

COLEÇÃO
FICÇÃO SERIADA

Ligia Prezia Lemos
Larissa Leda F. Rocha
[organizadoras]

FICÇÃO SERIADA

ESTUDOS E PESQUISAS
VOLUME 8



EDUFMA



Editora
Jogo de Palavras

Ficção seriada:
estudos e pesquisas
volume 8



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Reitor
Vice-Reitor

Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva
Prof. Dr. Leonardo Silva Soares



SISTEMA INTEGRADO DE BIBLIOTECAS

Diretor

Prof. Dr. César Augusto Castro



EDUFMA

EDITORA DA UFMA

Coordenadora
Conselho Editorial

Irenilma Cadête Lima
Profa. Dra. Andréa Katiane Ferreira Costa
Profa. Dra. Débora Batista Pinheiro Sousa
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa
Prof. Dr. José Carlos Aragão Silva
Profa. Dra. Jussara Danielle Martins Aires
Profa. Dra. Karina Almeida de Sousa
Prof. Dr. Luís Henrique Serra
Prof. Dr. Luiz Eduardo Neves dos Santos
Profa. Dra. Luma Castro de Souza
Prof. Dr. Márcio José Celeri
Profa. Dra. Maria Áurea Lira Feitosa
Profa. Dra. Raimunda Ramos Marinho
Profa. Dra. Rosângela Fernandes Lucena Batista
Bibliotecária Iole Costa Pinheiro



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Associação Brasileira das Editoras Universitárias



EDITORA JOGO DE PALAVRAS

Editor responsável

Prof. Dr. João Paulo Hergesel



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0.

Lígia Prezia Lemos & Larissa Leda F. Rocha
[organizadoras]

Ficção seriada:
estudos e pesquisas
volume 8

São Luís



Alumínio



2025

© 2025 EDUFMA – Todos os direitos reservados

Projeto gráfico, diagramação e capa	João Paulo Hergesel
Imagem de capa	João Paulo Hergesel
Preparação e revisão de texto	Isabelle Alves Dias
	Marcella Vitória Rocha do Prado

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ficção seriada [recurso eletrônico]: estudos e pesquisas / Ligia Preza Lemos, Larissa Leda F. Rocha (organizadoras). — São Luís: EDUFMA, Editora Jogo de Palavras, 2025.
v. 8, 338 p.: il. — (Coleção Ficção Seriada).

Modo de acesso: <www.edufma.ufma.br>
ISBN 978-65-985398-3-2 (Jogo de Palavras)
ISBN 978-65-5363-553-1 (EDUFMA)

1. Ficção televisiva seriada – Estudos e pesquisas. 2. Telenovela brasileira - Estudos. 3. Série televisiva. 4. Streaming. 5. Netflix - Séries. I. Lemos, Ligia Preza. II. Rocha, Larissa Leda F.

CDD 384.550 014
CDU 654.19:001.8

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária
Marcia Cristina da Cruz Pereira – CRB 13 / 418

CRIADO NO BRASIL [2025]

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, microfilmagem, 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 | edufma@ufma.br

| EDITORA JOGO DE PALAVRAS |

Rua José Jovino da Silva, 290 | Jardim Olidel

CEP: 18125-086 | Alumínio | SP | Brasil

Telefone: (11) 98947-2110

www.jogodepalavras.com | editorajogodepalavras@outlook.com

AUTORES E AUTORAS

Alexandre Tadeu dos Santos

Amanda Azevedo

Antonio Tavares de Sousa Neto

Bruna Aucar

Carolina Gomes

Clarice Greco

Enoe Lopes Pontes

Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira

Felipe Ferreira de Souza Fulquim

Fernanda Castilho

Francisco Ewerton Aleixo da Silva

Gêsa Calvalcanti

João Pietro Meili Bridi

João Paulo Hergesel

José Antônio de Oliveira

Laiza Ferreira Kertscher

Larissa Leda F. Rocha

Lígia Prezia Lemos

Luísa Chaves de Melo

Marcos José Vieira Curvello

Mariana Lima

Paulo José de Sousa

Raquel Lobão Evangelista

Talison Pires Vardiero

Wellington R. Fioruci

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

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

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
---------------------------	----

Eixo – Produção e Análise da Ficção Televisiva Seriada

GP FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA: SETE ANOS DE HISTÓRIA E PRODUÇÃO (2018–2024)	12
---	----

Larissa Leda F. Rocha (Universidade Federal do Maranhão)

Lígia Prezia Lemos (Universidade de São Paulo)

A TELENOVELA NO JORNAL: A GÊNESE DA CRÍTICA DE TELENOVELA	45
--	----

Mariana Lima (Universidade de São Paulo)

Eixo – Narrativas

RENASCER E A ROMANTIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM TELENOVELAS	60
--	----

Gêsa Cavalcanti (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

RIPLEY, A TALENTOSA MINISSÉRIE DE STEVEN ZAILLIAN: ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DO ROMANCE DE PATRICIA HIGHSMITH	76
---	----

Wellington R. Fioruci (Universidade Tecnológica Federal do Paraná)

VIOLÊNCIA URBANA EM MULHERES APAIXONADAS: UM RETRATO DO BRASIL APÓS DUAS DÉCADAS	92
---	----

Paulo José de Souza (Universidade Paulista)

Clarice Greco (Universidade Paulista)

ELEMENTOS DO BOYS LOVE (BL) NA SÉRIE CHINESA THE UNTAMED: ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E INTERPRETAÇÕES DE FÃS BRASILEIROS	108
---	-----

Laiza Ferreira Kertscher (Universidade Federal de Minas Gerais)

Eixo – Representações

XENOFOBIA RECREATIVA? OS ESTEREÓTIPOS NORDESTINOS NOS PERSONAGENS CÔMICOS DA TELENOVELA MAR DO SERTÃO (2022)	122
---	-----

Luísa Chaves de Melo (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

ENTRE O NORDESTE E A TELA: UMA ANÁLISE DA PRIMEIRA TEMPORADA DA SÉRIE CANGAÇO NOVO	138
---	-----

Antonio Tavares de Sousa Neto (Universidade de São Paulo)

AS PROTAGONISTAS SURDAS EM SÉRIES FICCIONAIS: INCURSÕES NA ACESSIBILIDADE..... 153

Amanda Azevedo (Universidade Federal da Bahia)

O PROTAGONISMO NEGRO NO CENTRO DA TELENOVELA BRASILEIRA: UM ESTUDO SOBRE BEN E SOL EM VAI NA FÉ 170

Francisco Ewerton Aleixo da Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

TEMÁTICAS JUVENIS NA TELENOVELA BRASILEIRA: UMA ANÁLISE PANORÂMICA DOS PERSONAGENS ADOLESCENTES DE TRAVESSIA 189

João Paulo Hergesel (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

Eixo – Questões de Gênero

AARON EM THE WALKING DEAD: SEXUALIDADE, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO DO HOMEM GAY NA SÉRIE TELEVISIVA 206

João Pietro Meili Bridi (Universidade Comunitária da Região de Chapecó)

REPERCUSSÃO MIDIÁTICA SOBRE ASSEXUALIDADE A PARTIR DA TELENOVELA TRAVESSIA DA TV GLOBO..... 222

José Antônio de Oliveira (Universidade Paulista)

Clarice Greco (Universidade Paulista)

O “PERCURSO DO ARCO-ÍRIS”: UMA PROPOSTA DE ESTRUTURA NARRATIVA PARA A SAÍDA DO ARMÁRIO DE PERSONAGENS HOMOSSEXUAIS MASCULINOS EM TELENOVELAS 241

Talison Pires Vardiero (Universidade Federal de Juiz de Fora)

ISCA QUEER BRASILEIRA? ATIVISMOS DE FÃS DA TELENOVELA VAI NA FÉ NO X..... 256

Enoe Lopes Pontes (Escola Brasileira de Crítica Audiovisual)

Fernanda Castilho (Centro Paula Souza; Programa de Pós-Graduação em Produção de Conteúdo Multiplataforma da Universidade Federal de São Carlos – PPGPCM/UFSCar)

Eixo – Streaming e Mercado de TV

FICÇÃO SERIADA EM TEMPOS DE STREAMING: ANÁLISE DO FENÔMENO DO BINGE-WATCHING 273

Raquel Lobão Evangelista (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

ESPECTATORIALIDADES DA TELENOVELA NO STREAMING: UM ESTUDO DE *TODAS AS FLORES, DO GLOBOPLAY*288

Carolina Gomes (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Bruna Aucaz (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

PÓS-TELEVISÃO E STREAMING: MONITORAMENTO DAS SÉRIES DISPONIBILIZADAS NO CATÁLOGO DA NETFLIX E AS NOVAS FORMAS DE PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DE FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA305

Alexandre Tadeu dos Santos (Universidade Federal de Goiás)

Felipe Ferreira de Souza Fulquim (Universidade Federal de Goiás)

LIBERDADE E CONTROLE NA NETFLIX: ENTRE O DISCURSO CORPORATIVO E A EXPERIÊNCIA DE USO317

Marcos José Vieira Curvello (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Raquel Lobão Evangelista (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

SOBRE AS ORGANIZADORAS.....332

SOBRE OS AUTORES.....333

APRESENTAÇÃO

Neste ano de 2025, nós, Ligia e Larissa, chegamos ao fim do nosso trabalho na coordenação do GP Ficção Televisiva Seriada da Intercom, depois de sete e seis anos de trabalho, respectivamente. Este volume 8 da coleção *Ficção Seriada: estudos e pesquisas* reúne capítulos selecionados entre os apresentados na modalidade presencial e on-line, em fins de agosto e começo de setembro de 2024, durante o 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom 2024), em conjunto com a Univali – Universidade do Vale do Itajaí, em Balneário Camboriú/SC.

Desde 2018, a coleção *Ficção Seriada: estudos e pesquisas* vem reunindo anualmente trabalhos derivados dos congressos da Intercom, promovendo a memória e o intercâmbio entre pesquisadores interessados nas múltiplas dimensões da ficção televisiva seriada. O projeto nasceu com o desejo de fortalecer nosso campo de estudos, reconhecendo a ficção seriada como objeto científico legítimo e potente para compreender a sociedade e suas linguagens.

Ao longo desse tempo, revisitamos os principais momentos da consolidação do GP Ficção Televisiva Seriada, criado em 1993, resgatamos marcos institucionais como a fundação do NPTN/CETVN na ECA-USP, e homenageamos pioneiras e pioneiros que desbravaram os estudos da telenovela e da teledramaturgia em meio a resistências acadêmicas. De Maria Immacolata Vassallo de Lopes a José Marques de Melo, de Anamaria Fadul e Maria Lourdes Motter a Maria Aparecida Baccega, recuperamos pesquisas históricas e reafirmamos os caminhos metodológicos, teóricos e afetivos que constituem nosso campo.

A coleção acompanhou também as transformações do GP, que ao longo das décadas teve diferentes nomes e ementas, sempre refletindo os movimentos do audiovisual e os desafios epistemológicos da comunicação. Passamos por edições realizadas em meio à pandemia, marcadas pelo reencontro virtual e pela resistência intelectual. Vimos crescer o interesse por temas como representações de gênero, narrativas LGBTQIAPN+, afrodescendência, juventude, políticas identitárias, transmídia e plataformas de streaming.

Mais que um repositório de artigos, esta coleção tornou-se um espaço de celebração e persistência. Uma forma de reafirmar, ano após ano, a vitalidade da ficção seriada como campo de pesquisa, memória e crítica. Até hoje, já foram mais de 120 capítulos publicados, abordando questões como formatos e gêneros narrativos, autoria, consumo, recepção, adaptação, qualidade e ética. Cada volume contribuiu para desenhar um panorama rico, plural e em constante

renovação. Olhamos com gratidão e orgulho para o caminho percorrido. Sejam nas salas presenciais ou nas telas virtuais, fomos capazes de seguir pesquisando, debatendo e acreditando que estudar ficção seriada é, acima de tudo, estudar o ser humano e suas formas de narrar o mundo.

Este oitavo volume reúne 19 capítulos organizados em cinco eixos temáticos que refletem a diversidade dos estudos. O primeiro eixo, 'Produção e Análise da Ficção Televisiva Seriada', resgata a história dos sete anos em que fomos coordenadoras do GP, com dados quantitativos e qualitativos, e também conta com um artigo sobre crítica televisiva. O segundo, 'Narrativas', aborda adaptações, violência e produções da Ásia. O terceiro eixo enfoca 'Representações': regionais, raciais, geracionais e de acessibilidade. O quarto, 'Questões de Gênero', discute gênero e sexualidade a partir de personagens LGBTQIAPN+, representações e ativismo de fãs. O último eixo, 'Streaming e Mercado de TV', investiga os impactos do streaming na produção, distribuição e recepção das ficções seriadas contemporâneas.

Esperamos que este oitavo volume seja, assim como os anteriores, um convite à escuta, ao diálogo e ao afeto que une.

Inverno de 2025,

Ligja Prezia Lemos e Larissa Leda F. Rocha

GP FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA: SETE ANOS DE HISTÓRIA E PRODUÇÃO (2018–2024)

Larissa Leda F. Rocha (Universidade Federal do Maranhão)

Ligia Prezia Lemos (Universidade de São Paulo)

O Grupo de pesquisa Ficção Televisiva Seriada, da Intercom, completou, em 2023, 30 anos de atividades. Para marcar a data, pesquisadores vinculados ao grupo reuniram-se em uma transmissão ao vivo na internet como parte integrante da temporada 2023 das Lives GP Intercom¹, aberta ao público. Dois importantes nomes da consolidação do objeto estiveram presentes, as professoras doutoras Maria Immacolata Vassallo de Lopes (USP) e Maria Carmem Jacob (UFBA), convidadas pelas coordenadoras do grupo e autoras deste trabalho (Figura 1). Com o tema “Ficção televisiva seriada brasileira: 30 anos de pesquisa”, o evento buscou fazer uma recomposição histórica da evolução do objeto de pesquisa, pensando a importância da perspectiva temporal em sua concretização e evolução, conformando uma visão epistemológica da ficção televisiva seriada nos estudos nacionais².

