiática e convergência, encontram-se a transição da TV para a tecnologia streaming, em aplicativos para SmarTV, sites, portais ou plataformas. Segundo Lotz (2017), um portal oferece conteúdo televisivo de modo não linear, porém mais estático, com centralidade no produto audiovisual, funcionando como curador e distribuidor de conteúdo. Por outro lado, plataformas são hoje reconhecidas não como mídias, mas como tecnologias, sistemas de mensagens e práticas de coleta de dados, concentrando-se em serviços de comunicação pessoal, e não necessariamente na propriedade intelectual da produção. No geral, percebe-se que as distinções entre o site SBT Vídeos e o canal SBT Online estão em consonância com essas características, sendo o SBT Vídeos mais perto de um portal e o SBT Online está embebido na lógica da plataforma Youtube.

Veremos agora o caso do SBT e seus serviços de streaming, SBT vídeos (site próprio) e SBT Online (canal no Youtube), que se inserem nessa lógica de transformações do meio televisivo.

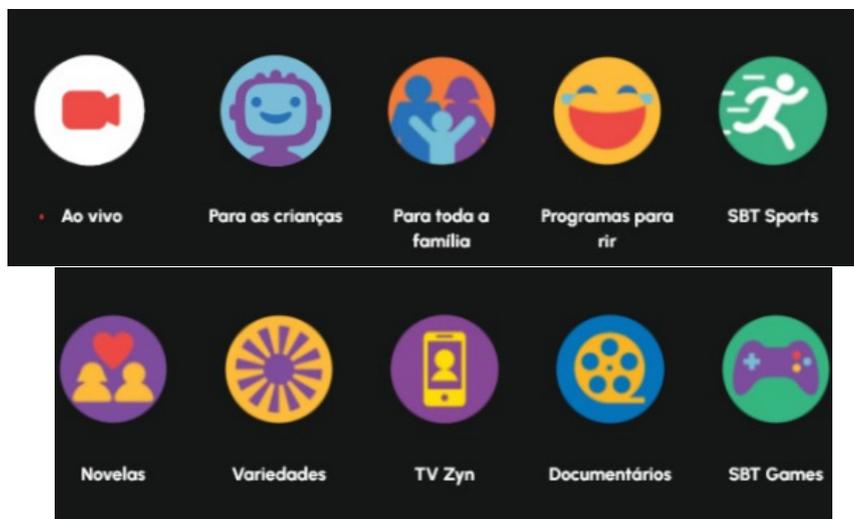
## **SBT VÍDEOS: CATEGORIZAÇÕES E SERIALIDADE**

O site SBT Vídeos foi lançado em abril de 2020, disponibilizando seus programas televisivos, como telenovelas, filmes e conteúdos exclusivos para consumo no próprio portal. O SBT Vídeos conta com uma interface simples, intuitiva e bem semelhante a portais mais conhecidos como a Netflix ou Globoplay. No site, os programas são publicados a partir de links do Youtube, mas organizados de forma particular para navegação.

Ao acessar o conteúdo do SBT vídeos, a primeira página mostra um carrossel de fotos colocando em destaque alguns programas e produtos variados. Por exemplo, no dia 01.06.22, constavam destaques para a telenovela *Se nos deixam*, o programa esportivo *Arena*, o documentário comemorativo *A pracinha*, sobre os 35 anos da *A praça é nossa*, o filme *Fora de controle* e o documentário *Cinemaqia - A história das videolocadoras de São Paulo*. Abaixo deste carrossel, aparecem chamadas para os últimos programas que foram assistidos pelo assinante. No aplicativo existe também a opção “Ao Vivo”, um botão sem grande destaque, no canto superior esquerdo da página de abertura. Neste botão, as pessoas podem assistir pela internet à programação televisiva do canal em tempo real e, depois de 48h, eles já estarão disponíveis no modo *streaming*.

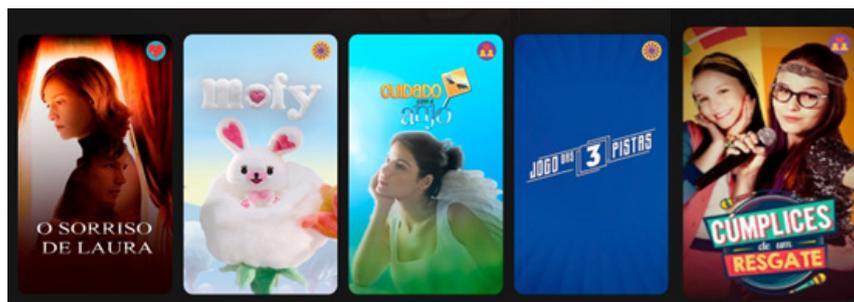
O streaming SBT Vídeos conta com produções conhecidas na TV nacional, e conta também com um ícone onde o assinante pode assistir a produções regionais. Todos os programas são categorizados e possuem ícones que os representam (Figura 1). Os ícones aparecem no canto superior direito da programação, indicando a qual categoria cada conteúdo pertence (Figura 2).

**Figura 1:** Ícones de categorização dos programas no site SBT Vídeos



Fonte: Captura de tela do SBT Vídeos, 01.07.2022

**Figura 2:** Alguns programas disponíveis e suas categorias.



Fonte: Captura de tela do SBT Vídeos, 01.07.2022

A categorização do conteúdo facilita a navegação e a busca do usuário por programas de seu interesse. Os ícones são exclusivos do SBT vídeos, não há essa opção nos canais do SBT Online no Youtube.

No decorrer do aplicativo, há também seções como ‘Mais Novos’, onde o usuário pode verificar o que foi adicionado recentemente e ‘Mais Vistos’, que reúne as produções com mais acessos. Neste tópico, chama atenção o fato de que todos os dez programas mais vistos são telenovelas. Algumas delas tem inserções de capítulos diários pois estão sendo transmitidas na TV aberta pelo SBT, outras são novelas já encerradas, como *Poliana* e *Cúmplices de um resgate*, com todos os capítulos disponíveis. Na seção ‘Novelas’, constam ainda produções nunca reprisadas, como *Revelação* (2008) e *Amor & Revolução* (2011), além das tradicionais adaptações de obras estrangeiras, como *Chiquititas*<sup>2</sup> (1997), *Carrossel*<sup>3</sup> (2012) e *Esmeralda*<sup>4</sup> (2004). O site se torna, portanto, o único meio de rever estas produções.

Um caso particular é o da telenovela *Canaval de Paixões*, que apesar ter sido exibida no canal SBT em dois momentos (em 2010, no horário nobre e em 2012, no período da tarde), tem seus capítulos postados um por dia no portal. Ao fazer isso, o site segue a lógica da grade de programação nas emissoras, que constroem com o telespectador o hábito de assistir cotidianamente. Porém, o streaming o faz seguindo outra lógica comercial, diferente dos intervalos com anúncios. Kompare (2006) associa a serialidade da grade televisiva aos modelos de venda de anúncios.

(...) a maior parte da ficção televisiva é seriada, apresentada em episódios separados. As séries de televisão (particularmente nos Estados Unidos) são projetadas principalmente para obter modularidade ótima, aderindo rigidamente a fórmulas específicas que dizem respeito a duração de programa (trinta ou sessenta minutos, por exemplo), momento do dia (dia, horário nobre), gênero (comédia, drama), e periodicidade (diária, semanal, anual). Isto tem sido historicamente facilitado pelo fluxo de transmissão, que padroniza a distribuição de certas audiências em torno de gêneros e horários, estabilizando os mercados publicitários e desenvol-

---

2 Chiquititas teve em 1997 a primeira versão brasileira. A produção foi adaptada pela diretora Cris Morena a partir da versão original Argentina.

3 Carrossel é uma novela Mexicana produzida pela Televisa em 1989. No Brasil foi adaptada e produzida pelo SBT. A novela foi exibida em 2013, dirigida por Fel Rangel e Reynaldo Boury

4 Esmeralda é uma versão da telenovela Venezuelana de Delia Fiallo. No Brasil foi adaptada por Henrique Zambelli, direção geral de Henrique Martins, produzida pelo SBT em 2004.

vendo uma “marca” consolidada para a continuação da exploração. (KOMPARE, 2006, p. 342)

Este é um dos motivos de a programação televisiva ser seriada: tempo. Este é um dos pontos principais para as estratégias comerciais da televisão tradicional na elaboração da grade televisiva. Como se sabe, a programação televisiva é produzida em forma de *blocos*, cuja duração varia de acordo com cada modelo de emissora. A transmissão diária de um determinado programa é normalmente produzida por um conjunto de blocos, mas ela própria também é um segmento de uma totalidade maior. O programa como um todo pode se espalhar por semana, meses e anos. No streaming, entretanto, o consumidor não precisa ficar esperando dias para receber o conteúdo que pretende assistir, normalmente já tem vários episódios (ou todos) de uma vez para consumir de uma só vez, ou maratonar<sup>5</sup>.

[...] a maioria das séries são colocadas com temporadas completas de uma só vez à disposição do usuário: ele 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) (SILVA, 2015, p.6).

Com isso, as plataformas de VoD alteram a lógica da interrupção, uma das principais características da ficção seriada (BALOGH, 2002). Todos esses apontamentos indicam que, além dos ícones com categorias da programação e de seções que reúnem vídeos por características em comum (mais vistos ou mais recentes), também a serialidade é individualizada no streaming. Tais iniciativas acompanham a lógica da segmentação de mercado presente na cultura pop e no audiovisual (ANDERSON, 2006; VELASCO, 2010; GRECO, 2022), pois ofertam produtos a partir de agrupamentos específicos, que constituem nichos.

Além de programas exibidos na TV, o SBT vídeos possui seções de conteúdo exclusivo: a TV ZYN e SBT games. Ambos apresentam produções no formato usualmente encontrado na web, indicando terem sido pensadas para inserção no Youtube. O formato está em consonância com o player escolhido para o SBT vídeos, que é distribuído via YouTube.

---

5 Modo de assistir as produções possibilitado pelos serviços de TV pela internet. Maratonar recebe o nome de binge-watching. O termo binge, em inglês, significa compulsão e foi adaptado para designar o comportamento de assistir a vários episódios de séries de uma vez só, o que antes era chamado de maratona.

## O SBT NO YOUTUBE

O SBT vem, há alguns anos, utilizando a plataforma do Google como um grande centro de distribuição e amplificação de conteúdo. Grande parte da programação do SBT está no Youtube, posta após transmissão pela televisão. A distribuição dos programas do SBT no Youtube é fragmentada em canais específicos (ou subcanais), cada um com sua respectiva programação, ao invés de postar todos os programas em apenas um canal.

A presença do SBT no YouTube em 2021 registrou mais de seis bilhões de visualizações, quase 700 milhões de horas assistidas e 53 bilhões de impressões, o que corresponde a um aumento de 24% ante o ano de 2020<sup>6</sup>. De acordo com a emissora, segundo o portal Meio e Mensagem<sup>7</sup>, foram publicados em média 56 vídeos por dia. De janeiro até novembro de 2020, 64 vídeos acumularam dez milhões de visualizações. A emissora está entre os 12 canais com maior alcance na plataforma. A audiência prevalece entre jovens, 50% mulheres e 50% homens.

O canal no Youtube do SBT conta com 30 subcanais, cada um para determinado programa, que estão na programação da TV aberta, embora nem todos estejam no SBT vídeos.

**Tabela 1.** Lista de programas (subcanais) do canal SBT Online no Youtube

Canal Youtube / Programa	Formato	Nº. Inscritos	SBT Vídeos
The night com Danilo Gentili	Variiedade (entrevista)	10,04 milhões	Sim
Câmeras Escondidas	Humorístico	8,52 milhões	Sim
Poliana Moça	Telenovela	7,84 milhões	Sim
TV ZYN	Outros (coletânea jovem)	4.49 milhões	Sim
A Praça é nossa	Humorístico	4,01 milhões	Sim
SBT News	Jornalístico	3,96 milhões	Não

6 Fonte: Folha de São Paulo. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2022/01/sbt-sela-parceria-para-ampliar-producoes-no-youtube.shtml> - Acesso em 23.06.2022.

7 Fonte: Meio e Mensagem. As estratégias de conteúdo do SBT no YouTube. Disponível em <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2022/01/21/as-estrategias-de-conteudo-do-sbt-no-youtube.html> acesso em 23.06.2022

<b>Canal Youtube / Programa</b>	<b>Formato</b>	<b>Nº. Inscritos</b>	<b>SBT Vídeos</b>
Cúmplices de um resgate	Telenovela	3,89 milhões	Sim
Carrossel	Telenovela	3,74 milhões	Sim
Programa Silvio Santos	Variedade (auditório)	2,4 milhões	Sim
Programa Eliana	Variedade (auditório)	2,19 milhões	Sim
Domingo legal	Variedade (auditório)	1,64 milhões	Sim
SBT Rio	Jornalístico	1,51 milhões	Não
Programa do Ratinho	Variedade (auditório)	1,18 milhões	Sim
Raul Gil	Variedade (auditório)	1,17 milhões	Sim
Bake off Brasil	Reality Show	1,04 milhões	Não
SBT RS	Jornalístico	1,04 milhões	Não
Esquadrão da moda	Reality Show	852 mil	Sim
Casos de família	Variedade (auditório)	762 mil	Sim
SBT Brasília Jornalismo	Jornalístico	745 mil	Não
Fabrica de casamentos	Reality Show	637 mil	Sim
SBT Sports	Outros (esportivo)	564 mil	Sim
Maquina da Fama	Variedade (auditório)	512 mil	Sim
Beca Milano	Variedade (culinária)	349 mil	Sim
SBT GAMES	Outros (games)	266mil	Sim
Tbt SBT	Outros (nostalgia SBT)	231 mil	Sim
Vem pra cá	Variedade (auditório)	131 mil	Sim
Fofocalizando	Variedade (auditório)	91,1 mil	Nao
Roda a Roda Jequití	Variedade (auditório)	58,9 mil	Sim
Gabi Quase Proibida	Variedade (entrevista)	65,9 mil	Sim
Boris e Rufus	Outros (animação)	36,8 mil	Sim

Fonte: autores, com dados do SBT Online em julho de 2022.

O programa com maior audiência no canal do Youtube SBT Online é o *The Night, com Danilo Gentili*, um programa de entrevistas com traços humorísticos. O segundo subcanal com maior número de inscritos é o *Câmera Escondida*, programa que reúne pegadinhas com pessoas supostamente comuns, filmadas por câmeras supostamente escondidas. Em terceiro lugar, encontra-se o canal *Poliana Moça*, com capítulos da telenovela infanto-juvenil que está em exibição no SBT no momento da escrita deste artigo.

O fato de os dois principais canais no Youtube serem de programas de humor demonstra um recorte de público. No entanto, se olharmos para os formatos, os humorísticos são minoria no canal do SBT no Youtube. Entre os 30 programas que recebem canais no SBT Online, apenas dois são humorísticos. A predominância é de programas de variedades (auditório e entrevistas), com alguns jornalísticos, reality shows e telenovelas, conforme tabela 2 a seguir.

**Tabela 2.** Resumo de programas do SBT Online (subcanais no Youtube) por formato

Formato do programa	Quantidade
Variedades (entrevistas/ auditório)	13
Jornalísticos	4
Telenovelas	3
Reality shows	3
Humorísticos	2
Outros	5
<b>Total</b>	<b>30</b>

**Fonte:** autores, com dados do SBT Online em julho de 2022.

Entre os 30 programas que ganharam subcanais dentro do SBT Online no Youtube, a maioria (43%) é de variedades, como programas de auditório ou de entrevistas. O fato demonstra coerência com a grade televisiva, uma vez que o SBT é reconhecido por seus programas de auditório, especialidade de Sílvio Santos, dono da emissora. Também no site SBT Vídeos os programas de variedade são maior quantidade, com 48 títulos ofertados. No entanto, como já menciona-

do, no site SBT Vídeos as telenovelas recebem atenção maior do que no SBT Online. No site próprio da emissora, são ofertados 16 títulos de novelas, que ocupam as dez posições entre os programas mais assistidos. Isso aponta para outra diferença entre os possíveis públicos, indicando que os espectadores do Youtube demonstram apreço por programas de auditório ou humorísticos, enquanto o site SBT Vídeos tem forte audiência dos afeicionados por telenovela.

Retomando a tabela 1, a coluna da direita indica quais programas do canal SBT Online estão também no site SBT Vídeos. Alguns canais não estão no streaming SBT vídeos, mas fazem grande sucesso no streaming do Youtube. Como exemplo, podemos citar o SBT News, que já possui mais de 89 milhões de visualizações<sup>8</sup> (até junho de 2021) se tornando o canal de notícias mais relevante de notícias do Youtube. O SBT News conta com a produção jornalística realizada pela emissora e suas equipes. O canal disponibiliza diversas matérias e notícias transmitidas na televisão aberta. O veículo também conta com uma grade especial de programas exclusivos para o meio digital<sup>9</sup>, como por exemplo a *Agenda do Poder*, com análises de jornalistas do SBT News e especialistas sobre os principais assuntos que pautam os três poderes; *Poder Expresso*, que traz um resumo do que está acontecendo na política e na economia; e *Mapa Mundi*, uma revista semanal sobre a geopolítica e o que acontece ao redor do mundo. As produções são organizadas em *playlists* que facilitam o acesso do usuário ao conteúdo disponibilizado, além de reportagens produzidas para os jornais da TV aberta.

Outro destaque também é o TV ZYN, um projeto multiplataforma que encontra ramificações no app SBT Vídeos, Youtube e redes sociais. O SBT hoje é um dos poucos canais abertos a manter uma programação voltada para as crianças. No YouTube<sup>10</sup>, a TV ZYN revela bastidores das novelas, mas também aposta em programetes variados para o público mirim. *Fashion Talk Show*, *Tá On* e *Jornal Zyn* são alguns dos conteúdos disponibilizados no canal.

Percebemos que, a depender do canal, as postagens acontecem ao longo de todo o dia, com curto intervalo entre elas. Como podemos observar na imagem abaixo (figura 3), o canal TV ZYN, postou diversos vídeos no mesmo horário, diferente do canal Câmeras

8 <https://www.youtube.com/watch?v=yqF1arw1S7Y>

9 Fonte: Tela Viva. Canal SBT News atinge a marca de 116 milhões de visualizações no YouTube. Disponível em <https://telaviva.com.br/11/04/2022/canal-sbt-news-atinge-a-marca-de-116-milhoes-de-visualizacoes-no-youtube/> - Acesso 23.06.2022

10 Fonte: Observatório da TV. TV ZYN: amarrado na TV aberta, SBT investe em conteúdo infantil na internet. Disponível em <https://observatoriodatv.uol.com.br/critica-de-tv/tv-zyn-amarrado-na-tv-aberta-sbt-investe-em-conteudo-infantil-na-internet> - Acesso em 23.06.2022

*Escondidas Programa Silvio Santos* (figura 4), em que as postagens foram feitas a cada 2 dias. Outra diferença significativa é que nem todos os programas postados no YouTube se encontram no SBT Vídeos, um exemplo é o próprio TV ZYN e o SBT Games. Alguns conteúdos são produzidos e postados apenas pelo canal no YouTube, buscando maior engajamento do seu público, por ser um tema que traz uma proximidade maior para com o público, como por exemplo uma entrevista com atores da telenovela *Poliana Moça*.

## **MODOS E POSSIBILIDADES DE CONSUMO: SBT VIDEOS X YOUTUBE**

Após analisar separadamente a apresentação de conteúdos no site SBT Vídeos e no SBT Online no Youtube, observamos também diferenças entre os formatos predominantes em cada iniciativa, além de preferências do público. A partir desses pontos, foi possível destacar algumas diferenças entre o SBT vídeos e o canal SBT no Youtube que apontam estratégias diferentes.

Uma das principais diferenças diz respeito às *formas de interação*. No site próprio do SBT Vídeos, a interação do usuário é restrita. Podemos somente curtir ('gostei') ou negatar ('não gostei') uma produção e adicionar um produto à lista de favoritos. Já no Youtube, além de curtir, negatar ou favoritar, é possível comentar e compartilhar o conteúdo nas redes sociais (Facebook, Whatsapp, Twitter). Os comentários no Youtube são a ferramenta que permite maior interação não só do usuário com a emissora, mas também entre usuários. Além disso, o número de comentários influencia o ranking de vídeos por relevância. A opção do SBT por utilizar o Youtube como plataforma de streaming amplia as possibilidades de interação com usuários e entre eles, diferentemente do que ocorre com as empresas mais conhecidas de streaming (Netflix, Globoplay, Amazon Prime, etc).

Há também distinções na *forma de navegação* proporcionada ao usuário. Os ícones ilustrados que categorizam os programas por gênero no site próprio do SBT Vídeos são mais do que elemento lúdico. Eles alteram a forma de navegação, permitindo ao usuário buscar vídeos por temáticas ('para crianças', 'para rir', 'documentários', entre outros), enquanto no Youtube as possibilidades de navegação principais são número de visualizações, data de postagem e relevância (determinada pelo algoritmo, com base em histórico coletivo).

Essas distintas formas de apresentação e categorização dos conteúdos influenciam o modo de navegação do usuário e sua interação

com os vídeos assistidos. No SBT vídeos, os ícones permitem uma busca mais individualizada, por intenção do espectador em assistir a determinado tipo de programa. Ainda que exista destaque para os programas mais vistos, o que representa um critério coletivo, a forma de exposição dos conteúdos tem em primeira instância uma aparência customizada para o indivíduo. No Youtube, ao contrário, os critérios de seleção tendem a ser mais coletivos, hierarquizados e oferecidos ao usuário por meio de algoritmos.

Outra diferença está na *disponibilização dos conteúdos*. No site próprio do SBT Vídeos, os programas são disponibilizados com episódios e capítulos na íntegra, enquanto no Youtube a apresentação é diversa e às vezes fragmentada. O canal SBT Online, no Youtube, disponibiliza tanto programas na íntegra quanto reedição de trechos com os melhores momentos. Essa última forma de ofertar conteúdo em trechos curtos é uma estratégia para incentivar compartilhamento em redes sociais. Com o intuito de viralizar, a própria emissora divulga vídeos com potencial de distribuição nas redes. Mais uma vez, o canal no Youtube amplifica o potencial de disseminação do conteúdo, enquanto o site SBT Vídeos prioriza a experiência individual do usuário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A convergência midiática (Jenkins, 2009) ou midiamorfose (Fidler, 1998) constantemente vem alterando as formas de consumo televisivo e os modos como os telespectadores recebem conteúdo. Essa mudança ocorre desde o início da TV, com a evolução das grades de programação horizontal e vertical, até o momento em que hoje o telespectador pode assistir o conteúdo na hora e no suporte de sua preferência, seja na *Smart TV*, no celular ou no desktop.

O SBT investiu no Youtube produzindo material para complementar o que está sendo transmitido em sua programação ou para criar conteúdo original, pensado especialmente para a plataforma. A inserção de canais da TV aberta no Youtube não é novidade, há outras emissoras no Brasil que utilizam o Youtube como hub para distribuição de sua produção televisiva. Mas o SBT faz uso do serviço como uma das principais opções de consumo sob demanda, além de ter significativa presença e número de inscritos.

Isso nos faz pensar como o YouTube funciona e de que maneira isso está sendo utilizado pelo SBT além do seu próprio streaming, o SBT Vídeos. Apesar de se assemelharem no objetivo de fornecer ao telespectador da emissora os programas sob demanda, cada uma das opções de streaming tem funções e abordagens distintas.

No site SBT Vídeos, percebemos que o usuário tem uma limitação nas possibilidades de interação, apenas favoritando ou não um conteúdo e adicionando a lista de preferências. A forma de exibição dos vídeos também é próxima à da TV aberta, com programas completos. Os formatos são diversos e há maior quantidade de programas. Ainda que os programas de variedade sejam maior em número, as telenovelas ganham destaque por ocuparem posições nas produções mais assistidas. Destacamos também os ícones de classificação dos programas, que facilitam ao usuário a escolha do que pretendem assistir.

No SBT Online, no Youtube, a forma de consumo muda. Os formatos principais são humorísticos e variedades. Os critérios de seleção dos vídeos no Youtube são baseados em número de visualizações ou indicação por algoritmos a partir do histórico de busca do usuário. Os conteúdos são disponibilizados de forma fragmentada, com possibilidades de compartilhamento em outras redes e interação com a emissora e entre usuários, por permitir comentários abaixo do vídeo. Vale ressaltar que a reedição dos programas em fragmentos curtos aumenta as chances de monetização para o SBT, pois há exibição de anúncios para cada vídeo.

Em suma, a partir de diferenças entre a quantidade de programas de cada formato apresentado no Youtube e no SBT Vídeos, observação das possibilidades de navegação, formas de interação e de consumo, concluímos que o site SBT vídeo se mostra como uma experiência mais focada no indivíduo, enquanto o SBT Online, no Youtube, tende a focar na pulverização dos conteúdos, que adquirem contornos coletivos.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Campus, 2006.

BALOGH, Anna Maria. *O Discurso Ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002.

CANNITO, Newton. *A televisão na era digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio*. São Paulo: Summus, 2010

D'ANDRÉA, Carlos. *Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos*. Coleção Cibercultura. Salvador: EDUFBA, 2020

FIDLER, Roger. *Mediamorphosis: understanding new media*. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 1997.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LOTZ, A. *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*. University of Michigan, Michigan Library. 2017.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Ed. SENAC 2000

SANTAELLA, Lucia. *A pós-verdade é verdadeira ou falsa?* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018.

SILVA, Anderson Lopes da. A prática do binge-watching nas séries exibidas em streaming: sobre os novos modos de consumo da ficção seriada. Anais do 5º Encontro de GTs - Comunicon, 5, 6 e 7 de outubro de 2015.

VAN DIJCK, José. *The Culture of Connectivity: A critical history of social media*. Oxford University Press, 2013.

VELASCO, Tiago. *Pop: em busca de um conceito*. Animus. V. 9, n. 17, 2010.

WOLTON, Dominique. *Internet, e depois?* Porto Alegre: Sulina, 2003.



- EIXO 4 -

# ***Memórias e métodos***





# UM OBJETO SEM MEMÓRIA: A PESQUISA EM TELENOVELA E SEUS LUGARES DE MEMÓRIA

*Gêsa Cavalcanti*

## INTRODUÇÃO

Chamar a telenovela de um objeto sem memória é um ato reconhecidamente dramático considerando a memória viva e pulsante que existe sobre o produto. No entanto, a escolha do “sem memória” está atrelada à ideia de que, enquanto pesquisadores de telenovela, carecemos daquilo que Pierre Nora (1993) chama de lugares de memória, noção que será discutida no decorrer deste artigo.

Essa escassez de uma memória da telenovela se manifesta de diferentes formas, envolvendo questões que vão além da falta de arquivos propriamente ditos, como, por exemplo, a parcialidade dos documentos usados na pesquisa em telenovela<sup>1</sup> e a dificuldade de acesso a boa parte destes documentos.

Para pensarmos sobre isso, podemos citar aqui o exemplo do estudo “Telenovela, História e Produção” (1989) que começou a ser realizado em 1986 pelos pesquisadores Renato Ortiz, Silvia Borelli e Renato Ramos, sendo uma das principais pesquisas sobre a história da telenovela brasileira publicadas até hoje. Essa pesquisa foi realizada em um momento em que havia um processo no sentido do entendimento da telenovela como um lugar privilegiado para pensar a cultura contemporânea. Ainda assim, analisando as fontes utilizadas pelos pesquisadores, podemos perceber que, para além das fontes primárias, o que havia disponível eram dados secundários, compilações de informações realizadas “por agências de publicidade e propaganda, institutos de pesquisa de mercado e mídia impressa” (BORELLI, 2001).

---

<sup>1</sup> Tal imparcialidade refere-se ao modo como as fontes de produção de conteúdo/ informações sobre as telenovelas são também as fontes produtoras da própria telenovela. Ver mais em Cavalcanti (2022).

Essa citação de Silvia Borelli abre espaço para explorar a ausência de lugares de memória institucionalizados que servissem como fonte para os pesquisadores. A mídia impressa citada pela pesquisadora não estava disponível enquanto acervo, as fontes secundárias usadas em “Telenovela, História e Produção” foram matérias em isolamento coletadas de diferentes jornais em revista. Este exemplo nos dá uma noção das dificuldades de estudar um objeto sobre o qual não há um interesse de preservação, ao menos não para além dos repositórios com fins de mercado (reexibição, exportação, etc) criados pelas próprias emissoras.

Dessa forma, defendemos aqui, como já discutimos em Cavalcanti (2022), a ideia de que impera na relação que temos com a telenovela um descarte e uma lógica de descaso com a produção enquanto objeto de memória. Nos ocupamos de tais questões daqui em diante, explorando a forma como a memória da telenovela brasileira se institui sendo governada pelo que chamamos de lógica do descaso. Em seguida, apresentaremos os principais lugares de memória aos quais podemos recorrer enquanto pesquisadores de telenovela.

## **MEMÓRIA DA TELENVELA BRASILEIRA E A LÓGICA DE DESCASO**

Ao pensar na memória como uma propriedade de conservar certas informações e remetê-las a um conjunto de funções psíquicas, Le Goff (2003) destaca que é graças a tal processo que somos capazes de “atualizar impressões ou informações passadas” ou que representamos como passadas. Essa consideração nos permite estabelecer uma correlação entre o que é uma dimensão individual/particular da memória e uma noção coletiva. Afinal de contas, nossa capacidade de lembrar não depende só da integridade das memórias (de um ponto de vista neurofisiológico), mas de um processo de rememoração que toma como base um tempo e um lugar de inserção no mundo. Para explicar isso podemos recorrer a Maurice Halbwachs e à ideia de que, para evocar o próprio passado, o homem frequentemente precisa fazê-lo através das lembranças dos outros. “Ele reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade” (HALBWACHS, 1990 p.4). A telenovela, no Brasil, é um desses pontos de referência.

O lugar de telenovela como ponto de referência social é algo apresentado por Lopes (2014) quando ela defende a ideia da telenovela brasileira como narrativa da nação. Como algo capaz de conectar “dimensões temporais de presente, passado e futuro, por meio da co-

memoração e da construção de uma memória coletiva e por meio da antecipação e da construção de expectativas a respeito de eventos ou âmbitos específicos” (LOPES, 2014 p.3).

Há, então, uma memória que se estabelece a partir da telenovela, como fala Lopes (2014) e uma outra memória: sobre a telenovela. A memória sobre a telenovela é possível através do que Motter (2000) chama de memória documental construída pelo produto gravado, mas também é possibilitada pelos rastros que a telenovela deixa na esfera pública e ainda na memória daqueles que servem como testemunhas de seu fazer. A memória a partir da telenovela e a sobre a telenovela são correlacionadas, pois, preservar uma memória da telenovela é também defender uma possibilidade de acesso à memória a partir da telenovela.

Um dos passos iniciais de uma pesquisa é a definição da amostra/corpus, momento em que olhamos para o universo a ser analisado tentando estabelecer o quanto vamos olhar, ou seja, definindo que parcela do universo será selecionada (LAKATOS; MARCONI, 2007, p. 225) para a pesquisa. Pensando neste processo de escolha, John Conner (2003) afirma que no caso da pesquisa em audiovisual a pergunta inicial nesse processo de amostragem sofre um desvio: “ao invés de se questionar sobre “o quanto olhar e qual detalhe olhar”, o pesquisador precisa se perguntar antes “o que há para olhar?” É fácil reconhecer familiaridade na questão posta. Afinal de contas, há tanto uma escassez documental quanto uma dificuldade de acesso. Para os que estudam telenovela a análise de produtos, principalmente quando referente aos anos iniciais da produção de teledramaturgia, esbarra na destruição causada por um descaso, programado<sup>2</sup> ou não, com a burocracia ou dificuldade de acesso aos espaços institucionais que deveriam garantir a salvaguarda dos acervos e documentos.

Ao olhar para os anos iniciais da televisão brasileira encontramos, primeiro, um não armazenamento pela falta de uma tecnologia que o possibilitasse, já que os programas eram feitos ao vivo, inclusive os teledramas. Quando a possibilidade de gravação passou a existir, as fitas de vídeo tape (VT) não eram usadas propriamente como espaço para arquivamento, mas sim como meio de produção (BUSETTO, 2014) e distribuição do conteúdo. Em um documentário realizado pelo jornal Folha de São Paulo em comemoração aos sessenta anos da ponte aérea Rio-São Paulo, José Maria Pereira Lopes conta que levava as fitas da Tupi, todos os dias, de São Paulo para a sede da emissora na Urca (RJ). Além disso, depois da exibição no eixo Rio-São Paulo, as

---

<sup>2</sup> Classificamos aqui como descaso programado a falta de ações de preservação conscientes do risco de destruição dos arquivos. A definição aparece em Cavalcanti (2022).

fitas costumavam viajar pelo país para que as telenovelas pudessem ser exibidas em outros estados. Essa logística de distribuição, das fitas originais sendo movidas pelo país acarretou danos, o *Bem-Amado*, por exemplo, ao ser editada para exportação, precisou ter partes cortadas justamente por danos provenientes dos deslocamentos.

Por muito tempo, uma prática comum era a de reutilização das fitas para gravação de novos conteúdos. Um fato importante nessa decisão era o custo do material de armazenamento, no entanto, não é só a questão econômica que pode ser considerada. Essa substituição fala também da ideia de efemeridade que imperava na dinâmica produtiva da televisão e que está associada ao capital simbólico dos produtos televisivos, interessando aqui, especificamente, o da telenovela.

Em um primeiro momento, desconsiderava-se a possibilidade de rentabilizar com as reexibições dos conteúdos que estavam sendo substituídos. Além disso, as produções não eram vistas como dignas do arquivamento justamente pela ideia de que há uma ausência de áurea e que, por isso, não haveria o interesse em ver novamente. Áureo Busetto (2007) atribui também ao advento da televisão em cores parte da responsabilidade pelo descarte do material em VT feito em preto e branco.

No Brasil, o cenário até então descrito fez com que quase vinte anos de arquivos da televisão fossem perdidos. Mesmo quando passaram a se preocupar com a manutenção de um acervo, as emissoras não tinham exatamente um sistema que determinava o *que* deveria ser salvo nem *como*, dificultando a preservação desses arquivos.

Cabe ainda dizer que preservar é um processo que visa garantir a sobrevivência dos registros através do tempo e que, para isso, são necessários cuidados específicos com as fitas em função do material ser inflamável e se deteriorar facilmente. Complexifica o cenário a preocupação com a obsolescência de equipamentos e formatos de gravação. Preservar, mesmo quando há uma política efetiva em vigor, e não com uma série de descasos, como acontece com o audiovisual brasileiro, já é sozinho um desafio.

A história dos arquivos audiovisuais brasileiros é marcada por eventos – evitáveis ou não – de destruição como enchentes e incêndios. Um exemplo desses eventos é o incêndio que aconteceu em 4 de junho de 1976 na Rede Globo nas instalações da emissora no Jardim Botânico, Rio de Janeiro. A Rede Globo, no entanto, não foi a única das emissoras a sofrer com incêndios. A Record, então canal 7 de São Paulo, passou por quatro incêndios só na década de 60, um deles em 1966, um outro em 68 e mais dois no ano seguinte. A sucessão de incêndios acabou com todo o acervo de telenovelas que a emissora possuía.

O fogo opera como agente de destruição em outros diferentes momentos da história dos acervos audiovisuais brasileiros. A Cinemateca Brasileira – que realiza a salvaguarda, principalmente, de fitas de cinema, e ainda de produtos da televisão, inclusive fitas de telenovelas – tem nos setenta e cinco anos de seu marco histórico dois incêndios que aconteceram em 2016 e 2021. O primeiro deles se concentrou em uma das câmaras do depósito de nitrato da instituição e apesar da perda das matrizes originais, todo material tinha cópias de segurança<sup>3</sup>.

O fogo enquanto agente de destruição é simbólico, no entanto, agentes silenciosos e diários operam dentro de acervos deixados à própria sorte como da Cinemateca Nacional. Esses exemplos chamam atenção para a urgência de repensar as práticas de arquivamento e políticas de preservação, mas principalmente, para a necessidade de entender a importância dos arquivos da televisão enquanto parte da memória coletiva.

## **LUGARES DE MEMÓRIA DA PESQUISA EM TELENOVELA NO BRASIL**

Para Nora (1993) o arquivo é resultado de uma memória registradora que transmite a ele o cuidado com a capacidade de lembrar. Falando do contexto francês, o autor diz que nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, essa produção parece se dar não só por fatores como a existência de meios técnicos de reprodução e conservação, mas pela “superstição e respeito” ao rastro. O exemplo do INA parece dar conta desse respeito ao vestígio do qual nos fala Pierre Nora. No Brasil, no entanto, distante de iniciativas similares, o pesquisador precisa recorrer a outros lugares para ter acesso aos documentos quando deseja analisar a história televisiva. É sobre tais lugares que comentaremos.

Um dos primeiros lugares, tanto no âmbito público quanto privado, para acesso de documentação sobre a televisão no país foi o Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART). Criado em 1974, o IDART lançou “as bases de um trabalho de preservação em memória artística contemporânea em São Paulo” (ALBUQUERQUE, 2000) como um órgão oficial associado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Nos anos iniciais do IDART foram realizadas diversas séries de exposições temáticas, entre elas, nos interessa a exposição intitulada a “História da Telenovela”, realizada como cele-

---

3 <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/02/incendio-atinge-area-da-cinemateca-brasileira.html>

bração dos vinte e cinco anos de televisão e que foi resultado de uma colaboração entre o IDART e a Fundação Padre Anchieta.

Foi então criado um repositório para pesquisas, documentos e registros dos eventos produzidos pelo IDART. O registro dessa memória de trabalho do IDART é o chamado Arquivos Multimeios que abriga, além do material produzido pelos pesquisadores do Instituto, arquivos pessoais de artistas e profissionais das áreas que compunham o projeto. Na videoteca do Multimeios, entre os documentários relacionados à telenovela, estão: O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60; A história da telenovela; Audiência de telenovela: uma perspectiva histórica. Atualmente, os mais de 900 mil arquivos do Acervo Multimeios estão sob a tutela do Centro Cultural de São Paulo e sua forma de alimentação foi modificada, passando a depender da aquisição ou doação de acervos pessoais. Os documentos podem ser consultados de forma gratuita, presencialmente, através de agendamento prévio.

Contemporânea do IDART, temos ainda a Funarte – Fundação Nacional das Artes, órgão federal instituído em 1975 com o objetivo de incentivar a difusão artísticas-no país. No que diz respeito à telenovela, nos interessa destacar dois pontos: 1) o incentivo à produção acadêmica na área; 2) o Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, o CEDOC. Neste primeiro ponto, a FUNARTE financiou pesquisas e publicações como, por exemplo, as pesquisas realizadas por Maria Rita Kehl, Inimá Ferreira e Alcir Henrique da Costa, que foram publicadas no livro “Um País no ar: a história da tv brasileira em três canais”, que analisa a Rede Globo, Tupi e Excelsior. Uma das primeiras edições do livro Telenovela Brasileira: Memória de Ismael Fernandes também foi publicado pela Funarte.

O CEDOC é o responsável pelos processos de organização, preservação e acesso da documentação da Funarte. O Centro herdou o patrimônio histórico e documental de outras instituições extintas. Os principais acervos para pesquisa em telenovela no CEDOC são os Fundos Sérgio Britto, Dina Sfat e Paulo José, Fundo Oduvaldo Viana.

Com sua primeira sede no Rio de Janeiro, o CEDOC iniciou, em 1992, atendimento ao público e a demandas de pesquisadores. Cabe destacar que, segundo relatório de atividades da FUNARTE do ano de 1982, havia, para o ano seguinte, um plano de descentralização das atividades da Funarte para garantir a presença do órgão nas regiões Sul, Norte, Nordeste e Centro do país. Apesar disso, o CEDOC é, até hoje, o único acervo físico da FUNARTE. Na Funarte, até o momento de escrita desta pesquisa, parte dos arquivos catalogados com o termo telenovela como uma das palavras-chave não podiam ser acessa-

dos digitalmente, ficando concentrados no Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC) no Rio de Janeiro, uma exceção é o Acervo Sérgio Britto que foi disponibilizado online.

É importante ainda comentar sobre o papel do MIS, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, criado em 1965, na construção de uma memória para a telenovela brasileira, principalmente através da seção Depoimentos para Posteridade, iniciada apenas um ano depois da inauguração do Museu. Entre os depoimentos existem séries temáticas específicas como a série “História da Telenovela”, iniciada em 1989. Os primeiros entrevistados foram Paulo Bandeira (cenógrafo das primeiras telenovelas), Aracy Cardoso, Ibanez Filho, Régis Cardoso e Arthur da Távola.

Desde 1992, o museu passou a fazer um depoimento por mês segundo uma metodologia da história oral<sup>4</sup>. Além dos depoimentos, encontram-se no MIS fitas de gravações de capítulos inteiros ou trechos de produções diversas como *O Casarão*, *Que Rei sou eu?* *Coração Alado*, etc, bem como fotos e outros tipos de documentos como sinopses, etc.

Na década de 90, em comemoração aos 40 anos de Televisão no Rio de Janeiro, O MIS realizou o Seminário Telenovelas que além de discutir questões sobre a teoria do melodrama e seus conflitos, analisou a especificidade da telenovela nacional com pesquisadores como Muniz Sodré, Ondina Fachine Leal e Marta Klagsbrunn.

A Cinemateca, sobre a qual já falamos ao comentar sobre o descaço com os acervos audiovisuais nacionais, apesar de abrigar principalmente fitas do cinema, também tem em seu acervo fitas de telenovela, sendo a principal responsável no país pelo acervo da TV Tupi. Estão sobre tutela da Cinemateca – embora no momento pouco se saiba sobre o estado de conservação em razão do contínuo descaço federal com a instituição – telenovelas clássicas e que são consideradas como pontos de virada na teledramaturgia nacional, no final dos anos 60 como *Antônio Maria* e *Beto Rockfeller*, além de muitas outras das produções da emissora TV Tupi na década de 70.

Por muito tempo os documentos da Cinemateca não podiam ser facilmente consultados, isso mudou, por um período, a partir do começo dos anos 2000 nos tempos áureos de investimentos. Um desses investimentos foi o BCC – Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca, uma parceria entre a instituição, o Centro Técnico Audiovisual e o Ministério da Ciência e Tecnologia. No site<sup>5</sup> que (desde o final de

<sup>4</sup> Segundo informações do MIS o protocolo envolve, após a escolha do depoente, o levantamento de sua biografia e uma pauta é escrita desde o período de nascimento do entrevistado até o momento do depoimento. Esta pauta é submetida ao depoente para ser aprovada.

<sup>5</sup> <http://www.bcc.org.br/tupi/telenovelas>

2019 o link está indisponível) acessar vídeos de telenovelas da Tupi, nos quais muitos dos capítulos estavam disponíveis na íntegra.

Por fim, fechando o arco das instituições públicas, temos o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Criado em 1973, o CPDOC surge para armazenar, organizar e tornar acessíveis conjuntos documentais relevantes para a história recente do país. Atualmente, o acervo do Centro reúne aproximadamente 200 acervos (denominados como fundos) com cerca de 1,8 milhão de documentos. Assim como acontece no MIS, o CPDOC tem um programa de depoimentos que realiza entrevistas nos moldes da história oral. Segundo dados do CPDOC, são mais de 5000 horas de depoimentos gravados, correspondentes a cerca de 1000 entrevistas. Existem poucos depoimentos sobre telenovela disponíveis no CPDOC, à exemplo, algumas anotações de análise da antropóloga Yonnie Maggie com descrição de capítulos, árvores genealógicas de personagens de algumas telenovelas e uma entrevista com o antropólogo João de Pina Cabral em que o pesquisador fala sobre a influência de telenovelas como *Gabriela e Escrava Isaura* em Portugal.

No campo das emissoras, a principal iniciativa é o “Memória Globo” da Rede Globo, criado em 1999. Embora o Memória Globo seja um autorretrato da emissora, ele é o principal acervo para uma história da telenovela brasileira, já que ela é composta, principalmente, por produções da Rede Globo.

Inicialmente coordenado pela historiadora Sílvia Fiuza, o projeto teve sua construção iniciada com a participação de sete pesquisadores e dez universitários, investindo “R\$ 500 mil com entrevistas, levantamento e preservação de documentos em tecnologia digital”<sup>6</sup>. Em 2008, o Memória Globo passou a disponibilizar online dados para que pesquisadores, entre outros interessados, pudessem acessar informações sobre a história da Rede Globo. As telenovelas possuem uma sessão exclusiva dentro do Entretenimento e lá podem ser encontrados perfis sobre todas as produções do gênero já exibidas pela Rede Globo até 2018. Os perfis contam com sinopses, ficha técnica, galeria de personagens, informações de bastidores, curiosidades e um documentário web com depoimentos orais cedidos por atores, autores e outros profissionais envolvidos na produção. Apesar disso, o acesso aos arquivos de vídeo é extremamente limitado. Até 2019, os pesquisadores podiam solicitar trechos de vídeos.

Além do Memória Globo, outro espaço da Rede Globo atua na construção de uma memória da telenovela, desta vez exclusivamente

6 Folha de São Paulo, 06 de janeiro de 2001.

digital: o Globo Play, a plataforma de streaming da emissora. Paulo Cajazeira e José Souza (2000) entendem as plataformas de streaming como espaços de dupla função, eles são, ao mesmo tempo, um lugar de arquivamento e memória, e têm ainda a função de sintonizar as emissoras com a lógica da convergência midiática e seus efeitos. Atualmente o Globo Play conta com 124 títulos de telenovelas, o que equivale a 38,62% da produção da Rede Globo.

Se encontramos na Globo um projeto de memória tão bem estruturado, apesar de suas limitações de acesso, a realidade em outras emissoras em atuação é bem diferente. É até mesmo difícil entender a situação dos arquivos dessas emissoras pela falta de dados referentes ao estado de preservação e acessibilidade aos seus acervos. Focamos nossos esforços na tentativa de encontrar dados sobre os acervos do SBT e da Record, já que as duas outras emissoras que atualmente exibem telenovelas em suas grades com alguma regularidade produtiva.

A Record realizou telenovelas entre 1954-1970 e, depois de um longo período sem produzir no gênero, voltou a fazê-las entre 1997-2001, retornando três anos depois. Como já comentamos, os arquivos do gênero nesta primeira fase produtiva foram destruídos pelo fogo no final dos anos 60. Dessas telenovelas restam apenas algumas fotos, notas e matérias em jornais e revistas da época e, mesmo assim, não há muita informação já que a produção de telenovelas nunca foi um foco da emissora.

Em 2012, a Record anunciou um processo de digitalização de todo o seu arquivo em parceria com o Instituto Ressor e patrocínio da Telefônica. O projeto teve como foco os documentos dos então cinquenta anos da história da emissora. Dessa forma, sabe-se que a emissora não só possui um acervo, quanto que parte dele está digitalizado. Não se sabe, no entanto, pela falta de informações públicas, o conteúdo deste acervo. Em agosto de 2021, no entanto, o Governo Federal liberou, através do Programa Nacional de Incentivo à Cultura (Pronac) uma verba de pouco mais de três milhões de reais para preservação e digitalização do acervo da Record<sup>7</sup>.

O SBT, a mais nova dessas emissoras, nascida em 1981, tem períodos produtivos ainda mais fragmentados que a Record. Sua primeira telenovela, *Destino* (SBT, 1982) abriu cinco anos de produção consecutiva, mas depois disso houve diversos intervalos. Até hoje, o maior período produtivo vai de 2001 até 2016. Cinco anos após sua criação o SBT iniciou seu acervo e no mesmo ano o local alagou e a emissora perdeu parte do seu material, várias outras enchentes marcam a história do SBT pela proximidade dos estúdios com o rio Tietê. Não

<sup>7</sup> Informação publicada do Diário Oficial da União em 6 de agosto de 2021.

encontramos muitas informações sobre o que está, de fato, guardado das produções de telenovelas no acervo SBT, mas sabe-se que a emissora possui, ao menos, muitas das produções da década de 90 como *Éramos Seis* (SBT, 1994), *As pupilas do Senhor Reitor* (SBT, 1995) e *Pérola Negra* (SBT, 1998-1999). A emissora disponibiliza em sua plataforma de streaming gratuita, o SBT vídeos, algumas das produções que compõem seu acervo e atualmente consta na plataforma parte das telenovelas exibidas pela emissora a partir de 2001.

Cabe ainda comentar um pouco sobre os acervos de alguns dos canais extintos, destacamos aqui Manchete e Excelsior. Criada em 1983, a TV Manchete contava com um sistema de conservação de suas fitas que foi implantado no mesmo ano de sua inauguração. As fitas eram mantidas a uma temperatura de dezoito graus como quatro desumidificadores que ficavam ligados de forma ininterrupta para garantir a preservação do material da emissora. Quando o grupo abriu falência, o Bloch Editores, empresa do mesmo grupo, assumiu o acervo, mas com sua falência e interdição do prédio pela Justiça anos depois, todo o material ficou à mercê da umidade e do descaso. Quase vinte anos depois, uma matéria da Revista Piauí publicada em junho de 2021 e intitulada “O encalhe de Pantanal e Dona Beija” voltou a questionar o destino do acervo da Manchete ao falar de um leilão dos itens.

A matéria diz que “absolutamente ninguém se interessou pelo acervo”, o que não significa, como comenta Juliana Tillmann (2021), que não existem pessoas, pesquisadores ou não, e acervos interessados no material da Manchete, mas sim que existem uma série de questões de preservação e direitos envolvidas nesse processo de compra. Alguns meses depois do encalhe das fitas no primeiro leilão, em outubro de 2021, todo o lote de fitas de telenovelas e minisséries da emissora foi arrematado por 240 mil reais<sup>8</sup>.

Situação similar de descaso viveu o acervo da TV Excelsior. Uma das maiores emissoras do país e grande produtora de telenovelas, a Excelsior foi retirada do ar durante o período ditatorial. O acervo da emissora, que sofreu dois incêndios em um só ano, havia sido em grande parte perdido antes mesmo do seu fechamento em 1970. Não havia informações sobre o destino restante do acervo, que era considerado perdido, até que em 1999 a Fundação Cásper Líbero<sup>9</sup> anunciou que seus alunos estavam restaurando cerca de cem fitas que eram da Excelsior.

---

8 Por meio milhão, extinta Rede Manchete é arrematada em leilão | Exame

9 A Fundação Cásper Líbero, conhecida também pelo acrônimo FCL, é uma instituição privada, fundada em 10 de agosto de 1944, que gerencia um vasto conglomerado de mídia, sediado em São Paulo,

Outro projeto que merece destaque, dessa vez de natureza híbrida, já que nem é feito por uma emissora nem gerenciado por iniciativas governamentais, é o antigo Pró-TV que recentemente se fundiu ao Museu do Cinema, dando origem ao Museu da TV, Rádio e Cinema. Criado em 1955, o Pró-TV é uma iniciativa da atriz Vida Alves<sup>10</sup>. Décadas de história são reunidas em um acervo com milhares de itens, fotos, entrevistas em vídeos realizadas pelo próprio Pró-TV e que estão disponíveis no canal do YouTube do Pró-TV. Em 2021, O acervo e as mídias digitais da Pró-TV foram doados pela APITE ao antigo diretor e curador de seu acervo, Elmo Francfort<sup>11</sup>, que, junto com o Museu do Cinema, iniciou o coletivo Museu da TV, Rádio & Cinema com o objetivo de preservar todo material, na busca pela digitalização, disponibilização pública e a futura criação do novo órgão museológico.

Existem ainda outras iniciativas que surgem de diferentes fontes - entre elas atores, pesquisadores, fãs de telenovela - com o objetivo de manter uma história da telenovela nacional partindo de seus acervos pessoais. É o caso, por exemplo, do acervo Sergio Britto, sobre o qual já comentamos. Ator, diretor e produtor cultural, Sérgio Britto (1923-2011) é um dos grandes nomes da história da televisão e do teatro no Brasil, sendo também um dos idealizadores do Grande Teatro Tupi, além disso, Britto é também um nome da preservação da história dessas produções, pois, reuniu e conservou em sua casa cerca de 15 mil itens. O acervo, digitalizado, foi doado pela família de Sérgio Britto ao CEDOC, uma breve busca pelo termo “novela” nos remeteu a 214 documentos entre recortes de jornais e revistas, manuscritos e fotos.

Um outro importante acervo pessoal para pesquisadores de telenovela foi reunido por Ismael Fernandes. Considerado como um dos primeiros pesquisadores de telenovela, Ismael Fernandes publicou em 1982 a primeira edição de “Memória da Telenovela Brasileira”, reconhecido como o primeiro esforço de organização de anos de história da telenovela. Fernandes apresenta na obra sínteses sobre cada produção, elas englobam aspectos como o enredo, faixa de exibição, emissora e, eventualmente, alguns dados mais gerais sobre o estilo, autoria ou curiosidades relacionadas ao produto.

Em reconhecimento ao trabalho de Ismael Fernandes, o centro de documentação do Núcleo de Pesquisas de Telenovela da ECA-USP foi rebatizado em 1988 com o nome do pesquisador. Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, a professora Ana Maria Fadul comentou a

---

10 Vida Amélia Guedes Alves foi uma atriz, autora e apresentadora brasileira, pioneira da televisão no país.

11 Elmo Francfort é escritor, radialista, jornalista, pesquisador e crítico de TV

relevância da obra de Ismael: “Seu livro é muito importante na medida em que identifica todas as novelas exibidas em São Paulo. Ismael ainda conseguiu levantar dados sobre obras que passaram em outras capitais brasileiras.”<sup>12</sup>

Mauro Alencar, pesquisador e consultor de telenovela, também é um desses nomes que possui um acervo pessoal sobre telenovelas e que iniciou esse processo de construção do acervo partindo de sua atividade de fã. Esse acervo foi crescendo com o passar dos anos e do envolvimento de Mauro Alencar na produção de telenovelas da Rede Globo, organização de livros, participação em congressos etc. Em junho de 2021, quando Mauro Alencar se juntou ao conselho do Museu do Cinema e da TV, o seu acervo pessoal foi incorporado à entidade.

Queremos ainda reconhecer a importância de um outro tipo de acervo, aquele produzido pelos fãs de telenovela e que têm sido usados por pesquisadores para a produção de suas pesquisas.

A telenovela, como um bom produto de entretenimento, atravessa os consumidores que se apaixonam pelos personagens, tramas e se engajam com essas histórias de diferentes formas. Entre os diferentes níveis de engajamento, como em qualquer produto cultural, encontramos dos fãs de telenovela que assumem posicionamentos mais ou menos ativos com relação aos produtos que consomem. Entendendo que ser fã é algo que pode se posicionar em algum ponto dentro do espectro que vai do passivo ao ativo, do ponto de vista do engajamento, nos interessa aqui, entre os fãs ativos, os fãs colecionadores. Esse tipo particular de fã nos interessa pela contribuição que prestam aos pesquisadores na construção de acervos sobre telenovela.

Aficionados pelo objeto estes fãs colecionavam gravações e fitas, investiam horas na gravação das telenovelas, criavam suas próprias capas e de título em título iam formando seus acervos. Havia ainda uma atividade de troca das fitas entre os fãs que se comunicavam através de sites. Atualmente, com exceção do Teledramaturgia, todos esses sites foram tirados do ar, mas muitos pesquisadores de telenovela acessavam esses sites, trocavam informações com os colecionadores e conseguiam, com a ajuda deles, material de seus objetos de pesquisa que eram enviados pelos Correios. Parte do que encontramos hoje em sites de repositórios de vídeos online, como no YouTube, são do trabalho desses colecionadores.

O site Teledramaturgia começou em 1999, quando Nilson Xavier, um desses fãs colecionadores, quis compartilhar seus mais de vinte anos de material sobre a telenovela brasileira. Mais de dez anos depois da criação do seu site, Nilson Xavier decidiu se dedicar exclu-

<sup>12</sup> Folha de São Paulo, 23 de novembro de 1997.

sivamente a ele. Publicou então o livro *Almanaque da Telenovela*, no qual compilou informações sobre as tramas já exibidas no país em diferentes emissoras, passou a escrever críticas em coluna da UOL e a trabalhar como consultor no Canal Viva (LOPES, et. al, 2015). O site de Nilson Xavier é um dos mais citados em pesquisas sobre telenovela.

## CONCLUSÕES

Além dos lugares de memória da telenovela já citados, queremos ainda, de uma forma mais geral, citar a importância dos acervos de mídia impressa, jornais e revistas, que são uma das principais fontes – provavelmente a principal quando consideramos a acessibilidade – para os que querem reconstruir a história da telenovela. Esses jornais e revistas, espalhados em diversos acervos pelo país, mas principalmente concentrados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, muitas vezes, são os únicos rastros das primeiras produções da teledramaturgia nacional, manifestos através de pequenas notas que falam da estreia ou finalização das telenovelas, índices de audiência, material promocional e críticas ricas e especializadas.

Com a digitalização, ficou mais fácil o acesso aos jornais e periódicos, pois, mesmo que alguns dessas publicações só possam ser acessadas através da realização de assinaturas digitais dos grupos produtores, como acontece com O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo, por exemplo, muitos deles têm acervo, ou pelo menos parte dele, disponível no site da Hemeroteca Digital, desde meados dos anos 2000, com o lançamento da BNDigital<sup>13</sup>. Além disso, é importante ressaltar que, embora esses jornais e revistas sejam, até hoje, as principais fontes para aqueles que desejam reconstruir uma história da telenovela ou de uma telenovela específica, é preciso considerar o quanto eles são atravessados pela orientação editorial e suas ligações com as emissoras.

Os lugares de memórias que apresentamos aqui configuram os principais espaços com os quais os pesquisadores de telenovela podem contar para realização de seus trabalhos quando interessados na investigação do passado de uma determinada produção. Os documentos que esses lugares abrigam, claro, não são capazes de recuperar sozinhos a história, já que precisam ser tratados como restos cujos testemunhos/ vestígios precisam ser investigados, comparados,

---

<sup>13</sup> O acervo é composto por documentos que começaram a ser digitalizados em 2001, mas que se tornaram públicos em 2006, desde então, a Hemeroteca da Biblioteca Nacional é o principal espaço para acesso a jornais e periódicos do país, com exceção de grupos específicos que guardam o direito aos seus acervos.

questionados. No entanto, sem eles, a construção de uma memória da telenovela não seria possível. Os diferentes tipos de lugares, dos mais formais aos informais, evidenciam, principalmente, a necessidade de repensar a dinâmica de preservação e acesso a um bem que ao mesmo tempo faz e conta a história do país.

Para Aleida Assmann (2011), o arquivo é um armazenador coletivo de conhecimentos de funções diversas e que possui três características fundamentais, são elas: conservação, seleção e acessibilidade. Assmann nos lembra de que os arquivos se definem em termos de abertura e fechamento, e sua acessibilidade é que define se se trata de uma instituição democrática ou repressiva. Nesse sentido, em estados antiliberais e totalitários os arquivos são mantidos em segredo, enquanto nos estados democráticos eles são um bem comum e público, que pode ser individualmente utilizado e interpretado.

O que apresentamos até aqui indica que, embora muito dos primeiros anos da telenovela brasileira tenha se perdido, ainda há um vasto material, principalmente de posse das emissoras privadas e longe dos olhos do público e dos pesquisadores cujo acesso merece ser debatido.

## REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural.

Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011

BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em perspectiva**. São Paulo, V, 15, n. 33, jul/set. 200

BUSETTO, Áureo. Vale a pena ver de novo: organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil. **História**: São Paulo, v.33, n.2, p. 380-407, jul./dez. 2014

CAVALCANTI, Gêsa. **Estudando a telenovela**: um panorama das pesquisas realizadas no Brasil Tese (Doutorado) Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2022.

CORNER, John. Finding Data, Reading Patterns, Telling Stories: Issues in the Historiography of Television. **Media, Culture & Society**. 25: 273-280, 2003

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: UNICAMP, 2003

LOPES, Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia do trabalho científico**: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2007. 226 p.

MATTELART, Michèle e Armand. **O Carnaval das Imagens**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, 48. São Paulo: USP, CCS, 2001.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Proj. História**, São Paulo (10), dez 1993.

TILLMANN, Juliana. Os acervos audiovisuais no Brasil: o leilão do acervo da Manchete. **Anais XIII encontro nacional de história da mídia**, Rio de Janeiro: 2022.



# ESTUDOS DE TELENVELA INFANTOJUVENIL NO GP FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA

João Paulo Hergesel

## INTRODUÇÃO

Ficção Televisiva Seriada é o um dos mais longevos grupos de pesquisa (GP) da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação (Intercom) e que participa ativamente dos encontros anuais promovidos pelo Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. O grupo reúne doutores, mestres e estudantes de pós-graduação em discussões sobre a história, o cenário presente e o futuro esperado para as narrativas audiovisuais produzidas pela e para a televisão e plataformas congêneres. Do grupo, resultam publicações científicas que registram a situação de tais objetos em termos de produção, veiculação, recepção e desdobramentos.

De acordo com Motter *et al.* (1997), a criação do grupo ocorreu em 1993 como um Grupo de Trabalho (GT), a partir de uma ideia da então presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Margarida Kunsch, que fez o convite à responsável da época pelo Núcleo de Pesquisa em Telenovela (NPTN)<sup>1</sup> da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anamaria Fadul. O primeiro encontro ocorreu no mesmo ano, durante a 16.<sup>a</sup> edição do congresso da Intercom, com o nome “GT de Telenovela”.

Desde então, o GT – posteriormente, Núcleo de Pesquisa (NP), e, atualmente, GP – passou por atualizações e recebeu nomes variados, como “Ficção Audiovisual Seriada”, “Ficção Seriada” e “Ficção Televisiva Seriada”, como utilizado na edição atual do evento<sup>2</sup>. Em todos os encontros, foram estimulados debates envolvendo telenovelas, séries e formatos correlatos. Lemos e Rocha (2021a; 2021b) reforçam que,

1 Atualmente chamado Centro de Estudos de Telenovela (CETVN).

2 Atualmente com coordenação de Larissa Leda Rocha e vice-coordenação de Ligia Prezia Lemos.

por meio de diálogos entre teorias e metodologias diversas e análises aplicadas a obras de relevância por sua audiência e impacto social, a longevidade do grupo evidencia a pertinência desse tipo de produção midiático-cultural para a comunicação e para a sociedade.