Figura 1 – Comemoração dos 30 anos do GP Ficção Televisiva Seriada



Live 18. Ficção Televisiva Seriada Brasileira: 30 anos de pesquisa



Fonte: INTERCOM. Live 18. Ficção Televisiva Seriada Brasileira: 30 anos de pesquisa. **YouTube**, 7 jun. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8F3EEQK_wjY. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹ LIVES 2023. In: INTERCOM, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/centro-cultural/lives-2023>. Acesso em: 31 ago. 2025.

² LIVE 18. Ficção Televisiva Seriada Brasileira: 30 anos de pesquisa. Gravado por: Ligia Prezia Lemos, Larissa Leda Fonseca Rocha, Maria Carmen Jacob, Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Renata Loyola. [S.l.: s.n.], 6 jun. 2023. 1 vídeo (1:35:50s). Publicado pelo canal Intercom. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8F3EEQK_wjY. Acesso em: 31 ago. 2025.

A comemoração do aniversário de 30 anos do grupo foi uma das atividades planejadas durante a chamada reproposição dos grupos de pesquisa da Intercom, realizada em 2022. Naquele momento, o grupo foi aprovado com um novo nome, GP Ficção Televisiva Seriada, sua quarta mudança de nome. Vale lembrar que o grupo nasceu em 1993 com o nome GT Telenovela; em 1994 passou a se chamar GT Ficção Audiovisual Seriada; em 1995, GT Ficção Televisiva Seriada; em 2005, GP Ficção Seriada; e, em 2022, retorna ao nome GP Ficção Televisiva Seriada, mantido até hoje.

No caso do GP Ficção Televisiva Seriada, as mudanças de nomenclatura são sintomas evidentes da conformação e sedimentação de um campo de estudos que, em 1992, dava seus primeiros passos e enfrentava críticas quanto a ter em sua composição entretenimento o suficiente para esvaziar seu peso acadêmico. Novela, pensava-se, não é séria o suficiente para ser estudada cientificamente, para justificar investimentos de pesquisa e dedicação de professores, pesquisadores e alunos. Há 30 anos, novelas eram, afinal, a imensa maior parte do conteúdo audiovisual seriado consumido no país que só veria a avalanche de conteúdos ficcionais seriados televisivos – e a considerável mudança de cenário dos estudos de televisão – mais de uma década depois.

Os pioneiros e pioneiras desses estudos no Brasil, no entanto, perceberam a relevância de estudar as telenovelas à época e precisaram enfrentar o rótulo de pesquisar um “entretenimento alienante” ao qual as pessoas dedicavam as horas do dia “não sérias”. Foi nesse ambiente que em 1992, o então diretor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Prof. Dr. José Marques de Melo, estimulou a criação do Núcleo de Pesquisas de Telenovela (NPTN)³, com a coordenação, à época, da Prof.^a Dr.^a Anamária Fadul. É lá que nasce o embrião do GT Telenovela da Intercom que, até hoje, tem vinculações estreitas com a ECA-USP por meio do CETVN. O GT Telenovela surge “da iniciativa de Margarida Kunsch, então presidente da Intercom, que convidou Anamária Fadul, responsável pela implantação do Núcleo de Pesquisa de Telenovela (NPTN) na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP)” (Mungiolli; Orofino; Dantas, 2014, p. 216).

Os esforços criaram, portanto, um Grupo de Pesquisa com apoio de agências financiadoras, impulsionando o desenvolvimento de trabalhos que certamente irão permitir um melhor conhecimento sobre esses produtos ficcionais na relação produção-audiência. “O NPTN e o GT Ficção Televisiva Seriada foram, sem dúvida, criações que avalizaram as pesquisas dando-lhes

³ Trata-se do atual Centro de Estudos de Telenovela (CETVN), coordenado desde 2005 pela Professora Doutora Maria Immacolata Vassalo de Lopes.

apoio, ancorando-as e oferecendo condições para a realização de muitos trabalhos” (Motter *et al.*, 1997, p. 3).

Com a característica de ter sido até hoje coordenado apenas por mulheres, talvez por haverem sido elas, em termos de audiência, a força propulsora da telenovela no Brasil, o GP teve a coordenação da Prof.^a Dr.^a Annamaria Fadul de 1993 a 1996. A seguir, de 1997 a 2002, foi coordenado pela Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Baccega; de 2003 a 2006 pela Prof.^a Dr.^a Maria Lourdes Motter; e, de 2007 a 2010 pela Prof.^a Dr.^a Maria Immacolata V. Lopes. A coordenadora seguinte, Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Palma Munglioli, a partir do último ano de sua coordenação, que se deu de 2011 a 2015, passou a contar com uma vice coordenadora, a Prof.^a Dr.^a Clarice Greco. Esta última assumiu a coordenação em 2016 e 2017, tendo a Prof.^a Dr.^a Fernanda Castilho como vice. Em 2018 esta assume a coordenação com a Prof.^a Dr.^a Ligia Prezia Lemos como vice coordenadora.

De 2019 a 2021, a Prof.^a Dr.^a Ligia Prezia Lemos foi a coordenadora tendo a Prof.^a Dr.^a Larissa Leda F. Rocha como vice coordenadora sendo que ambas, para dar prosseguimento às suas propostas de gestão e transitar com tranquilidade pelo momento de alterações estruturais que os GPs da Intercom estavam passando, apresentaram um projeto de continuidade do GP, em funções invertidas, ou seja, Larissa como coordenadora e Ligia como vice, cargo que ocuparam de 2022 a 2024, momento de escrita deste trabalho.

Ao longo dos seus 30 anos, o GP Ficção Televisiva Seriada desempenhou um papel central na orientação dos referenciais teóricos e metodológicos apropriados para o estudo da ficção seriada, nacional e internacional, e na sedimentação e organização do campo de estudos no Brasil. Sua jornada acompanha o caminho traçado por estudos maiores e convergentes ao objeto, como os relacionados a novos modos de produzir, circular e consumir conteúdo televisivo em diferentes formatos e gêneros em um cenário de reorganização técnica, mercadológica e econômica da televisão – e em um momento em que até mesmo o conceito de televisão entra em disputa com os *players* do mercado movimentando-se constantemente.

Fica evidente, na conformação da ementa do GP proposta em 2022⁴ – um aprimoramento da ementa anterior, de 2018 – a preocupação em acompanhar um cenário que muda rapidamente, marcado, inicialmente, pelo contexto da

⁴ Ementa, palavras-chave e outras informações do GP estão disponíveis no portal Intercom (GP Ficção Televisiva Seriada. In: INTERCOM, São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/ventos1/gps1/gp-ficcao-televisiva-seriada>. Acesso em: 31 ago. 2025).

televisão norte-americana e daí espalhado globalmente, pela exibição de “Família Soprano” (1999-2007) e chamada de “Terceira era de ouro” (Martin, 2014).

O GP aproxima-se de assuntos emergentes a partir de reconfigurações tecnológicas, mercantis e de linguagens, como convergência midiática, transmídiação, estudos de fãs, TV distribuída pela internet, transnacionalização e abrange parte substancial do conteúdo das plataformas de *streaming* e da programação das televisões, abertas e por assinatura, ou seja, em diferentes modos de participação no mercado, atuais e futuros (Lemos; Rocha, 2022).

Metodologia de trabalho

Para dar continuidade ao estudo da trajetória do GP Ficção Televisiva Seriada da Intercom, e também com fins de registro histórico, nos inspiramos na metodologia utilizada por Mungioli, Orofino e Dantas (2014) em que buscavam levantar um panorama de 2009 a 2013 e se preocupavam com “questões relativas ao perfil dos participantes (quantidade, titulação, representação geográfica) e também os principais temas trabalhados, observando as permanências e as mudanças ocorridas nesse período” (Mungioli; Orofino; Dantas, 2014, p. 228).

Porém, em lugar de nos valermos dos Anais, levantamos os dados das Programações Finais de cada uma das sessões do GP Ficção Televisiva Seriada, nos Congressos da Intercom de 2018 a 2024. Essa alteração foi necessária pois nos anos de 2023 e 2024 os participantes puderam optar por ter ou não seus trabalhos publicados nos Anais, o que alteraria a homogeneidade dos dados.

A partir desse levantamento, criamos um quadro com quatro colunas: título do trabalho, autoria, instituição do(s) autor(es) e palavras-chave. Esses dados permitiram que pudéssemos avaliar o perfil geral do GP em termos de representação geográfica, universidades participantes, número de trabalhos, número de participantes, e outros.

Apresentamos a seguir um resumo desse quadro – com o título do trabalho, autoria e instituição do autor – para registro histórico. Em seguida, realizamos breve interpretação e análise dos dados do quadro e da produção do GP nesses sete anos.

Quadro 1 – Sete anos de produção (2018-2024) – GP Ficção Televisiva Seriada – Intercom

<p>2018 – 33 2019 – 27 2020 – 35 (online) 2021 – 40 (online) 2022 – 26 (presencial) 2023 – 51 (online e presencial) 2024 – 60 (online e presencial)</p> <p>TOTAL DE TRABALHOS = 272</p>		
<p>2018 33 trabalhos / 48 autores Universidade da Região de Joinville, em Joinville-SC, de 2 a 8 de setembro de 2018</p>		
TÍTULO	AUTORIA	IE
A construção de subjetividades contemporâneas na série <i>Desnorteadas</i>	Mariana Castro Dias	PUC-Rio
A ficção seriada na TV pública norueguesa: o diálogo entre a transmedia literacy e a websérie <i>Skam</i>	Daiana Sigiliano Gêsa Cavalcanti Gabriela Borges	UFJF UFPE
A lei da proximidade da Gestalt do objeto na vinheta de abertura da série <i>3%</i>	Sandro Pavão	UAM-SP
A resiliência da telenovela no universo da hipertelevsão - uma análise de <i>A Força do Querer</i> e <i>Malhação: Viva a Diferença</i>	Tcharly Magalhães Briglia Betânia Vilas Bôas Barreto	EC-BA UESC
A série <i>Dark</i> : leituras do espaço-tempo	Sandra Valenzuela	UAM-SP
As novas heroínas: MMA e gênero feminino na telenovela <i>A Força do Querer</i>	Tarcyanie Santos	Uniso
<i>Avenida Brasil</i> : estudo sobre escolha estética que levou a trama ao sucesso	Maressa De Carvalho Basso	UFSCar
Censura à telenovela modernizada: os primeiros atritos com a obra de Janete Clair	Guilherme Fernandes	UFRB UEPG
Coelhinhos do Lynch, que trazem pra mim? Narrativa, estilo e interpretação em <i>Rabbits</i>	João Paulo Hergesel Rogério Ferraraz	UAM-SP

Como a programação por demanda está afetando a forma de contar histórias: uma análise comparada entre a série <i>The Flash</i> e o seriado <i>Demolidor</i>	Jéferson Cristiano Cardoso	PUC-RS
Corta!: O cancelamento de séries televisivas e os impactos nas relações de consumo e na estrutura narrativa dos novos produtos propostos	Luan Ícaro Garcia Pedro Torres Drumond Lamounier Pereira Jr	ICNPF
Da narrativa de <i>Mad Man</i> à narrativa acadêmica: uma revisão de literatura	Benjamin Dos Santos Jesana Batista Pereira	UNIT-AL
Delimitação de universo e amostra de pesquisa: autor-roteirista transmídia na ficção televisiva brasileira	Lígia Prezia Lemos	USP
O cinema para a TV: a reconstrução de personagens do longa-metragem <i>Candinho</i> na telenovela <i>Éta Mundo Bom!</i>	Camila Camargo De Almeida	UAM-SP
Educomunicação e narrativas seriadas: uma pesquisa sobre a utilização da série <i>Merlí</i> no fomento do pensamento crítico	Marcelo Mendonça Lima José Ferreira Júnior	UFMA
Entre o samba e o jogo do bicho: os elementos que caracterizam a baixada como o Brasil em <i>Senhora do Destino</i>	Andreza Almeida Santos	USP
<i>Making a Murderer</i> : da narrativa aos afetos	Tatiana Helich Lopes Natalia Santos Machado	PUC-Rio
<i>Malhação</i> : da televisão às novas tecnologias midiáticas	Tathiane Chaves Clarice Greco	UNIP-SP
<i>Mindhunter</i> e efeito enciclopédia: um estudo da ficção seriada como campo de aprendizado significativo	Luísa Chaves De Melo	PUC-Rio
Mulheres e imagens de ostentação na narcocultura: uma análise da personagem Bibi Perigosa na telenovela “A Força do Querer”	Carolina Saboia	ESPM-SP
O beijo, este polêmico que incomoda tanto: burburinho nas redes evidencia força da telenovela	Graciela Barbosa Bechara Aurora Miranda Leão Márcio De Oliveira Guerra	UFJF
O imaginário e a jornada do herói na série original da Netflix <i>Stranger Things</i>	Angela Miguel Corrêa Rafael Gonçalves	UMESP

O senso de ao vivo em ficções seriadas televisivas	Lucas Simões Mathias	UAM-SP
O uso da eletroconvulsoterapia nas narrativas de Walcyr Carrasco. um estudo de <i>Amor à Vida</i> (2013) e <i>O Outro Lado do Paraíso</i> (2017)	Ana Carolina Maoski	UFPR
O uso do spin-off e do crossover como recurso narrativo na ficção seriada televisiva	Alexandre Tadeu Dos Santos Sarah Marques Pereira	UFG
Pesquisa em ficção seriada: uma proposta de revisão epistemológica baseada nas publicações da Intercom	Raquel Lobão Evangelista	UCP
Poéticas da morte em <i>As Aventuras de Poliana</i>	João Paulo Hergesel	UAM-SP
Que país é esse?: Identidade e ideologia nas telenovelas das 21h	João Taero	UFJF
Relativização comportamental dos personagens nas obras de João Emanuel Carneiro	Paula Domingos Faria	IF-SE/MG
Risos e provocações no programa <i>Sai de Baixo</i> da TV Globo	Paulo José De Sousa Clarice Greco	UNIP-SP
Televisão e ideologia: a violência subjetiva e objetiva na ficção seriada	Andrei Maurey	PUC-Rio
Uma discussão sobre a materialidade a partir da série <i>O Mecanismo</i> : corrupção política como objeto em narrativa ficcional	Valmir Moratelli	PUC-Rio
“Além das americanas de sempre”: possibilidades de consumo de séries estrangeiras a partir do catálogo de “originais Netflix”	Rebeca Nascimento	UERJ
2019 27 trabalhos / 34 autores Universidade Federal do Pará, em Belém-PA, de 2 a 7 de setembro de 2019		
TÍTULO	AUTORIA	IE
A complexidade taxonômica dos gêneros e formatos de ficção	Marcio Tadeu Dos Santos	UNIP-SP

A produção da telenovela e sua relação com a esfera da cultura participativa: uma experiência sinalizadora de controle e poder	Flávia De Moura Estevão Lívia Valença Da Silva	UFPE
A telenovela como terreno fértil para entender a atualidade: a representação dos refugiados em <i>Órfãos da Terra</i>	Carlos Eduardo Nunes Gabriela Borges	UFJF
Alterações do programa narrativo de <i>Malhação</i> : análise da temporada <i>Vidas Brasileiras</i>	Gêsa Cavalcanti	UFPE
Amazônia contemporânea e sua identidade: aspectos da cultura paraense em <i>A Força do Querer</i>	Mariana Marques De Lima	USP
Análise comparativa entre <i>Twin Peaks</i> (1990-1991) e <i>Twin Peaks: The Return</i> (2017)	Henrique Bolzan Quaioti	UAM-SP
Aprendendo com <i>Dalva</i> e <i>Herivelto</i> : a telebiografia e o processo de aprendizagem da história	Íris De Araújo Jatene	IFPA
As deusas e o animê: a manifestação do arquétipo de Atena em <i>My Hero Academia</i>	Leonardo José Costa	UFPR
De representações a estereótipos: os círculos de ressignificação de sentidos sobre as mulheres negras em <i>Malhação: Viva a Diferença</i>	Olívia Pilar	UFMG
Estética da repressão na série televisiva <i>O Conto da Aia</i>	Yanic Diener Braga	UCB
Experiências modernas de tempo na ficção televisiva latino-americana: apontamentos iniciais a partir da minissérie <i>Dois Irmãos</i>	Mariana Almeida	UFMG
Ficção seriada e abordagens antropológicas: um primeiro olhar sobre as produções da Compós e da Intercom de 2011 a 2018	Andreza Almeida Dos Santos	USP
Ficção seriada nacional: diálogos com a literatura na TV Paga	Maria Cristina Mungiolli Flavia Ikeda	USP
Ficção televisiva interativa e o V-effekt de Brecht: <i>Você Decide</i> e <i>Black Mirror</i>	Ligja Prezlia Lemos	USP

Lésbica é a vovozinha!: Análise de narrativas de exceção na teledramaturgia	Valmir Moratelli	PUC-Rio
Me too: violência contra a mulher sem disfarces na TV	Daniela Afonso Ortega	USP
Midiatização da religião na ficção seriada infantojuvenil: narrativa e estilo na websérie -10 <i>A Vida não é um Jogo</i> (feliz7play)	João Paulo Hergesel Isabella Pichigueli Míriam C. Carlos Silva	Uniso
Mídia e cárcere: a reprodução ideológica do sistema prisional em <i>Carcereiros</i> (2018)	Andrei Maurey	PUC-Rio
Netflix e a interatividade: uma análise de <i>Bandersnatch</i> e <i>Você Radical</i>	Isabela Norton Soraya Ferreira Vieira	UFJF
O espaço destinado às mulheres na telenovela <i>Orgulho e Paixão</i>	Bárbara Torisu Lemos	UFJF
O percurso de consagração de João Emanuel Carneiro na faixa das 21h da Rede Globo	Tcharly Magalhães Briglia	UFBA
<i>Once upon a Time</i> : a jornada do herói e a jornada da heroína na série de TV	Sandra Valenzuela	UAM-SP
Por que maratonamos? Reflexões sobre binge watching a partir da abordagem do uso e gratificações	Raquel Lobão Evangelista	UCP UERJ
Que formato usar? Sobre a televisão hoje, dificuldades de definição de formatos narrativos e hibridizações nos modos de contar das minisséries brasileiras	Larissa Leda F. Rocha	USP UFMA
Representações identitárias da Colômbia na série <i>Narcos</i>	Carolina De Nogueira Saboia Andréa M. Antonacci	ESPM-SP
Transformações narrativas e representações: Carmen Sandiego e o protagonismo feminino na ficção	Mariana Castro Dias Thaís Dias Delfino Cabral	PUC-Rio
Uma narrativa do folhetim eletrônico - o fenômeno <i>Avenida Brasil</i>	Regina Varella De Almeida	UERJ

2020		
35 trabalhos / 46 autores		
Universidade Federal da Bahia (UFBA) de 1º a 10 de dezembro de 2020 (online)		
TÍTULO	AUTORIA	IE
"O lugar de uma mulher" por Serena Joy: representações da "traidora de gênero" na série <i>O Conto da Aia</i>	Vanessa Aparecida Forte Allysson Viana Martins	UNIR
<i>Stranger Things</i> : nostalgia como recurso mercadológico e representação das juventudes	Aline Pimenta Távora Annie Lattari F. Braga	PUC-Rio
A centralidade da ficção televisiva: novos lugares da TV Paga e VOD	Ligia Prezia Lemos	USP
A cognição nos estudos das narrativas ficcionais contemporâneas	Daiana Veiga Sigiliano	UFJF
A escola em <i>Segunda Chamada</i> : uma análise da narrativa ficcional	Gabriela Torres Barros	USP
A formação de uma identidade LGBTQIA+ na ficção seriada juvenil: o sujeito não binário em <i>Atypical</i> e <i>Euphoria</i>	Julia Araujo De Lima João Paulo Hergesel Paula S. Almozara	PUC-Campinas
A rede de televisão <i>The CW</i> e o universo <i>Arrow</i> : o uso de spin-offs e crossovers para o crescimento da emissora na era pós-televisiva	Alexandre Tadeu Dos Santos Ana Fernandes Gonzaga	UFG
A telenovela <i>Gabriela</i> como mercadoria simbólica no jogo de negociações políticas	Juliana Tillmann	UFRJ
A união faz o fascio: como <i>Cobra Kai</i> pode ser considerada uma alegoria para a ascensão da extrema-direita nos Estados Unidos	Lívia Da Rocha Amaral Cruz	Unicamp
Apagamento, estereótipos e preconceito: a representação da bissexualidade feminina na série televisiva <i>Glee</i>	Adriana Schryver Kurtz Fabiana Marsiglia Thomas	ESPM-RS
<i>Arlequina</i> e a representação do feminino na imagem dicotômica da anti-heroína	Taynah Ibanez Barbosa	UMESP
As mulheres nos séculos XX e XXI: a reflexão sobre <i>Orgulho e Paixão</i> no <i>Encontro com Fátima Bernardes</i>	Bárbara Torisu Lemos	UFJF

Construção de modelo para análise de arcos narrativos com base no seriado <i>Grimm: Contos de Terror</i>	Henrique Catai	FAM
Desvitimização: a cultura do estupro na série <i>The Morning Show</i>	Luisa Chaves De Melo	PUC-Rio
Discursos de ficção, imigração e alteridade na telenovela <i>Órfãos da Terra</i>	Luciano Teixeira De Paula	USP
Discursos sobre transexualidade e direitos a partir de Britney em <i>A Dona do Pedaço</i> e Michelly em <i>Bom Sucesso</i>	Diego Gouveia Moreira	UFPE
Dualidades e relações de opressão em <i>Love, Death & Robots</i> : orientalismo e o período colonial de Hong Kong na perspectiva cyberpunk	Júlia Gouvêa Andrade Gabriela Borges	UFJF
Estilo e narrativa na série televisiva <i>Friends</i>	Henrique Bolzan Quaioti	UAM-SP
Estudos de recepção e ficção televisiva: estado da questão e atuais desafios	Andreza Almeida Santos	USP
Jovens de ensino médio e o consumo de narrativas seriadas televisivas: um estudo a partir da teoria do agendamento	Tcharly Magalhães Briglia	UFBA
Jovens, luxo e poder: representações do consumo na série <i>Gossip Girl</i>	Marianna Caldas Mariano	PUC-Rio
<i>La Casa de Papel</i> : a máscara de Dalí	Sandra Valenzuela	FAM
<i>Malhação</i> faz história incluindo vírus no roteiro: diegese pandêmica - momento único na teledramaturgia	Aurora De Miranda Leão	UFJF
Maratona de séries durante a epidemia de covid-19 - aspectos quantitativos sobre o consumo de ficção seriada	Raquel Lobão	UCP
Netflix e convergência midiática na cultura teen: uma abordagem sobre a série <i>Areia Movediça</i>	Tatiana Helich Júlia Pinheiro	PUC-Rio
O lugar da telenovela infantojuvenil brasileira na pandemia de Sars-Cov-2: estratégias de sustentação narrativa em <i>As Aventuras de Poliana</i>	João Paulo Hergesel	PUC-Campinas

O paredão dos mortos-vivos: o reality show como estratégia narrativa em <i>Reality Z</i>	Max Tolentino Melo	UFF
<i>O Quinto dos Infernos</i> e <i>Novo Mundo</i> : D. Maria Leopoldina e a representação da mulher histórica na teledramaturgia brasileira	Iris De Araujo Jatene	IFPA
Onde estão os criadores negros na televisão americana? Panorama contemporâneo das séries criadas por negros e negras nos Estados Unidos	Bárbara Almeida Lopes	UFF
Onde queres família, sou maluca: análise dos discursos de Ritinha em <i>A Força do Querer</i>	Maria Amélia Paiva Abrão	ESPM-SP
Que rosto tem o mal nas minisséries? Sobre a encarnação da maldade no crême de la crême da teledramaturgia nacional	Larissa Leda Fonseca Rocha	UFMA
Representação feminina nas telenovelas da Rede Globo: mapeamento das heroínas e vilãs nas produções do horário nobre de 1980 a 2010	Caroline De Barros Valquíria Michela John	UFPR
Séries originais e estratégias de construção do catálogo do Globoplay em um cenário internacionalizado de produção e distribuição	Maria Cristina Mungioi Flavia De Mesquita Ikeda	USP
Televisão e classe: uma análise das desigualdades sociais em <i>Segunda Chamada</i> (2019)	Andrei Maurey	PUC-Rio
Visibilidade gay em <i>Malhação Vidas Brasileiras</i> : dispositivo pedagógico da diferença e recepção da trama	Gesa Cavalcanti Vinicius Ferreira	UFPE UFRJ
2021 40 trabalhos / 61 autores Universidade Católica de Pernambuco, Recife-PE, de 4 a 9 de outubro de 2021 (online)		
TÍTULO	AUTORIA	IE
A fórmula da jornada do herói e a narrativa oriental de <i>Fullmetal Alchemist Bhothood</i>	Kimberly Costa Valentim Francisco Dos Santos	UniRitter

A identidade interiorana em constante formação: uma análise da série <i>Virgin River</i> a partir dos estudos culturais	Paula Domingos Faria	IF-SE/MG
A marca da telenovela como permanência e segurança na contemporaneidade	Anderson Phillip Perri	Cásper/SP
A qualidade audiovisual nos k-dramas: uma análise de <i>It's Okay To Not Be Okay</i>	Júlia Garcia Gabriela Borges	UFJF
A qualidade na ficção seriada infantojuvenil: uma análise de <i>Julie e os Fantasmas</i>	Leony Lima Mariana Meyer Gabriela Borges	UFJF
A última supersérie brasileira? <i>Onde Nascem os Fortes</i> e a tentativa de um novo formato televisivo	João Pedro Martins Anne Jacqueline Da Penha	UFRN
A via-crúcis de uma vítima desacreditada (ou de como a minissérie <i>Inacreditável</i> ensina sobre cultura do estupro)	Luísa Chaves De Melo	PUC-Rio
<i>Amor de Mãe</i> : mulheres negras e territórios redesenhados	Matheus Effgen Santos Gabriela Santos Alves	Ufes
Análise de sentimentos como método de pesquisa em ficção seriada	Raquel Evangelista Cristiano Nascimento Rafael Rodrigues Luiza Faraco Isabela Vorique Nayara Nogueira	UCP
Análise geral de séries na atualidade: uma proposta metodológica	Luiz Guilherme Arduino	UNITAU
As fronteiras do melodrama: negociações de telespectadores brasileiros e uruguaios na recepção da ficção televisiva turca	Gabrielle Camille Ferreira	UFPR
Binge watching e o modo narrativo da série de ficção	Beatriz Reis Dantas De Góes	USP
Cronotopo e enunciação da cidade distópica: uma mirada sobre a série <i>Onisciente</i>	Maria Cristina Mungoli Flavia De Mesquita Ikeda	USP
Da crônica e da crítica; um estudo sobre a metodologia crítica de Artur da Távola	Maria Ignês Carlos Magno	UAM-SP