Dentro desse contexto, passamos a nos questionar sobre como os pesquisadores que integram ou já integraram o grupo observam as telenovelas infantis, infantojuvenis e juvenis, objetos que demonstram forte impacto na sociedade contemporânea, estando entre as maiores audiências de emissoras da TV aberta<sup>3</sup> e entre as produções mais assistidas em plataformas de *streaming*<sup>4</sup>. Este trabalho, portanto, surgiu com o objetivo de mapear as publicações científicas sobre essa temática, apresentadas no grupo Ficção Televisiva Seriada ao longo dos 21 anos do Encontro dos GPs da Intercom.

## RELAÇÕES ENTRE TELENOVELA, INFÂNCIA E (PRÉ-)ADOLESCÊNCIA

Telenovela é um produto midiático popular consagrado na sociedade brasileira. Lopes (2003) chega a denominar a telenovela como uma “narrativa da nação”, que registra, em sua narrativa ficcional, acontecimentos e preocupações da realidade brasileira. É a telenovela que, segundo a autora, cria intercâmbios entre os dramas público e privado, configurando-se como um “veículo privilegiado do imaginário nacional” (LOPES, 2003, p. 20).

Reforçar a relevância da telenovela para o Brasil também é tarefa de Hamburger (2005), que intitula o país como sendo a *sociedade da novela*. A autora é responsável por trazer para os estudos de telenovela os conceitos de público-alvo (aquele para o qual se produz, o narratário, o leitor-modelo) e público atingido (aquele que realmente consome, o espectador, o leitor-empírico), com os quais lidamos ao discorrer sobre produções infantis, infantojuvenis e juvenis.

Em publicação recente sobre *Chiquititas* (SBT), discutimos com mais ênfase o conceito de telenovela infantojuvenil. Optou-se, naquele momento, por defini-la como

---

3 Poliana Moça, telenovela em exibição inédita no SBT quando da escrita deste trabalho, registra uma média de 6,8 pontos de audiência (POLIANA MOÇA..., 2022), superior à média de audiência da emissora, que, em 2021, foi de 4,3 pontos (PADIGLI-ONE, 2022).

4 Em 20 de julho de 2022, *Carrossel* (SBT, 2012-2013) e *Chiquititas* (SBT, 2013-2015) aparecem no TOP 10 Brasil da Netflix. É comum que *Cúmplices de um Resgate* (2015-2016), *Carinha de Anjo* (2016-2018) e *As Aventuras de Poliana* (2018-2020) também integrem essa lista.

[...] narrativa de ficção seriada pensada inicialmente para exibição diária na televisão, que enfoca uma ou mais características interessantes a jovens que estão na fase de não se considerarem mais crianças, mas ainda não serem totalmente adolescentes. (HERGESEL, 2022, no prelo).

Para além das produções infantojuvenis (destinadas a pré-adolescentes), contudo, também é necessário dialogar com as prioritariamente infantis (destinadas a crianças) e juvenis (destinada a adolescentes). Por mais que, previamente, pareça inexistir produções em andamento para esses públicos específicos<sup>5</sup>, já houve<sup>6</sup>, e certamente ainda haverá, produtos que se encaixam em tais categorias – motivo pelo qual se faz necessário entender tais terminologias, que se podem aplicar, inclusive, a outros gêneros e formatos para além da telenovela.

## INFANTIL, INFANTOJUVENIL E JUVENIL: TERMINOLOGIAS

Utilizados no senso comum como sinônimos, os termos *infantil*, *infantojuvenil* e *juvenil* têm suas particularidades, e embora essa diferenciação ainda pareça pantanosa no território da Comunicação, ela é constantemente explorada pelos estudos literários. Para Coelho (2000), por exemplo, que se apoia nos estudos de Psicologia Experimental, enquadram-se: como Literatura Infantil, os temas destinados a crianças na fase da primeira e da segunda infância, as chamadas *pré-leitoras*, *leitoras iniciantes* e *leitoras em processo*; como Literatura Infantojuvenil, os temas direcionados a pré-adolescentes, os chamados *leitores fluentes*; e como Literatura Juvenil, os temas dirigidos aos adolescentes, os chamados *leitores críticos*.

Semelhante a essa lógica está a de Cunha (1998), que se pauta nos estudos de Psicologia Evolutiva e aponta histórias em que há o predomínio do mito e da fantasia como sendo de interesse de crianças até 7 ou 8 anos; histórias em que se inicia o conhecimento da realidade como sendo de interesse dos 7 ou 8 até, aproximadamen-

5 A única telenovela não adulta em exibição é *Poliana Moça*, que foca a transição das personagens da infância para a adolescência, trazendo temas de interesse infantojuvenil, ainda que resvale em assuntos infantis e juvenis nos núcleos paralelos.

6 Entre os principais exemplos, podemos citar: *Pingo de Gente* (RecordTV, 1971), *Papai Coração* (TV Tupi, 1976-1977), *Solar Paraíso* (TVS Rio, 1978), *Meu Pé de Laranja Lima* (Band, 1998-1999) e a série com perfil de telenovela *Caça-Talentos* (TV Globo, 1996-1998), entre as infantis; *Alta Estação* (RecordTV, 2006-2007), *Amigas e Rivais* (SBT, 2007-2008), *Rebelde* (RecordTV, 2011-2012) e a série com perfil de telenovela *Malhação* (TV Globo, 1995-2020), entre as juvenis.

te, os 11 ou 12 anos; e histórias mais realistas, geralmente com tons de aventura, como sendo de interesse dos 11 ou 12 em diante. Nesse sentido, verificamos que, para além de idades fechadas, parece mais interessante pensar em temáticas que contextualizem as realidades de cada faixa etária.

Seguindo essa linha de raciocínio e propondo uma adaptação para as narrativas televisivas, entendemos como produções midiáticas infantis as obras voltadas para o público que se identifica como criança; como infantojuvenis, as pensadas para o público que se identifica como pré-adolescente; e como juvenis, as elaboradas para o público que se identifica como adolescente. Podemos falar em idades aproximadas (de 0 a 9 para o primeiro grupo; de 10 a 11 para o segundo; e de 12 em diante para o terceiro), mas não exatas, tendo em vista o desenvolvimento cognitivo individual de cada ser humano.

Adaptando o que Coelho (2000) aponta para a literatura, podemos chamar de *produções infantis* aquelas que tenham como características: imagens que sugiram situações significativas; linhas nítidas e massas de cor que sejam de fácil comunicação visual; presença de comicidade e clima de expectativa ou mistério; uso frequente das técnicas de repetição ou reiteração; linearidade narrativa (início, meio e fim) que permita o reconhecimento do conflito central; preferência pelo maniqueísmo como visão de mundo; estímulo aos lados imaginativo, intelectual e afetivo do espectador; e falas e diálogos em ordem direta e de modo objetivo.

Em continuidade, chamamos de *produções infantojuvenis* aquelas que tenham como características: a presença de heróis e vilões devidamente demarcados; idealismo na construção das personagens; desafio à inteligência na elaboração da narrativa; recorrência à aventura e ao sentimentalismo como condutores da história; resgate de mitos e lendas; preferência pelo realismo mágico, pela ficção científica e pelas tramas policiais como orientadores de enredo; início às relações amorosas e primeiras paixões; e falas e diálogos mais elaborados, ainda que em tom coloquial. Para Coelho (2000), esse é o segmento com maior variedade temática, que mescla o ludo-afetivo com a realidade contextualizada e mais possibilidades de exploração de formas de narrar.

Por fim, chamamos de *produções juvenis* aquelas que tenham como características: motivação à crítica e à reflexão; presença de personagens complexas ou ambíguas; não limitação da fruição calçada no prazer e na emoção; e necessidade de ampliação das leituras de mundo, a partir da inclusão de temas de cunho social. Da mesma forma que, para Coelho (2000), faz-se necessário que os conhecimentos

básicos de teoria literária estejam adquiridos pelos leitores críticos, entendemos que o público adolescente tende a conhecer os recursos básicos da narrativa audiovisual – tanto categorias primordiais (personagens, enredo, narrador, tempo e espaço) quanto fatores específicos da matéria televisiva (modos de registro de câmera, elementos cênicos, relevância do figurino e da maquiagem, efeitos especiais, sincronia com a trilha sonora, etc.).

## **METODOLOGIA: PERSPECTIVA E PERCURSO**

O levantamento bibliográfico seguiu a perspectiva de Brasileiro (2016, p. 45), para quem esse método “[...] possibilita ao pesquisador e, posteriormente, ao leitor tomar conhecimento, por meio de fontes primárias e secundárias, das principais concepções e descobertas no tema estudado”. Devido ao caráter exploratório e precípua do tema revisado, vê-se um enquadramento, também, como pesquisa de estado da arte, isto é, que busca “[...] estabelecer o estado atual de desenvolvimento da área em estudo” (BRASILEIRO, 2021, p. 81).

Para a coleta, acessamos os anais do 44.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (2021), mais especificamente os trabalhos publicados no DT 4 – GP Ficção Seriada cujos títulos trazem explicitamente palavras como “infância”, “criança”, “infantil”, “adolescência”, “adolescente”, “pré-adolescência”, “pré-adolescente”, “infantojuvenil”, “juventude”, “jovens”, “juvenil” e congêneres ou que evidenciem um produto televisivo/televisual que seja amplamente classificado como direcionado a esse(s) público(s) e os separamos entre aqueles que versam sobre telenovela e os que discorrem sobre outras formas de ficção seriada. Em seguida, repetimos o processo com os anais dos anos anteriores (considerado que, de 2009 para trás, foi necessário investigar o Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, haja vista a inexistência de GPs à época)<sup>7</sup>. Então, fizemos a leitura seletiva dos resumos e palavras-chave de cada trabalho, categorizando-os de acordo com sua temática geral e, por fim, subcategorizando-os por sua temática específica.

## **RESULTADOS QUANTITATIVOS**

A leitura seletiva resultou na coleta de 40 trabalhos, sendo 20 sobre telenovela e 20 sobre outros formatos de ficção seriada, conforme demonstrado na Tabela 1:

---

<sup>7</sup> Os anais de 2004 e 2005 não puderam ser consultados, devido à incompatibilidade do sistema utilizado à época com os navegadores contemporâneos.

**Tabela 1** – Quantidade de trabalhos, por ano, que abordam a relação entre ficção seriada televisiva e infância ou (pré-)adolescência.

<b>Edição dos anais</b>	<b>Quantidade de estudos sobre telenovela</b>	<b>Quantidade de estudos sobre outros formatos seriados</b>	<b>Total de trabalhos</b>
2021	0	1	1
2020	3	6	9
2019	2	1	3
2018	3	2	5
2017	0	4	4
2016	2	1	3
2015	2	0	2
2014	3	0	3
2013	0	0	0
2012	2	0	2
2011	1	2	3
2010	1	0	1
2009	0	1	1
2008	0	0	0
2007	1	0	1
2006	0	0	0
2005	-	-	-
2004	-	-	-
2003	0	0	0
2002	0	1	1
2001	0	1	1
<b>TOTAL</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>40</b>

Fonte: Elaboração própria.

Considerando os interesses deste trabalho e os limites de um artigo científico para apresentação em congresso, arquivamos temporariamente as publicações sobre séries e seriados para nos concentrar

nos estudos que são prioritariamente sobre telenovela. Isso posto, classificamos os trabalhos inicialmente em: estudos sobre telenovelas infantis ou infantojuvenis; estudos sobre telenovelas juvenis; e estudos sobre telenovelas e o espectador criança e (pré-)adolescente. O resultado pode ser observado no Quadro 1.

**Quadro 1** – Distribuição, por objeto de estudo, de trabalhos que abordam a relação entre ficção seriada televisiva e infância ou (pré-)adolescência.

	TRABALHOS COLETADOS
<b>Estudos sobre telenovelas infantis ou infantojuvenis</b>	Oliveira (2012); Hergesel (2016; 2018; 2020)
<b>Estudos sobre telenovelas juvenis</b>	Ronsini, Oliveira-Cruz e Prediger (2010); Alencar e Fernandes (2015); Nery e Freitas (2015); Cavalcanti (2016; 2019); Chaves e Greco (2018); Briglia e Barreto (2018); Pilar (2019); Cavalcanti e Ferreira (2020); Leão (2020)
<b>Estudos sobre telenovelas e o espectador criança e (pré-)adolescente</b>	Barbosa (2007); Orofino (2011; 2012; 2014); Mungoli (2014); Araujo e Baccega (2014)

Fonte: Elaboração própria.

Duas são as telenovelas infantis ou infantojuvenis estudadas: *Carrossel* (SBT, 2012-2013), que Oliveira (2012) considera infantil e Hergesel (2016) considera infantojuvenil, e *As Aventuras de Poliana*, considerada por Hergesel (2018; 2020) como infantojuvenil. A classificação de Oliveira (2012) tem como base o fato de a grande maioria das personagens serem crianças na faixa dos 8 anos, enquanto a classificação de Hergesel (2016; 2018; 2020) está embasada nos temas que se desenrolam nas narrativas.

No que diz respeito aos estudos sobre telenovelas juvenis, não há uma unanimidade no estudo de *Malhação* (TV Globo, 1995-2020), que é ora classificada, de fato, como telenovela (CAVALCANTI, 2016; BRIGLIA; BARRETO, 2018; PILAR, 2019; CAVALCANTI; FERREIRA, 2020; LEÃO, 2020), ora como série (ALENCAR; FERNANDES, 2015), ora como seriado (NERY; FREITAS, 2015), ora como *soap opera* (RONSINI; OLIVEIRA-CRUZ; PREDIGER, 2010; CHAVES; GRECO, 2018), ora como ficção televisual híbrida (CAVALCANTI, 2019).

Ainda que seja um único objeto, sua longevidade e divisão em temporadas permitiu que os trabalhos selecionassem diferentes recortes para pesquisa: Ronsini, Oliveira-Cruz e Prediger (2010) focam

a temporada *Malhação ID*; Nery e Freitas (2015) estudam *Malhação: Sonhos*; Briglia e Barreto (2018) e Pilar (2019) trabalham com *Malhação: Viva a Diferença*; Cavalcanti (2019) e Cavalcanti e Ferreira (2020) analisam *Malhação: Vidas Brasileiras*; Leão (2020) discorre sobre *Malhação: Toda Forma de Amar*; Cavalcanti (2016) e Chaves e Greco (2018) fazem um acompanhamento das redes sociais e aplicativos relacionados a *Malhação*; Alencar e Fernandes (2015), por sua vez, abordam *Malhação* de modo geral, sob a perspectiva de o programa ser uma escola introdutória para novos atores.

Já a respeito das crianças e (pré-)adolescentes que formam o público de telenovelas que não são tidas como infantis, infantojuvenis ou juvenis, temos como objeto de estudo: *Páginas da Vida* (TV Globo, 2006-2007) (BARBOSA, 2007), *Viver a Vida* (TV Globo, 2009-2010) (OROFINO, 2011), *Amor Eterno Amor* (TV Globo, 2012) (OROFINO, 2012), e *Meu Pedacinho de Chão* (TV Globo, 2014) (MUNGIOLI, 2014; OROFINO, 2014; ARAUJO; BACCEGA, 2014).

Neste ponto, cabe um adendo sobre *Meu Pedacinho de Chão*, que muitas vezes pode ser vista como uma telenovela para crianças, devido à ludicidade dos cenários, dos figurinos e das maquiagens; entretanto, é preciso lembrar que ter aspectos lúdicos não é suficiente para categorizar uma narrativa como sendo infantil. É comum encontrar na literatura, no cinema e em outras artes produções que propõem experimentações visuais e sonoras, explorando o uso da cor e das canções populares, fazendo com que as crianças se configurem como público atingido; no entanto, tais produções não as têm necessariamente como público-alvo, que é o caso da referida telenovela.

## RESULTADOS QUALITATIVOS

Reconhecendo a relevância dos estudos direcionados à compreensão da criança e do (pré-)adolescente como espectadores de telenovelas não direcionadas especificamente a esse público e cientes da necessidade de um espaço maior para discussão desse fenômeno, optamos, neste trabalho, por não aprofundar as discussões sobre essa categoria. Recuperando os objetivos iniciais de compreender como as telenovelas infantis, infantojuvenis e juvenis estão sendo estudadas, atemo-nos a esses segmentos.

Os quatro estudos sobre telenovelas infantis ou infantojuvenis estão mais ligados ao contexto de produção. Oliveira (2012) observa a estereotipia e a adultização infantil nos personagens de *Carrusel*. Sob uma perspectiva que une Comunicação e Educação, a autora dis-

corre que, mesmo com alguns traços comuns à tipologia adotada pela mídia para descrever crianças, cada personagem de *Carrossel* é retratada como “[...] um sujeito em fase de preparação para desvendar os segredos da vida adulta e que pela fragilidade necessita de cuidados e atenção por parte dos adultos” (OLIVEIRA, 2012, p. 10).

Já o estudo de Hergesel (2016) sobre *Carrossel* é direcionado à compreensão da matriz melodramática que estrutura a narrativa e dos recursos estilísticos responsáveis por compor a obra. Em termos narrativos, o autor defende que a presença do melodrama vai “[...] desde a construção de seus personagens (vilões, mocinhos, justiceiros e cômicos) até as linhas de enredo, que abrangem conflitos amorosos, familiares, sociais e tragédias” (HERGESEL, 2016, p. 12), além de contar “[...] com referências a símbolos nacionais, à identidade cultural do contexto em que foi produzida, com forte impacto musical e imagens emblemáticas que antecipam acontecimentos” (HERGESEL, 2016, p. 12). Quanto ao estilo, o autor aponta que:

Das funções estilísticas mais comuns, sobretudo em se tratando de enquadramento, costumam prevalecer, nos clímaxes melodramáticos, os primeiríssimos planos e os planos de conjunto. Também se nota a destinação de determinada música para um ser ou ação específica. As cores vibrantes e de alta nitidez, a angulação prioritariamente frontal e correspondente às falas, o figurino específico de cada personagem (ou coletivo), a trilha musical *pop* romântica, os diálogos em nível informal (sem se tornar coloquial) e as atuações bem-posicionadas são outras características que podem intervir no melodrama destinado ao público infantojuvenil. (HERGESEL, 2016, p. 12).

Ao analisar *As Aventuras de Poliana*, Hergesel (2018) aprofunda os estudos de narrativa e estilo ao discorrer sobre a poética da morte na telenovela. No estudo, o autor defende que “[...] entre as potências comunicativas utilizadas para comunicar o óbito, destacaram-se a alegoria e a elipse [...]” (HERGESEL, 2018, p. 13), explicando que: “[...] a primeira, sendo uma estratégia de contar, por meio do recurso intradiagético (como o sonho), o que a diegese em si não é capaz; a segunda, sendo uma opção para esconder fatalidades e deixá-las subentendidas na cognição [...]” (HERGESEL, 2018, p. 13).

Devido à interrupção das gravações de *As Aventuras de Poliana*, ocasionada pela pandemia de COVID-19, Hergesel (2020) preocupou-se em estudar o caminho trilhado pelo SBT para manter seu público, tendo como estratégia a criação da TV ZYN. Para o autor (2020, p. 9),

[...] a produção de conteúdo direta ou indiretamente relacionado à telenovela, mas com o elenco vigente, possibilitou o diálogo com o público e a manutenção da memória afetiva tanto dos personagens quanto da narrativa principal.

No que diz respeito aos estudos sobre telenovela juvenil, percebe-se uma mescla entre as pesquisas atreladas à produção e as mais voltadas à recepção. Ronsini, Oliveira-Cruz e Prediger (2010) buscam entender as representações das personagens adolescentes em *Malhação ID* e as identificações junto ao público, procurando estabelecer uma identidade do jovem contemporâneo. As autoras, entre outros resultados, apontam o desejo dos adolescentes entrevistados por adquirir as roupas e acessórios usados pelas personagens, bem como na aceitação de como as relações afetivas são apresentadas.

A ideia de gênero híbrido é discutida por Cavalcanti (2019), que resgata definições para o entendimento de seriado, telenovela e *soap opera*, ressaltando que *Malhação* foge às regras, propondo inovações e reformulações no modo de estruturação de sua narrativa. Contudo, a autora reconhece haver uma aproximação maior com o formato de telenovela:

Desde sua estreia a produção sempre contou narrativas que giravam em torno de um casal protagonista ou triângulo amoroso, contando com narrativas secundárias que, muitas vezes, tinham a função de oferecer suporte aos personagens principais. (CAVALCANTI, 2019, p. 7).

Alencar e Fernandes (2015) propõem olhar para *Malhação* como uma porta de entrada para os novos atores da Rede Globo – ou, como os autores chamam, “celeiro de novos talentos”. Para os autores, que também discorrem sobre a cultura de fãs propiciada pela produção, *Malhação* tem uma contribuição significativa para a formação de profissionais das artes cênicas:

Com a chance de poder contracenar com atores veteranos, os jovens profissionais podem entender como, de fato, ocorre o processo de construção de um personagem para a televisão e a repercussão que isso acarreta. (ALENCAR; FERNANDES, 2015, p. 14).

Nery e Freitas (2015) problematizam a violência de gênero representada pelo modo como o personagem Pedro trata a personagem Karina, seu par romântico em *Malhação: Sonhos*. Destacando pontos

da narrativa em que a toxicidade no relacionamento de Pedro e Karina é camuflada pela inocência do amor juvenil, os autores defendem que “[...] é necessário verificar atitudes e discursos na ficção que possam estimular práticas discriminatórias e/ou a violência, sem qualquer tipo de punição” (NERY; FREITAS, 2015, p. 14).

Cavalcanti (2016) realiza um estudo sobre a TV Social, conceito centrado nas atitudes do público como comentadores de uma produção, pelas diversas plataformas que possibilitam essa atividade. A autora, que analisa não somente as redes sociais oficiais de *Malhação* como também os sites e aplicativos para celular, apresenta que, além da participação do público, há estratégias publicitárias engajadas pela produtora.

Chaves e Greco (2018) também enfocam os aspectos de convergência propiciados por *Malhação*, investigando as estratégias adotadas pela Rede Globo para interagir com o público juvenil. Mesmo reconhecendo a necessidade de melhorias por parte da emissora, os autores defendem que a corporação

[...] tem acertado na medida com interações nas redes sociais, intervenções em outros programas da emissora e concursos interativos. Posts, tweets e hashtags têm funcionado bem com o público adolescente. (CHAVES; GRECO, 2018, p. 14).

Também no campo da transmídia, Briglia e Barreto (2018) propõem uma comparação entre *Malhação: Viva a Diferença* e *A Força do Querer* e sua significância na segunda tela, devido à alta repercussão obtida por ambas as obras. Para os autores, após sofrer oscilações na aceitação popular, a telenovela tem se mostrado resistente como produto midiático querido pelos brasileiros:

A resiliência da telenovela se manifesta tanto na aceitação de certos enredos, quanto na adequação estrutural das tramas, que passaram a adotar ritmos mais ágeis, inclusive com a redução no número de capítulos. (BRIGLIA; BARRETO, 2018, p. 14).

Direcionando às questões identitárias, Pilar (2019) cria um debate sobre a representação das mulheres negras em *Malhação: Viva a Diferença*, analisando as personagens Ellen, Nena e Das Dores. Para a autora, pautada pelos estudos culturais e feministas, em especial o feminismo negro, a narrativa foi capaz de ressignificar estereótipos:

Ellen, mesmo sendo uma adolescente negra da periferia, não teve como enredo uma gravidez, uma profissão subalterna, e nem foi hiperssexualizada. Nena, apesar de atuar na área do cuidado, não preteriu sua família pelos filhos de seus empregadores e teve um desenvolvimento na sua história. E Das Dores, mesmo tendo sido faxineira, não apareceu exercendo essa profissão em nenhum momento nas cenas analisadas. (PILAR, 2019, p. 14).

Também relacionando as questões identitárias, Cavalcanti e Ferreira (2020) preocupam-se com a representação LGBTQIAP+ em *Malhação: Vidas Brasileiras*. Tendo como objeto de estudo as personagens Michel e Santiago, os autores acompanharam 481 jovens espectadores e perceberam, entre outros dados, que “[a] maioria da amostra (72,4%) destacou a importância de retratar casais LGBT, principalmente em programas voltados para o público jovem” (CAVALCANTI; FERREIRA, 2020, p. 12). Além disso, os autores defendem:

A representação em torno do público infantojuvenil é fundamental para a organização da sociedade porque o corpo da criança e do jovem são artefatos biopolíticos garantidores da normalização do adulto. A pedagogia da heteronorma protege esses corpos por meio da opressão, da punição, do terror e da morte a todas as formas de dissidência. Nos discursos produzidos sobre a juventude, nessa perspectiva, são projetadas todas as fantasias e os alibis que permitiam ao adulto naturalizar a norma (PRECIADO, 2014). O que podemos observar em *Malhação: Vidas Brasileiras* é a troca da lógica representacional normativa para uma gramática da diferença que tenta proteger o direito à livre autodeterminação de gênero e de sexualidade. (CAVALCANTI; FERREIRA, 2020, p. 14).

Leão (2020) analisa *Malhação: Toda Forma de Amar* como sendo a obra de dramaturgia que se encarregou de trazer para a ficção as amarguras da pandemia de COVID-19 em tempo real. Para a autora, existe uma homogeneização entre o discurso ficcional e os desejos reais da humanidade, ao afirmar que o desfecho “[...] tem clara intenção de transmitir esperança e [promove] um belo e sugestivo entrelace semiótico: quem está triste e querendo transmitir esperança não são apenas os seres fictícios” (LEÃO, 2020, p. 15).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise quantitativa, pode-se perceber que as pesquisas sobre a relação entre telenovela e infância ou (pré-)adolescência, tanto nos aspectos de produção quanto de recepção, são estritamente voltadas às produções nacionais e contemporâneas às pesquisas. Notamos, já nesta parte do trabalho, a necessidade de estudar as telenovelas infantis, infantojuvenis e juvenis internacionais, bem como resgatar o histórico desse tipo de produto, que teve sua origem ainda na década de 1950, com a TV Tupi.

Com a análise qualitativa, viu-se que há uma preocupação maior com aspectos relacionados à poética em se tratando de telenovelas infantis e infantojuvenis, enquanto o foco recai para as questões identitárias, de convergência ou cultura participativa quanto o assunto é telenovela juvenil. Percebe-se, então, a necessidade de explorar essas questões relacionadas à transmídia, às tecnologias emergentes e aos temas inerentes à decolonialidade também em telenovelas para crianças e pré-adolescentes, ao passo que se faz mister propor análises direcionadas à narrativa e ao estilo de telenovelas juvenis.

Devido às limitações inerentes a um artigo científico para apresentação em congresso, várias lacunas precisam ser completadas, tais como: um aprofundamento sobre os métodos e perspectivas adotados pelos trabalhos coletados no estado da arte; uma leitura crítica das publicações que discutem a relação entre telenovela para o público geral e seu consumo por crianças e (pré-)adolescentes; e um diálogo entre as pesquisas que analisam outras formas de ficção seriada para além da telenovela.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, M.; FERNANDES, J. C. *Malhação*: há vinte anos, um celeiro de novos talentos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Intercom; UFRJ, 2015.

ARAUJO, D. M.; BACCEGA, M. A. Comunicação, consumo cultural e educação: o discurso do prefeito na telenovela *Meu Pedacinho de Chão*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Foz do Iguaçu. **Anais** [...]. Foz do Iguaçu: Intercom; UNICENTRO, 2014.

BARBOSA, L. C. Identidade e branquidade – conflitos no universo infantojuvenil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 2007, Santos. **Anais** [...]. Santos: Intercom; UNISANTOS; UNISANTA; UNIMONTE, 2007.

BRASILEIRO, A. M. M. **Como produzir textos acadêmicos e científicos**. São Paulo: Contexto, 2021.

BRIGLIA, T. M.; BARRETO, B. M. V. B. A resiliência da telenovela no universo da hipertelevisão – uma análise de *A Força do Querer* e *Malhação: Viva a Diferença*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. **Anais** [...]. Joinville: Intercom; Univille, 2018.

CAVALCANTI, G. Televisão e redes sociais: configurações de TV social na ficção seriada de *Malhação*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom; USP, 2016.

CAVALCANTI, G. Alterações do programa narrativo de *Malhação*: análise da temporada *Vidas Brasileiras*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2019, Belém. **Anais** [...]. Belém: Intercom; UFPA, 2019.

CAVALCANTI, G.; FERREIRA, V. Visibilidade gay em *Malhação Vidas Brasileiras*: dispositivo pedagógico da diferença e recepção da trama. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: Intercom; UFBA, 2020.

CHAVES, T.; GRECO, C. *Malhação*: da televisão às novas tecnologias midiáticas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. **Anais** [...]. Joinville: Intercom; Univille, 2018.

COELHO, N. N. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 44., 2021, Recife. **Anais** [...]. Recife: Intercom; UNICAP, 2021.

CUNHA, M. A. A. **Literatura infantil**: teoria e prática. 17. ed. São Paulo: Ática, 1998.

HAMBURGER, E. I. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HERGESEL, J. P. Um carrossel de sentimentos na teledramaturgia do SBT: o melodrama infantojuvenil no audiovisual brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom; USP, 2016.

HERGESEL, J. P. Poéticas da morte em *As Aventuras de Poliana* (SBT). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. **Anais [...]**. Joinville: Intercom; Univille, 2018.

HERGESEL, J. P. O lugar da telenovela infantojuvenil brasileira na pandemia de SARS-CoV-2: estratégias de sustentação narrativa em *As Aventuras de Poliana* (SBT). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Intercom; UFBA, 2020.

HERGESEL, J. P. A função pedagógica do melodrama na telenovela infantojuvenil brasileira: análise poética do abandono de incapaz em *Chiquititas*. **Contracampo**, Niterói, v. 41, n. 2, p. 1-19, 2022.

LEÃO, A. A. M. *Malhação* faz história incluindo vírus no roteiro: diege-se pandêmica é momento único na teledramaturgia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Intercom; UFBA, 2020.

LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. Apresentação. In: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. (org.). **Ficção seriada**: estudos e pesquisas. Aluminio: Jogo de Palavras; Votorantim: Provocare, 2021a. Coleção Ficção Seriada, v. 3. p. 9-10.

LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. Apresentação. In: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. (org.). **Ficção seriada**: estudos e pesquisas. Aluminio: Jogo de Palavras; Votorantim: Provocare, 2021b. Coleção Ficção Seriada, v. 4. p. 11-12.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-34, 2003.

MOTTER, M. L.; BARROS JR., R. C.; TRINDADE, E.; SILVA, E. C.; OLIVEIRA, A.; MALCHER, M. A.; MAIA, I.; FERREIRA, E. S. G. Ficção Te-

levisiva Seriada: cinco anos de história e produção (1993 a 1997). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 20., 1997, Santos. **Anais** [...]. Santos: Intercom, 1997.

MUNGIOLI, M. C. P. *Meu Pedacinho de Chão* – construção e discursos de uma “novela-fábula”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Foz do Iguaçu. **Anais** [...]. Foz do Iguaçu: Intercom; UNICENTRO, 2014.

NERY, A. F. S.; FREITAS, R. F. *Malhação* e o consumo adolescente da violência de gênero. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Intercom; UFRJ, 2015.

OLIVEIRA, R. A. Crianças ou adultos em miniatura: a infância na telenovela *Carrrossel*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2012, Fortaleza. **Anais** [...]. Fortaleza: Intercom; Unifor, 2012.

OROFINO, I. O que pensam as crianças sobre a telenovela: a recepção e a ressignificação de *Viver a vida*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., 2011, Recife. **Anais** [...]. Recife: Intercom; UNICAP, 2011.

OROFINO, I. Representações da infância na novela das 6h: um debate sobre a programação cultural para a criança no âmbito da TV brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2012, Fortaleza. **Anais** [...]. Fortaleza: Intercom; Unifor, 2012.

OROFINO, I. Carnaval maluco: *mise-en-scène* lúdico e realismo burlesco na telenovela *Meu Pedacinho de Chão*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Foz do Iguaçu. **Anais** [...]. Foz do Iguaçu: Intercom; UNICENTRO, 2014.

PADIGLIONE, C. Globo e SBT perderam audiência em 2021; Record manteve saldo de 2020. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 8 jan. 2022. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2022/01/globo-e-sbt-perderam-audiencia-em-2021-record-manteve-saldo-de-2020.shtml>. Acesso em: 7 mar. 2023.

PILAR, O. De representações a estereótipos: os círculos de ressignificação de sentidos sobre as mulheres negras em *Malhação: Viva*

*a Diferença*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2019, Belém. **Anais** [...]. Belém: Intercom; UFPA, 2019. POLIANA MOÇA – tabela com audiência detalhada da novela do SBT. **Amo Novelas**, 20 jul. 2022. Disponível em: <https://amonovelas.com.br/audiencia/poliana-moca-tabela-com-audiencia-detalhada-da-novela-do-sbt/>. Acesso em: 7 mar. 2023.

RONSINI, V. V. M.; OLIVEIRA-CRUZ, M. C. B. F.; PREDIGER, S. *Malhação IDentidade*: apontamentos sobre a interação juvenil em múltiplas plataformas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 33., 2010, Caxias do Sul. **Anais** [...]. Caxias do Sul: Intercom; UCS, 2010.





- EIXO 5 -

# ***Estudos de narrativas***





# O NOIR NA FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA PRODUZIDA NA GALÍCIA/ESPANHA: UM OLHAR SOBRE A SÉRIE O SABOR DAS MARGARIDAS

*Carolina Fernandes da Silva Mandaji*

## INTRODUÇÃO

A última década tem sido de novos cenários para as ficções seriadas. O avanço de novas tecnologias ligadas ao audiovisual televisivo junto às tecnologias de distribuição dos conteúdos, formatos e redes digitais fazem, desde o início dos anos 2000, uma autêntica revolução (BIANCHINI, 2018). Esses avanços têm contribuído com a consolidação das plataformas de streaming, como Netflix, HBO, Amazon Prime, DisneyPlus, dentre outras.

Se antes, os conteúdos televisivos estavam sujeitos a uma programação, agora há uma constituição de novas dinâmicas de acesso, o que já torna esse momento propício aos estudos que discutam essas novas práticas. Gray e Lotz (2019, p. 2) consideram que enquanto os padrões de uso e a tela que usamos estão mudando, “a necessidade de entender as relações da televisão como um negócio, contadora de histórias culturais e objeto de considerável interesse popular, permanece tão crucial como sempre.”<sup>1</sup>

Castellano e Meimaridis (2016, p. 206) situam a importância da compreensão sobre os novos hábitos e práticas do mercado televisivo, entendendo-o a partir das tecnologias e produtos, e problematizando o significado da lógica das plataformas de streaming - as autoras falavam a respeito da Netflix e de suas práticas de consumo e produção - que, ao não romper com a lógica da televisão, “se apresenta como um importante agente desse cenário”.

O contexto apresentado vem há mais de uma década reorganizando, alterando, mas também intensificando a quantidade de produção

<sup>1</sup> Todos os textos originais redigidos em outros idiomas foram traduzidos pela autora.

de ficções seriadas. Segundo estudo relatado em 2007 por Lorenzo Vilches (2009, p. 15), a produção de ficção ibero-americana já vinha se adequando ao que o autor chama de processo de mundialização com efeitos observados. O autor destaca entre os efeitos: conteúdos mais uniformizados e adaptados de outros mercados mais dominantes e a confirmação de que o princípio econômico funcionaria como um ordenador das formas e dos conteúdos, incluso da televisão pública.

Cabe chamar atenção que Vilches discorre sobre o contexto ibero-americano cuja incidência maior produzida pelas comunidades autonômas espanholas<sup>2</sup> eram as ficções e o formato telenovela como o “o meio narrativo mais popular para contar histórias com sabor local, mas que frequentemente transcende os limites territoriais e linguísticos de sua comunidade original” (VILCHES *et al.*, 2009, p. 121). O que se explica é que, no caso da Espanha, a ficção televisiva se constrói como uma forma de fortalecer o sentimento nacional, a partir de emissoras de televisão autonômicas, como a da Catalunha, do País Basco e da própria Galícia, com estéticas e linguagens para intensificar o sentimento de “ser nacional” ou de “nosso” (VILCHES, 2009, p. 33). Tais histórias que possuem características locais e que demarcam uma estética própria irão permanecer nas ficções produzidas pelas plataformas.

Convém reforçar que as ficções seriadas estavam estabelecidas e dominavam as programações de emissoras de televisão, sejam elas mais dominantes ou menos dominantes na indústria televisiva mundial. No entanto, é válido dizer que as audiências buscavam por outras alternativas que a não obrigatoriedade das grades de programação, o que propiciou o rápido desenvolvimento das plataformas de streaming, que, logo entenderam a ficção seriada como um de seus principais produtos. O que buscamos, pois, neste trabalho<sup>3</sup>, é por meio de uma abordagem teórico-qualitativa refletir sobre a produção ficcional realizada na Galícia (Espanha), considerando aspectos estéticos-narrativos característicos do chamado *film noir* e distribuído mundialmente como conteúdo original da Netflix.

Como levantamento inicial foi realizada uma pesquisa exploratória quantitativa das produções originais brasileiras e espanholas disponibilizadas pela Netflix Brasil. Essa coleta de dados foi realizada durante os meses de outubro e dezembro de 2019. Foram identificadas 58 produções brasileiras, com cinco produtos com o selo de originais. No caso da Espanha, o streaming disponibilizava um total de 102 audiovi-

2 “Na Espanha, além dos dois canais de Televisão Espanhola, há outros 17 canais de televisão pública autonômica em funcionamento, que representam o maior volume em horas e títulos de produção de ficção própria na Europa” (VILCHES, 2009, p. 20).

3 Este projeto fez parte da pesquisa de pós-doutoramento desenvolvido junto à Faculdade de Comunicação da Universidade de Santiago de Compostela (2021-2022).

suais, sendo 27 produções originais da Netflix. Com destaque para a quantidade de produções cujas palavras-chave apontavam para o gênero suspense, num total de 17 obras (MARINS, MANDAJI, 2020, p. 2).

A pesquisa exploratória confirmou pontos importantes a serem descritos aqui: a ficção seriada como produto-chave para as emisoras de televisão e para as plataformas de streaming; a exploração de aspectos estéticos-narrativos que - ao mesmo tempo - repercutem uma particularidade local das produções, como também de gêneros estabelecidos pelo cinema mundial, como o *film noir*; e, o que foi chamado de “Galician Noir” (AYUSO, 2021) a partir de produções distribuídas mundialmente como ficção seriada na plataforma Netflix, assim como o caso de *O sabor das margaridas* (2018).

## AS FICÇÕES SERIADAS NO STREAMING

Como então as ficções seriadas se tornaram o carro-chefe das plataformas de streaming, em especial da Netflix? Antes, convém contextualizar que a Netflix surgiu nos Estados Unidos (no final dos anos 90) como um modelo de negócio baseado no aluguel de DVD por meio de sistema postal. No entanto, esse negócio (OJER; CAPAPÉ, 2012) logo se converteu em uma grande plataforma de distribuição online de filmes, séries, documentais, com produção e co-produção de conteúdos originais (inclusive estatueta do Oscar, dentre outras premiações), presença em 190 países e mais de 220 milhões de assinantes (FORBES, 2019).

Heredia Ruiz (2017) considera como fatos marcantes na história da Netflix uma concepção que desafiou o esquema tradicional, conhecido até então, são eles: o lançamento de *House of Cards* (em 2013) como a primeira série de alta qualidade produzida para uma plataforma; bem como, seu primeiro filme *Beast of no Nation* (em 2015) que estreou simultaneamente em salas de exibição e na plataforma. A autora considera que essas duas produções de Netflix são “dois grandes marcos que significam uma nova direção e novos desafios para as indústrias de cinema e televisão no mundo” (HEREDIA RUIZ, p. 277). Bianchini (2018, p. 48) explicita que nessa tomada de posição no desenvolvimento de séries ficcionais exclusivas, a Netflix demarca um posicionamento estratégico que constitui o discurso de sua marca enquanto criadora de conteúdo televisivo.

O desenvolvimento das plataformas e, conseqüentemente de seus produtos, fez surgir conteúdos originais de diferentes tipos, a depender do tipo de direitos adquiridos, seja por decisão da companhia de

produzir, seja pela aquisição compartilhada dos direitos de distribuição e exibição, com outro tipo de conteúdo original e a continuidade de conteúdo de terceiros. Explica Heredia Ruiz:

são produções que outros canais ou produtoras realizaram e Netflix compra os direitos de produção, distribuição e exibição de novas temporadas. Neste caso, os conteúdos foram emitidos por outros canais anteriormente e se realizaram temporadas ou a continuação de programas de televisão ou filmes. (2017, p. 291).

A produção de conteúdos originais permite inaugurar o que Piñon (2016) propõe como “a nova era da televisão”. O autor afirma que a produção de séries dramáticas desta nova era se caracterizam por temáticas mais atrevidas, “com personagens mais complexos e estabelecendo arcos de resolução do enredo que desafiam as convenções narrativas seguidas por séries e folhetins” (PIÑÓN, 2016, p. 55). Trata-se, pois, de uma reviravolta se pensamos no meio de comunicação de massa televisão, considerado por muitos com sua morte<sup>4</sup> próxima (SCOLARI, 2016).

As ficções seriadas dessa nova era, segundo Piñon (2016, p. 55), contribuem no enfrentamento deste novo panorama midiático da seguinte maneira: primeiro, oferecem temáticas que atraem públicos mais jovens, em particular os homens; segundo, proporcionam uma qualidade na produção que mantém um status cultural e devolve a televisão ao centro das discussões narrativas em populações que já haviam se distanciado do meio; depois, configura-se como um conteúdo que se converte em marca distintiva de uma emissora de televisão; por último, oferece um conteúdo de qualidade que permite sua exploração através de múltiplas plataformas, muitas vezes com uma conexão mais próximas das audiências, por meio da interação na internet e nas redes sociais.

Orozco Gómez (2016) complementa que a indústria televisiva transformou tanto sua própria visão comercial quanto seus produtos. Assim determinados modelos de negócios, que caracterizaram e sustentaram por décadas a televisão (como as redes de televisão) se enfraquecem a cada dia, o que contribui para a separação de seus diferentes componentes: conteúdo, produção, distribuição, horários e consumo, que antes estavam “reunidos em uma única indústria, e muitas vezes monopolizados por algumas poucas empresas de televisão.” (OROZCO GÓMEZ, 2016, p. 4). Trata-se da “terceira

---

<sup>4</sup> “Fala-se muito sobre a morte da televisão e, ao mesmo tempo, todos concordam que estamos vivendo na terceira era de ouro da televisão” (SCOLARI, 2016, p. 19).

era dourada da televisão”<sup>5</sup> com uma crescente perda da centralidade no antigo modelo e o avanço de novas formas de consumo (SCOLARI, 2016, p. 20).

Tal panorama foi discutido e considerado por Mungioli que citando Esquenazzi (2014), entende que as formas narrativas construídas por um eixo de serialidade que define o que considera ser uma estética das séries, inscreve-as, portanto, “[...] na linha da cultura popular apropriando-se do legado dos grandes contadores de histórias, escritores de romances e cineastas, que nos encantam há duzentos anos” (MUNGIOLI, 2018, p. 113). Seria essa mais uma das vantagens adquiridas nesse panorama mediático e suas formas narrativas.

A estética, então, junto de novas dinâmicas de produção (consideradas como práticas culturais), distribuição, horários, consumo, permite uma maior aproximação das ficções seriadas com suas audiências (PIÑON, 2016), ainda mais com a disseminação por outros e/ou novos públicos no uso da internet e de redes sociais, como dito anteriormente. lembra o caso de séries produzidas por outros mercados:

Séries nórdicas (suecas, norueguesas, finlandesas, islandesas), telenovelas coreanas e doramas japoneses ganham espaço entre os aficionados pelo formato, os quais, muitas vezes, as “devoram” mesmo antes de sua legendagem oficial – em muitos casos, os próprios fãs realizam esse trabalho para difusão da obra em portais não oficiais dedicados a séries, em um procedimento típico da chamada cultura participativa<sup>6</sup>. (MUNGIOLI, 108, p. 112).

---

5 Scolari define a “terceira era dourada da televisão” a partir dos seguintes pontos: 1) a nova narrativa televisiva está se tornando múltipla e oferece muitas personagens, enredos polifônicos e um número infinito de programas narrativos; 2) a complexidade das tramas se expressa na forma de narrar, com a nova televisão sendo fragmentada e com ritmo narrativo acelerado; 3) a narrativa não se limita à tela da televisão, mas se torna uma narrativa transmídia; 4) a nova narrativa televisiva incentiva e gera espaços para os fãs participarem (conforme vimos anteriormente pelo exemplo citado de séries produzidas por indústrias não dominantes); 5) as novas narrativas televisivas vão além das antigas concepções sociais e políticas, introduzindo novas visões sobre a família, a cidade ou a política; 6) a nova televisão promove a intertextualidade; 7) a ficção e a realidade se interpenetram; 8) a nova televisão é obrigada a experimentar formatos, chegando ao ponto de violar a estrutura como também a estética que lhes conferem personalidade; 9) a sérieda terceira era dourada combina ambição artística e negócios viáveis; 10) a série deve procurar tornar a sociedade melhor (SCOLARI, 2016, p. 21).

6 Mungioli (2018, p. 112) explica, com base em Shirky (2011), que a cultura participativa pode ser definida como uma dinâmica de produção realizada por meio de processos colaborativos, desenvolvidos por pessoas “comuns” (amadores) que intervêm por meio desse trabalho em conteúdos “oficiais” e que podem gerar conteúdos independentes.

Muito além da cultura participativa, Peris Blanes (2012, p. 106) explica que as ficções seriadas ao abordarem em suas representações elementos e práticas culturais/linguísticas de determinada comunidade de espectadores, demonstram uma “contribuição à modelagem de todo um universo simbólico de uma transcendência coletiva inquestionável”.

A contextualização do momento atual das produções televisivas no contexto das plataformas de streaming, bem como o entendimento das ficções seriadas no novo panorama nos permite considerar a importância de ficções seriadas produzidas em outros contextos que não o grande mercado – como o norte-americano – e sim, o ibero-americano, que mais nos interessa aqui.

## ESTÉTICAS DO NOIR

Para entendermos as características de produções ficcionais ibero-americanas no contexto espanhol, especificamente na comunidade autônoma da Galícia, precisamos imergir primeiramente em um gênero clássico do audiovisual, utilizado nos diferentes meios, seja no cinema, na televisão e nas novas mídias digitais e sua utilização nesse contexto. Trata-se do *film noir*.

O *noir*, informa Fragoso (2016), influenciou o trabalho de inúmeros realizadores contemporâneos (como, por exemplo, Quentin Tarantino, David Fincher, Francis Ford Coppola e Martin Scorsese). O gênero clássico se alterou, se modificou e, atualmente pode ser chamado de *neo-noir*, buscando acompanhar imagens atuais (FRAGOSO, 2016, p. 17). Mas existem aspectos estéticos/temáticos/narrativos particulares dessas produções que são recorrentes e, buscaremos abordá-los brevemente como forma de compreender as ficções seriadas chamadas de “Galícia *Noir*”.

Quando falamos desse gênero<sup>7</sup>, nos dias atuais, estamos falando do *noir* moderno, de produtores audiovisuais conscientes de um “canôe do *film noir* clássico” (FONTES, 2011, p. 43), cuja atmosfera de sexo e violência passam a incorporar temas mais recentes, como as crises de

---

7 O gênero é entendido aqui a partir da visão de Yvana Fechine (2001, p. 16), “como entidades instauradas no próprio processo de comunicação, os gêneros podem ser entendidos como articulações discursivas que resultam tanto dos modos particulares de colocar em relação certos temas e certas maneiras de exprimi-los, quanto de uma dinâmica envolvendo certos hábitos produtivos (determinados modos de produzir o texto) e certos hábitos receptivos (determinado sistema de expectativa do público). Os gêneros podem ser definidos, enfim, como formas discursivas prototípicas, definidas a partir de determinadas propriedades semânticas e sintáticas de uma dada linguagem, tecidas e reconhecíveis em função de fatores históricos e socioculturais.”

identidade, problemas de memória e de subjetividade, trabalhadas pelas possibilidades tecnológicas audiovisuais, como nas iluminações de cena em relação aos equipamentos utilizados para captação na implementação de uma estética que explora o contraste da imagem. Fontes (2011, p. 71) lembra que o *noir* moderno se fixa pelo conhecimento que se tem das representações anteriores e das convenções do *noir* clássico, na reincorporação contextualizada dessas convenções.

Certo, mas quais seriam essas principais convenções? Mark Conard diz:

um vagabundo, movido puramente pelo desejo, é vencido por uma bela mulher - uma *femme fatale* - de assassinar o marido. Um bebedor de uísque, fumante inveterado detetive se envolve com uma gangue de criminosos implacáveis em busca de um artefato inestimável, pelo qual todos estão dispostos a matar. Um vendedor de seguros é atraído por uma dona de casa inquieta e avarenta para matar o marido pelo dinheiro do seguro. Outro detetive, este de olhos sonolentos e trincheira revestido, é contratado por um gângster para encontrar uma mulher que tentou matá-lo e então fugiu com seu dinheiro - exceto que, quando o detetive a encontra, ele assume-se com ela, só mais tarde para ser traído por ela. Os cenários claustrofóbicos estão inundados de sombras profundas, as ruas são varridas pela chuva, sempre parece ser noite, e a atmosfera está carregada e angustiada. Conhecemos as histórias; adoramos o estilo *noir*, ao mesmo tempo romântico e pessimista; simpatizamos, talvez até nos identifiquemos, com o anti-herói condenado; a ansiedade e sensação de alienação são desconfortavelmente familiares. (2006, p. 1).

Sobre o *noir*, Fragoso (2016) contribui definindo-o a partir das seguintes características: temática descrita por um ambiente sombrio no qual as personagens agem de forma obsessiva e em um percurso trágico; estética marcada por luz e sombras<sup>8</sup> que demarcam uma determinada dramaticidade às histórias narradas; ambiguidade moral, identidades alteradas e uma espécie de desgraça que está por vir, um estado constante de pessimismo, representados por uma atmosfera

8 As sombras dramáticas são caracterizadas pelo alto contraste e iluminação *low key*. Cenas em ambientes noturnos, sombras de persianas sobre o rosto de uma personagem podem ser considerados ícone visual. Além disso, como parte dessa dramaticidade são utilizados ângulos de câmara não-convencionais, filmagens em espelhos, através de vidros e múltiplas exposições. "O mundo imoral das histórias do filme *noir* é caracterizado pela escuridão e pelas sombras, onde jogos de luzes ajudam a criar um ambiente misterioso e bastante visual" (FRAGOSO, 2016, p. 49).

claustrofóbica; e uma narrativa complexa, que se utiliza de *flashbacks* (retorno a um tempo passado) e utilização de voa sobreposta. O *film noir* nos mostra “protagonistas que geralmente querem fugir de algum fardo do passado: por vezes pode ser um incidente traumático [...] E estes protagonistas, por muito que se esforcem, nunca conseguem fugir do seu próprio passado” (FRAGOSO, 2016, p. 51).

Diante disso, chegamos ao “Galícia Noir”. Tal denominação foi dada pelo jornal britânico *The Guardian* que o definiu a partir de um “boom das produções galegas” como parte de uma tendência de ficções seriadas espanholas com sucesso global disponibilizadas pela Netflix, como *Elite* e *A Casa de Papel*. Ao se dar conta do potencial da Espanha para atingir, não apenas o público da América Latina, mas de todo o mundo, “a Netflix estabeleceu seu primeiro centro de produção europeu em Madri em 2019 e vem investindo fortemente no conteúdo em espanhol, com foco em histórias locais criadas por talentos locais e produzidas localmente” (AYUSO, 2021).

Exatamente o que se encontra na produção ficcional seriada galega. Histórias de crimes que surgem na Galícia cujas raízes estão na literatura da região. Segundo o jornal *The Guardian*, trata-se de

parte de um movimento cultural mais amplo, a ficção policial literária decolou nos anos 80, após o sucesso da história policial Crime em Compostela de Carlos Reigosa. A Galiza é, há muito tempo, um lugar de desembarque para piratas e contrabandistas, e sua história recente tem sido atormentada pelo tráfico de drogas - um tema comum que percorre uma série de romances policiais galegos. Na última década, o gênero continuou a crescer, principalmente com o best-seller de Domingo Villar *Morte*, *Em uma Costa Galega* e o livro de não-ficção Fariña, de Nacho Carretero, que foi adaptado para um programa de TV e estreou internacionalmente na Netflix em 2018. (AYUSO, 2019).

Tal tradição nas histórias galegas está agregada a décadas de produção de filmes e TV, mais impulsionada pelo canal regional de televisão pública em língua galega, a TV Galícia (TVG), que funciona como uma significativa força motriz no setor. Cabe, entretanto, abordar distinções apontadas entre o Novo e o Velho Cinema Galego (DIEGO, 2022). Conforme opina Diego (2022) por um lado o Velho Cinema produzido na Galícia, pelos galegos, seria aquele sem meios patrocinadores - independente - e do qual o público galego é o espectador almejado. Seria, aquele que explora o cenário rural, o sentimento

de amor pela pátria, com sua identidade, língua e tradições e cuja criação artística está apoiada nas histórias de terror de uma Galícia entendida como “mágica”, dos fantasmas e figuras mitológicas. Por outro lado, o Novo Cinema Galego apresenta a ideia de uma Galícia - sob o olhar do outro, não do galego - como um território sem lei, ancorada no passado, violenta, chuvosa, coberta por névoa, na qual se produzem assassinados, muitas vezes com a Polícia como cúmplice.

A série *Néboa* (2020), produzida por Radio Televisão Espanhola (RTVE) e Voz Audiovisual, foi apontada como uma das pioneiras na televisão deste estilo do Novo Cinema Galego. A diretora de Voz Audiovisual Fernanda Tabarés conta que já existia uma experiência prévia da produtora no gênero, com a série *Matalobos*, de 2009. E com a intensificação de ficções seriadas de suspense, a produtora investiu no gênero, apostando que a Galícia reunia “as condições perfeitas” (PROL, 2021).

Isso não acontece da noite para o dia, os produtores fazem as coisas direito há muitos anos. Quando a mora em as produções de comédia, foram produzidas *Matalobos* ou *Serramoura* e quando o mercado internacional começou a encomendar *thrillers* já sabíamos fazê-los. Produzimos tão bem que foi uma pena que esse conteúdo não tenha rodado o mundo. (BLANCO *apud* PROL, 2021).

Situação que as poucos foi se alterando com a possibilidade de distribuição das séries pelas plataformas de streaming. Prol (2021) relata outras produções, realizadas como parte do “Galícia Noir”, são elas: *O sabor das margaridas* (2018), co-produzida por TVG e CTV com duas temporadas disponibilizadas como conteúdo original Netflix, que entrou para a lista das dez séries de ficção de língua não-inglesa mais vistas no Reino Unido; *El desorden que dejas* (2020), co-produzida por Vaca Films, ademais como conteúdo original Netflix e que bateu recordes de audiência; *Auga Seca* (2020), co-produzida por TVG/Produtora Portocabo e Rádio e Televisão de Portugal (RTP) e distribuída também pela plataforma de streaming da HBO.

A produtora Emma Lustres, da série *El desorden que dejas*, considera que a história só poderia se passar em Galícia: “Nossa série não poderia se passar em Madrid, nem em nenhum outro lugar, já que a essência de sua forma e história é galega, e Netflix apostou por contar a história onde ela se sucede” explica (*apud* PROL, 2021). Por ora, *Auga Seca*, que foi co-produzida pelas televisões de Galícia e Portugal, o objetivo era transmiti-la nos dois países, como forma de aproveitar a proximidade física, cultural e linguística.

Voltando um pouco no tempo, cabe ressaltar a relação entre a produção de ficção e o próprio sistema de televisão espanhol. Domènec e Peris Blanes (2016) contam que a ficção televisiva produzida durante o regime de Franco e disponibilizada pela Televisão de Espanha (TVE) era mais artesanal que industrial, mas que, apesar de sujeita às diretrizes estabelecidas pelo próprio regime, conseguiu produzir alguns títulos que “prefiguraram uma certa abertura, pelo menos no que diz respeito aos aspectos formais e estéticos” (DOMÈNEC; PERIS BLANES, 2016, p. 109).

Ciente desta significativa parte da História da Espanha, é que abordaremos a seguir a relação entre o desenvolvimento histórico da televisão galega, a partir de um contexto espanhol e as produções seriadas ficcionais, com a observação da série galega *O sabor das margaridas*, distribuída inicialmente pela TVG e mundialmente a partir de 2019 pela Netflix.

## **O GALICIAN NOIR: DA TVG ÀS PLATAFORMAS**

Evidentemente, a declaração anterior de Domènec e Peris Blanes assume um significado mais especial - como veremos - para o caso galego, dadas as circunstâncias históricas, lingüísticas e políticas especiais que convergem a Galícia dentro do Estado Espanhol de Autonomias. Esse Estado foi projetado pela Constituição de 1978, que começou a tomar forma em 1979, primeiro com Catalunha e País Basco, Galícia em 1980 e nos anos seguintes, até formar as atuais 19 Comunidades Autônomas do Estado Espanhol (NOGUEIRA, 2006).

Ainda na década de 80, Nogueira (2006, p. 149) explica que o Parlamento galego aprovou a Lei para a criação da Companhia de Radio e Televisão da Galícia (CRTVG) como um instrumento de política lingüística e cuja primeira transmissão realizada foram as festas compostelanas no dia do Apóstolo Santiago Galiza, em 25 de julho de 1985. Acompanha a história da TVG esse compromisso com a língua<sup>9</sup>, mas também a manutenção de estratégias temático-narrativas de valorizar as tradições, os cenários e tipologias locais e por consequência rurais, no caso da Galícia (NOGUEIRA, 2006, p. 158). Desta maneira, além de historicamente manter-se conectada com as produções - no caso as ficções seriadas - desejadas por suas audiências, a TVG permaneceu buscando adequar-se às demais tendências, como Nogueira explica:

9 Trecho da Lei do Audiovisual de Galícia Lei 6/1999 diz que: “A Xunta de Galícia reconhece o carácter estratégico e prioritário do setor audiovisual por sua importância cultural, social e econômica, como instrumento para a expressão do direito à promoção e divulgação da sua cultura, da sua história e da sua língua, como dados de auto-identificação (Diario Oficial de Galicia, 1999).” (*apud* NOGUEIRA, 2006, p. 153).

Nos últimos anos, a TVG tem feito de suas séries de ficção o ponto forte de sua programação [...] (e) assumiu seu esperado papel dinamizador, tornando-se a verdadeira locomotiva do setor audiovisual galego e apostando decisivamente (em termos de investimento e de faixas horárias de programas selecionados) em séries de produção própria, em linha com a nova tendência no mercado de televisão. (NOGUEIRA, 2006, p. 159).

E uma dessas tendências é a produção de séries pautadas no estilo *noir* e distribuídas por plataformas de streaming, a nível mundial como *O sabor das margaridas*. Esta série foi lançada como parte do catálogo original de Netflix em 2019, entretanto estreou na programação da TVG em 2018. Possui duas temporadas e um total de 12 episódios de 70 minutos de duração. Co-escrita por Ghaleb Jaber, Raquel Arias e Eligio Monter, tem direção de Miguel Conde.

A narrativa principal gira em torno de Rosa Vargas (vívda pela atriz María Mera), uma policial da Guarda Civil que chega ao povoado galego de Murias, na Galícia, para trabalhar em seu primeiro caso, que se trata do desaparecimento da adolescente Marta Labra. Em meio à sua investigação a cidade vive a ansiedade de receber a visita do Papa Benedicto XVI. Junto de outro oficial, Rosa Vargas começa a seguir as pistas do misterioso desaparecimento e se depara com um caso que envolve drogas e redes de prostituição. Na medida em que a temporada avança, os crimes vão se cruzando com a sua própria história (GATICA, 2019).

Ao observar as questões apontadas sobre o *film noir* e suas características estéticas, temáticas e narrativas, tal como o seu desdobramento em uma ficção seriada, foi possível considerar os seguintes aspectos em *O sabor das margaridas*: temática, moralidade e complexidade narrativa, a serem descritas.

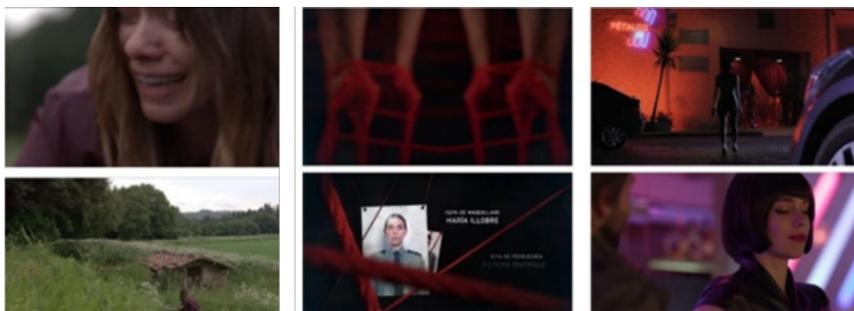
## **SOBRE A TEMÁTICA**

No gênero *film noir*, é necessário observar a respeito da temática, aquilo que caracteriza o ambiente sombrio no qual as personagens agem. Na série analisada, a personagem Rosa Vargas é marcada por sonhos e angústias, por uma busca constante de explicação para a resolução do seu primeiro caso como policial - confirmando o papel da personagem detetive quase sempre encontrado nos filmes *noir* - que logo se mostrará como a resolução de um caso incluso de cunho pessoal.

Os ambientes da casa de prostituição e de suas buscas muitas vezes mostram a noite da cidade de Murias, em contraposição aos

cenários rurais (e muitas vezes de mostração geográfica com planos aéreos). Os cenários noturnos apresentam uma estética marcada por luzes e sombras que demarcam a dramaticidade de descoberta de eventos relacionados ao assassinato ou da busca da personagem que, disfarçada, frequenta uma casa de prostituição (Figura 1).

**Figura 1** – Cenas da personagem Vargas chorando a morte de sua amiga, da abertura da série e durante o disfarce utilizado na casa de prostituição



Fonte: *O sabor das margaridas* (2018).

Sobre a temática, a apresentação de cada um dos episódios apresenta ainda uma intertextualidade com o livro *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri<sup>10</sup>, citando trechos da primeira parte, *Inferno*, e orientando o espectador para o ambiente sombrio construído e para os atravessamentos pelos quais passará a personagem principal.