Do vanguardismo de Daniel Filho à era do streaming: caminhos de análise do campo das séries ficcionais brasileiras	Tcharty Magalhães Briglia Maria Carmem Jacob Souza	UFBA
Ela quer tudo: um ponto de inflexão estético e narrativo em um regime de historicidade entre filmes e séries	Anaurelino Negri	PUC-RS
Filtros de uma sociedade em queda livre: paralelos entre o instagram e <i>Black Mirror</i>	Mirella Nogueira Lopes	UFRGS
Gêneros do discurso e televisão transmídia: a série <i>Cidade Invisível</i>	Lígia Prezia Lemos Analú Bernasconi Arab	USP
Gettin' bi: a representação da bissexualidade masculina na série televisiva <i>Crazy Ex-Girlfriend</i>	Adriana Schryver Kurtz Fabiana Marsiglia Thomas	ESPM-RS
Mapeamento sobre os estudos de websérie em língua portuguesa: de 2016 a 2020	João Paulo Hergesel	PUC-Campinas
“Não quero neto preto”: racismo e redenção em <i>O Outro Lado do Paraíso</i>	Gêsa Cavalcanti	UFPE
Narrativas em migração: fluxos intermediários entre o ficcional e o não-ficcional em <i>Órfãos da Terra</i>	Juarez Guimarães Dias Vanessa Cardozo Brandão	UFMG
O “quem matou..?” na telenovela: a memória teleafetiva dos fãs de teledramaturgia no Twitter	Maria Aparecida Limeira	UFRN
O antimeiodrama: elementos de roteiro e edição na análise da série ficcional <i>O Gambito da Rainha</i>	Valmir Moratelli	PUC-Rio
O ativismo do fandom Limantha no Twitter: uma análise das dimensões da competência midiática na discussão de causas sociais	Daiana Sigiliano Gabriela Borges	UFJF
O feito da indústria no contar de histórias: serialização e repetição	Larissa Leda F. Rocha	UFMA
O perfil da representação de personagens LGBTAs nas séries cômicas da Netflix na década de 2010	Kaippe Arnon Silva Reis Renata Barreto Malta	UFS
Olá, amigo: configurações do narratário no seriado <i>Mr. Robot</i>	Luá Octaviano	UFF

Os mecanismos de sujeição e a corrosão do estado em <i>Dupla Identidade</i>	Andrei Maurey	PUC-Rio
Pilar e o rompimento do casamento arranjado <i>Nos Tempos do Imperador</i>	Bárbara Torisu Lemos	UFJF
Pluralidade de vozes e dissonância na narrativa da série <i>The Affair</i>	Mariana Castro Dias	PUC-Rio
Polaridade e convergências entre os grupos de mulheres em <i>Guilead</i> : o alerta de perigo em <i>O Conto da Aia</i>	Érica R. Gonçalves	UMESP
Quando a outsider é a protagonista: personagens principais desviantes das telenovelas das 21 horas entre 2009 e 2019	Mariana Gonçalves	UFMG
Quem lacra, lucra? Percepções acerca do cancelamento de <i>Super Drags</i> no Brasil pós-eleição	Lucas Bragança Da Fonseca	UFF
Ritual de interação face a face em <i>Bottle Episodes: O Caso Fleabag</i>	Larissa Lopes De Oliveira Danilo Da Silva Monteiro Fellipe Sá Brasileiro Marcel Barreto Da Silva	UFPB UFJF
<i>Sanditon</i> , de <i>Jane Austen</i> , e <i>Sanditon</i> , a série de TV	Sandra Valenzuela	FAM
“Seriemanía” no país da “Novelomanía”? Um mapeamento do circuito cultural da teleficção brasileira contemporânea	Lucas Martins Néia	USP
Tecnologias digitais, interatividade e convergência: seus usos nas telenovelas e séries televisivas brasileiras contemporâneas	Vanessa Lauria Callado	UERJ
Telenovela, imigração e alteridade: as estratégias discursivas do olhar sobre o estrangeiro	Luciano Teixeira	USP
<i>The Mandalorian</i> : um spin-off de <i>Star Wars</i> com inspirações no spaghetti western	Henrique Catai	FAM

2022		
26 trabalhos / 46 autores		
Universidade federal da Paraíba (UFPB), de 5 a 9 de setembro de 2022 (presencial)		
TÍTULO	AUTORIA	IE
Dramaworld e as representações sociais em k-dramas: uma visão intercultural	Larissa Lopes De Oliveira Isabella Ribeiro Do Valle Marcel Barreto Silva	UFJF UFPB
<i>Todxs nós</i> , da HBO, e o estabelecimento de novos processos de subjetivação ligados à transgeneridade	Diego Gouveia Moreira	UFPE
O autor-roteirista de telenovelas da TV Globo no contexto da ambiência digital: um olhar sobre Gloria Perez e Rosane Svartman	Tcharly Magalhães Briglia Maria Carmen De Souza	UFBA
Formatos, modos de consumo e serialidade nas plataformas de streaming do SBT	Clarice Greco Erick Vieira	UNIP-SP
O olhar da ficção sobre o fato histórico: o impacto do ETA no cotidiano familiar sob as lentes de <i>Patria</i>	Érica R. Goncalves	UMESP
Produções originais Netflix no Brasil: histórias locais com apelo global a partir de <i>Boca a Boca</i> e <i>Cidade Invisível</i>	Raphael Aragão Cavalcante	UFPB
A expansão do universo <i>Star Wars</i> - personagens secundários alçam voo como protagonistas nas séries <i>The Mandalorian</i> , <i>The Book of Boba Fett</i> e <i>Star Wars: The Bad Batch</i>	Henrique Catai	FAM
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 Santos	UFG
Idosos inúteis? O crime perfeito da velhice como plot-twist em <i>Round 6</i> e <i>Clickbait</i>	Valmir Moratelli Tatiana Helich	PUC-Rio
K-dramas e telenovelas brasileiras: representações do mundo do trabalho	Lígia Prezia Lemos Murilo Macarroni	USP
A surdez no mainstream: reflexões sobre os conceitos de autoria e estilo em séries inclusivas e bilíngues	Amanda Azevedo	UFPB

A construção do noir na ficção televisiva seriada produzida na Galícia	Carolina Da Silva Mandaji	UTFPR
Eu existo por sua causa: a forma narrativa e melodramática da telenovela brasileira no especial <i>Setenta Anos Esta Noite</i>	Maria Aparecida Limeira	UFRN
Pílulas de felicidade em tempos líquidos: uma análise sobre a minissérie <i>Maniac</i>	Elaine De Azevedo Frederico Ribeiro Da Silva Ricardo Ferreira Freitas	UERJ
Se é ficção, falar em desinformação faz sentido? O ponto de vista de roteiristas da teledramaturgia brasileira	Luísa Chaves De Melo Adriano Monteiro Ana Angel Cabral Raquel Galdino Sampaio	PUC-Rio
Modos de contar da telenovela: tecendo os fios da escrita enovelada sob a mão de ferro da indústria	Larissa Leda F. Rocha	UFMA
Atravessamentos de gênero na recepção de telenovela entre mulheres detentas	Valquíria Michela John	UFPR
Televisão e direito penal: a impunidade <i>Na Forma da Lei</i>	Andrei Maurey Thiago Araujo	PUC-Rio UERJ
A serialização documental em <i>Anitta: Made In Honório</i>	Débora Marx	UFPB
Sim, elas são bissexuais: representação de personagens bissexuais femininas nas telenovelas da Globo	Talitta Oliveira Cancio Marcela Da Cunha Chacel	USP UFRN
Um objeto sem memória: lugares de memória e a pesquisa em telenovela	Gêsa Cavalcanti	UFPE
Mudanças ocasionadas pelo vídeo on demand na ficção televisiva seriada	Eduardo Peron João Paulo Hergesel Carlos Alberto Zanotti	PUC-Campinas
Cultura de fãs e produção criativa sobre a telenovela <i>Club 57</i> no Youtube	Leony Lima Larissa Lopes De Oliveira Gabriela Borges	UFJF
Engajamento e o sucesso ou fracasso das produções de ficção seriada no streaming	Bernardo Monteiro Lotti João Paulo Hergesel Luísa Paraguai Donati	PUC-Campinas
Uma análise dos papéis de gênero na série <i>A Maldição da Residência Hill</i>	Giovana Vernilo Mendes	UAM-SP

A telenovela infantojuvenil no Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: mapeamento de trabalhos sobre telenovelas para crianças, pré-adolescentes e adolescentes no GP Ficção Televisiva Seriada da Intercom	João Paulo Hergesel	PUC-Campinas
2023 51 trabalhos (incluindo os que não constam nos anais) / 83 autores Pontifícia Universidade Católica de Minas, PUC Minas, Belo Horizonte, etapa remota, entre 29 e 31 de agosto e etapa presencial, entre 05 e 08 de setembro de 2023		
TÍTULO	AUTORIA	IE
A inclusão de personagens surdos na ficção seriada norte-americana e brasileira	Amanda Azevedo	UFBA
O ímpeto da perversidade e as etapas da narrativa na série <i>A Cura</i>	Andrei Maurey	PUC-Rio
“O futuro será todo feminino?” disputas de sentido político no grupo <i>Geração Doctor Who</i> ”	Beatrice De Melo	UFF
A “mã-ternidade” de Dalila: pensando as representações da mulher muçulmana, da vilania e da rendição feminina em <i>Órfãos da Terra</i>	Beatriz Martins De Castro	UFPR
Metaficção e percepção da hegemonia em três versões de <i>Watchmen</i>	Bernardo Fontaniello Rafael De Paula	UNESP
Consumo e identidade em <i>Verdades Secretas</i> : uma análise da personagem Angel	Bernardo Monteiro Lotti João Paulo Hergesel	PUC-Campinas
Entre o ficcional e o documental: narrativas seriadas sobre a Boate Kiss	Carolina Da Silva Mandaji	UTFPR
De <i>Viver a Vida</i> a <i>Cheias de Charme</i> : um estudo sobre como Tais Araújo superou o racismo com suas protagonistas	Francisco Ewerton Da Silva	UFRN
Que escola é essa? Estrutura do discurso narrativo ficcional e suas diferentes escolas	Gabriela Torres	USP
Visibilidade de casais sáficos em telenovelas da Rede Globo	Gêsa Cavalcanti Vinicius Ferreira	UFRN UFRJ

O melodrama e a animação seriada japonesa da década de 1970: uma aproximação inicial a partir de <i>Ace Wo Nerae</i>	Gustavo De Melo França	UFBA
<i>Star Trek</i> : uma audaciosa navegação na expansão do universo e narrativa transmídia de uma série cinquentenária	Henrique Catai	FAM
De Maria Bruaca a Mary Bru: reflexões sobre o feminismo na telenovela <i>Pantanal</i>	Renata Pinheiro Loyola João Alfredo Alineri Ramos Maria Immacolata Lopes	USP
Assexualidade na telenovela <i>Travessia</i> da TV Globo: uma representação da orientação sexual em estudo	José Antonio De Oliveira	UNIP-SP
A celebridade como elemento genérico nas séries <i>Boys Love</i> tailandesas: discussões sobre o gênero como uma categoria cultural	Laiza Ferreira Kertscher	PUC-MG
Teledramaturgia e feminismo: o que os estudos de gênero nos deixam compreender da caracterização das vilãs	Larissa Leda F. Rocha	UFMA
Humor de qualidade e Globoplay: análise televisiva de <i>Além da Ilha</i>	Larissa Lopes De Oliveira Eutália Ramos Gabriel Caldeira Gabriela Borges	UFJF UALg
Quando você mostra quem é de verdade, as pessoas nem sempre gostam do que veem: uma análise sobre representações humanas na série de TV <i>O Ensaio</i> , a partir das teorias de Erving Goffman	Larissa Ribeiro	UFMG
<i>As tribos da água do sul</i> : apontamentos sobre a narrativa (de)colonial desenvolvida na série <i>Avatar: A Lenda de Aang</i>	Leonardo José Costa Regiane Regina Ribeiro	UFPR
O refugiado em <i>Órfãos da Terra</i> : como a telenovela ressignifica o que é ser brasileiro e o que é ser estrangeiro?	Luciano Teixeira	USP
Junji Ito e as transposições de suas obras para televisão e streaming: uma comparação estilística e narrativa de <i>Nagai Yume</i>	Luiz Felipe Salviano	UFRJ