## **SOBRE A MORALIDADE**

A série explora a ambiguidade moral das personagens, divididos entre o papel social e suas subjetividades. Desde o pai de família (Figura 2) que faz a lição de casa como filha e depois se encontra numa relação doentia com uma prostituta, até o escrivão da igreja que tem uma relação duradoura e não assumida com uma prostituta e protege o irmão com incapacidade intelectual. Essas são algumas das situações apresentadas pela série que demarcam identidades alteradas.

<sup>10</sup> O livro “relata uma odisseia pelo mundo subterrâneo para onde se dirigem após a morte, segundo a crença cristã, aqueles que pecaram e não se arrependeram em vida. A viagem, relatada em 4720 versos rimados em tercetos, é realizada pelo próprio Dante guiado pelo espírito de Virgílio - famoso poeta romano dos tempos de Júlio César [...] A geografia do mundo e do reino dos mortos reflete as crenças vigentes na Idade Média”. Disponível em: ROCHA, Helder da. Introdução. IN: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Inferno*. Tradução José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 2012.

A busca pela adolescente desaparecida junto a série de assassina-  
tos descobertos e avisos para que a policial Vargas determine o fim da  
investigação criam uma atmosfera de espera por algo ruim, prestes a  
acontecer, episódio após episódio até o desfecho da temporada, com  
as personagens e suas ambiguidades sendo, finalmente, mostrados  
ao espectador.

**Figura 2** – A personagem cuja rotina familiar é mostrada em contraposição  
aos seus encontros e a relação doentia que possui com uma prostituta



Fonte: *O sabor das margaridas* (2018).

## SOBRE A COMPLEXIDADE DA NARRATIVA

O espectador tem acesso a uma narrativa complexa<sup>11</sup>, que vai sendo aos poucos, no decorrer dos episódios desvendada. A policial que vem reforçar a equipe na investigação do desaparecimento da adolescente, na verdade captura a real policial e toma seu lugar, buscando desvendar o desaparecimento de sua própria irmã dois anos antes. Assim, a angústia e culpa da personagem Eva Mayo são apresentados por meio de *flashbacks* (retorno a um tempo passado) de uma gravação de áudio que a irmã deixou no celular descrevendo os últimos locais pelos quais passou.

Interessante notar que *O sabor das margaridas* amplia sua noção de *film noir* quando sua protagonista carrega um fardo passado: a culpa pelo desaparecimento da irmã mais nova. Segundo Fragoso (2016,

<sup>11</sup> O conceito de complexidade narrativa televisiva foi amplamente desenvolvida pelo autor Jason Mittel (2012). Entretanto neste texto, observamos elementos narrativos entendidos como complexos, ligados ao gênero noir e às teorias narrativas, que consideramos como elementos principais fruto desta complexidade, as ambiguidades e transgressões. Para maiores aprofundamentos: Mittel (2012).

p. 51), o *noir* faz uso das “protagonistas que geralmente querem fugir de algum fardo do passado: por vezes pode ser um incidente traumático [...] E estes protagonistas, por muito que se esforcem, nunca conseguem fugir do seu próprio passado.”

A série se mostra, desta forma, como uma ficção seriada. Primeiramente, planejada, produzida e distribuída por uma emissora de televisão pública, a TVG, cujo comprometimento está pautado pela promoção e divulgação da cultura galega, por meio de sua história e língua. Esse comprometimento se manifesta pelas escolhas estético-narrativas com o gênero *noir*, presente em outras áreas da cultura galega, em especial a literatura. Mais que isso, com fins estratégicos e econômicos, a ficção é negociada pela emissora e passa a compor o catálogo da Netflix como conteúdo original e assim chega desde os mais distantes mercados até os mais consolidados e com audiência significativa, ampliando oportunidades para outras produções.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há mais de uma década, os autores já apontavam para uma consolidação das ficções seriadas no cenário tecnológico e digital da televisão. Além da presença massiva das séries nas redes, o online busca atrair o espectador “internauta para um desses paratextos infinitos a que dão lugar as modernas narrativas transmediáticas (LACALLE, 2010, p. 98). Os autores Domènec e Peris Blanes (2016) já ressaltavam antes que o ambiente digital iria alterar a disponibilização dos conteúdos para o online. “Tudo sugere que a ficção on-line, para visualização em tablets ou celulares, terá um longo caminho a percorrer no futuro, dadas as condições atuais do mercado”, diziam (DOMÈNEC; PERISBLANES, 2016, p. 135).

Resta desvendar, cada vez mais, como a Netflix buscará atrair novos assinantes a partir de suas produções originais, muitas vezes produzidas e contextualizadas localmente, mas que dialogam com audiências diversas, distantes e globais. Castellano e Meimaridis (2016, p. 205) explicam que a Netflix através de suas produções originais variam em qualidade narrativa e estética, “ora se aproximando das produções cinematográficas, ora dialogando com as produções da televisão aberta”, ora implementando produções de indústrias mais estabelecidas, ora investindo em novas indústrias de produção, como vimos com a galega.

Seguimos, então, com Andion (1998, p. 41) que nos recorda sobre as mudanças que a convergência da digitalização traz nas formas de

nos relacionarmos e na competitividade. Se, muitas vezes as lógicas se dão “sem freio” para o mercado mundial do audiovisual, ainda assim as escolhas manifestas, por parte dos produtores, pela multimídia e, sobretudo (não pelas plataformas de streaming e os conglomerados televisivos) nas ações das televisões públicas, como a TVG, com seus “planos específicos de presença no universo digital” e cujo comprometimento permanece se dividindo entre as estratégias e as audiências, e seus costumes, língua e cultura.

## REFERÊNCIAS

ANDIÓN, Margarita Ledo. Triple nacionalidade: Galicia, Bretaña, País de Gales. In: ANDIÓN, Margarita Ledo; KUNSCH, Margarida Krohling (Orgs.). Comunicación audiovisual: Investigación e formación universitarias. *Actas do II Colóquio Brasil-Estado Español de Ciencias da Comunicación*. Santiago de Compostela: Universidade, p. 37-44, 1998.

AYUSO, Julia Webster. Galician noir: how a rainy corner of Spain spawned a new TV genre. *The Guardian*, 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2021/mar/03/galician-noir-how-a-rainy-corner-of-spain-spawned-a-new-tv-genre>. Acesso em: 03 de out. de 2021.

BLANCO, Eduardo Galán. 25 años de ficción televisiva (1989-2014). In: *25 anos de cine en Galicia. Un breve percorrido histórico / 25 años de cine en Galicia*. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Fundación Cidade da Cultura de Galicia, p. 160-172, 2014.

BIANCHINI, Máira. *A Netflix no campo da produção de séries televisivas e a construção de Arrested Development*. Tese de doutorado em Comunicação. Universidade Federal da Bahia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/28509/1/Tese%20Ma%20c3%adra%20Bianchini%20-%20Dep%20c3%b3sito%20%281%29.pdf>.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. Netflix, Discursos de Distinção e os novos modelos de produção televisiva. *Contemporanea: Revista De Comunicação e Cultura*, v. 14, n.2, p. 193-209, maio-ago 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/16398/11510>.

CONARD, Mark. *The Philosophy of Film noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.

DIEGO, Pablo. *Todo Galician é Noir. O ferrado*. Disponível em: <https://oferrado.gal/todo-e-galician-noir>. Acesso em: 11 de nov. de 2022.

DOMÈNEC, Miquel Francés; PERIS BLANES, Àlvar. La ficción televisiva en la producción audiovisual española. In: OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coord.). *Tvmorfosis. La creatividad en la era digital*. México: Productora de contenidos culturales Sagahón Repoll, p. 81-110, 2016.

ESQUINAZZI, Jean-Pierre. *Les séries télévisées: L'avenir du cinéma?* Paris: Armand Colin, 2014.

FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. *Revista Symposium*, p. 14-26, 2001.

FONTES, Bruno. *Num mundo sempre noir: Um estudo do film noir moderno, seguido de uma análise de Chinatown, de Roman Polanski*. Dissertação de mestrado em Estudos Artísticos. Universidade de Coimbra, 2011. Disponível em: <https://eg.uc.pt/bitstream/10316/19744/1/Disserta%20de%20Mestrado%20de%20Bruno%20Fontes%20-%20Num%20Mundo%20sempre%20noir.pdf>.

FORBES. *Netflix tem 1ª queda de assinantes em uma década e projeta mais perdas*, 2022. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-money/2022/04/netflix-tem-1a-queda-de-assinantes-em-uma-decada-e-projeta-mais-perdas>. Acesso em: 25 de jun. de 2022.

FRAGOSO, Abigail Rito. *Film noir Análise e identificação das características, padrões e clichés do film noir clássico*. Dissertação mestrado em Design e Cultura Visual. IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, 2016.

GRAY, Jonathan; LOTZ, Amanda D. *Television Studies (Short Introductions)*, Cambridge, MA: Polity Press, 2019.

GATICA, Loreto. *El sabor de las margaritas: La premiada serie policial gallega que cautiva en Netflix*. La tercera. 29 mar. 2019. Disponível em: <https://finde.latercera.com/series-y-peliculas/el-sabor-de-las-margaritas-serie-netflix/>. Acesso em: 18 de out. de 2021.

HEREDIA RUIZ, Verónica. Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n. 135, p. 275-295, 2017.

LACALLE, Charo. As novas narrativas da ficção televisiva e a Internet. *Matrizes*, v. 3, n. 2, p. 79-102, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i2p79-102>.

MARINS, Gabriel Brito; MANDAJI, Carolina Fernandes da Silva. Transformações no audiovisual: um estudo quantitativo sobre produções Netflix. In: *XXV Seminário de Iniciação Científica e Tecnológica da Universidade Tecnológica Federal do Paraná*, 2020.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Matrizes*, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Poética das Séries de Televisão: elementos para conceituação e análise. In: MUANIS, Felipe; PELEGRI NI, Christian Pelegrini (Orgs.). *Perspectivas do audiovisual contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços*. Editora da UFJF: Juiz de Fora, p. 112-124, 2019.

NOGUEIRA, Xosé. El Papel De La Television De Galicia (TVG) En La Configuración Del Panorama Audiovisual Gallego A Lo Largo De Las Dos Últimas Décadas. *Hispanística XX*, n. 23, p. 137-175, 2006. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3427997.pdf>.

OJER, Teresa; CAPAPÉ, Elena. Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, v. 1, n. 10, p. 187-200, 2012.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. Presentación: La creatividad en la era digital. OROZCO GÓMEZ, Guillermo. (Coord.). *Tvmorfosis. La creatividad en la era digital*. México: Productora de contenidos culturales Sagahón Repoll, p. 4-14, 2016.

O SABOR DAS MARGARIDAS. Temporada 1, episódios 1-6. Netflix. 2018.

PERIS BLANES, Àlvar. Nación española y ficción televisiva. Imaginarios, memoria y cotidianidad. In: SAZ, Ismael; ARCHILÉS, Ferran.

(Eds.) *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, p. 393-418, 2012.

PIÑÓN, Juan. Las series de televisión como estrategia de la industria dentro de la convergencia digital. In: OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coord.). *Tvmorfosis. La creatividad en la era digital*. México: Productora de contenidos culturales Sagahón Repoll, p. 29-48, 2016.

PROL, Carme D. O Galician noir triunfa no mundo. *La voz de Galicia*, 2021. Disponível em: [https://www.lavozdegalicia.es/noticia/fugas/2021/10/01/span-langgl-galician-noir-triunfa-mundospan/0003\\_202110SF1P7991.htm](https://www.lavozdegalicia.es/noticia/fugas/2021/10/01/span-langgl-galician-noir-triunfa-mundospan/0003_202110SF1P7991.htm). Acesso em: 14 de out. de 2021.

SCOLARI, Carlos A. Los monstruos de la televisión discursos esquizofrénicos sobre un medio en transición. In: OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coord.). *Tvmorfosis. La creatividad en la era digital*. México: Productora de contenidos culturales Sagahón Repoll, p. 15-28, 2016.

SHIRKY, Clay. *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

VILCHES, Lorenzo; ARNANZ, Carlos; HUERTAS, Amparo; FLEISHMAN, Luciana; MALDONADO, Belén; SÁEZ, Chiara. España. In: VILCHES, Lorenzo (Coord.). *Mercados Globales, historias nacionales*. Barcelona: Editorial Gedisa, p. 93-122, 2009.

VILCHES, Lorenzo. La ficción en el espacio iberoamericano. In: VILCHES, Lorenzo (Coord.). *Mercados Globales, historias nacionales*. Barcelona: Editorial Gedisa, p.15-42, 2009.

# DRAMAWORLD E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM K-DRAMAS

Larissa Nascimento Lopes de Oliveira  
Isabella Chianca Bessa Ribeiro Do Valle  
Marcel Vieira Barreto Silva

## INTRODUÇÃO

A exposição da série é: uma jovem estudante universitária trabalha meio período na lanchonete gerenciada pelo pai e passa a maior parte do tempo assistindo a novelas sul-coreanas, ou K-dramas (*korean dramas*), em seu *smartphone*. Claire Duncan é seu nome e a personagem é a representação de um específico público de jovens americanos. *DramaWorld* (Viki, 2016-2021) é uma ficção seriada, ambientada em Los Angeles (Estados Unidos) e Seul (Coreia do Sul), que conta a história de Claire após ser transportada para dentro do mundo ficcional de *Taste of Love*, o seu K-drama preferido. O objetivo da protagonista é “salvar” a narrativa, ou seja, fazer o galã se apaixonar pela mocinha, como é apontado na própria ficção. Durante a trajetória da personagem no “Mundo do Drama”, acontecem situações de sátira e paródia nos diálogos, músicas e imagens que expõem estratégias estilísticas e representações sociais presentes nos K-dramas. A série é produzida pela Viki, plataforma americana de *video on demand* (VoD) traduzida em mais de 160 idiomas, sediada em San Mateo (Califórnia), com filiais em Cingapura, Tóquio, Japão e Coreia do Sul. Sustentada com assinaturas e fãs voluntários que gerenciam o conteúdo, a Viki foi criada em 2007 e adquirida em 2013 pela empresa japonesa Rakuten. A plataforma possui em seu catálogo: filmes, séries, *reality shows* e *talk shows* de origem asiática (sul-coreanos, chineses, taiwandeses e japoneses), também agrega fã-clubes e permite interações entre os usuários<sup>1</sup>.

No contexto *webcasting* de criação, circulação e consumo de ficção televisiva para plataformas de *streaming*, a pergunta que norteia este artigo, é: na perspectiva estadunidense de Claire, dentro de Dra-

1 Disponível em: <<https://www.viki.com/>>. Acesso em: 17 mai. 2022.

*maWorld*, como se dá a representação da Coréia do Sul, de sua cultura e de seus sujeitos, através dos K-dramas? A partir disto, apontamos representações abordadas na primeira temporada de *DramaWorld*, destacando a dialética entre Ocidente/Oriente na construção do seu mundo ficcional e dos seus personagens. Para tanto, propomos, metodologicamente, categorias analíticas, a partir das quais as representações sociais em *DramaWorld* possam ser compreendidas, levando em conta a natureza eminentemente intercultural<sup>2</sup> (SILVA, 2013) do diálogo entre uma série americana e os dramas coreanos. Na construção do argumento teórico, fundamentamo-nos na Teoria das Representações Sociais (MOSCOVICI, 2010) e aproximamos essa concepção dos estudos sobre K-dramas.

Os estudos sobre culturas midiáticas audiovisuais da Coréia do Sul, sobretudo aqueles que circulam no Ocidente, concentram as pesquisas em recortes bem delimitados, que vão da cultura *hallyu*<sup>3</sup> (LEE, 2011; JU, 2018; CICCHELLI, OCTOBRE, 2021; MOITA, 2021), passam pelos grupos de fãs e espetatorialidade (SCHULZE, 2013; SORIANO, 2017; SANTANA 2018; LYAN, 2019; SANTOS, 2019), pelas análises sobre os modos de distribuição e consumo (URBANO, ARAUJO, 2017; ARAUJO, 2018) e chegam às análises das narrativas e das formas estilísticas (CARVALHO, 2008; QUINTERO, 2016; PEIXOTO, LOPES, 2018). Levando em conta que são escassas as pesquisas sobre representações sociais focadas em K-dramas, este artigo oferece uma visão pertinente que vem somar aos estudos sobre este fenômeno.

Interpretar o Outro a partir de um ponto de vista culturalmente distante exige cuidados teóricos e analíticos para que a interpretação intercultural não resvale em uma crítica formulada em bases epistemológicas etnocêntricas. Ao mesmo tempo, esse esforço relativista abre possibilidades de compreensão do fenômeno comunicacional contemporâneo, já que o consumo da cultura coreana no Ocidente, produto de uma indústria criativa pujante e de um projeto político nacional, ilumina as dinâmicas atuais usadas no audiovisual. No caso de *DramaWorld*, estamos lidando com um produto bastante singular, visto que se trata de uma coprodução transnacional (Coreia do Sul, Estados Unidos e China), dentro de um sistema de circulação e consumo essencialmente digital e que, em termos estilísticos, articula a cultura jovem americana e as séries dramáticas sul-coreanas, demonstrando as complexas redes simbólicas que se conectam para a produção de uma narrativa intercultural em que, no encontro dos

---

2 No sentido do que está nas passagens e tensões entre culturas.

3 *Hallyu* ou “onda sul-coreana” são termos que designam a popularização da cultura sul-coreana no mundo, amplamente difundida por produtos de entretenimento.

dois mundos, as representações sociais se cristalizam em formas audiovisuais específicas, as quais este artigo, ao cabo, busca categorizar e definir.

## REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Moscovici (2010), ao buscar explicar a realidade social a partir das representações, baseia sua famosa Teoria das Representações Sociais (TRS) na concepção de representação coletiva de Durkheim (2001), que aponta que não é possível alguém viver em comunidade sem ser regulado pelas ideias que regem a sociedade, moldando, assim, os comportamentos humanos. Para Durkheim, os fatos sociais não podem ser estudados apenas como psicológicos, dando enfoque ao fator sociológico. Moscovici consegue alinhar as duas vertentes, amplia o pensamento com as contribuições de Lévy-Bruhl, Piaget, Vygotsky e Freud e entende as representações sociais como um fenômeno específico. Essa é a maior diferença entre a representação coletiva durkheimiana e a TRS. Aquela é um conceito que, tem como pedra angular a sociologia e busca entender o papel da religião, dos mitos e da ciência na formação da sociedade e esta é um método, preocupa-se com as interações cotidianas e seu caráter dinâmico na sociedade moderna.

Neste cenário, Moscovici caracteriza as representações sociais como substâncias tão verossímeis que seriam quase que tocáveis. Elas se constroem no cotidiano de cada indivíduo e se articulam no de outro por meio dos gestos, falas, mídias, etc., instituindo uma espécie de conhecimento particular que nasce do povo (senso comum) e delinea comportamentos e interações. Sendo assim, a representação é um fenômeno de imagem e significação, “[...] iguala toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma imagem” (MOSCOVICI, 2010, p. 46), tem uma face icônica e uma face simbólica, como dois lados de uma mesma moeda. É preciso entendê-la como uma forma específica de comunicar, produzir sentido. Em uma perspectiva funcional, Martins (2017) sintetiza o pensamento de Moscovici (2010) em dois objetivos: padronizar os objetos, pessoas ou acontecimentos, a fim de produzir modelos categóricos que serão compartilhados convencionalmente entre os grupos de indivíduos e inserir nas pessoas estruturas comportamentais que estão presentes mesmo antes que se pense conscientemente nelas. Na mesma linha de raciocínio, pontuamos dois processos destacados na obra de Moscovici: ancoragem e objetivação, definidos como meios que geram as representações sociais.

A ancoragem designa-se em classificar e rotular para tornar mais próximo o desconhecido, como se uma ideia estranha chegasse para o indivíduo e este buscasse categorias já estabelecidas na memória para classificar o novo, torná-lo familiar. Qual a imagem de um homem sul-coreano para você, leitora ou leitor? Se não tens contato com sul-coreanos, neste momento é provável que busques referência em algum filme ou reportagem televisiva, de modo a que uma figura específica se cristalice a partir dos elementos fenotípicos que a memória seleciona. Ou seja, ao se deparar com o que é, em primeira instância, desconhecido, busca-se recuperar algum conhecimento em relação ao assunto, que servirá para categorizar o novo. Segundo Moscovici, quando não conseguimos descrever algo, encontramos resistência, por isso a ancoragem se faz pertinente. Com ela, lançamos bases reconhecíveis para fenômenos desconhecidos, permitindo que o sentido particular se produza a partir das referências sociais possíveis que nos cercam e nos servem de esteio.

Paralelo à ancoragem temos a objetivação, que torna a realidade concreta, palpável. A fim de exemplificar, Moscovici cita a imagem de Deus, que é abstrata, sendo codificada em pai, algo concreto. O autor também utiliza o termo “icônico” como o início do processo de objetivação, que em seguida se torna imagético.

Objetivar é descobrir a qualidade icônica de uma ideia, ou ser impreciso; é reproduzir um conceito em uma imagem. Comparar é já representar, encher o que está naturalmente vazio, com substância. Temos apenas de comparar Deus com um pai e o que era invisível, instantaneamente se torna visível em nossas mentes, como uma pessoa a quem nós podemos responder como tal. (MOSCOVICI, 2010, p.71-72)

Em suma, a ancoragem é o processo em que, ao se deparar com o desconhecido, pessoas buscam referências para criar categorias socialmente estabelecidas e objetivação é a transformação da categorização em processos palpáveis e imagéticos.

As representações se inserem no cotidiano de várias maneiras: o gesto, a fala, as imagens e, claro, a mídia. Fotografias, redes sociais digitais, filmes, séries de televisão, etc. fazem representações sociais circularem, de forma massiva e segmentada. A forma como o conteúdo é exposto está ligada a como o espectador irá formar em sua mente uma representação acerca daquilo. Importante mencionar que estas representações não são assimiladas exatamente como estão sendo veiculadas, os receptores são ativos e as mediações são imprescindíveis na

significação e circulação do conteúdo midiático, entretanto, não menos importante, é uma reflexão de como as representações são apresentadas. No caso do presente artigo, nosso intuito é compreender, na ficção seriada *DramaWorld*, as representações sociais sul-coreanas na recepção ocidental dos K-dramas. Para tanto, é necessário antes discutir as lógicas da cultura *hallyu* e do drama seriado sul-coreano enquanto produtos da cultura midiática contemporânea.

## CULTURA HALLYU E K-DRAMAS

A Coréia do Sul, cuja capital é Seul, vive uma economia capitalista de livre comércio. Com altos investimentos em inovação tecnológica, o país tem se destacado mundialmente por seu crescimento financeiro (KIM, 2008). Foi ao final da década de 1990, sobretudo com o término da crise dos Tigres Asiáticos<sup>4</sup>, que a cultura sul-coreana começou a expandir-se pelo mundo do entretenimento. No início, com séries como *Autumn Fairy Tale* (KBS2, 2000) e *Winter Sonata* (KBS2, 2002), e depois com filmes e músicas. *Hallyu* foi o termo cunhado para a emergência de tal cultura em países do leste, sul e sudeste asiático; significa “fluxo da Coréia”, também conhecido como onda coreana. De acordo com Santana (2018), a *hallyu* é resultado do encontro entre a cultura tradicional coreana e a cultura estrangeira e se revela através dos produtos de entretenimento sul-coreanos. Hoje é um fenômeno que tem como públicos adolescentes e jovens adultos. Focaremos nos K-dramas, produtos âncoras do entretenimento sul-coreano.

Em relação ao tempo de duração, os K-dramas contemporâneos se caracterizam por possuir apenas uma temporada, com cerca de 16 a 24 episódios, de aproximadamente 60 minutos cada. Existem exceções, os *fusion sageuk* (séries históricas modernas)<sup>5</sup> costumam ser mais longos, contendo até 100 episódios, como *Empress Ki* (MBC, 2013-2014) com 51 episódios e *Jumong* (MBC, 2006-2007) com 81 episódios. As temáticas são as clássicas comédias românticas (QUINTERO, 2016), que possuem uma história de amor entre algum casal, em primeiro plano, como guia da trama principal, ou na retaguarda, como trama secundária. Além disso, temas históricos (ex.: *Damo* [MBC, 2003] e *Moon Embracing the Sun* [MBC, 2012]), problemas familiares (ex.: *Seoyoung, My Daughter* [KBS2, 2012-2013] e *What Happens to My Family?* [KBS2, 2014-2015]), relações

4 Crise financeira que atingiu grande parte da Ásia em 1997.

5 K-dramas com temas históricos são originalmente chamados de *sageuk*. No início da difusão da *hallyu*, as produtoras de *sageuk* buscaram abordar temáticas contemporâneas nas narrativas, trazer atores mais jovens para o elenco e novos roteiristas para produção.

de amor e ódio (ex.: *Beyond the Clouds* [KBS2, 2014] e *Temptation of an Angel* [SBS, 2009]) e expectativa social (ex.: *Secret Love Affair* [JTBC, 2014] e *The Greatest Marriage* [TV Chosun, 2014]) também costumam ter destaque. Em questão de gênero, os K-dramas seguem a linha do melodrama, utilizando da estratégia do exagero a fim de simplificar as ações dos atores, tornando-as diretas e facilitando o entendimento da trama. São características também dos K-dramas uma narrativa que tende à prática de *binge-watching* e que no *continuum* proposto por Allrath e Gymnich (2005), assemelha-se ao caráter *serial*, folhetinesco, ou seja, uma longa narrativa em que o arco da temporada é o que guia a trama principal, que costuma ser ladeada por tramas secundárias. Os personagens vão revelando suas características durante a história, e ao final dos episódios encontra-se um gancho narrativo, que aumenta a curiosidade para o próximo episódio. Nenhuma novidade, portanto. Trata-se, por certo, de uma matriz cultural reconhecível, que se singulariza no formato dos K-dramas.

Nessa linha, Carvalho (2008) argumenta que os dramas orientais podem ser entendidos como melodramas em sua estrutura narrativa, todavia, possuem especificidades da cultura em que estão inseridos. De acordo com Carvalho (2008, p. 16), as especificidades podem ser percebidas “[...] na identidade visual, cenários figurinos, no comportamento dos atores etc., até o tema que valoriza traços culturais asiáticos como culinária e práticas medicinais”. Estes elementos servem de reconhecimento para a audiência oriental, e interesse pelo diferente, para o público internacional. De forma semelhante, Quintero (2016, p. 416) entende a emergência de códigos próprios da cultura sul-coreana nas séries, e que isto fomenta o “[...] processo de interpretação de formas simbólicas para a construção de novos significados e modos de apropriação do material cultural ali representado”<sup>6</sup>. Os códigos pontuados podem ser entendidos como representações da cultura sul-coreana mediante os K-dramas, que estão inseridas no que Schulze (2013) denomina de K-dramaland (ou, dramalândia coreana). Este termo é utilizado por fãs internacionais para descrever o mundo ficcional dos K-dramas. Neste mundo, os acontecimentos são regidos por, nas palavras dos fãs e apresentadas pela pesquisadora Schulze (2013, p. 377), “leis”, “regras”, “convenções” e “tropos”<sup>7</sup>. Vamos entender melhor esses códigos e, a partir deles, encaminhar a análise do objeto.

6 Original em espanhol. Tradução livre: “[...] propicia el proceso de interpretación de las formas simbólicas para la construcción de nuevas significaciones y modos de apropiación del material cultural allí representado”.

7 Original em inglês. Tradução livre: “This way of reading is enforced by the “laws,” “conventions,” “rules,” and “tropes” that, according to the majority of these fans, govern all K-Dramas”. (SCHULZE, 2013, p. 377).

## DRAMAWORLD

*DramaWorld* é uma comédia dramática original Viki e co-produzida pela empresa estadunidense Third Culture Content, a chinesa Jetavana Entertainment e a sul-coreana EnterMedia Contents. No Brasil é distribuída pela Viki e já esteve no catálogo da Netflix. A série estreou em 2016 e foi escrita por Josh Billig e Chris Martin, sendo também dirigida por este último. Recortamos como objeto de análise a primeira temporada, lançada em 2016 com 10 episódios, cada um com duração de 10 a 20 minutos. Acreditamos que seja material suficiente para observação das representações no Mundo do Drama. A segunda temporada foi lançada em 2021, tem 13 episódios, cada um com duração de 30 minutos cada.

A trama acompanha o arco da protagonista, Claire Duncan, uma jovem americana de 20 anos que é fã de K-dramas e está cansada do que acontece fora das telas. No incidente incitante do arco, Claire entra no mundo ficcional da série *Taste of Love* e fica encantada com o *DramaWorld*, cidade em que acontecem todos os K-dramas. Claire recebe a missão de ser uma “facilitadora”, isto é, uma figurante que está na série para ajudar que o objetivo dos protagonistas seja alcançado. Segundo *DramaWorld*, esse objetivo é encontrar o “amor verdadeiro”. Seu guia na jornada como facilitadora é Seth Ko, um jovem garçom, que depois se revela como antagonista. A missão de Claire é fazer o protagonista de *Taste Of Love*, Joon-park (dono de um restaurante), se apaixonar por Seo-yeon, a *sous-chef* do restaurante, e não por Ga-in, uma moça rica que se une a Seth Ko para conquistar o amor de Joon-park. Menos importante, mas sempre por perto, está Seung-woo, o amigo apaixonado por Seo-yeon. Cinco personagens, cinco arcos narrativos, todos orquestrados pelo arco da protagonista. Adiante buscaremos entender os espectadores ocidentais, os personagens homens e mulheres na dramaturgia sul-coreana e outras representações sociais apresentadas em *DramaWorld*. A forma de análise cartesiana pode apresentar-se metódica, mas se faz relevante para entender as representações.

## ESPECTADORES: CLAIRE DUNCAN EM CONDIÇÃO FRONTEIRIÇA

Em *DramaWorld*, Claire representa os espectadores apaixonados por séries sul-coreanas. A personagem encontra-se em condição fronteira. Claire, como estadunidense, está em posição de não ruptura com sua cultura, no limiar com a cultura sul-coreana. É tanto

que quando chega no *DramaWorld* continua agindo como sempre foi, mesmas gírias, roupas etc. Entretanto, apaixonada pelo universo dos K-dramas, imerge naquele ambiente e se adapta partilhando algumas tradições. Um exemplo ocorre no *Episódio 08*, quando ela vai a um velório budista e faz as reverências padrões da religião, uma das principais práticas de fé da Coreia do Sul. De acordo com Bhabha (1998), a cultura reside neste “entre-lugar”, na posição de toque da sua cultura com a outra que se apresenta. É neste limiar que Claire situa-se como ser cultural híbrido.

**Figura 01** – Claire e Seth Ko no velório de Ga-in



Fonte: *DramaWorld* (Viki, 2016–2021)

## MULHERES E HOMENS

Além de Claire Duncan, a série apresenta outras duas personagens mulheres: Seo-yeon e Ga-in. Seo-yeon é *sous-chef* do restaurante, no melodrama: a mocinha apaixonada pelo galã. Em primeira instância, percebe-se a posição de Seo-yeon inferior à do galã, visto que é uma *sous-chef*. Esta representação é vista em outras séries, como *Beating Again* (JTBC, 2015) e *Oh My Ghost* (tvN, 2015). Ga-in, por sua vez, é uma mulher de classe alta que está buscando em Joon-park uma forma de manter os privilégios econômicos da família. A série

também mostra a rivalidade feminina para conseguir ficar com o galã e ter um lugar de destaque no restaurante como um dos *plots*.