Invisíveis: representações de gênero e trabalho nas séries <i>Fatma</i> e <i>Despercebida</i>	Máira De Souza Nunes Regiane Regina Ribeiro	Uninter UFPR
A personagem em <i>Sob Pressão - Plantão Covid</i> : representação dos profissionais de saúde na pandemia de Covid-19	Marcel Antonio Verrumo Maria Immacolata Lopes	USP
Globoplay e teleafetividade: o valor das reprises para a ativação da memória em uma investigação bibliográfica	Maressa De Carvalho Basso	USP
A novelista Janete Clair, o dramaturgo Dias Gomes e a recepção da crítica especializada	Maria Ignês Carlos Magno	UAM-SP
Estratégias de melodrama em <i>Que Rei Sou Eu?</i> : a farsa na busca do realismo	Maria L. M. Pereira	UFSCar
O corpo trans na telenovela: como os processos de midiaticização podem ajudar a naturalizar a presença de pessoas trans e travestis na sociedade	Mario Luiz De Souza Camelo Alexandre Tadeu Santos	UFG
Ficção científica e cultura das mídias: reflexões sobre os arquétipos presentes na 10ª temporada de <i>Doctor Who</i> através da jornada do herói	Millena G. Dos Santos Luiz Ademir De Oliveira Ana Luiza Vieira Morais	UFJF
De investigadora a justiceira: uma análise da personagem Verônica Torres e sua trajetória no combate à violência contra a mulher	Paula B. Domingos Faria	UFJF
Assediadas, estereotipadas, inocentes e submissas: as empregadas domésticas da telenovela <i>Laços de Família</i>	Paulo José De Sousa Clarice Greco	UNIP-SP
Potencial educativo da ficção seriada no ensino de teoria da comunicação	Raquel Evangelista Fátima Regis	UERJ
Representatividade lésbica na telenovela brasileira <i>Um Lugar ao Sol</i> : representações do casal Gabriela e Ilana	Rebeca Tonidandel	PUC-MG
Os ecos de Philip K. Dick na mentalidade de <i>Ruptura</i>	Robinson Samulak Alves Valquíria Michela John	UFPR
Mais do que apenas 3%: a ficção científica seriada brasileira	Rogério Ferraraz Ana Carolina Chaga	UAM-SP
O piloto como lead: a síntese temática no primeiro episódio de <i>The Wire</i>	Sebastião Nascimento Jr Raquel Ritter Longhi	UFSC

A construção das masculinidades de #kelmiro na telenovela <i>Terra E Paixão</i>	Talison Pires Vardiero Jorge Carlos Felz Ferreira	UFJF
Bissexualidade na telenovela brasileira: Raulzito, de <i>Todas as Flores</i>	Talitta Oliveira Cancio Maria Immacolata Lopes	USP
Binge-racing e os fins do sono: a estratégia de negócios da Netflix diante da lógica capitalista de produção 24/7 e a possibilidade de retorno aos episódios semanais	Tatiana Helich	PUC-Rio
Aspectos históricos, artísticos e conceituais dos seriados televisivos ficcionais no Brasil: uma proposta de periodização a partir da trajetória da Globo	Tcharly Magalhães Briglia Maria Carmen De Souza	UFBA
O sofrimento da mulher negra na telenovela brasileira: construção da personagem Camila de <i>Amor de Mãe</i> e sua percepção pelo público no Twitter	Valquíria Michela John Esther De Castro Lira Letícia Barbosa Ribeiro Felipe Da Costa Robson Souza Dos Santos	UFPR
Narrativas complexas e a inteligibilidade em seriados televisivos brasileiros	Vanessa Lauria Callado	UERJ
Telenovela, recepção e imigração: as brasileiras e o trabalho doméstico na região da grande Boston - Sob perspectiva, a telenovela <i>América</i>	Maria Amélia Paiva Abrão	USP UCB
Nostalgia e guerra fria em <i>Stranger Things</i>	Luiz R. Gonçalves Letícia Lemos Capanema	UFMT
Séries tailandesas de Boys Love (bL) e direitos civis de pessoas LGBTQIAPN+: ativismo e repercussões em fandoms brasileiros	Lígia Prezia Lemos	USP
Como o formato promocional "chamada de programação" impulsiona a circulação da novela <i>Lado a Lado</i>	Tacia Rocha Neil Franco	UEM
<i>Tudo Bem Não Ser Normal</i> : aproximações da narrativa audiovisual com a literatura	Helen Emy Nochi Suzuki Anatú Bernasconi Arab	USP
Menino pode dançar? A telenovela infantojuvenil brasileira em consonância com as temáticas cidadãos emergentes	João Paulo Hergesel	PUC-Campinas

Análise de imagens em movimento e entrevista com profissionais da psiquiatria: como a série <i>Spin Out</i> representa o transtorno afetivo bipolar?	Laila Jesus Santos Renata Barreto Malta	UFS
<i>Webtoon de hoje</i> : o K-drama através do melodrama para discutir gênero como instância de uma mediação local, a partir da narratologia de <i>Today's Webtoon</i>	Murilo Macarroni	USP
A visão de roteiristas brasileiros sobre a responsabilidade social da ficção seriada no ambiente de desordem de informação	Luísa Chaves De Melo	PUC-Rio
Ficção televisiva ainda é recurso para educação formal?	Fernanda Castilho Clarice Greco Rosália Prados	CEETEPS-SP UNIP-SP
2024 60 trabalhos (inclusive ao que não constam dos anais) / 89 autores Universidade do Vale do Itajaí, Balneário Camboriú, SC. Etapa remota, entre 27 e 29 de agosto de 2024, e etapa presencial, entre os dias 03 e 06 de setembro de 2024		
TÍTULO	AUTORIA	IE
Representações de neurodiversidade e violência simbólica na mídia: uma análise da série <i>Uma Advogada Extraordinária</i>	João Pedro Caldas Leite Lívia Cirne	UFRN
A presença de protagonistas surdas em séries ficcionais	Amanda Azevedo	UFBA
Xenofobia recreativa na televisão brasileira do século XXI: estereótipos nordestinos em personagens cômicas de <i>Mar do Sertão</i>	Luísa Chaves De Melo	PUC-Rio
Entre o Nordeste e a tela: uma análise sobre <i>Cangaço Novo</i> e a desinvenção	Antonio De Sousa Neto	USP
A vastidão do sertão nordestino na supersérie <i>Onde Nascem os Fortes</i> : uma análise sobre as imagens de lugar	João Pedro Martins	UFRN
<i>Mulheres Apaixonadas</i> : telenovela onde a violência urbana é o retrato da nação	Paulo José De Sousa Clarice Greco	UNIP-SP
A escravidão na teledramaturgia da Globo: memória, imaginação e narrativa histórica em <i>Abolição</i> ; <i>Escrava Isaura</i> e <i>Força de um Desejo</i>	Juliana Tillmann	UFRJ

Porque os digíveses continuam a nos acompanhar: nostalgias percebidas em comentários de vídeos relacionados ao <i>Digimon Adventure</i> no Youtube	Dionísio De Almeida Brazo	UFF
As classificações das séries televisivas brasileiras como caminho para examinar os projetos de séries de Daniel Filho na TV Globo	Tcharly Magalhães Briglia Maria Carmen De Souza	UFBA
A telenovela no jornal: o surgimento da crítica de ficção seriada	Mariana Lima	USP
GP Ficção Televisiva Seriada: sete anos de história e produção	Larissa Leda F. Rocha Ligia Prezia Lemos	UFMA USP
Janete Clair e a escrita novelística. Um estudo sobre processo de criação	Maria Ignes Carlos Magno	UAM-SP
<i>As vozes de Verônica</i> : agenciamento reflexivo e construção da personagem no texto e na tela	Karen Vieira Ramos Marlúcia Mendes Da Rocha	UESC
Finalmente, um bom dia: reflexões sobre a solidariedade entre mulheres na conclusão da trajetória da personagem Verônica Torres	Paula B. Domingos Faria	UFJF IF-SE/MG
A representação dos imaginários de sucesso do empreendedorismo feminino na telenovela <i>A Dona do Pedaço</i> : a construção da personagem Maria da Paz	Claudia Yukari Yamashiro	ESPM-SP
Entre dragões e coroas: posicionamentos políticos em narrativas ficcionais e a questão das mulheres em posições de poder na série <i>House of the Dragon</i>	João Pedro Ortiz Camargo	UFG
Espectatorialidades da telenovela no streaming: um estudo de caso de <i>Todas as Flores</i> , do Globoplay	Carolina Da Silva Gomes Bruna Sant'ana Aucar	PUC-Rio
Qualidade na ficção seriada: uma análise de séries brasileiras da Netflix e Globoplay	Gustavo Furtuoso Lorena Fontainha Gabriela Borges	UFJF UAlG
A história dos modelos de negócio do anime televisivo: do patrocínio ao streaming	Gustavo De Melo França	UFBA

Remake <i>Pantanal</i> : a convergência com a internet e a potencialização do discurso sobre empoderamento feminino por meio dos memes	Ana Lucia Nabeiro	UAM-SP
Diversidade na série de minidocs os originais da Netflix Brasil: uma análise temática de comentários no Youtube	Claudinei Lopes Junior	USP
Protagonismo negro e telenovelas brasileiras: uma análise dos protagonistas e do elenco negro de <i>Vai na Fé</i>	Francisco Ewerton Da Silva	UFRN
Uma representatividade caricata; o corpo da mulher negra como objeto controlável	Vannessa Dos Santos	UFRB
Masculinidade atrás do balcão: <i>Bebê Rena</i> e um caso de protagonismo reverso	Valmir Moratelli Tatiana Helich	PUC-Rio
Representação da loucura e gênero na série <i>Spin Out</i> : análise de imagens em movimento e entrevista com profissionais de saúde mental	Laila Jesus Santos Renata Barreto Malta	UFS
<i>Verdades Secretas 2</i> : a representatividade na educação sexual LGBTQIAPN+ pela telenovela	Carlos Carvalho Da Silva	UMESP
Ficção científica à brasileira: o imaginário tecnológico brasileiro na série 3%	Millena G. C. Dos Santos Luiz Ademir De Oliveira Ana Luiza Vieira Morais	UFJF
A persistência do humano: embates cibernéticos, robóticos e filosófico-religiosos em <i>Neon Genesis Evangelion</i>	Julio Santos De Castro	UERJ
O efeito de realidade (mockumentary) na série ficcional <i>Daisy Jones And The Six</i> e o pseudo-cult da banda fictícia dos anos 70	Camila Cristina Hirth Alexandre Tadeu Dos Santos	UFG
A ameaça da deepfake na sociedade contemporânea: uma reflexão à luz de 'Joan é péssima' de <i>Black Mirror</i>	Natã Freitas Talita Souza Magnolo	UFJF
<i>Outlander</i> : uma viagem seriada entre o belo, o sublime e o grotesco	Maria Flávia Da C. Waeny Rogério Ferraraz	UAM-SP
Literacia midiática e o fenômeno da comédia triste: análise da experiência estética de <i>The Bear</i>	Larissa Oliveira Daiana Sigiliano Gabriela Borges	UFJF UALg

Star Trek – uma viagem na multiplicidade de gêneros em uma produção seriada	Henrique Catai	FAM
Atmosfera e modulação da tensão narrativa nos mistérios aconchegantes do canal Hallmark Mystery: um estudo de caso da série <i>Mystery 101</i>	Pedro Barata Gomes Wanderley Anchieta	UFF
Derivação e expansão narrativa do universo ficcional de <i>Bridgerton</i> para o spin-off <i>Rainha Charlotte</i>	Marina A. De Andrade	UFF
Elementos do Boys Love (BL) na série chinesa <i>The Untamed</i> : estratégias narrativas e interpretações de fãs brasileiros	Laiza Ferreira Kertscher	PUC-MG
A influência dos doramas coreanos na cultura brasileira: uma análise de representação cultural, identidade e gênero	Camila Coronado	UNIP-SP
Pós-televisão e streaming: monitoramento das produções originais da Netflix e as novas formas de produção e consumo de ficção seriada televisiva	Felipe Ferreira Fulquim Alexandre Tadeu Dos Santos	UFG
A lei da semelhança da Gestalt do objeto na vinheta de abertura da série <i>Requiem</i>	Sandro Pavão	UAM-SP
Liberdade e controle na Netflix: entre o discurso corporativo e a experiência de uso	Marcos José Curvello	UERJ
Mas, afinal, o que é maratona uma série?	Raquel Evangelista	UERJ
As microsséries de um minuto	Petronilio Filipe Ferreira José Gabriel M. Sousa	UFF Uniceuma
Narrativas em disputa: convergências entre ficção e realidade no documentário <i>“Pacto Brutal – O Assassinato de Daniella Perez”</i>	Flávia Augusta Rodrigues Jonatas R.Do N. Santos	UFMT
Séries documentais originais Globoplay: limites e fronteiras com os conceitos de documentário, docudrama e melodrama	Carolina F. Da Silva Mandaji	UTFPR
Queerbaiting em <i>Supernatural</i> : a negligência dos afetos dissidentes na série como política de extinção da ternura	Miguel Trombini	UMESP