Outro apontamento é quando as mulheres tropeçam em algo, vão cair no chão e um galã aparece para ajudar, ou ainda quando precisam voltar para casa e o galã está sempre a postos para acompanhar, seja ao lado ou carregando nas costas. No *Episódio 04*, Seth Ko afirma: “Os galãs, mesmo os coadjuvantes, não podem ver uma mulher cair. É algo totalmente inconsciente”.

**Figura 02** – Mulher é carregada por Joon-park no centro de Seul



Fonte: *DramaWorld* (Viki, 2016-2021)

Essas representações reforçam a impressão de que, para os sul-coreanos, a mulher é uma pessoa indefesa, necessitando de um homem para viver bem. Talvez isto venha da tradição conservadora e confucionista da Coreia do Sul. Atualmente o país contém um dos piores índices mundiais em relação à igualdade entre homens e mulheres<sup>8</sup> e de acordo com a Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE), a paridade salarial é incompatível<sup>9</sup>.

8 Disponível em: <<http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20171102000907>>. Acesso em: 22 ago. 2019.

9 Disponível em: <<https://data.oecd.org/earnwage/gender-wage-gap.htm>>. Acesso

Não são todos os K-dramas que abordam essa perspectiva da mulher. Por exemplo, *Ms. Temper and Nam Jung-Gi* (JTBC, 2016), *Something in The Rain* (Netflix, 2018), entre outros, tratam de forma diferente, com mais nuances e complexidades. Apesar disso, em *DramaWorld*, que é satírico em relação às representações dos K-dramas, essas imagens remetem aos clichês da tradição audiovisual sul-coreana.

Ao recitar as leis do *DramaWorld* para Claire no *Episódio 02*, Seth Ko diz: “O galã deve ter sempre as características de um galã. Confiança, beleza, uma leve arrogância, mas sempre carregando um interesse pela mocinha no coração. Tudo é para ela”. Sendo assim, o homem está no K-drama para encontrar o “amor verdadeiro”, o ideal romântico. Este ser também precisa ser belo dentro dos padrões estéticos, tanto que uma das leis do *DramaWorld* citadas por Seth no *Episódio 02* é: “O galã deve sempre tomar um banho sensual”, isto é, necessita demonstrar seu corpo economicamente ativo e politicamente dócil. E, há um apelo para que o filho homem assuma as empresas do pai, dando continuidade aos negócios da família.

## CENÁRIOS

Os cenários dos K-dramas variam de uma série para outra, mas não fogem da ideia de poucas paisagens por drama, sobretudo em espaços urbanos, em que o tradicionalismo oriental se mescla com a tecnologia e o *design* transnacional, de modo que o mundo ficcional representa, na sua arquitetura física, a articulação entre Oriente/Ocidente que as matrizes culturais dos K-dramas inevitavelmente engendram. No caso de *DramaWorld*, alguns desses espaços são facilmente identificáveis: o centro de Seul, ambientes corporativos (no caso, o restaurante), escolas, mundos sobrenaturais, lugares abertos que exibem as folhas amareladas do outono, naves espaciais e períodos históricos. Ao falar de Joon-park no *Episódio 01*, Claire diz:

O personagem dele em *Taste of Love* é realmente meu favorito. Quer dizer, eu gostei dele em *Leaves in the Fall*, ele era bem mais sensível. E depois ele fez *An Arrow Through My Heart*, ele era bem mais viril. E teve aquela vez em que ele interpretou um alienígena que achava que nunca se apaixonaria e então se apaixonou. A cada série, ele só melhora.

**Figura 03** – Joon-park interpretando o protagonista em outros K-dramas



Fonte: *DramaWorld* (Viki, 2016-2021)

## K-IDOLS

Os K-dramas utilizam a presença de K-idols e cotidianos de famosos para angariar alguns fãs a assistir a série, como em *One More Time* (Netflix, 2016) e *Part-Time Idol* (Netflix, 2017-2018). Objetivando representar isto, em *DramaWorld* há exploração de alguns K-idols, tanto da televisão como da música. São exemplos: Park Jin Joo, que atuou no drama *Something About 1 Percent* (Dramax, 2016) e aparece no *Episódio 02*; Kim Byung Chul, que ficou conhecido pela atuação em *Descendants of the Sun* (KBS2, 2016) e aparece no *Episódio 02*; Sung Hyuk, conhecido pela atuação em *You Are the Only One* (KBS1, 2014-2015) e aparece no *Episódio 03*; Han Ji Min, que é atriz e modelo, famosa pela atuação em *Padam* (JTBC, 2011-2012) e aparece no *Episódio 03*; Jisook, cantora e atriz, aparece no *Episódio 04*; Choi Siwon, que é ator e integrante da *boy band* Super Junior e aparece no *Episódio 04*; Lee Ji Ah, que é atriz, famosa pelo drama *Thrice Married Woman* (SBS, 2013-2014) e aparece no *Episódio 05*; Yang Dong-geun, que é ator e cantor e aparece cantando dentro do universo ficcional de um *fusion sageuk* no *Episódio 08*, entre outros.

**Figura 04** – Yang Dong-geun cantando e interpretando em um *fusion sageuk*



Fonte: *DramaWorld* (Viki, 2016-2021)

## IDEAL ROMÂNTICO

O ideal romântico em *DramaWorld* é apresentado de várias maneiras, pode-se resumir em uma fala de Claire no *Episódio 01*: “[...] na dramaturgia coreana, o primeiro beijo é tudo. Quer dizer que estão apaixonados. Não é como nas séries americanas em que um beijo não significa nada. Quando um rapaz beija uma garota numa série coreana... Isso é tudo!”. O fato da demonstração de afeto em locais públicos na Coreia do Sul não ser algo comum pode colaborar para este efeito de glória ao primeiro beijo. O rapaz vai atrás da moça e a beija, após isso eles serão felizes, como nos contos de fadas. Segundo Seth Ko no *Episódio 02*: “Pode haver mudanças e desvios, mas, cada guinada, na verdade, leva ao amor verdadeiro”.

## CONFUCIONISMO

Os valores morais dos personagens em *DramaWorld* mostram derivar-se da tradição confucionista, que atualmente se desdobra na Coreia do Sul como neoconfucionismo, um sistema filosófico, às vezes tido como religião, que prega certo código de conduta social. Nesta tradição, há valorização de duas instituições: família e Estado. O pai é a figura mais importante da família e há hierarquização entre os filhos por sexo e idade, além dos filhos deverem aos pais obediência a todo custo. De acordo com Peixoto e Lopes (2018), família e devoção filial são dois atributos do legado confucionista e as demais relações entre os sul-coreanos são uma extensão disto.

Em nosso objeto de análise, Joon-park discute com a mãe por não querer assumir os negócios da família e ainda não ter encontrado uma mulher para casar. No *Episódio 01*, a mãe diz: “Não tem saído com ninguém ultimamente? Você deveria conhecer uma garota, se divertir [...] Se quer ser tratado como adulto, se case e comece uma família”. No *Episódio 07*, a mãe oferece a Ga-in um anel de noivado em nome do filho, pois ela seria uma nora “digna” para a família, tanto pelo poder aquisitivo quanto pelo *status*. A posição de autoridade da mãe em relação a Joon-park é exposta também quando ele recusa continuar seu sonho de ter um restaurante e vai gerir as empresas do pai. Neste momento, a mãe fala: “Você pertence a esse lugar. Isso é tudo que importa”.

## DE VOLTA À ANCORAGEM E OBJETIVAÇÃO

Quando começamos a expor a concepção de Moscovici (2010) sobre ancoragem, perguntamos qual a imagem de um homem sul-coreano. Talvez nesse momento a imagem tenha mudado. Se nos deparamos com o desconhecido, é no processo de ancoragem que o classificamos e o nomeamos, de modo que se torne mais próximo da nossa realidade. Para tal, buscamos outras fontes na memória que nos remetam, mesmo que distante, àquele objeto. Nisto, o contexto em que estamos inseridos e os grupos de que fazemos parte tem papel fundamental, assim como o conteúdo midiático. Ao não conhecer a realidade dos homens sul-coreanos e ter contato com K-dramas, a objetivação (tradução do objeto em natureza imagética) tende a mudar. Neste quesito, a mídia funciona como mediadora das representações sociais.

## CONSIDERAÇÕES

A TRS (MOSCOVICI, 2010) tem servido de guia para pesquisas no campo da comunicação que buscam compreender as representações sociais nos produtos midiáticos. Foi a partir da Teoria, que buscamos mapear as principais representações sociais em *DramaWorld*, que satiriza a encenação em K-dramas. Apontamos as categorias de representações: espectadores, mulheres e homens, cenários, K-idols, ideal romântico e confucionismo. De acordo com a satírica ficção, os K-dramas apresentam personagens que seguem princípios tradicionalistas da cultura sul-coreana e propõem aos espectadores ocidentais uma ancoragem e objetivação específicas sobre estas produções, como exemplos: matriz do melodrama na maior parte das narrativas, ideal romântico a partir do primeiro beijo, mulheres e homens que necessitam um do outro para completude, galãs que precisam ter corpos considerados belos midiaticamente, homens que devem estar a postos para ajudar uma mulher em alguma ocorrência e os valores morais derivados da tradição confucionista. Necessário reiterar que nem todos os K-dramas possuem essas representações, apontamos a visão proposta em *DramaWorld* em que a maioria dos K-dramas estão imersos nesse universo representacional. Destacamos que a análise foi realizada por um ponto de vista intercultural, especificamente, de pesquisadores latino-americanos e cada uma das categorias por si só rende um estudo específico de representações em K-dramas. Instigamos pesquisadores comprometidos com a TRS e entusiastas pela cultura *Hallyu* a fazê-los.

Um conceito que se faz relevante para pensar no futuro é o de estereotipagem. Conforme Hall (2016), a estereotipagem trabalha com formas impregnadas de elementos, que acabam por diminuir e naturalizar algo, como se essas fossem as únicas características existentes. O autor também propõe que a estereotipagem se manifesta em cenários de poder. No caso de *DramaWorld*, é uma série que trabalha com sátira, mas não podemos deixar de observar que, apesar de ter muitos atores sul-coreanos, a narrativa é construída por um ponto de vista ocidental, expondo autoridade sobre os sul-coreanos. Entendemos que através da representação midiática, algumas características tem tendência a perdurar, porque a mídia traz a possibilidade de um consumo repetitivo.

## REFERÊNCIAS

ALLRATH, Gaby; GYMNICH, Marion. **Narrative Strategies in Television Series**. Londres: Palgrave MacMillan, 2005.

ARAUJO, Mayara Soares Lopes Pinto de. **A outra face do pop japonês: o circuito dos dramas de TV**. 2018. 118 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: < <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/9023>>. Acesso em: 17 mai. 2022.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. Repensando o melodrama no contexto asiático: um estudo sobre a série televisiva sul-coreana. **Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura**, v. 6, n 1, jun. 2008. Disponível em: < <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3521/2575>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

CICCHELLI, Vincenzo; OCTOBRE, Sylvie. **The Sociology of Hallyu Pop Culture: Surfing the Korean Wave**. UK: Palgrave Macmillan Cham, 2021. Disponível em: <<https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-84296-3#book-header>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Puc-Rio, Apicuri, 2016.

JU, Hyejung. The Korean Wave and Korean Dramas. **Oxford Research Encyclopedia of Communication**, jul. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3Noy19t>>. Acesso em: 17 mai. 2022.

KIM, Yoo Na. **A jovem Coreia**. São Paulo: Editora Ssua, 2008.

LEE, Sue Jin. The Korean Wave: The Seoul of Asia. **The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications**, Spring, v. 2, n. 1, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/3sGqj2e>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

LYAN, Irina. Welcome to Korea Day: From Diasporic to Hallyu Fan-Nationalism. **International Journal of Communication**, v. 13, p. 3764-3780, 2019. Disponível em: <<https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/11153/2750>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

MARTINS, Renata Echeverría. **As Representações Sociais do Nordeste no Jornal Nacional**. 2017. 203 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Pernambuco, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3Pn3E57>>. Acesso em: 12 ago. 2019.

MOITA, Inês Quintas. **The Hallyu Wave as Soft Power: a portuguese case study**. 2021. 96 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola Superior de Comunicação Social, Instituto Politécnico de Lisboa, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/14161>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais**: Investigações em Psicologia Social. Editado em inglês por Gerard Duveen; traduzido do inglês por Pedrinho A. Guareschi. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

PEIXOTO, Mariana Raia; LOPES, Nadini de Almeida. **O Amor Sul-Coreano**: A Conquista do Ocidente. In: XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Belo Horizonte – MG, 7 a 9 de junho de 2018. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/resumos/R63-0290-1.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2019.

QUINTERO, Liz Andrea Zarco. **Dramas coreanos en Colombia**: una reflexión desde sus contenidos y otras formas de narrativas. Ques-

tição: Revista Especializada em Periodismo y Comunicación, v. 1, n. 52, oct.-dic. 2016. Disponível em: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57935>>. Acesso em: 17 mai. 2022.

SANTANA, Aline Gomes. **Juventude e identidades híbridas**: reconversões culturais de jovens da cidade do Recife na cultura hallyu. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado em Consumo, Cotidiano e Desenvolvimento Social) - Universidade Rural de Pernambuco - UFRPE, Pernambuco, 2018. Disponível em: <[http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/URPE\\_038147fd5b523200bbabe4ebf91df836](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/URPE_038147fd5b523200bbabe4ebf91df836)>. Acesso em: 30 out. 2018.

SANTOS, Melissa Rubio. A study on the reception of Korean dramas by a Brazilian audience: Gender representation in Age of Youth (청춘 시대) and Hospital Ship (병원선). **KJLACS**, v. 39, n. 1, p. 161-188, 2019. Disponível em: <<https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART002561671>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

SCHULZE, Marion. **Korea vs. K-dramaland**: the culturalization of K-dramas by international fans. *Acta Koreana*, v. 16, n. 2, p. 367-397, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/3PspUub>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação Intercultural**: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro. Salvador: Edufba, 2013.

SORIANO, Ciara Lynn. **The impacts of korean dramas among senior high school students of the Marinduque Midwest College**. Monography (General Academic Strand Senior High School) - Marinduque Midwest College, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3Lo9Q9x>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

URBANO, Krystal; ARAUJO, Mayara. **Os Novos Modelos de Distribuição e Consumo de Conteúdo Audiovisual Asiático nas Redes Digitais**: O Caso dos Dramas de Tv Na Netflix BR. In: X Simpósio Nacional da ABCiber Conectividade, 14 a 16 de dezembro de 2017, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://bit.ly/2PdW5Tb>>. Acesso em: 12. ago. 2019.



# IDOSOS INÚTEIS? O CRIME PERFEITO DA VELHICE COMO PLOT- TWIST EM ROUND 6 E CLICKBAIT

Valmir Moratelli  
Tatiana Helich

## INTRODUÇÃO

*“Por isso que os nossos velhos dizem: ‘Você não pode se esquecer de onde você é e nem de onde você veio, porque assim você sabe quem você é e para onde você vai’. Isso não é importante só para a pessoa do indivíduo, é importante para o coletivo, é importante para uma comunidade humana saber quem ela é, saber para onde ela está indo.”*  
(Ailton Krenak, em “O eterno retorno do encontro”)

“A morte é um dos grandes perigos biossociais na vida humana” (ELIAS, 2001, p.9). É com esta citação que começamos os questionamentos propostos neste presente trabalho. A associação da morte com os idosos promove uma constância de valores subjugados, que dão a este grupo social uma ideia de fragilidade e de inoperância sobre si mesmos, ou mais ainda, de inutilidade no pensamento capitalista – no qual para existir é preciso produzir. Partindo desse pressuposto, o objetivo deste trabalho é pensar a representação de dois personagens idosos em duas produções audiovisuais, as séries: sul-coreana *Round 6* e estadunidense *Clickbait*, ambas disponíveis pela Netflix desde 2021.

*Round 6* (Netflix, 2021) usa a metáfora da vida/morte humana como um jogo, colocando em evidência a questão da luta de classes e o poder daqueles que decidem quem deve viver e quem deve morrer. Nesta, o recorte será uma leitura sobre a representação da velhice

a partir de um personagem aparentemente secundário, o Jogador 001 (ou Oh Il-nam, interpretado pelo ator sul-coreano Oh Yeong-su). Frágil e demonstrando sinais de demência, cansaço, desestímulo a atividades e isolamento social, o personagem não se evidencia como possível ganhador e sobrevivente do jogo que desencadeia na morte dos que perdem as atividades propostas. Apenas no último episódio é revelado ao telespectador que é o idoso quem planejou e orquestrou o espetáculo do crime como forma de entretenimento e de reunir os amigos diante da ludicidade infantil. Mais do que assistir, ele desejava participar para se divertir.

Da mesma forma, em *Clickbait*, o telespectador acompanha o enredo criminal durante os sete primeiros episódios, sem se interessar por Dawn Gleed (interpretada por Becca Lish). Personagem secundária, meramente coadjuvante, é esquecida na narrativa, aparentemente sem grandes importâncias à trama. Conforme explica Elias (2001, p. 75), é o tipo que “tem como marca uma pessoa em meio a muitas outras para as quais ela não tem qualquer significado, cuja existência não faz diferença”, nem mesmo na busca por um culpado para um crime.

Em cada um dos oito episódios de *Clickbait* é explorado o ponto de vista de um dos personagens sobre a morte do jovem professor Nick Brewer (interpretado por Adrian Grenier). Contudo, o foco aqui será no último episódio, onde finalmente o mistério é revelado. É neste desfecho que ocorre a prisão de Dawn Gleed. Neste, Gleed é uma personagem idosa em um casamento aparentemente feliz, solidária e amável, mas, na verdade, o leitor passa a conhecer o outro lado de Gleed, em que sentia-se solitária, sentimento que a faz agir e impulsionar o crime.

Ao explorar a questão da solidão e apagamento de idosos, reforçando como a velhice é compreendida numa categoria socialmente construída e subjugada (BERGER, LUCKMANN, 2004), é instigante pensar como a mesma é dotada de contextualizações que obedecem a uma norma de hierarquia, para possibilitar a organização social a partir de um centro mandatário (BOURDIEU, 2013; FOUCAULT, 1979). Desse modo, entende-se que as características atribuídas à velhice servem de referencial para representação de personagens idosos na ficção narrativa contemporânea. Trazendo o tema da velhice, discute-se comportamentos modernos diante dos idosos, destacando a dificuldade geral com essa identificação.

A reflexão do presente artigo parte da construção imagética da aparente vulnerabilidade desses personagens, característica que os coloca num estágio invisível e que culmina em um *plot twist* (revi-

ravolta) no final de ambas as séries. A base teórica da discussão está na obra *A solidão dos moribundos: seguido de envelhecer e morrer*, de Norbert Elias (2001), mas também é utilizado um aporte teórico que nos auxilia a compreender o papel socialmente construído para os idosos contemporâneos (BERGER, LUCKMANN, 2004). A hipótese é a de que novas narrativas audiovisuais propõem representações do idoso num lugar proposital de invisibilidade (CRARY, 2016; DEBERT, 2003), como recurso narrativo para o *plot twist*, por não se imaginar as possibilidades de atuação social do indivíduo envelhecido e nem sua capacidade de enxergar “o crime como uma bela arte” (DE QUINCEY, 1985). Em sua obra, o escritor inglês defende a obra de arte na modernidade como uma espécie de janela que permite vislumbrar a violência que costura o indivíduo à vida e à sociedade, criando um prazer estético na busca prolongada pelo culpado no suspense.

Como metodologia, fazemos primeiramente um apanhado geral da utilização desse recurso típico de narrativas policiais, refletindo principalmente sobre o prazer despertado pelo crime, para, em seguida, introduzir uma análise interpretativa das produções em questão, com foco na discussão da invisibilidade do ser idoso no convívio social, com conseqüente apagamento de sua presença.

## **O CRIME “PERFEITO”**

Ao trazer o gosto do público em acompanhar as representações das experiências da “vida real” de forma sensacionalista, Vanessa Schwartz (2004) defende que o telespectador “reexamina o acidente ou o crime em um quadro que cria a ilusão de realidade”. Assim, as imagens de acidentes diários têm a capacidade de atrair multidões, que “ainda se emocionam com um evento recente, uma catástrofe, uma execução ou um assassinato famoso” (2004, p. 431).

No início do século XIX, principalmente na Europa com o avanço da industrialização, os novos modos de circulação e produção proporcionaram fácil acesso às informações e às notícias. O folhetim ilustrava com realismo e emoção a miséria da condição humana, fazendo um registro da vida cotidiana de forma verossímil. Jornais populares também exploravam o *fait divers*, que era uma rubrica destinada a reproduzir a notícia de forma romanceada, em um registro melodramático, com detalhes extraordinários de acidentes chocantes e crimes sensacionais, oferecendo uma representação de uma realidade sensacional. Essas narrativas concorriam com o folhetim e diversas vezes o superavam nas tiragens, pois a notícia estava a serviço de uma narração melodramática, isso é, com um hiperdimensionamento

do gesto através de uma reiteração vinculada à ideia de excesso e a uma estética do espanto (BROOKS, 1995).

É nesse contexto de mudança da vida feudal para a urbana que surgem as narrativas dos romances policiais de enigma tendo como estrutura central o embate entre o detetive e o criminoso. Como forma de apaziguar o medo do indivíduo urbano e com o cientificismo no auge, valorizava-se a lógica e a dedução do detetive baseadas no conhecimento científico que desvendava os enigmas do crime, encontrando o criminoso e reestabelecendo a paz e a segurança na cidade.

A partir do século XX, o papel do detetive se complexifica com a ascensão do romance *noir*<sup>1</sup> e a construção do criminoso também ganha maior investimento. Enquanto no romance de enigma o foco estava na decifração da identidade do criminoso sem aproximação do leitor/telespectador com este personagem, nas narrativas contemporâneas é comum adentrar a vida, as dores e os motivos que levaram determinado indivíduo a cometer o crime, o que o aproxima do telespectador e o torna um anti-herói.

Vale ressaltar que anti-herói é aquele que não possui as virtudes tradicionalmente atribuídas ao herói, pois são personagens não inerentemente maus, mas que praticam atos moralmente questionáveis. Diferentemente do vilão, o anti-herói costuma obter aprovação, seja através de seu carisma, seja por meio de seus objetivos muitas vezes justos ou ao menos compreensíveis por conta de algum sofrimento ou injustiça vivenciada, o que jamais os torna lícitos, mas os aproxima do telespectador pelo lado humano de acertos e erros (FERREIRA, 1986, p. 131).

Na série *Round 6*, por exemplo, o personagem Jogador 001, ao proporcionar o ambiente e as condições para os assassinatos, pode ser entendido no papel do criminoso da estrutura policial. Contudo, ao final da narrativa, o personagem apresenta sua versão dos fatos, suas fragilidades e intenções, além de fazer questionamentos ao protagonista que mobilizam também o telespectador, principalmente sobre as desigualdades sociais geradas pelo capitalismo, o que torna a narrativa a seu favor. Ao evidenciar a situação de quase-morte do Jogador 001, a série traça o caminho da redenção da personagem e o crime é, de certa forma, justificado pela construção narrativa. A figura estereotipada do idoso frágil e ingênuo reforçada

---

1 De acordo com Sandra Reimão (2005, p.11), o policial *noir* é “um desdobramento do policial enigma clássico” e tem como autores fundadores os americanos Dashiell Hammett e Raymond Chandler. O foco dessas narrativas é a crítica da estrutura social e os detetives usam do sarcasmo, da rudeza e da violência.

ao longo dos episódios esconde o enigma do crime que o detetive-telespectador só descobre com a revelação final da narrativa.

A partir do século XX, as narrativas enfatizam o ponto de vista do culpado e aproximam o telespectador de suas dores, seus dramas, gerando possíveis justificativas para o ato do crime. Mesmo com o passar dos séculos, o espetáculo do crime e as imagens sensacionais continuam no imaginário popular e no gosto do público, o que explica a audiência das produções audiovisuais que enfatizam a estética da violência<sup>2</sup>. Mais do que descobrir o enigma do crime, ou seja, quem está por trás dos jogos que colocam em xeque a vida humana, *Round 6* busca revelar a complexidade da mente, do comportamento e dos desejos do indivíduo; as relações sociais, econômicas e políticas do país e, principalmente, as desigualdades sociais, visto que os escolhidos para morrer são mais de 400 indivíduos endividados e o público que assiste ao espetáculo é composto por determinados homens da alta sociedade, que têm seus rostos cobertos por máscaras douradas com imagens de animais selvagens. Eles esbanjam dinheiro e se divertem com os jogos que proporcionam o espetáculo do crime ao mesmo tempo em que estetizam a violência.

O crime perfeito é aquele em que não se percebe o culpado. Logo, ao se dar ao idoso esse papel, reforça-se o estereótipo de que são sujeitos invisíveis aos olhos do telespectador, impregnado de valores que subjagam a velhice como passiva na ação social. Isso se repete em *Clickbait*. A personagem, que ganha protagonismo apenas no último episódio, despertando a atenção para a questão da representação da velhice, é uma idosa casada há anos, mas que não recebe atenção sentimental e sexual do marido também idoso. Ela trabalha em uma escola secundária e tem nas mãos a confiança de um novo professor que lhe pede ajuda para organizar informações pessoais no computador. Ao acessar os dados e fotografias do novo colega, a senhora Dawn Glead tem uma ideia que culmina em ter sua vida revigorada: ela se torna uma *catfish*, termo popularmente utilizado na internet para designar uma pessoa que se passa por outra no ambiente virtual. Através do perfil do professor e sem seu consentimento, Glead acessa um site de relacionamento e começa a conversar com diversas mulheres, o que torna suas noites antes solitárias em momentos empolgantes. Contudo, o que era para ser uma simples diversão, resulta, por engano, no sequestro de Nick Brewer.

---

2 *Round 6* era a série mais assistida em 90 países no início de outubro de 2021. BBC. *Round 6*: seis coisas que a série da Netflix nos ensina sobre a realidade da Coreia do Sul. 18 out., 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-58952413>. Acesso em 20/03/2022.

Percebe-se que, mesmo sem a intenção de cometer um crime, os sentimentos e emoções da senhora impulsionam a ação no ambiente online, interferindo na vida de várias pessoas no offline. Quando se fala em velhice, diversos estigmas ligados à decadência física e ao isolamento são criados, trazendo a questão da solidão como um dos elementos centrais. Contudo, em *Clickbait*, o telespectador é apresentado a uma representação da velhice através de uma personagem ativa no mercado de trabalho. Ainda assim, ela não desperta o interesse nos outros por ser uma pessoa comum, uma idosa tida como simpática e livre de qualquer suspeita, portanto, banal. A reviravolta da narrativa está justamente no fato de mostrar como o sentimento de solidão e a vontade de despertar interesse nos outros pode ter consequências inimaginadas na vida do idoso e dos demais ao redor.

Norbert Elias propõe que não é de surpreender que as pessoas que procuram essa espécie de sentido achem absurdas suas vidas.

(...) Raramente, e com dificuldade, as pessoas podem ver a si mesmas, em sua dependência dos outros – uma dependência que pode ser mútua –, como elos limitados na cadeia das gerações, como quem carrega uma tocha numa corrida de revezamento, e que por fim a passará ao seguinte. No entanto, o recalçamento e o encobrimento da finitude da vida humana individual certamente não é, como às vezes se diz, uma peculiaridade do século XX. É provavelmente uma reação tão antiga quanto a consciência dessa finitude, quanto o pressentimento da própria morte (ELIAS, 2001, p. 18).

No tratado sobre o sublime, de Edmund Burke ([1757] 1993), entende-se a relação entre terror, dor e piedade, em que o indivíduo sente um certo “deleite [...] nos infortúnios dos outros” (p. 15). Assim, o sublime nasce como sentimento a partir da dor e do perigo. O autor reflete sobre a relação do corpo e do espírito mediada pela dor. Em De Quincey (1985), é possível notar que tudo aquilo que a moral condena, as artes podem incluir como fonte de prazer.

A estética do produto audiovisual, que se inspira na realidade, ainda que de forma crítica, reforça como a velhice é utilizada como elemento narrativo de *plot-twist*, ou seja, para causar espanto a quem assiste, uma reviravolta que ninguém espera no chamado “crime perfeito”.

## A FRAGILIDADE DE UM VELHO NO JOGO DA MORTE

Em Round 6, a figura de um personagem idoso numa competição que exige habilidades como rapidez, concentração e raciocínio rápido já faz supor, num primeiro momento que ele é presa fácil das provas que se seguem. Para que o Jogador 001 se mantenha “vivo” no jogo, ele precisa fazer aliados e contar com a benevolência dos demais companheiros para lhe aceitarem em seus grupos de atuação.

A escolha de um idoso como eixo da narrativa não se evidencia logo num primeiro momento, até porque sua atuação é a grande surpresa que o roteiro preserva dos espectadores. Conforme explica Elias (2001, p. 75), o sujeito envelhecido é o tipo que “tem como marca uma pessoa em meio a muitas outras para as quais ela não tem qualquer significado, cuja existência não faz diferença”, nem mesmo na busca por um culpado para um crime ou o motivo que lhe faz entrar numa competição para se tornar milionário, por exemplo. Como bem lembram Siciliano, Helich e Moratelli (2021, p.36), ao trazer o tema da solidão e da velhice em seus estudos, “Elias discute a atitude moderna diante da morte, destacando a dificuldade do indivíduo em se identificar com os moribundos – grupo que ele coloca na mesma categoria da velhice – devido ao desconforto pela lembrança da finitude da vida”.

Agrupar num só marco classificatório os idosos e os enfermos, em oposição à comunidade dos vivos, para delimitar o isolamento que os primeiros são mantidos, reforça o quanto “os anos de decadência são penosos não só para os que sofrem, mas também para os que são deixados sós” (ELIAS, 2001, p. 5), pois o isolamento precoce, mesmo ocorrendo em maior frequência nas sociedades mais avançadas, demonstra como estas são fracas em sua constituição social.

O desconforto da presença de um idoso num jogo sangrento se explica pelo fato de que, ainda segundo o sociólogo alemão, o sentido da vida está relacionado com a importância que se dá aos demais e, no momento em que se sente que não é mais valorizado, a própria existência se torna vazia. Logo, participar de um game em que a vida não é um valor que se sobressai aos riscos de perdê-la, parece oportuno e convincente.

Interessante perceber que, em um jogo onde todos, menos o vencedor final, vão morrer, o convívio com a realidade da finitude em pouco espaço de tempo não parece um problema aos participantes, nem se coloca o idoso nessa realidade de proximidade maior com a finitude. Seu isolamento se compõe porque a fragilidade do corpo envelhecido se evidencia como problema para quem pretende se manter ágil e vitorioso na competição. Tal como os moribun-

dos à espera da morte, os idosos trariam, desse modo, riscos ao convívio saudável entre os demais. Logo, os idosos seguem a mesma lógica de raciocínio; porque eles carregam consigo a possibilidade da finitude.

(...) Como outros aspectos animais, a morte, tanto como processo quanto como imagem mnemônica, é empurrada mais e mais para os bastidores da vida social durante o impulso civilizador. Para os próprios moribundos, isso significa que eles também são empurrados para os bastidores, são isolados (ELIAS, 2001, p.9).