“Isca Queer” em <i>Vai Na Fé</i> e mobilização das fãs no X	Enoe Lopes Pontes Fernanda Castilho Graciele Carnevale	UFBA CPS USP
O “percurso do arco-íris”: uma proposta de estrutura narrativa para a saída do armário de personagens homossexuais masculinos em telenovelas	Talison Pires Vardiero Mariana Ramalho Procópio	UFJF UFV
As representações do personagem gay Aaron em <i>The Walking Dead</i>	João Pietro Meili Bridi	Unochapecó
Reverberações midiáticas sobre assexualidade na telenovela <i>Travessia</i> da TV Globo	José Antonio De Oliveira Clarice Greco	UNIP-SP
O estereótipo da “personagem feminina forte” em séries televisivas brasileiras	Aélton Alves De Melo Jr	UFF
O fenômeno do BL tailandês: gênero, indústria e audiência	Giovana Santana Carlos Camila Monteiro	Unisinos
Adolescentes em <i>Travessia</i> : temáticas juvenis na telenovela brasileira	João Paulo Hergesel	PUC- Campinas
Mulheres negras na teledramaturgia brasileira: mapeamento da presença e modos de representação das protagonistas na novela das 21h	Valquíria Michela John Joana Luzia Tápea Pereira	UFPR
Teleimaginações do caos e do concreto: a cidade de São Paulo na telenovela brasileira	Lucas Martins Néia	SENACSP
Do caipira ao agrobóio: as mudanças na representação do homem do campo nas novelas <i>O Cravo e a Rosa</i> e <i>Terra e Paixão</i>	Ana Paula Bazi Mario Abel Bressan Jr	Unisul
Questionário de recepção de mulheres gordas a séries de streaming	Roberta B. De Oliveira	UFSM
Um olhar sobre a romantização da violência em telenovelas	Gêsa Cavalcanti	UFRN
<i>Ripley</i> , a talentosa minissérie de Steven Zaillian: análise da adaptação do romance de Patricia Highsmith	Wellington R. Fioruci	UTFPR
Era uma vez nas telas, páginas e palcos: uma análise das marcas da ficção pela égide da semiótica discursiva	Karine Ariane Silva	UNESP

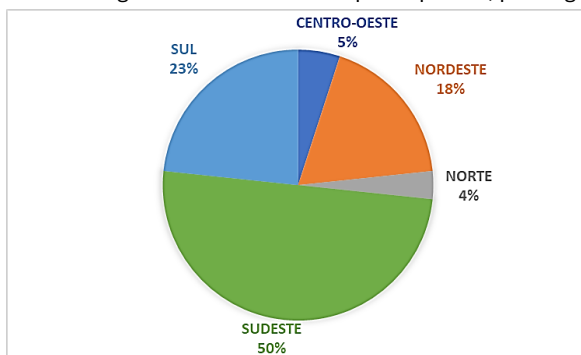
O ativismo através do consumo audiovisual em <i>Coisa Mais Linda</i>	Lara Karoline S. De Aquino Carla M. Fernandes	UNIP-SP
--	--	---------

Fonte: Elaborado pelas autorias (2025).

Perfil geral do GP – Representação geográfica, quantidade de pesquisadores e volume de trabalhos – dados de 2018 a 2024

O cuidado em deixar evidente questões relacionadas não só aos elementos narrativos, mas também ao complexo contexto que permite temas, modos de contar (Mittell, 2015), modos de ver, mecanismos de circulação, “invasões” de textos (Jenkins, 2015), impacto tecnológico (Lotz, 2018), autorizou e legitimou, nos últimos sete anos, precisamente, que 60 universidades brasileiras enviassem trabalhos para o GP (Gráfico 1). Apesar de localizadas em todas as regiões do país, este número ainda reflete a centralidade da região Sudeste, que responde por 50% dessas participações.

Gráfico 1 – Porcentagem das Universidades participantes, por Região do País



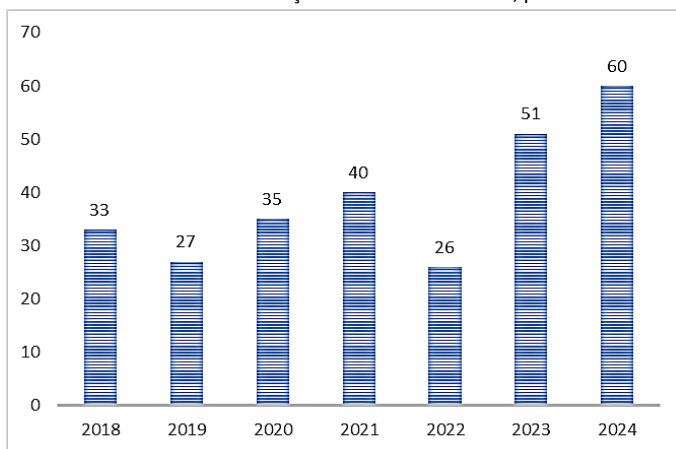
Fonte: Elaborado pelas autorias (2025).

Da região Centro-Oeste, houve participações de 3 Universidades: Católica de Brasília, Federal de Mato Grosso e Federal de Goiás, esta última com 7 trabalhos no período. Da região Nordeste tivemos participações de 11 Universidades como, por exemplo, a Federal da Bahia, com 11 trabalhos e a Federal do Rio Grande do Norte, com 10. Da região Norte tivemos duas Universidades, o Instituto Federal do Pará trouxe 2 trabalhos e a presença da Federal de Rondônia foi muito bem-vinda. Da região Sul, foram 14 Universidades e destacamos a Federal do Paraná, com 11 trabalhos, a Tecnológica Federal do Paraná, com 4 e a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com 2.

A forte presença da região Sudeste no GP Ficção Televisiva Seriada, historicamente, reflete a própria situação do conjunto dos trabalhos nos congressos da Intercom como um todo, além de aspectos econômicos e sociais de nosso país. Trinta universidades dessa região, entre públicas e particulares, marcaram presença no GP. Entre as públicas, a Universidade de São Paulo, *alma mater* do GP, contribuiu com 36 trabalhos no período, a Federal de Juiz de Fora, com 27 e a Federal Fluminense com 10. Entre as particulares, a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro trouxe 25 trabalhos, a Anhembi Morumbi de São Paulo, 27 e a Universidade Paulista, 11.

Englobando, portanto, pesquisadores de todas as regiões do país, o GP Ficção Televisiva Seriada, no período de 2018 a 2024, apresentou um total de 272 trabalhos (Gráfico 2). A distribuição do volume de trabalhos no período merece ser observada.

Gráfico 2 – Distribuição dos 272 trabalhos, por ano



Fonte: Elaborado pelas autorias (2025).

Em 2018, o 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação ocorreu na Universidade da Região de Joinville, em Joinville-SC, de 2 a 8 de setembro de 2018. Um congresso realizado na região Sul do Brasil, com afluência de trabalhos coerente com a média que vínhamos tendo. Foram 33 artigos apresentados. A seguir, o 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado na Universidade Federal do Pará, em Belém, de 2 a 7 de setembro de 2019, teve uma leve diminuição na quantidade de trabalhos, certamente referente

à maior distância em relação ao Sudeste do país, de onde provém o maior número de pesquisadores.

No ano seguinte, 2020, tivemos o primeiro ano de isolamento social devido à pandemia de Covid 19. Assim, o 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, que normalmente ocorreria no mês de setembro, se deu de 1 a 10 de dezembro de 2020, com realização pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e na modalidade exclusivamente on-line. Nesta situação o GP teve a participação de 35 trabalhos. No ano seguinte, ainda na pandemia, o 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação ocorreu também apenas on-line, pela Universidade Católica de Pernambuco, de 4 a 9 de outubro de 2021. Tivemos, então, 40 trabalhos apresentados. Em 2022, a pandemia já começava a dar sinais de desaquecimento e tivemos o retorno dos congressos presenciais. O 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação foi realizado de 5 a 9 de setembro de 2022, na Universidade Federal da Paraíba e o GP sentiu uma forte diminuição de trabalhos. Foram 26 trabalhos que permitiram algumas análises referentes à estrutura dos congressos e às consequências da pandemia, como o desaquecimento da economia nacional que se refletiu em maiores dificuldades de segurança material para pesquisadores participarem de eventos. Com a modalidade on-line o pesquisador não precisa se deslocar – o que significa maior economia em termos financeiros e de tempo – e que, com a pandemia, foi possível vivenciar.

Em 2023, o 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação passou a ter uma etapa remota, realizada entre os dias 29 e 31 de agosto, e uma etapa presencial, entre os dias 05 e 08 de setembro de 2023, na Pontifícia Universidade Católica de Minas. Essa providência refletiu imediatamente no número de trabalhos apresentados que, naquele ano, chegaram a 51. Por fim, o 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação foi realizado na Universidade do Vale do Itajaí, em Balneário Camboriú, com uma etapa remota, entre os dias 27 e 29 de agosto, e uma etapa presencial, entre os dias 03 e 06 de setembro de 2024. Os 60 trabalhos apresentados no GP indicam que a união das duas formas de congresso – on-line e presencial – permite a participação de maior número de pesquisadores, porém, dos coordenadores, exige o cumprimento de tarefas como se fossem dois grandes congressos.

Independentemente dessas questões, vale observar que este gráfico referente ao volume de trabalhos por ano possui a característica primordialmente ascendente, o que revela a pujança e o entusiasmo dos pesquisadores de ficção televisiva seriada. De 2018 a 2024, os dados revelam que 272 trabalhos foram apresentados. Esses trabalhos mobilizaram 407 participações de apresentadores-autores, número que evidencia a recorrência de alguns nomes ao

longo dos anos e a frequência de coautorias entre os pesquisadores, de diferentes graus de formação acadêmica, de distintas regiões do país.

Coleção “Ficção Seriada: estudos e pesquisas”

Uma rápida observação dos trabalhos publicados nos Anais dos eventos e dos temas recorrentes de sessões temáticas de debates organizadas dentro do grupo nos permite compreender como a renovação da ementa do grupo esteve afinada com aspectos e leituras fundamentais para a compreensão do objeto que nos interessa, não só nacionalmente, mas em sua diversidade global.

Um GP longo e exclusivamente dedicado ao objeto marcou seu lugar como um espaço importante para a discussão das pesquisas em torno da ficção seriada e gerou, como uma de suas consequências, uma coleção de livros que, em 2025, apresenta seu oitavo volume. A coleção “Ficção Seriada: estudos e pesquisas”⁵, editada inicialmente pela Jogo de Palavras e atualmente pela mesma editora em parceria com a Editora da Universidade Federal do Maranhão (Edufma), possui seus volumes lançados anualmente, preferencialmente no Publicom durante os congressos Intercom e reúne os melhores trabalhos debatidos no grupo, acrescidos de contribuições conjuntas dos pesquisadores vinculados. A coleção vem obtendo ótimas avaliações Qualis e conta com trabalhos de renomados pesquisadores brasileiros.

Temáticas e Eixos de Pesquisa

Examinar as seleções dos trabalhos apresentados no GP também nos ajuda a compreender os rumos que tomam as pesquisas em ficção televisiva seriada no Brasil. Observações do entrecruzamento entre a análise das narrativas com questões de gênero, por exemplo, respondem por um lugar recorrente de preocupação dos pesquisadores. Em 2019 foram apresentados sete trabalhos sobre o assunto que, persistentemente, reaparece em todos os anos de nosso levantamento. Chegamos, em 2023, a atenções bastante concentradas nessa problemática. O eixo de trabalhos denominado “Questões de Gênero” acolheu, em 2023, 18 trabalhos divididos em cinco sessões de debates. Outro tema recorrente, ano após ano, é “Questões de método”, com relatos de pesquisa, reflexões epistemológicas e teóricas e a busca, significativa, de metodologias de estudo e análise que sejam mais afeitos à linguagem audiovisual televisiva. A busca por métodos próprios destaca-se diante de um contexto no qual a

⁵ Todas as obras estão disponíveis gratuitamente. Disponível em: <https://www.jogodepalavras.com/ficcao-seriada>. Acesso em: 31 ago. 2025.

linguagem cinematográfica já os possui de modo mais estabilizado do que a linguagem televisiva.

Figura 2 – Nuvem de palavras – Temáticas abordadas



Fonte: Elaborado pelas autorias (2025).

Ainda outro tema recorrente e cada vez mais sedimentado dentro do grupo é o estudo sobre tecnologias digitais e seus impactos nas diferentes etapas relacionadas ao fazer, circular e consumir narrativas ficcionais seriadas televisivas. Como exemplo, em 2021, o eixo de debates “Transmídia e Tecnologias Digitais” reuniu sete trabalhos em duas sessões de trabalho. O ajuste às adequações necessárias para que os estudos acompanhem a velocidade das mudanças do mercado bastante aquecido da televisão aparece mesmo nos modos como os pesquisadores nominam práticas e lógicas. É um sinal interessante desse processo que se até 2021 usava-se VoD⁶ nas definições de ementas e palavras-chaves do grupo, a partir de 2022 passa-se a usar, de modo recorrente, *streaming*. Por fim, vale mencionar o aparecimento mais frequente de estudos relacionados à entrada, em massa no Brasil, de dramas ficcionais seriados produzidos na Ásia. Se em 2020 o objeto fazia uma estreia tímida no GP, com apenas um trabalho preocupado com o orientalismo (Said, 2007), em 2022,

⁶ *Video on Demand*. Naturalmente, a expressão ainda é utilizada, mas vem sendo gradativamente substituída por *streaming*, revelando a preferência pelo nome da tecnologia empregada.

havia uma sessão temática específica, “Ficção Seriada Asiática”, com quatro trabalhos em debate. No ano seguinte, 2023, foram seis trabalhos ocupados com o tema.

Apontamentos Finais

O GP Ficção Televisiva Seriada “é considerado um marco do apoio à pesquisa, informação e memória da ficção televisiva seriada e ao reconhecimento da telenovela como objeto de estudo científico” (Lemos, 2019, p. 5). É um GP em que se trabalha a partir de diferentes perspectivas teóricas e metodológicas do campo da comunicação, tendo em vista os diversos aspectos relacionados à produção, distribuição, recepção e circulação da ficção televisiva seriada, em diferentes formatos e gêneros, sendo que ainda se interrelaciona com diversos campos de estudo, incluindo assuntos e questões emergentes. Nesses últimos sete anos, grande parte dos pesquisadores do GP estiveram presentes em todos os congressos da Intercom, apresentando seus trabalhos e pesquisas, compartilhando achados e novos autores, em um ambiente de trocas produtivas e grande afetividade. Trabalhos que integraram não apenas os capítulos de nossos livros da *Coleção Ficção Seriada: estudos e pesquisas*, mas também deram o empurrão inicial para a construção de artigos científicos publicados em renomadas revistas brasileiras e estrangeiras.