A partir daí se torna nítido por que as pessoas têm tanta dificuldade em se identificarem como idosos, pois rejeitam se juntar ao marco classificatório no qual estão os velhos e os moribundos. A “desobediência” da velhice se explica porque o personagem 001 se mantém intacto ao longo das partidas, ainda que invisibilizado pela questão social. É uma produção que o estereotipa como frágil, mas subverte a lógica estético-narrativa de valorização da juventude como forma de conquista e adequação de destaque na sociedade.

Aqui há duas comparações interessantes de serem apontadas pela narrativa, neste diálogo final entre o personagem idoso – mente que orquestra toda a dinâmica do jogo – e o protagonista jovem. Primeiramente, o Jogador 001 se compara a uma pessoa em situação de rua, que avista pela janela do leito do hospital. Diz que ninguém percebe a existência daquela pessoa na calçada. Depois, revela o real motivo de ter criado um jogo que envolve brincadeiras de crianças: quer sentir mais uma vez a adrenalina que a juventude lhe proporcionou e que, ao longo do tempo, foi se esfalecendo. O Jogador 001 se coloca numa posição de inferioridade, mais uma vez, detonando uma velhice decadente e próxima de uma finitude que lhe limita de vivenciar outras experiências (FIGURA 1). Resta-lhe, portanto, apenas sentir mais uma vez a nostálgica sensação de uma competição. Acredita que, quando criança, todos jogam “pela vida ou pela morte”, no sentido figurado. Aqui, no que acredita ser sua última oportunidade, propôs um jogo na mesma intenção, só que no sentido real.

Logo, se os jogos são dominados por batalhas violentas entre representações de indivíduos jovens, destemidos e valentes, uma figura idosa é totalmente arbitrária e deslocada da ocasião. Este personagem representado, portanto, tende a ser desobediente ao que se espera, tanto quanto a uma opção estética quanto narrativa.

**Figura 1** - O Jogador 001 é sempre representado como fraco, isolado e necessitado da benevolência dos demais para que continue a vencer as partidas. Ao final da temporada, num leito de hospital, ele revela ser o mentor do jogo.



Fonte: reprodução da Netflix

## DESIMPORTÂNCIA DE UMA IDOSA DIANTE DE UM CRIME

Em sua análise no *A solidão dos moribundos*, Elias mostra como o convívio do indivíduo com o outro e com a vida em sociedade é primordial para sustentar o sentido da vida do homem moderno. O medo pelo envelhecimento e, conseqüentemente pela proximidade com a morte, surge da desvalorização da relação com o outro, que dissolveria os laços de tudo o que importa para o indivíduo. O sociólogo ainda destaca como o sentimento de exclusão gera a solidão. Em *Clickbait*, a personagem Dawn Glead não chega a ser excluída da sociedade, pois mantém uma vida profissional ativa. Contudo, sua vida cai numa rotina bucólica. Ao chegar em casa, Glead não recebe a atenção que desejava do marido, que se atém a um trabalho por hobby na garagem, passando suas noites isolado e deixando a companheira esquecida. Assim, ao sentir-se solitária, a personagem se vê desvalorizada na relação com o outro. Como descreve Elias (2001), a desvalorização surge com o isolamento.

Claudia Rezende e Maria Claudia Coelho (2010) refletem sobre o modo que algumas emoções são representadas como portadoras de uma essência universal, ao mesmo tempo que mostram como os sentimentos são marcados por contextos socioculturais e históricos particulares. Para as pesquisadoras, existiram “regras socialmente definidas” para que o indivíduo se sinta solitário. Rezende e Coelho (2010, p. 34) usam como exemplo a prática de lazer aos sábados à noite, para ilustrar o momento em que, nos centros urbanos, seria considerado como ocasião da sociabilidade. A falta de uma companhia e de lazer geraria o sentimento de solidão, “validado pelo grupo social como uma reação emocional legítima diante da situação concreta (...) e que atesta a ‘normalidade’ do indivíduo” (2010, p. 34). As autoras destacam a gramática da solidão como regida por uma temporalidade “marcada pelas oposições noite/dia, lazer/trabalho” (2010, p. 34). Este é o caso da personagem da narrativa seriada aqui em análise. Dawn Glead sente suas noites solitárias com a ausência de uma atividade e de uma companhia.

Aparentemente de forma inofensiva, sempre sorridente e prestativa (Figura 2), a idosa vê na imagem do novo colega, um belo rapaz, a oportunidade de experimentar ser desejada amorosamente e, mesmo sendo no ambiente online, assume a identidade dele e passa a se relacionar com mulheres mais jovens. É quando percebe sua sexualidade despertada novamente. A partir desse momento, não só a relação com o outro – ainda que virtual – é retomada, como também a idosa arruma uma atividade de lazer para suas noites.

**Figura 2** – Dawn Gleed em seu trabalho, simpática e sorridente.



Fonte: Reprodução da série

A solidão sentida por Dawn Gleed pode ser vista tanto no conteúdo a partir da relação com o marido, mas também no formato, na estrutura da própria série. Ao seguir a lógica do gênero policial de esconder a figura do criminoso para fazer seu desvendamento ao final gerando a reviravolta da trama, a narrativa também mostra a desimportância da figura da idosa ao longo dos sete primeiros episódios. A aparição de Dawn Gleed é feita de forma sutil ao longo da trama, sendo devidamente explorada apenas no último e derradeiro episódio. Aparentemente Gleed não é uma moribunda, usando o termo de Elias. Entretanto, se percebe claramente como Gleed é solitária. E essa solidão vai acarretar em consequências nefastas. Cabe assim a uma personagem idosa trazer o questionamento de um isolamento cruel a todo indivíduo que, como se sabe, necessita do convívio em sociedade para se fazer vivo.

A junção de aspectos como envelhecimento, desigualdade social e mudanças nas práticas sociais “relativas à convivência entre gerações aumenta a probabilidade de que as mulheres idosas e de todos os níveis sociais venham a viver sozinhas” (NERI, 2001, p. 85). No caso de *Clickbait*, o primeiro aspecto é o mais evidenciado para se justificar a solidão da personagem e sua consequente tomada de decisões. Gleed não vive sozinha fisicamente, pois se evidencia de que é casada, mas se sente sozinha. E este sentimento que a impulsiona a viver uma “vida paralela” e virtual.

## COMPARATIVOS E SIMILARIDADES

Após uma apresentação inicial dos principais competidores do jogo, a linha narrativa de *Round 6* segue de forma linear para que se acompanhe a luta pela sobrevivência a cada nova competição proposta. Já no 2º episódio, após uma tentativa de rebelião para boicotar a competição, todos devem decidir, por meio de uma votação, se continuam no jogo. É justamente o Jogador 001 (ou Oh Il-nam) quem tem que desempatar o placar final. Numa das cenas, ele é isolado no campo de provas, mostrando o quanto sua opinião diverge de todas as demais, sendo uma figura dessoante do grupo – bem mais jovem. Ele opta para que se cancele a disputa, como forma de tumultuar o grupo. Dessa forma, os participantes são “devolvidos” aos seus locais de origem para, num outro momento, voltarem por contra própria ao local do jogo. Surge uma cena de *flashback* na qual o Jogador 001 fala com o protagonista, o personagem Seong Gi-hun: “Meu médico falou que eu tenho um caroço na cabeça. E que é fatal, tumor cerebral”. Essa informação dá a única pista de que pode haver algo além que o motive a estar entre os demais, porém só voltará a ser trabalhada no último episódio. Neste momento, a fala inicial a respeito da doença permite supor uma fragilidade física incontestável do personagem que, além da aparência física, assume um tumor no cérebro como forma de justificar sua aparente vagarosidade nas provas que se seguem.

No episódio 5, o Jogador 001 parece deitado em sua cama, sem forças para levantar, está com febre. Os guardas que ajudam a impor as regras dos jogos se aproximam e fazem com que todos se levantem. Seong Gi-hun defende o Jogador 001, quando um dos guardas se aproxima lhe apontando a arma, e diz: “Pega leve porque ele tá muito doente”. É um reforço narrativo para a figura do personagem, sempre marcado por uma fragilidade incontestável. Ainda assim, o Jogador 001 segue na competição, enquanto outros tantos tombam com a vida. No episódio 6, um novo jogo é realizado entre os competidores, dessa vez em duplas. O Jogador 001 é o último a ser escolhido, se tornando a única opção de Seong Gi-hun. Ele se aproxima do jovem amigo, mas Seong Gi-hun já tenta convencê-lo de imediato a não aceitar como dupla. Para sua surpresa, o Jogador 001 quer apenas lhe entregar uma jaqueta para se proteger. Seong Gi-hun se afasta e procura uma dupla combatível, mas ao perceber o isolamento do Jogador 001, ele retorna e lhe estica a mão como forma de selar uma improvável parceria. Para sorte de ambos, o jogo é de bolinhas de gude. Nos episódios 7 e 8, o Jogador 001 praticamente não aparece. No último episódio, Seong Gi-hun, após ganhar a competição final e ser o único sobrevivente, descobre então que o Jogador 001 na verdade é o orga-

nizador de todo o jogo que movimentou sua vida nos últimos meses, sendo o responsável por orquestrar a disputa. O idoso está num leito do hospital quando recebe a visita de seu companheiro de partida.

A série apresenta, assim, a representação de uma velhice que assemelha idosos e doentes, como traz Elias (2001), mas também nos faz questionar o recurso do *plot twist* escolhido para se concentrar justamente na figura do idoso. É ele o elemento surpresa que desencadeia o desfecho da série, por não se imaginar que caberia logo a uma pessoa idosa a capacidade de orquestrar, ainda que de forma ardilosa, uma competição como a que se presenciou.

A partir do que Elias (2001) fala sobre o isolamento naturalizado na vida dos idosos e das micropolíticas das emoções explicadas por Lutz e Abu-Lughod (1990), podemos entender a similaridade narrativa de *Round 6* com *Clickbait* – ainda que sejam narrativas bem diferentes. A proximidade está na escolha pela reviravolta de sentimentos em personagens idosos. Em *Clickbait*, Glead se utiliza do *catfish* para se sentir desejada e, mesmo usando a imagem fictícia de outra pessoa, vê sua vida revigorada ao ter novamente a vida sexual e social (mesmo que online e falsa) ativa. Glead volta a se sentir feliz e, inclusive, procura o marido na cama. Isso porque ela passa da solidão ao prazer, despercebendo que além do crime de identidade ideológica, ela também seria propulsora de outro crime: o conquistador Nick, personagem que ela cria utilizando fotos de um colega real, ganha dimensão para pessoas vulneráveis, como Sarah Burton (interpretada por Taylor Ferguson). Sarah acaba tirando a própria vida quando o “falso” Nick lhe rejeita, o que culmina na vingança fatídica do irmão de Sarah. Ao fim do mistério policial, tendo sua identidade revelada, Dawn Glead e o marido mostram a ambiguidade do indivíduo que pode cometer delitos para se proteger de si mesmo, da solidão que enfrenta e da invisibilidade social imposta a determinados grupos. É o que Beauvoir (1972, p. 1-3), em clara consonância com Elias, intitula como uma “conspiração de silêncio destinada a esconder a criminalidade social relativa à marginalização do idoso”. No momento da apreensão policial, Glead vê seu marido tirar a própria vida e, além do sofrimento com a perda de quem era sua companhia, também é levada ao castigo da solidão forçada: a da cela da prisão.

A solidão na velhice é, desse modo, o “motor” que move a ação que desencadeia toda a trama em questão. Isso se evidencia na cena em que o companheiro descobre a vida paralela que Glead leva na internet. Ao interrogá-la, o marido quer saber se há algum tipo de sentimento ou desejo sexual naquele tipo de experiência.

Nessa análise comparativa entre ambas as produções audiovisuais, percebe-se como a retração da solidão dos idosos pode acarretar numa fraqueza que acoberta as tramas seriadas. Ou seja, a solidão da velhice é utilizada como desfecho da solução de um crime impensável (no caso de *Clickbait*) ou o motivo de um jogo sangrento (no caso de *Round 6*). Ninguém suporia que, por trás do assassinato do jovem professor, estaria uma pessoa idosa que não mediu esforços para conter sua solidão. Isso porque, como já exposto, o idoso é devidamente posto numa categoria isolada, desimportante e fora do eixo central do convívio social. A ele não importa o que regem as ações, porque dele não vêm as novidades. É um ser moribundo, apenas à espera da morte. Assim como ninguém supõe que um frágil senhor de cabelos brancos poderia ser o mentor de um jogo astuto que executa os que não forem bem nas provas.

Os idosos são, desse modo, elementos narrativos que, por serem invisíveis na atividade social, exercem perfeitamente o “crime perfeito” nas produções. Não levantam qualquer suspeita.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O personagem idoso é aqui compreendido como uma representação de desobediência estético-narrativa, por se colocá-la numa posição central inimaginável para as relações sociais vigentes. Sendo a velhice uma categoria socialmente construída, ela é compreendida na sua forma de improdutividade e incapacidade de gerar dividendos aos que com ela convivem.

Esta argumentação fica nítida ao longo das séries *Round 6* e *Clickbait*. Mas são os momentos finais de ambas as narrativas que guardam reviravoltas capazes de reposicioná-la, a ponto de desobedecer a lógica então construída anteriormente, promovendo-a como um fator disruptivo de surpresa em sua reinterpretção. Por fim, também diante dos avanços comunicacionais permitidos por novas tecnologias, a solidão é um componente que precisa ser trabalhado em diferentes aspectos socioculturais, dentro do recorte etário.

A representação de uma pessoa envelhecida, associada a uma vulnerabilidade reforçada ao longo de toda a narrativa, só é disruptiva quando se percebe seu contexto de atuação: não é uma velhice apática e passiva, como se supunha; mas uma velhice que age e organiza toda a ação, na lógica de um game.

## REFERÊNCIAS

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

BOURDIEU, P. **Capital simbólico e classes sociais**. Tradução de Fernando Pinheiro. Novos estudos – CEBRAP, n. 96. São Paulo, jul. 2013.

BROOKS, P. **The Melodramatic Imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven/Londres: Yale University Press, 1995.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papyrus/Unicamp, 1993.

CRARY, J. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Ubu, 2016.

DEBERT, G. G. **A reinvenção da velhice**: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento. São Paulo: Edusp, 2003.

DE QUINCEY, T. **Do assassinato como uma das belas artes**. Trad. Henrique de Araújo Mesquita. Porto Alegre: L&PM, 1985.

ECO, U. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989.

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

ELIAS, N. **A Solidão dos Moribundos**: seguido de Envelhecer e Morrer. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FERREIRA, A.B. H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREITAS, F.A. Video Game, Realidade Virtual e Experiência Estética. **X SBGames** - Salvador - BA, Novembro de 2011. Disponível em < [http://www.sbgames.org/sbgames2011/proceedings/sbgames/papers/cult/short/92025\\_1.pdf](http://www.sbgames.org/sbgames2011/proceedings/sbgames/papers/cult/short/92025_1.pdf)>.

LESSING, G. E. **Laocoonte**. Ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

LONGO, A.; COSTA, R.F. Metodologia estética do videogame à animação: representação e simulação em Dragon Quest. **Cult de Cultura**: Revista Interdisciplinar sobre Arte Sequencial, Mídias e Cultura Pop, São Leopoldo, v. 1, n.1, p. 90-110, jul./2021. Disponível em < <http://revistas.est.edu.br/index.php/cult/article/view/830/725>>.

LUTZ, C.; A.B, L. (Eds.). **Language and the Politics of Emotion**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

NERI, A.L. Velhice e qualidade de vida da mulher. In: NERI, A.L. **Desenvolvimento e envelhecimento**: perspectivas biológicas, psicológicas e sociológicas. Campinas: Papirus, 2001.

REIMÃO, S. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

REZENDE, C. B.; COELHO, M. C. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema. In: CHARNEY, L.; S., Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SICILIANO, T; HELICH, T; MORATELLI, V. A solidão moribunda na velhice: uma leitura da série *Clickbait* a partir de Norbert Elias. **Revista Stricto Sensu** (UEPG), v.6, n.2, 2021. Disponível em <<http://revistas-strictosensu.com.br/ojs/index.php/rss/article/view/107>>.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L; SHWARTZ, V. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

# CULTURA DE FÃS E PRODUÇÃO CRIATIVA SOBRE A TELENOVELA *CLUB 57* NO YOUTUBE

Leony Lima  
Larissa Nascimento Lopes de Oliveira  
Gabriela Borges

## CULTURA DE FÃS E TELENOVELA

Este trabalho pretende, a partir de um estudo de caso da produção criativa sobre *Club 57* (Nickelodeon, 2019-2021), relacionar os conceitos da cultura participativa e da cultura de fãs no contexto da telenovela latino-americana infantojuvenil. Para tanto, realizou-se um monitoramento e mapeamento das práticas do *fandom* dos Clubs no YouTube durante a semana de estreia da segunda temporada, exibida em junho de 2021, a fim de estabelecer, além do panorama de diversidade de conteúdos produzidos, os possíveis diálogos entre a ficção televisiva e a produção de fãs no ambiente digital.

A telenovela, desde sua gênese em nosso país, pauta as conversas domésticas, debates sociais, ocupa espaço na imprensa, na mídia e no nosso cotidiano. Tendo em vista o contexto de convergência que vivenciamos, muitas destas conversas são amplificadas a partir do uso das tecnologias. Lopes (2009, p. 29) aponta que:

os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano. As relações do público com as novelas são mediadas por uma variedade de instituições, pesquisas de audiência, relações pessoais, contatos diretos com autores, além da imprensa e da mídia especializada e, mais recentemente, através da internet.

Segundo Fechine (2014, p. 7), “a digitalização e a convergência de meios têm provocado reconfigurações significativas na indústria televisiva”. Há cada vez mais formas diferentes para consumir-se a ficção televisiva. A autora ainda aponta o conceito de uma chamada “televisão transmídia”, que se refere a uma lógica de produção, distribuição e consumo de conteúdos, apoiada nas propriedades técnico-expressivas das mídias digitais e na possibilidade de uma maior participação do telespectador. Para ela, “o envolvimento do espectador é, a um só tempo, uma condição e também o objetivo das experiências de transmediação que temos analisado na ficção televisiva brasileira” (FECHINE, 2014, p. 7).

De acordo com Borges e Sigiliano (2021, p. 2), entende-se que, contemporaneamente,

as narrativas passam a ser produzidas para diferentes mídias a fim de circularem entre estas plataformas. Isto modifica a experiência estética dos telespectadores interagentes, que passam a fruir as obras de modo diferenciado, sendo incitados a engajarem-se e a responderem aos estímulos, muitas vezes, por meio da produção criativa.

Este engajamento e envolvimento é entendido por Jenkins (2006) como uma cultura participativa, ou seja, um fenômeno no qual há criação e compartilhamento de conteúdo entre os consumidores de mídia, motivados por uma crença de que as suas contribuições importam para os outros. Nesse processo de compartilhamento, seja online ou offline, os participantes são munidos de algum grau de conexão social com os outros, o que pode estimular ações e engajamentos cívicos. Jenkins (2008) ainda afirma que ela é movida por uma inteligência coletiva, que constrói um acervo comum e em rede, a partir da doação que cada um faz do seu próprio conhecimento e experiência.

É a partir do momento em que o telespectador passa a se envolver emocionalmente com a trama e a criar laços profundos com a ficção que ele se torna um verdadeiro fã. Esse fã tenderá a explorar ao máximo aquilo que a produção oferece, conhecerá bem os personagens e o rumo de suas histórias (LOPES *et al.*, 2015, p. 18).

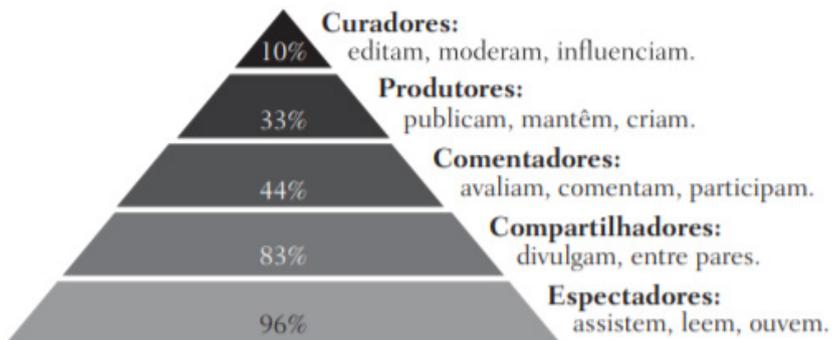
Retomando Jenkins (2008), o termo “fã” refere-se ao indivíduo que tem uma relação passional e de profunda admiração por algo, como uma franquia de mídia, um filme, uma história em quadrinhos, ou por uma pessoa pública como atores, atrizes e cantores. No caso das fic-

ções televisivas, o fã seria aquele telespectador ávido que conhece e explora profundamente o universo ficcional. Neste cenário, ele assume também este papel de produtor “ao perceber que os sentidos oferecidos pelos recursos ficcionais da trama podem ser ampliados, seja a partir de suas experiências pessoais, seja a partir de experiências compartilhadas em comunidades de fãs ou redes sociais” (LOPES *et al.*, 2015, p. 18).

É neste panorama da cultura participativa que o público ganha poder e passa a participar intimamente deste modo de fazer cultura. Fãs de qualquer produto audiovisual midiático podem “capturar amostras de vídeo ou áudio, resumir episódios, discutir roteiros, criar *fanfictions*, participar de debates, gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes – e distribuir tudo isso ao mundo inteiro pela internet” (JENKINS, 2008, p. 44). Martin (2014) afirma que o público ávido cria repositórios colaborativos, tais como sites especializados, fóruns e wikis com informações detalhadas sobre o universo ficcional.

Em suma, o conceito de fã está sempre associado a algum tipo de consumo ativo, o engajamento dos fãs consiste em várias formas de intervenção sobre aquilo que consomem e em distintos graus de envolvimento com os conteúdos. No âmbito da telenovela, Lopes *et al.* (2011) conduzem uma tipificação dos telespectadores e fãs de telenovela a partir de um estudo exploratório sobre *Passione* (TV Globo, 2010) realizado nas redes sociais da época (a saber, Twitter, Orkut, YouTube, Facebook, blogs, grupos de discussão, fóruns e Wikipédia) e traduzida no diagrama reproduzido a seguir.

**Figura 01** - Tipos de engajamento dos telespectadores de *Passione* nas redes sociais



Fonte: Lopes *et al.* (2011)

Nesta gradação, os fãs-curadores da ficção televisiva brasileira ocupam o espaço mais alto da pirâmide, por seu engajamento elevado e influência em relação aos outros estratos. “São fãs-curadores pessoas que se tornaram moderadores de comunidades, organizadores de listas de discussão, autores de blogs ou *fan pages* sobre ficção televisiva, criadores de *webséries* no YouTube, que atraíram a participação de outros fãs na internet” (LOPES *et al.*, 2015, p. 23).

Atualmente, muito impulsionado por inúmeras investidas transmidiáticas, inclusive nas telenovelas, os fãs se deparam com um campo vasto para explorar informações, compartilhar conteúdos e produzir materiais sobre essas histórias que fluem pelos meios. A riqueza de informações e a complexidade de elementos que as formam solicita do público um trabalho enciclopédico que extrapola os limites, inclusive, das plataformas (MURRAY, 2003).

Um dos impactos da cultura de convergência no *fandom* é que os produtores de mídia agora estão engajados na narrativa transmídia em que as histórias se desdobram em múltiplas plataformas de mídia. Pela facilidade de produzir mais informações do que qualquer fã pode assimilar, o *fandom* digital é cada vez mais um processo coletivo, embora um tanto pessoal, no qual os fãs se reúnem para criar uma experiência mais rica (LANIER; FOWLER, 2013, p. 288).

A partir desta perspectiva, entende-se que não há como dissociar a cultura participativa do *fandom*, pois, a partir da interatividade digital, os fãs compartilham interesses e conteúdos sobre um determinado programa de TV ou personagem específico. Quando falamos em *fandom*, o que está em questão não é apenas o comportamento individual de um fã, mas a experiência coletiva de consumo de mídia em torno de um determinado objeto. Sendo assim, para Jenkins (2015), esta é uma das manifestações mais representativas da cultura participativa. A cultura *fandom* foi a forma que os fãs encontraram para expressar interesse, pensamentos e visões sobre um produto midiático.

Por ser uma obra aberta, que perdura meses no ar, autores de novelas defendem seus telespectadores como receptores ativos, por isso, buscam cada vez mais criar uma trama próxima da realidade para promover um engajamento com o público e, ao longo da exibição, também têm a oportunidade de realizar ajustes para que a audiência seja contemplada em seus desejos (LOPES, 2009).

Nesse meio, diversos fãs de telenovela se mobilizam ativamente. Mittell (2012) e Jenkins (2015) apontam que produções de fãs são “pa-

ratextos”, isto é, artefatos culturais que existem na relação com outros produtos. Na visão de Torreglosa e Jesus (2012, p. 8), a telenovela atua como uma matéria-prima a partir da qual o fã altera, converte, antecipa, contextualiza e ironiza, abrindo espaço, por exemplo, para a criação de *fanfics*, gênero textual onde fãs criam e recriam histórias a partir de personagens já existentes na cultura popular e midiática. O que é ainda mais potencializado quando o fã tem oportunidade de reassistir o produto nos mais diversos suportes, como existem hoje.

Compreende-se, assim, que fãs são criadores de conteúdo a partir do seu engajamento com um produto cultural e sua dedicação na criação de conteúdos (MITTEL, 2012). Até meados da década de 1990, os recursos de produção, divulgação e compartilhamento se restringiam à televisão, ao rádio e às revistas. Mas com a internet, o barateamento de tecnologias no geral e o surgimento das redes sociais e plataformas digitais, a produção de material próprio dos fãs se tornou mais viável, fácil, democrática e com maior alcance, sendo possível de ser realizada, principalmente, por crianças e adolescentes.

## **A TELENOVELA CLUB 57**

O produto midiático do qual partem as reflexões desta pesquisa é a telenovela *Club 57* (Nickelodeon, 2019-2021), produzida pelo canal por assinatura Nickelodeon para a América Latina e Brasil. Dividida em duas temporadas, contou com 120 episódios de 45 minutos cada. Sua primeira temporada foi gravada na Viacom International Studios, em Miami, na Flórida, com ideia original e roteiro da equatoriana Catharina Ledebøer e elenco de diversos países latino. Esta temporada, coproduzida com investimentos do Rainbow Group, da Itália, foi exibida entre 6 de maio a 26 de julho de 2019 às 19h em todo o sinal latino-americano e brasileiro da Nickelodeon. A segunda temporada foi filmada em Bogotá, na Colômbia, em parceria com a produtora local Televideo Mediapro, desta vez sem a presença do Rainbow Group, e, devido a pandemia de covid-19, que impactou seu processo de produção e finalização, sua exibição foi dividida em duas partes, sendo a primeira transmitida entre 14 de junho e 23 de julho de 2021 e a segunda entre 13 de setembro e 22 de outubro de 2021.

Na televisão por assinatura, a telenovela destacou-se em audiência e repercussão na América Latina (CLUB 57 ES UN ÉXITO POR NICKELODEON EN LATAM, 2019). É o décimo quarto título produzido para o público infantojuvenil latino-americano desde 2008, quando o canal ingressou no modelo de produção de telenovelas originais em

parceria com diversos países da América do Sul e do Norte. No Brasil, a telenovela também foi exibida em sinal aberto pela TV Cultura entre 5 de fevereiro e 28 de abril de 2020, no horário das 19 horas. Repriseada diversas vezes na TV por assinatura pela própria Nickelodeon, contou com dublagem brasileira realizada pelo estúdio Som de Vera Cruz. No *streaming*, fez parte do catálogo dos serviços NickPlay, Netflix e Paramount+.

*Club 57* é uma novela de ficção-científica musical que se passa, em grande parte na década de 1950, retratando a história de amor entre o passado e o presente entre Eva (Evaluna Montaner) e JJ (Riccardo Frascari). Na narrativa, a protagonista Eva, de 14 anos, apaixonada pela ciência, acidentalmente viaja no tempo e acaba parando em 1957 junto com seu irmão Rubén (Sebastián Silva), no meio do programa de TV “Club 57”, e atrapalhando a apresentação solo de Verô (Carolina Mestrovic). Nos bastidores deste show, o mais popular da época, Eva se apaixona por JJ, imigrante italiano que joga basquete no time da escola Cristóvão Colombo e vive com a mãe e a irmã em Manzanares. A partir desse momento, as atitudes de Eva e Rubén provocam um efeito borboleta que ameaça perturbar a vida dos irmãos de forma permanente. Porém, os Guardiões do Tempo, determinados a restaurar a ordem nas linhas temporais, enviam o aprendiz de guardião Aurek (Martín Barba) para resolver a situação e trazer de volta os dois irmãos aos dias atuais.

A segunda fase trata novamente das viagens de Eva e Rubén, desta vez entre 1957 e 1987, período em que os Guardiões do Caos, esquadrão inimigo dos Guardiões do Tempo, liderado por Nero (Johann Vera) e Cecilia (Carolina Angarita) criam uma realidade alternativa para aprisionar JJ e Urso (Gabo López). Eva é convocada por Vero e Mercedes (Fefi Oliveira) que viajam no tempo para solicitar sua ajuda. No desenrolar da temporada, Eva e Rubén descobrem que os Guardiões do Caos criaram cópias de seus amigos de 1957 e lhes deram personalidades alteradas, bem como recriaram a época de 1987 num dispositivo virtual. No falso 1987, JJ é um apresentador egocêntrico da MTV, ao contrário do doce italiano que Eva conheceu. O mundo alternativo criado por Nero também apresenta diversas falhas, colocando em risco a vida dos personagens verdadeiros que entraram nesta *matrix*. Ao mesmo tempo, a central dos Guardiões do Tempo tem que lidar com o treinamento de novos membros e a invasão por espões e membros da aliança rebelde. No entanto, Tiago (Santiago Achaga), um colega de escola rebelde do presente de Eva desenvolveu uma tecnologia própria para viajar no espaço-tempo, a partir de um dispositivo chamado Cronos, e é este o único que pode ajudar Eva a salvar JJ sem quebrar a dimensão

espaço-temporal e causar o caos no universo. Porém, o caos no seu universo particular é instaurado no momento em que Tiago demonstra estar apaixonado por ela. Esta temporada é marcada pelas mudanças de tempo-espaço dos personagens entre épocas e realidades alternativas, novos amores e conflitos adolescentes.

## YOUTUBE NA CULTURA PARTICIPATIVA

Herrero-Diz *et al* (2017) afirma que os fãs têm uma predisposição a explorar as tecnologias e, principalmente, as redes sociais digitais, de maneira pertinente, esmiuçando todas as suas potencialidades, mobilizando-se para reunir informações relevantes do universo ficcional e explorando de modo significativo as potencialidades da arquitetura operacional das plataformas.

Criado em 2005, o YouTube destaca-se por configurar um espaço de compartilhamento e cocriação de vídeos, que engloba desde os amadores, atualmente denominados *youtubers*, aos grandes produtores de conteúdo e entretenimento, como emissoras de TV e gravadoras de música. Embora o YouTube tenha sido desenvolvido com foco no conteúdo gerado por usuários, é uma plataforma com recursos de sites de rede social. “Cada um desses participantes chega ao YouTube com seus propósitos e objetivos e o modelam coletivamente como um sistema cultural dinâmico: o YouTube é um site de cultura participativa” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 14)

Como rede social, Strangelove (2010) observa a experiência da audiência no YouTube a partir de uma natureza conversacional, já que existem diversas formas de interação que se desenrolam ao assistir-se determinado conteúdo, seja nos comentários, na aba Comunidade de cada canal em forma de texto ou a partir do uso de botões de curtir ou não curtir, inscrever-se ou desinscrever-se. Coruja e Coca (2017, p. 122) salientam que “o YouTube é mais do que um lugar de entretenimento, é um lugar de diálogo – um diálogo que, muitas vezes, começa pelo entretenimento”.