Em seus 30 anos de existência, o GP Ficção Televisiva Seriada segue promovendo o intercâmbio e o debate sobre esse objeto de estudo no Brasil e no exterior. Em um mundo em que estudar a relevância da ficção televisiva em seus diversos aspectos e linguagens é fundamental, o GP Ficção Televisiva Seriada é, ainda, sem dúvida, o local onde se avalia essas “pesquisas dando-lhes apoio, ancorando-as e oferecendo condições para a realização de muitos trabalhos (Motter *et al.*, 1997, p. 3).

REFERÊNCIAS

JENKINS, H. **Invasores do texto**: fãs e cultura participativa. Rio de Janeiro: Marsupial, 2015.

LEMOS, 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, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/33616>. Acesso em: 31 ago. 2025.

LEMOS, L. P. (org.). **Ficção Seriada**: estudos e pesquisas. Alumínio: Jogo de Palavras; Votorantim: Provocare, 2019. v. 2. Disponível em: <https://www.jogodepalavras.com/ficcao-seriada>. Acesso em: 31 ago. 2025.

LOTZ, A. **We Now Disrupt This Broadcast**: How cable transformed television and the internet revolutionized it all. Cambridge: London: The MIT Press, 2018.

MARTIN, B. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo. São Paulo: Aleph, 2014.

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

MOTTER, M. L.; BARROS JR., R. C.; TRINDADE, E.; SILVA, E. C.; OLIVEIRA, A.; MALCHER, M. A.; MAIA, I.; FERREIRA, E. S. G. Ficção Televisiva Seriada: cinco anos de história e produção (1993 a 1997). *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 20., 1997, Santos. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 1997. Disponível em: <https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/755509bd91c56d9dc52d6c255b07987c.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2025.

MUNGIOLI, M. C. P.; OROFINO, M. I.; DANTAS, S. G. GP Ficção Seriada: um relato sobre seus 21 anos, ou a maioridade de um objeto apaixonante. *In*: MORAIS, O. J. de (org.). **Ciências da comunicação em processo**: paradigmas e mudanças nas pesquisas em comunicação no século XXI. Conhecimento, leituras e práticas contemporâneas. São Paulo: Intercom, 2014.

SAID, E. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Schwarcz, 2007.

A TELENOVELA NO JORNAL: A GÊNESE DA CRÍTICA DE TELENOVELA

Mariana Lima (Universidade de São Paulo)

A proposta deste capítulo é entender a gênese da crítica de telenovela nos jornais impressos brasileiros, que se deu logo após o início da transmissão das narrativas juntamente com a análise de outros conteúdos televisivos. O objetivo é compreender como as críticas foram instituídas destacando o trabalho do teórico e crítico Décio Pignatari, em sua atuação entre os anos 1970 e 1980, nos veículos *Jornal da Tarde* / Estado de São Paulo. Críticos como Pignatari, foram os responsáveis por inaugurar a crítica de telenovela no Brasil, destacando tanto as questões de cunho estético - como direção, sonoplastia e figurino -, quanto questões autorais, sociais e culturais, elucidando a inserção em cena de temáticas relevantes à sociedade brasileira.

Sabemos que a telenovela brasileira atende a seu próprio paradigma, e que foi responsável por moldar aspectos subjetivos do país (Néia, 2023), sendo caracterizada por sua construção narratológica complexa e extensa, configurando-se entre os maiores produtos culturais do país. Atualmente, enraizada na subjetividade brasileira, a telenovela apresenta interstícios entre seu próprio lugar de produção e sua carga simbólica ao criar bases de discussão e arejamento de ideias. O destaque dessas produções ficcionais está em seu caráter dialógico – no sentido de trazer uma agenda de assuntos nos quais a sociedade se debruça para conversar nos mais variados âmbitos sociais, proporcionando identificação cultural, por seus bordões, atitudes, costumes, hábitos e modos de fala. Ainda disponibiliza um diário histórico, em que, pelas imagens e sons exibidos, constroem visões de mundo e a visão do outro. Essas características estão no cerne do que se entende como o paradigma da telenovela brasileira, que se distingue das demais produções realizadas por outros países.

Dessa forma, a crítica de conteúdos televisivos tem um papel relevante na interpretação de formas culturais. Ela se difere da crítica de cinema, de teatro e de literatura, pois a telenovela é um produto em construção, obra aberta e de longa serialidade. A prática da crítica de ficção é ao mesmo tempo lenta e rápida. Levando em consideração a publicação da crítica em jornais impressos, como no caso de Pignatari, percebemos que as análises seguiam o fluxo do jornal impresso, ditado por prazos mais rigorosos, e ainda, ao tempo da própria transmissão televisual pautada pela programação da TV aberta. Logo, a crítica é lenta, pois as telenovelas duram em média de seis a oito meses, contando com mais de 100 capítulos; e rápida, pois após determinado número de capítulos o crítico deve discorrer e publicar sobre o que está sendo transmitido. O

amadurecimento do pensamento se dá ao longo da narrativa, por isso a crítica do início, meio e fim pode diferir. A análise inicial, geralmente após uma semana de exibição, apresenta os aspectos introdutórios que apresentam a trama ao público. A crítica da metade da ficção tende a discorrer sobre as temáticas sociais transmitidas e como são desenvolvidas, além de interpretar acerca da direção que os enredos tomam até aquele momento. A análise final traz um balanço geral de toda a narrativa, aponta as controvérsias, se houve barrigas, e o que funcionou ou não ao longo da trama. Nesse período, a crítica e o crítico conversam com seu público, e ainda com os próprios produtores desse conteúdo. Portanto, a análise de uma ficção é composta por um conjunto de críticas, e o crítico é em sua forma tanto um leitor quanto um comentador, sendo a crítica uma das mediações da telenovela (Pinheiro, 2020).

Um adendo importante: devido ao processo de digitalização do jornalismo e do conteúdo televisivo, notamos que a crítica migrou sua veiculação para os sites dos próprios veículos; e a telenovela passou ser disponibilizada também no *streaming*, por conseguinte, modificando a lógica anteriormente estabelecida. O método de oferta das telenovelas foi atualizado. Se antes era necessário que a primeira transmissão fosse realizada na TV aberta, agora nem sempre essa ordem é mantida. No caso da TV Globo, por exemplo, as telenovelas que são feitas especificamente para a programação fixa da emissora permanecem com a ordem de transmissão inédita na programação aberta, para em seguida, os capítulos serem disponibilizados no Globoplay. Porém, as narrativas feitas especificamente para a sua plataforma de *streaming* têm seus capítulos fornecidos primeiro on-line para em seguida, caso seja uma estratégia da emissora, veiculá-los na programação aberta. Até mesmo as ficções antigas são liberadas na íntegra via plataforma.

Essa atualização nas formas de acesso das ficções também influi na crítica, pois proporcionam tempo de maturação para análise e a possibilidade de rever determinada cena e/ou capítulo. Todavia, neste trabalho nos debruçaremos nas críticas de Pignatari realizadas ainda no modelo analógico, guiadas pela temporalidade do jornal impresso e da programação televisiva aberta.

Nota metodológica

Esse trabalho aborda as críticas de Décio Pignatari reunidas e publicadas em seu livro *Signagem da Televisão* (1984). Elencamos trechos que demonstram os aspectos de sua abordagem semiótica baseada na Teoria Geral dos Signos, de Charles S. Peirce. Os excertos presentes na análise são exemplos das características de sua produção. Isto é, evidenciam os principais traços de sua análise ao longo dos anos. Não focaremos em uma produção televisiva

específica, mas nos pontos e repertórios que se destacam na crítica de Pignatari e que, de certa forma, ainda podem ser utilizados nas narrativas atuais. Apesar de um olhar analítico pautado na semiótica, em nenhum momento sua crítica é hermética, ela dialoga com seu leitor ao traduzir a telenovela e a própria TV, um meio de comunicação que ainda estava se estabelecendo no Brasil.

A TV no impresso

Uma das primeiras publicações impressas que se dedicaram à abordagem de programas televisivos foi a revista semanal inglesa *The Listener* (Figura 01), criada pela BBC em 1929, para transcrever e discutir as palestras e programas da emissora. Publicada às quartas-feiras, a revista cobria transmissões literárias e musicais para os ouvintes que desejavam revisitar o conteúdo difundido oralmente, mas a partir do formato escrito. Exercendo a curadoria dos produtos culturais da época e diferente do *Radio Times*⁷, o *The Listener* tinha um papel literário considerado mais denso, com críticas sobre produtos artísticos da época. Desde o início, a revista se destacou pela qualidade de suas críticas literárias e culturais, acerca de uma ampla gama de tópicos, incluindo literatura, teatro, cinema, música, e, eventualmente, a televisão. As críticas abrangiam aspectos políticos e artísticos específicos do século XX, inicialmente focando em programas de rádio e literatura, e posteriormente em televisão, até o fim da revista em 1991.

A revista contou com a colaboração de críticos influentes como Virgínia Woolf, T.S Eliot, Bertrand Russell e o teórico Raymond Williams. Este último abordava a televisão não apenas como entretenimento, mas como uma forma significativa de cultura popular. Uma das características das críticas publicadas pela revista era que, em muitos casos, elas iam além das análises superficiais, oferecendo interpretações culturais e sociais dos programas televisivos, sendo a primeira a tratar a televisão com seriedade crítica, reconhecendo-a como um veículo importante de comunicação de massa.

⁷ Radio Times foi uma revista britânica semanal em que continha listas de programação da emissora. Originalmente fundada e publicada entre 1923 e 2011, pela BBC Magazines.

Figura 1 – Capas do *The Listener*



Fonte: GALE. The Listener Historical Archive. [S. l.]: Gale, a Cengage Company, [2024?]. Disponível em: <https://www.gale.com/intl/c/the-listener-historical-archive>. Acesso em: 31 ago. 2025.

A relevância com a qual o *The Listener* abarcava os programas televisivos o tornou um exemplo quando se trata de análise crítica, pois foi possível que se criasse um campo discursivo de abordagem dos aspectos transmitidos pela televisão.

As primeiras transmissões televisivas ocorreram por volta da década de 1930 nos Estados Unidos e em alguns países europeus; no entanto, no Brasil, o televisor só chegou vinte anos depois, em 1950 com a instauração da TV Tupi, por

Assis Chateaubriand. A cobertura jornalística de programas televisivos, seja de ficção ou não, já existia no hemisfério norte e, após a introdução da TV no país, os jornais brasileiros passaram a também a cobrir essa demanda.

A inserção da imprensa no Brasil se deu em 13 de maio de 1808, no Rio de Janeiro, com a criação da Imprensa Régia por Dom João, príncipe regente. Inicialmente, houve o monopólio das publicações, para somente em 1822, com a Independência, a imprensa nacional ter certa autonomia para circular livros e opiniões. A leitura de jornais demorou a se popularizar devido à censura e baixa alfabetização da população, como explica Matías Molina (2015):

Como a maioria da população não sabia ler, o Brasil ficou à margem do grande surto da imprensa que ocorreu no Ocidente no fim do século XIX e começo do XX, quando pelas necessidades da Revolução Industrial de ter uma mão de obra mais qualificada e evitar convulsões sociais, na Europa e nos Estados Unidos foi instituído o ensino obrigatório, universal, gratuito e laico. Uma grande massa de cidadãos aprendeu a ler e começou a comprar jornais (Molina, 2015, p. 19).

Devido a esse atraso educacional, ocasionado por múltiplos fatores que Molina (2015) também aponta, os primeiros jornais brasileiros eram “em sua maioria, elitistas, dirigidos à minoria que tinha acesso à educação” (Molina, 2015, p. 19). Logo, os primeiros jornalistas eram políticos, funcionários públicos e religiosos. No início, a crítica cultural focava no teatro, música e poucos livros, consumidos pela elite. Isso foi modificado no século XX quando houve o aumento de jornais populares no Rio de Janeiro, no entanto, a baixa escolaridade da população ainda dificultava o aumento das tiragens (Molina, 2015).

José Marques de Melo (2012) salienta que a prática do jornalismo tem seu início propriamente dito a partir da instauração da opinião pública. Como Molina, ele aponta que só foi possível para a população brasileira ter acesso à educação no fim do século XIX e início do século XX. O autor ainda explica que o Brasil sofreu do que ele denomina de “síndrome da mordaza” (Melo, 2012), processo de censura sistêmica criado pelo governo português na época das colônias e que atrasou o desenvolvimento econômico do país inviabilizando sua autonomia política e cultural.

Mesmo com essa repressão educacional e cultural, Marques de Melo (2012) esclarece que na passagem do século, a imprensa e o jornalismo deixaram seu caráter artesanal para adquirir características industriais. Portanto, a crítica avançou com a profissionalização do próprio jornalismo e do crescimento dos jornais impressos, começando com suplementos e cadernos de cultura que abordavam inicialmente a literatura, seguidos de rádio, cinema e por fim, a televisão. Tais suplementos ajudaram a legitimar o papel dos especialistas na

formação e informação do leitor, com um foco mercadológico. Daí observamos também a gênese do jornalismo cultural e seu papel como guia de consumo, no qual as manifestações culturais são representativas do sistema econômico e dos padrões culturais que possibilitam tais expressões. Haja vista que integração dos jornais no país foi importante para a criação de um fórum de debates em que se discutiam questões prementes no país contribuindo para a formação da opinião pública, como Molina explana:

O Brasil é um país de rica tradição oral, e no século XIX era comum nas cidades do interior as pessoas se reunirem em lugares públicos para ouvir a leitura das notícias e dos folhetins que chegavam pelo correio, que depois seriam comentados nas praças, na rua e nas tabernas (Molina, 2015, p. 22).