O slogan “Broadcast yourself”, utilizado atualmente demonstra a intenção do YouTube em se afirmar como uma plataforma dedicada à expressão pessoal de um público amador que é, ao mesmo tempo, audiência e produtor de conteúdo.

Apesar de ser um território fértil para a diversidade de discursos e para a pluralidade da comunicação, o YouTube tem como base o trabalho, em grande parte, gratuito de diversos usuários, grande parte *youtubers*, que fomentam a plataforma. Tomé (2021, p. 55–56)

define o *youtuber* como “essencialmente, alguém que pode dizer; seja para criticar, opinar, informar, educar, dar dicas... Independente do conteúdo, é um usuário da plataforma que possui a possibilidade do dizer”. Na visão de Coruja e Coca (2017, p. 123),

os *youtubers*, os usuários que geram conteúdo dentro do YouTube, produzindo vídeos, se encontram numa área ainda mais nebulosa, já que são, ao mesmo tempo, peça fundamental da engrenagem da plataforma, sem fazerem diretamente parte da empresa para quem geram não só lucro, mas reconhecimento, e eles próprios beneficiários do trabalho de outros, os fãs.

É possível obter rendimento financeiro sendo *youtuber*, porém demanda do usuário uma série de requisitos, como um número mínimo de mil inscritos, tempo total de visualizações dos vídeos acima de quatro mil horas nos últimos dozes meses e dez mil visualizações totais no conteúdo já disponível no canal.

Apesar de, em sua gênese, a plataforma buscar a participação individual, os usuários subverteram tal lógica para o estímulo à criatividade coletiva e numa articulação do espírito de comunidade. Logo isso, foi apropriado pela empresa, hoje pertencente ao Google, dominante também dos buscadores. O senso de comunidade, como afirma Djick (2013, p. 12), passou a fazer parte do discurso do Google, após a aquisição do YouTube, e essas relações sociais significativas, se tornaram parte central do plano de negócios.

## **MAPEAMENTO DA PRODUÇÃO CRIATIVA SOBRE CLUB 57 NO YOUTUBE**

O ato de compartilhar um conteúdo, seja ele comercial ou amador, produzido por grandes empresas ou gravado por *smartphones*, é o que dita o valor de um vídeo, dentro da lógica da circulação que o modelo da cultura participativa propicia (CORUJA; COCA, 2017, p. 125). Nesse sentido, o YouTube se torna parte fundamental do ecossistema digital da Nickelodeon. Desde que a plataforma de *streaming* NickPlay (exclusiva do canal) foi descontinuada pela Viacom, num projeto de priorizar o Paramount+, plataforma que agregaria todos as marcas do conglomerado, a rede social tornou-se palco de pré-estreias, conteúdos transmídia e transmissões ao vivo.

Em relação à *Club 57*, a segunda temporada teve a pré-estreia do primeiro capítulo disponibilizada no YouTube, de forma gratuita aos inscritos dos canais Nickelodeon em Español e Nickelodeon em Português, em 11 de junho de 2021, três dias antes da estreia oficial na televisão por assinatura, após expressivos números terem sido alcançados nos vídeos da primeira temporada. Podemos citar como exemplo o videoclipe da música *Ladrona*<sup>1</sup>, em julho de 2022, acumulava 148 milhões de visualizações.

Neste artigo, utilizamos como base para o mapeamento, um recorte da pesquisa de Mestrado intitulada “Competência midiática e teledramaturgia infantojuvenil: análise da produção criativa sobre *Club 57* no YouTube”, orientado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gabriela Borges, na qual estudam-se dimensões da competência midiática presente nas produções de fãs, em específico o público infantojuvenil, sobre a telenovela.

Nesta pesquisa realizou-se um monitoramento de publicações de vídeos no YouTube durante a exibição da 2<sup>a</sup> temporada da telenovela, em um período que compreendeu as datas entre 14 de junho a 25 de julho de 2021 e 13 de setembro a 24 de outubro de 2021. Com auxílio da ferramenta de busca nativa do YouTube e a extensão de captura de tela completa GoFullPage<sup>2</sup>, disponível para utilização no navegador Google Chrome, diariamente às 20h, durante junho e julho e 21h30, em setembro e outubro, capturamos as últimas 24 horas de publicação no YouTube de forma decrescente.

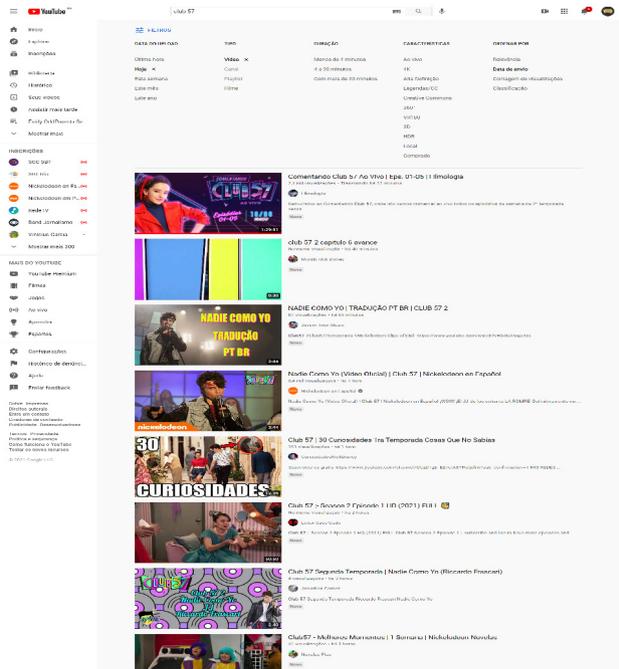
Neste artigo selecionamos o período de 13 a 19 de junho de 2021, semana que ocorreu a estreia da 2<sup>a</sup> temporada da telenovela, em que identificamos os maiores picos diários de publicação de conteúdo na plataforma. As configurações utilizadas para realização da coleta foram: na categoria “Data de upload” foi selecionada a opção “Hoje” (a qual retorna os resultados publicados nas últimas 24 horas); em “Tipo” selecionou-se a opção “Vídeo”; nas opções “Duração” e “Características”, nada foi marcado; e na “Ordenação”, foi escolhido “Data de envio” a fim de obtermos a ordem cronológica de publicação. A extensão permitiu a captura da tela de busca completa em um arquivo PDF com título, descrição curta, duração e miniatura dos vídeos de cada dia.

---

1 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TvZsm1kr8mk>>. Acesso em: 01 jul. 2022.

2 Disponível em: <<https://chrome.google.com/webstore/detail/gofullpage-full-page-scre/fdpohaocaechifmbbbbkbknoalclac>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

**Figura 02** – Recorte da página de busca do YouTube e exemplos de resultados encontrados



Fonte: YouTube (2022)

No monitoramento, realizado diariamente às 20h (horário de Brasília e que marcava o início da exibição dos capítulos no canal de televisão da Nickelodeon), um total de 971 vídeos foram registrados no período. Sendo o maior pico, de 199 publicações, na terça-feira, dia 15 de junho, data subsequente à estreia oficial da telenovela. Como demonstrado no gráfico abaixo, durante a semana, de quarta a sexta-feira, os níveis de publicação se estabilizaram na faixa de 160 vídeos diários, com declínio no sábado, dia 19, com 99 vídeos publicados. Todo o material coletado foi produzido em língua espanhola ou portuguesa, uma vez que estes foram os territórios de exibição da trama.

**Figura 03** – Quantitativo de vídeos sobre *Club 57* publicados no YouTube



Fonte: Elaborado pelos autores (2022)

Em relação aos conteúdos compartilhados pelo *fandom* dos *Clubs*, categorizamos manualmente esta produção criativa em alguns contextos recorrentes com base nas informações disponíveis pela ferramenta de busca: título, descrição curta, duração e miniatura. No gráfico abaixo é possível visualizar um resumo das principais categorias e suas respectivas porcentagens na amostragem.

**Figura 04** – Categorização em tipos de conteúdo



Fonte: Elaborado pelos autores (2022)

Tipo de conteúdo mais presente, os trechos curtos gravados da telenovela (“cortes”), aparecem na mesma recorrência do compartilhamento ilegal de capítulos. Uma vez que não há plataforma oficial que possibilite a visualização posterior da íntegra ou de cenas específicas, muitos fãs gravam a exibição na TV e disponibilizam em plataformas gratuitas como Google Drive e OneDrive, divulgando apenas o link no YouTube, já que este detecta infrações de direitos autorais e remove vídeos ou canais com base no algoritmo chamado ContentID.

Assim como a gravação de capítulos, as chamadas e vídeos promocionais oficiais são enormemente compartilhados, já que o fã se sente compelido a divulgar o objeto de sua paixão para o maior número de pessoas possível. As chamadas contém linguagem atrativa e pequenos *spoilers* do próximo capítulo, podendo, assim, angariar novos telespectadores. Neste caso, a Nickelodeon e o YouTube não bloqueiam ou excluem este material, assim como a repostagem de conteúdo oficial, que seriam os conteúdos já publicados pela Nickelodeon em redes como Facebook, TikTok e Instagram.

Os vídeos que abordam curiosidades também estão no mesmo nível de compartilhamento. Geralmente, têm sua estética semelhante a

um *slideshow*, podendo ou não conter locução, tematizando o enredo da trama, seus bastidores, contexto de produção ou vida pessoal do elenco. Na mesma estética, os vídeos de jogos e brincadeiras buscam testar o conhecimento dos fãs por meio de *quizzes*.

Parte importante da telenovela, a questão musical aparece em seguida: muitas crianças e adolescentes utilizam as músicas de *Club 57* para mostrar seu talento ou aptidão na música realizando *covers*.

Alguns fãs são especializados em analisar e trazer teorias sobre os possíveis desdobramentos da telenovela, sendo assim, a categoria “Análise” aparece no mesmo patamar de “Reação” onde o telespectador grava, em tempo real, suas reações sobre o capítulo. Tal ação, que é fortemente empregada por *youtubers* no lançamento de videoclipes, geralmente acontece em capítulos importantes das telenovelas e séries.

Também foram coletados diversos vídeos em que, com o *smartphone*, filma-se trechos da telenovela sendo exibida na tela da televisão do fã. Geralmente são vídeos de poucos segundos, na mesma lógica de um *story* do Instagram, que se limita a 15 segundos.

As apresentações animadas, letras de música e traduções de letra para o português são tipos de vídeos onde os fãs compartilham fotos e suas músicas favoritas. A postagem de fotos e músicas completas é permitida, porém a monetização é revertida aos produtores originais. Existem fãs que se ligam fortemente com atores e atrizes do elenco, salvando de forma assídua os conteúdos compartilhados por eles em suas redes pessoais e repostando no YouTube de forma compilada em vídeos longos.

Numa ação de ajuda mútua, os fãs realizam vídeos tutoriais que abordam, principalmente, sites e aplicativos que possibilitam assistir o canal Nickelodeon ao vivo. A assistência síncrona possibilita que outras redes, como o Twitter, alcancem certos níveis de conversação (BORGES; SIGILIANO, 2021).

Por se tratarem de vídeos mais elaborados, as *lives* onde fãs *youtubers* comentam o capítulo, *vlogs* onde comenta-se da estética, moda, cultura dos anos 50 e 80 e vídeos onde compartilham-se *spoilers* aparecem com produção de poucos canais, já que demandam pesquisa, melhor traquejo com a arquitetura informacional do YouTube e edição de vídeos e imagens.

Os vídeos falsos são aqueles nos quais a miniatura e o título estão relacionados a *Club 57*, porém o audiovisual em si trata de outro assunto. Em outros casos, é apenas uma tela preta ou genérica. Esta pode configurar uma estratégia para alcance das visualizações mínimas, requisito para monetização de canais no YouTube.

Em último nível, temos a presença de vídeos onde crianças dançam as músicas da telenovela e encenam com seus brinquedos histórias com os personagens. Também há *remixes* onde misturam-se personalidades do universo infantojuvenil como a animação *Miraculous – As aventuras de Ladybug e CatNoir* (Zagtoon, 2015-atual) com *Club 57* intercalando cenas ou utilizando músicas de um ou de outro. Por fim, as *fancams*, fenômeno muito presente no Twitter, onde os fãs elegem um personagem para exaltar características a partir de uma colagem de cenas da telenovela e outros baixados das redes sociais, com velocidade mais acelerada que a de um videoclipe, geralmente com músicas em alta em aplicativos de música como Spotify e de vídeos curtos TikTok.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do monitoramento realizado tendo como objeto a produção criativa sobre *Club 57*, é possível perceber que a telenovela, como formato, segue engajando públicos de diversas idades. Neste caso, em específico, o público infantojuvenil é peça fundamental na perpetuação da produção em outras plataformas. Nesse sentido, os fãs dedicam-se a produzir conteúdos próprios ou *remixados* tornando-se importante para a indústria midiática.

Jenkins (2008) afirma que ao invés de falar de produtores e consumidores midiáticos como termos separados, podemos definir os telespectadores como participantes que interagem uns com os outros de acordo com novas regras. A cultura participativa enxerga os consumidores de mídia como possíveis participantes que interagem para formar novos conteúdos. Nesse sentido, esses fãs tendem a ser consumidores que também produzem, leitores que também escrevem e espectadores que também participam (JENKINS, 2015).

A diversidade de tipos de conteúdo presentes no monitoramento realizado no YouTube demonstra uma produção criativa que abrange dos níveis mais simples, como a filmagem da tela da TV com a câmera do celular, aos mais avançados como a produção de *lives* e *vlogs* abordando temáticas subjetivas na telenovela. E, ainda, visualizamos no panorama, uma capacidade de relacionar o produto midiático com o contexto produtivo e outros produtos presentes na contemporaneidade, um engajamento na ajuda mútua do *fandom* e uma atuação na sua propagação de forma contundente, indicando a viabilidade do desenvolvimento de dimensões da competência midiática, ou seja, uma combinação de conhecimentos, habilidades e atitudes, neste

caso em relação a ficção televisiva contemporânea (BORGES; SIGILIANO, 2021), uma vez que o entendimento da atividade interpretativa, sobretudo apresentada em vídeos de análise e reações, fornece indícios de uma atitude crítica e interventiva no *fandom* dos *Clubbers*.

## REFERÊNCIAS

BORGES, Gabriela; SIGILIANO, Daiana. Qualidade audiovisual e competência midiática: proposta teórico-metodológica de análise de séries. In: XXX ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS 2021, Campinas. **Anais** [...]. Campinas p. 1-26. Disponível em: <<https://bit.ly/3NTWzXI>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **Youtube e a revolução digital**. 1ª ed., São Paulo: Aleph, 2009. ISBN: 9788576570875.

Club 57 es un éxito por Nickelodeon en LatAm. **TTVNews**, Montevideo, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3uymGn>>. Acesso em: 5 jan. 2022.

CORUJA, Paula; COCA, Adriana. Youtubers e seu fandom: doesn't feel, look or smell like labor at all. **Rizoma**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 12, 2017. DOI: 10.17058/rzm.v5i2.9528. Disponível em: <<https://bit.ly/3uzGDD8>>. Acesso em: 22 jun. 2022.

FECHINE, Yvana. Transmídiação e cultura participativa: pensando as práticas textuais de agenciamento dos fãs de telenovelas brasileiras. **Contracampo**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 5-22, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17533/11159>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

HERRERO-DIZ, Paula; DELMAR, Javier Lozano; DEL TORO, Andrés; SÁNCHEZ-MARTÍN, Milagrosa. Study of digital skills in Spanish Fans. **Palabra Clave**, [S. l.], v. 20, n. 4, p. 917-947, 2017. ISSN: 2027534X. ISBN: 0000000287081. DOI: 10.5294/pacla.2017.20.4.4. Disponível em: <[http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0122-82852017000400917&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0122-82852017000400917&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: 10 abr. 2023.

JENKINS, Henry. **Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture**. 1ª ed., Nova Iorque: New York University Press, 2006.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 1. ed., São Paulo: Aleph, 2008.

JENKINS, Henry. **Invasores do texto: fãs e cultura participativa**. 1ª ed., Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

LANIER, Clinton; FOWLER, Aubrey. Digital fandom: mediation, remediation, and demediation of fan practices. In: BELK, Russell W.; LLAMAS, Rosa (org.). **The Routledge Companion to Digital Consumption**. 1ª ed. Londres: Routledge, 2013. p. 1–438.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo De. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 21–47, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo De; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; ALVES, Clarice Greco; LEMOS, Ligia Maria Prezia. Brasil: caminhos da ficção entre velhos e novos meios. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo De; GÓMEZ, Guillermo Orozco (org.). **Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências**. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2011.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo De; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; FREIRE, Claudia Pontes; LEMOS, Ligia Maria Prezia; LUSVARGHI, Luiza; DANTAS, Sílvia Góis; BERNARDAZZI, Rafaela; PENNER, Tomaz Affonso. A autoconstrução do fã: performances e estratégias de fãs de telenovela na internet. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo De (org.). **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira**. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17–64.

MARTIN, Brett. **Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias**. São Paulo: Aleph, 2014.

MITTEL, Jason. Wikis and Participatory Fandom. In: **The Participatory Cultures Handbook**. 1ª ed. Londres: Routledge, 2012. p. 8.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

PRIMO, Alex. A grande controvérsia: trabalho gratuito na web 2.0. In: **Performances interacionais e mediações sociotécnicas**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 57–85. Disponível em: <[https://www.academia.edu/13288538/A\\_grande\\_controvérsia\\_trabalho\\_gratuito\\_na\\_Web\\_2.0](https://www.academia.edu/13288538/A_grande_controvérsia_trabalho_gratuito_na_Web_2.0)>. Acesso em: 10 abr. 2023.

STRANGELOVE, Michael. **Watching YouTube: extraordinary videos by ordinary people**. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

TOMÉ, Hyrlla Lobo. **YouTubers mirins: um mapeamento das produções audiovisuais nos canais brasileiros protagonizados por crianças**. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Ppgcom/UFJF, Juiz de Fora, 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3nLneeL>>. Acesso em: 01 mai. 2021.

TORREGLOSSA, Silvia; JESUS, Adriano Miranda Vasconcellos De. Estudo sobre fãs na telenovela brasileira e sua representação modelar em “Cheias de charme”. In: INTERCOM - ANAIS DO XXXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO 2012, Fortaleza. **Anais [...]**. Fortaleza p. 1-14. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1435-1.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

VAN DIJCK, Jose. **The culture of connectivity: a critical history of social media**. Nova Iorque: Oxford, 2013.



## Sobre as organizadoras



**Ligia Prezia Lemos:** Pós-doutorado (2021) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com Bolsa PNPd-Capes. Doutora (2017) e Mestre (2012) em Ciências da Comunicação pela mesma instituição, com bolsa do CNPq. Especialista em Gestão da Comunicação – Políticas, Educação e Cultura (2009). Foi Coordenadora e atualmente é Vice coordenadora do Grupo de Pesquisa Ficção Televisiva Seriada da Intercom, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. É Roteirista e Produtora de Conteúdo. Formada pela Escola de Arte Dramática da ECA-USP (1985), possui graduação em Educação Artística pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (1981). Atua principalmente com as áreas: Epistemologia e Metodologia da Pesquisa em Comunicação, Estudos de Linguagem, Transmídia e Estudos de Fãs; e com temáticas relativas à produção, distribuição e circulação de ficção televisiva seriada; discurso; narrativas transmídia; TV paga e streaming no Brasil; ficção televisiva seriada do leste e sudeste asiático. Pesquisadora do GELiDis, Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (ECA-USP) e do GRUPA, Grupo de Análise de Produtos Audiovisuais (UNIP-SP). E-mail: [ligia.lemos@gmail.com](mailto:ligia.lemos@gmail.com)

**Larissa Leda F. Rocha:** Pós-Doutorado, com bolsa CNPq, no Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo / ECA - USP). Doutora em Comunicação (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS), mestre em Comunicação (Universidade Federal Fluminense – UFF), Especialista em Docência do Ensino Superior (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-Minas) e jornalista (Universidade Federal do Maranhão – UFMA). Professora do Departamento de Comunicação Social, da Pós-Graduação em Artes Cênicas e da Pós-Graduação em Comunicação (UFMA). Coordenadora do GP de Ficção Televisiva Seriada da Intercom e da DTI de Estudos de Televisão e Cinema do Ibercom. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação - (ObEEC/UFMA/CNPq) e Vice-líder do grupo Comunicação, Tecnologia e Economia (ETC/UFMA/CNPq). Atualmente desenvolve pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA). E-mail: [larissa.leda@ufma.br](mailto:larissa.leda@ufma.br)



## **Sobre a autora convidada**



**Maria Lourdes Motter:** Foi Professora Livre-Docente do Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ministrando cursos de graduação e pós-graduação (lato e stricto sensu). Na graduação, sua ênfase foi em Roteiro Ficcional, e na pós-graduação nas inter-relações ficção-realidade e seus vínculos com cotidiano, história, história e memória. Foi coordenadora do núcleo “Cotidiano e Linguagem” do curso de pós-graduação Gestão de Processos Comunicacionais da ECA-USP, coordenadora e pesquisadora do NPTN (Núcleo de Pesquisa de Telenovela), atual CETVN (Centro de Estudos de Telenovela). Também foi coordenadora do NP (Núcleo de Pesquisa) Ficção Seriada da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Intercom, o atual GP Ficção Televisiva Seriada. Atuou na área de Comunicação, com ênfase em Ficção Televisiva. Seus interesses em produção científica, tecnológica e artístico-cultural se dirigiram para temáticas como: Cotidiano, Análise do Discurso, Produção de Sentido, Dialogismo, Polifonia, Discurso Jornalístico, Ficção, História, Memória, Imprensa, Televisão, Telenovela, Ficção Seriada (Séries, Minisséries, Microsséries), Linguagem Publicitária, Ficção e Realidade, Roteiro Ficcional, Comunicação e Educação, Produção e Recepção, Meios de Comunicação e Construção da Realidade.



## Sobre os autores e autoras



**Adriano Monteiro.** Aluno de Cinema na PUC-Rio, participa de projetos de pesquisa desde o ensino médio. Desde 2021, integra o grupo de pesquisa Estetipop - Laboratório de Pesquisa Antropológica em Estéticas, Aprendizagens e Cultura Pop/popular, do departamento de Educação da PUC-Rio, como bolsista de iniciação científica, sob a orientação da professora Mylene Mizrahi. E-mail: [adrianoclamont@gmail.com](mailto:adrianoclamont@gmail.com).

**Alexandre Tadeu dos Santos.** Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Sua área de interesse de pesquisa concentra-se na ficção televisual seriada e streaming. É professor da graduação em Publicidade e Propaganda e no Programa de Pós - Graduação em Comunicação na Universidade Federal de Goiás - UFG. Contato: [alexandre@ufg.br](mailto:alexandre@ufg.br).

**Amanda Azevedo.** Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Membro do grupo de pesquisa A-Tevê Laboratório de Análise de Teleficção. Pesquisadora ouvinte que investiga acessibilidade e inclusão no audiovisual. E-mail: [amandaazevedo@ufba.br](mailto:amandaazevedo@ufba.br)

**Ana Angel.** Aluna de mestrado do programa de pós Graduação da PUC-Rio, integrando desde 2019 o grupo de pesquisa em Comunicação Narrativas da Vida Moderna na Cultura Midiática, NARFIC, orientado pela professora Tatiana Siciliano. É bolsista Capes, além de produtora e diretora de Cinema. E-mail: [anaangeleu@gmail.com](mailto:anaangeleu@gmail.com).

**Carolina Fernandes da Silva Mandaji.** Professora Associada do Curso de Comunicação Organizacional do Departamento de Linguagem e Comunicação da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Doutora (2011) e Mestre (2005) pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Graduada em Comunicação Social/Habilitação Jornalismo (2001) pela Universidade Federal do Maranhão. Recentemente, concluiu o estágio pós-doutoral desenvolvido na Faculdade de Ciências da Comunicación da Universidade de Santiago de Compostela junto ao Grupo de Estudos Au-

diovisuais (2022). Coursou Cinema no Centro Europeu (2018) e tem experiência na área de Comunicação (com ênfase em Audiovisual, Televisão, Análise Midiática). Desenvolve projetos em Sociossemiótica e Audiovisual no Laboratório de Pesquisa e Produção em Imagem e Som (UTFPR/CNPQ).

**Clarice Greco.** Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Co-coordenadora do Grupo de Estudos de Análise de Produtos Audiovisuais (GRUPA). Email: claricegreco@gmail.com

**Diego Gouveia Moreira.** Jornalista e professor do curso de Comunicação Social do Núcleo de Design e Comunicação do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco. Atua na Rede Obitel Brasil de Pesquisadores da Ficção Televisiva. E-mail: diego.moreira@ufpe.br

**Erick Borges Vieira.** Mestrando em Comunicação Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista. Graduado pela Universidade Metodista de São Paulo (2002) em Rádio e TV e Multimídia, especialista em Criação de Imagens e Sons nos Meios Eletrônicos (2007) pela Universidade Senac. Professor de Produção Audiovisual na FAPCOM.

**Gabriela Borges.** Professora da Universidade do Algarve e do Ppgcom/UFJF. Coordenadora do Observatório da Qualidade no Audiovisual e da equipe brasileira da Rede Interinstitucional Euroamericana de Competência Midiática para a Cidadania (Alfamed). Email: gabriela.borges0@gmail.com.

**Gêsa Cavalcanti.** Publicitária, doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, pesquisadora da rede OBITEL-Brasil e atualmente exerce função de professora temporária do Departamento de Comunicação (DECOM) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Email: gesacavalcanti@gmail.com

**Isabella Chianca Bessa Ribeiro Do Valle.** Professora do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: bella.valle.ufpb@gmail.com

**João Paulo Hergesel.** Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Doutor em Comunicação (UAM), com pós-doutorado em Comunicação e Cultura (Uniso). Membro do grupo de pesquisa Entre(dis)cursos: sujeito e língua(gens). Contato: joao.hergesel@puc-campinas.edu.br.

**Larissa Leda F. Rocha.** Pós-Doutorado na ECA-USP. Doutorado na PUC-RS. Docente da UFMA e dos Programas de Pós-Graduação de Comunicação e de Artes Cênicas da mesma IES. Desenvolve a pesquisa “A maldade e suas encarnações: vilania, teledramaturgia e monstruosidades” financiada pela FAPEMA. Coordenadora do GP Ficção Televisiva Seriada (Intercom), do DTI Estudos de Cinema e Televisão (Ibercom) e do grupo de pesquisa ObEEC (CNPq/UFMA). larissa.leda@ufma.br.

**Larissa Nascimento Lopes de Oliveira.** Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual. E-mail: larissanlo@outlook.com

**Larissa Oliveira.** Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (Ppgcom/UFJF). Membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual. E-mail: larissanlo@outlook.com.

**Leony Lima.** Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (Ppgcom/UFJF). Membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual. Bolsista FAPEMIG. E-mail: leony@yahoo.com.

**Luísa Chaves de Melo.** Doutora em Literatura Comparada, professora agregada do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Fez graduação em Comunicação Social, especialização em Práticas de Leitura e mestrado em Literatura Brasileira. Atualmente, ministra as disciplinas *Cultura Brasileira*, *Iniciação à Pesquisa* e *Perspectivas teóricas contemporâneas*. E-mail: luisa.melo@puc-rio.br.

**Marcel Vieira Barreto Silva.** Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: marcelvbs@hotmail.com

**Marcela Costa da Cunha Chacel.** Professora Doutora em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da UFRN. Integrante da Rede de pesquisadores OBITEL Brasil/UFPE, e-mail: marcelapup@gmail.com

**Maria Carmen Jacob de Souza Romano.** Doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP. Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA; e-mail: mcjacobs@gmail.com.

**Mario Camelo.** Jornalista, tem pós em Marketing pela Universidade de Buenos Aires, MBA em Marketing Digital pelo Instituto Infnet e cursa o Mestrado em Mídia e Cultura na Universidade Federal de Goiás. Atuou na redação de veículos como O Globo, TV Globo e Extra e no Disney Channel Argentina. Comanda a agência de assessoria de imprensa, a Prisma Colab. Contato: mariocamel@gmail.com.

**Raquel Galdino.** Aluna de Cinema da PUC-Rio, faz PIBIC desde 2020 no projeto “Imaginário e práticas sociais nas narrativas ficcionais audiovisuais”. Foi monitora de Teoria da Comunicação e Iniciação à Pesquisa, e coordenou o projeto Oficinas, em que ministrou os mini-cursos de Podcast e Pesquisa. Estagiou na Alceu, Revista de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. E-mail: gs.raquel42@gmail.com.

**Talitta Oliveira Cancio.** Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGCOM/USP), sob Professora Doutora Maria Immacolata Vassalo de Lopes. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN-ECA/USP) e integrante da Rede de pesquisadores OBITEL/USP, e-mail: talitta.cancio@gmail.com

**Tcharly Magalhães Briglia.** Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom) da UFBA. Professor de Ensino Médio e produtor audiovisual; e-mail: tcharlybriglia@gmail.com.

**Tatiana Helich.** Doutoranda do PPGCOM da PUC-Rio; email: tatihelich@gmail.com

**Valmir Moratelli.** Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da PUC-Rio; email: vmoratelli@gmail.com

**Valquiria Michela John.** Doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS. Professora do PPGCOM e da graduação do Decom/UFPR. Vice-líder do grupo Nefics. Coordena o grupo Obitel UFPR, integrante da Rede Obitel Brasil. Atua na Agência Escola de Comunicação Pública e Divulgação Científica da UFPR e no Programa Interinstitucional Ciência Cidadã na Escola. Bolsista PQ2 CNPq



*Realizado o Depósito legal na Biblioteca Nacional  
conforme Lei n. 10.994, de 14 de dezembro de 2004.*

<b>TÍTULO</b>	<b>FIÇÃO SERIADA: ESTUDOS E PESQUISAS</b>
<b>ORGANIZADORAS</b>	<b>LIGIA PREZIA LEMOS LARISSA LEDA F. ROCHA</b>
<b>PROJETO GRÁFICO E CAPA</b>	<b>MATEUS VILELA</b>
<b>FORMATO</b>	<b>140X210MM</b>
<b>PÁGINAS</b>	<b>306</b>
<b>TIPOGRAFIA</b>	<b>LORA   CORPO LORA   TÍTULOS LORA   CAPA</b>
<b>EDIÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>VOLUME</b>	<b>6</b>

Os capítulos que compõem o sexto volume da série *Ficção seriada: estudos e pesquisas* foram derivados de artigos produzidos e apresentados, em setembro de 2022, durante o 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, *Intercom 2022*, em conjunto com a Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Buscando estimular o intercâmbio e o debate sobre ficção televisiva seriada no Brasil e no exterior, na TV linear e no streaming, o presente volume traz 15 trabalhos que discutem temas como: questões de autoria, questões de gênero, serialização e formato, memórias e método e estudos de narrativas. Além disso, há um capítulo especial de Maria Lourdes Motter sobre as aproximações entre ficção e realidade na telenovela brasileira.