A crítica está inserida nos gêneros jornalísticos opinativo e interpretativo (Melo; Assis, 2016), que surgiram, respectivamente, no século XVIII como um fórum de ideias; e se estabeleceram em seu papel educativo de cunho esclarecedor a partir do século XX. Desse modo, a crítica, inserida no gênero de opinião, trabalha em orientar as audiências para determinada obra, com o objetivo de oferecer respostas às demandas sociais e oferecer um panorama das atividades culturais.

Como mediadora, a crítica tem como característica apontar o dialogismo ou a semiótica social (Verón, 1987) da telenovela. Os críticos acompanharam as transformações do formato e, por meio de seus repertórios, estabeleceram um modelo próprio de análise. Assim, o processo de instauração de uma competência televisiva foi abarcado pela população brasileira e, independentemente dos inúmeros ruídos e das divergências televisionadas, cremos que a televisão abriga um papel importante na seleção de discursos circulantes (Charaudeau, 2006). Para Gomes (2012, p. 16), “esses discursos se espalham em vários campos do saber e vão se atualizando dependendo do período histórico e do lugar, o que, conseqüentemente, designa modos de ser”.

Tal repertório comum provido pela telenovela possibilita a *expertise* para se estabelecer uma análise, todavia a compreensão desse formato perpassa camadas de avaliação e de memória que, juntas, trabalham para a construção do olhar crítico apurado quanto aos aspectos internos e externos que compõem a telenovela brasileira. É, portanto, necessário saber ler esse formato. E conforme Maria Aparecida Baccega explica, a televisão se configura como “um meio oral, e como outros discursos orais, precisa fundamentar-se em fórmulas narrativas que possam ser memorizadas, ou seja, ela precisa trazer alusões a mitos, símbolos,

estruturas do imaginário que sejam dadas como certas pelos receptores” (Baccega, 2000, p. 46).

A crítica de televisão, no geral, tem uma questão temporal determinante, ela é feita a posteriori, após a exibição da narrativa. Diferentemente da crítica de outros produtos artísticos, a crítica não induz ao consumo da telenovela, mas sim, legitima um consumo já existente. O leitor das análises está em busca da legitimação dos seus argumentos, de buscar opiniões sobre o que ele está acompanhando. A crítica reflete os valores de uma sociedade, articulando a proposição e a mensagem das obras. No Brasil, a crítica de TV evoluiu junto com a televisão e o jornalismo, exigindo atenção aos processos econômicos e institucionais. Ademais, o brasileiro construiu uma literacia midiática robusta, isto é, demonstra uma competência cognitiva para comentar sobre televisão.

A crítica de Décio Pignatari

Figura relevante na constituição da crítica de televisão no país, o teórico, tradutor e crítico Décio Pignatari, escreveu entre os anos de 1970 e 1980, nos veículos *Jornal da Tarde* / *Estado de São Paulo*, textos críticos sobre televisão. As análises abordavam a estrutura e o processo televisual, desde as ficções até as políticas implícitas neste âmbito. Em *Signagem da Televisão* (1984), o autor apresenta nove divisões temáticas que dissertam acerca da televisão. Nessa obra, ele aplica conceitos da semiótica para analisar os significados e códigos presentes nas telenovelas, analisando como os signos visuais, sonoros e narrativos eram construídos e interpretados pelo público, evidenciando a ficção televisiva como um sistema de comunicação complexo. Pignatari utiliza a palavra *signagem* ao invés de linguagem, pois “na era da semiótica, ou teoria geral dos signos, essa invasão do verbal para cima do não verbal, dos códigos verbais em relação aos códigos icônicos ou dos códigos audiovisuais pode induzir a distorções” (Pignatari, 1984, p. 8); desta maneira ele faz uma junção entre as palavras signo e linguagem, apontando para sua análise semiótica da TV.

No texto *Como analisar a linguagem da televisão* (1984, p.13), Pignatari argumenta que:

A televisão é um veículo de veículos, é um grande rio com grandes afluentes. Só que é um rio reversível: recebe devolve influências. Quanto à imagem, desaguam na TV: o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema. A palavra escrita é um rio subterrâneo, mas poderoso: a literatura está por baixo de toda narrativa, a imprensa sob todos os noticiosos e todos os documentários e reportagens. A palavra falada é um lençol d'água, está por toda parte: presenças do teatro e do rádio, que também influem nos espetáculos musicais e humorísticos. Mas a linguagem marcante, de base, é a do cinema: composição e montagem de imagens. A

diferença está que a TV é um cinema caudaloso e ininterrupto que, ritmado pelos comerciais, se distribui por milhões de receptores, numa linguagem que combina todas as linguagens, numa produção seriada e industrializada da informação e do entretenimento (Pignatari, 1984, p. 14).

O autor ressalta a questão da linguagem, das formas e dos significados, tendo em vista que “encontrou na Teoria Geral dos Signos, de Charles S. Peirce, um modelo teórico produtivo para se pensar a literatura e a cultura nacional e internacional, partindo da possibilidade de se conceber toda sorte de objetos culturais como ‘signos’” (Vieira; Hoisel, 2016, p. 82). Ao estabelecer que a televisão é “um rio reversível: recebe e devolve influências”, Pignatari aponta para a característica dialógica da ficção como obra aberta que, ao ser transmitida, constrói um relacionamento com seu público. Na época de suas análises de TV para os jornais, o crítico captou um traço que ao longo dos anos só iria se fortalecer: a divulgação da opinião do telespectador. A literacia brasileira, desenvolvida ao longo dos anos, de entender o que estava sendo transmitido nas narrativas tornou o público apto para que a conversa entre o campo da produção (emissoras) e o campo da recepção (público e crítica) se tornasse mais amplo. A priori, o diálogo entre esses dois campos era feito pelas cartas enviadas às emissoras, com elogios e/ou questionamentos do público sobre determinada obra. Em seu estudo acerca das cartas enviadas aos ídolos de telenovelas, Gorrese e Jablonski (2002, p. 47), afirmam que as missivas revelam “o jogo entre os sujeitos anônimos da sociedade de massas que se creem singulares, e como tais endereçam suas ‘especificidades’, sonhos e afetos aos mitos da indústria cultural porta-vozes dos ideais contemporâneos de amor e de sucesso”. Ou seja, as cartas foram seminais para o contato entre as produções e seu público, manifestando seus gostos e contragostos.

Atualmente, com a digitalização, o diálogo com a TV é desenvolvido por meio das redes sociais, que se configuram como um termômetro quase instantâneo das ficções. Essa prática é entendida como TV Social (Almeida, 2020; Fechine, 2017), a combinação entre experiência tradicional de assistir TV com elementos das redes sociais, possibilitando que os espectadores interajam entre si e com o conteúdo em tempo real. Considerada uma maneira mais interativa e conectada de experienciar um conteúdo televisivo, a prática acarretou numa cadeia de elementos transmídia que já fazem parte da competência de assistir televisão.

Por meio de um olhar semiótico, a produção crítica de Pignatari se voltou para a cultura brasileira vista a partir da inserção da televisão neste cenário. Em sua análise *Realismo: novelas tão chatas quanto a vida?* (1984), Pignatari

comenta como as ficções criam, transformam e desfazem hábitos. A avaliação discorre acerca de uma particularidade que viria a ser intrínseca da telenovela brasileira: o realismo. Porém, desenvolveu uma crítica tanto das narrativas e dos envolvidos na produção quanto aos que têm preconceito com o aparelho, mencionando que “a classe média se orgulha de exibir seus aparelhos, a alta burguesia e a possível aristocracia os escondem: a escolaridade é inversamente proporcional à televisualidade...” (Pignatari, 1984, p. 60). O fragmento aponta para a maneira como o autor via a telenovela, portanto, como um espelho da sociedade brasileira, capaz de retratar e discutir temas relevantes, como desigualdade social, relações familiares, política e cultura. Em seu entender, as tramas não eram apenas ficção, mas uma representação das contradições e dinâmicas do Brasil. Reconhecendo o poder das telenovelas em influenciar comportamentos, valores e até mesmo a linguagem do público, o autor criticava e ao mesmo tempo admirava a capacidade do formato melodramático de moldar opiniões e difundir ideias, em alguns momentos de forma sutil, algo que virou a marca da telenovela. Ele ainda apontava para a dualidade da telenovela como um produto ao mesmo tempo popular e potencialmente erudito. No caráter inspirador das ficções recaía a possibilidade de as narrativas incorporarem elementos de crítica social e inovação estética.

Na crítica *Telenovela, criação brasileira*, Pignatari explica o contexto da implementação das ficções no país e a sua raiz nos folhetins:

Tratando apenas de telenovela moderna, ou seja, a que se desenvolve com a revolução industrial, sem recuarmos a tempos remotos e suas formas narrativas (contos, sagas e romances medievais; representações cênicas da Idade Média; romances de cavalaria, etc.), podemos dizer que a raiz e a matriz da telenovela se desenvolvem sob a forma de escrita, no periodismo diário, com o nome de *folhetim* – a primeira manifestação de ficção destinada às massas urbanas. Parece incrível, mas o folhetim (o de um Néelson Rodrigues, por exemplo) perdeu no Brasil até a quarta década deste século, quando o filme seriado norte-americano – essa espécie de folhetim cinematográfico – já estava em fase de extinção e quando a radionovela, importada de Cuba, já arrastava em seu torvelinho verbosoplástico milhões de corações e orelhas de ouvintes “radioativamente” contaminados (Pignatari, 1984, p. 80).

Segundo Meyer (1996), o folhetim surgiu na França no início do século XIX, com o termo “*feuilleton*” que em tradução para o português significa “folhinha”. Inicialmente, era uma seção de jornais dedicada às críticas literárias e culturais, mas logo passou a publicar narrativas ficcionais em capítulos. No Brasil, o folhetim influenciou, especialmente no final do século XIX e início do XX,

as radionovelas e, posteriormente, as telenovelas. Pignatari neste fragmento relata a gênese da telenovela e suas aspirações de folhetim televisual. O autor elucida os atributos do folhetim e que foram transpostos para a ficção, podendo ser percebidos no formato até hoje, a saber: tramas divididas em capítulos, publicados em intervalos regulares (podendo ser diários, semanais, etc.); a utilização do melodrama e suas lutas entre o bem e mal, com exageros e repetições; e por fim, o uso do recurso do *cliffhanger*, com capítulos finalizados em momentos de grande tensão ou suspense, incentivando o público a aguardar a próxima edição/capítulo.

Consequentemente, na análise a seguir, o autor aponta ao público a divisão temática e de público ao qual as telenovelas da Globo são submetidas, padrão que perdura até os dias de hoje:

A novela das 6 destina-se a adolescentes; pressupõe, em sua nostalgia, uma certa visão de cultura e, em geral, é adaptação de um romance, com que presta tributo à nossa literatura romântica, incluindo a narrativa marcadamente linear. As novelas dos demais horários seguem o padrão inovador da telenovela brasileira, criado, é bom lembrar, por Lima Duarte e Braúlio Pedrosa (com influência indireta de Fernando Faro, em *Beto Rockefeller* nos áureos tempos novelísticos da Tupi. Que padrão é esse? É o das estórias paralelas, ocorrendo em grupos sociais diversos, que se vão cruzando à medida que se dá a ascensão social (exemplos: *O Astro*, *Dancin' Days*). A estrutura básica desse tipo de narrativa – mas sem o ingrediente do igualitarismo burguês – vem da literatura e pode ser observado (para não irmos mais longe) em obras como *Contraponto* (Aldous Huxley), *Hotel Xangai* (Vicki Baum), *Caminhos Cruzados* e *O Resto é Silêncio* (Érico Veríssimo). A novela das 7 destina-se aos jovens (18 a 25 anos), a das 8 aos coroas e das 10 aos intelectuais ou pretendentes a tais, embora hoje se observe uma tendência à mistura de faixas etárias (Pignatari, 1984, p. 61).

A divisão temática explicada neste trecho só mostra o olhar apurado do crítico acerca das dinâmicas comerciais adotadas, como percebemos ao longo dos anos pela TV Globo. O excerto sublinha como o crítico conseguiu mapear os públicos das faixas horárias, bem como a influência literária fortemente apreendida na estruturação da ficção. É da literatura que Pignatari atribui a criação de diferentes núcleos de personagens, aspecto consolidado no formato. No entanto, ressaltamos que o horário das 10 mencionado no trecho acima, corresponde ao horário das 23h que perdurou na emissora entre os anos 2011 e 2017. Todavia, em 2023, a emissora passa a exibir na TV aberta *Todas as Flores* (Globoplay, 2023) telenovela originalmente feita e transmitida para plataforma de *streaming*. A divisão horária aparentemente também foi relevante para a definição das temáticas sociais pautadas ao longo da veiculação da telenovela.

A questão da representatividade social nas ficções se tornou uma questão central nas análises acadêmicas quando se trata do folhetim televisual. Segundo Magno (2017), a partir de 1963/64, a telenovela tornou-se um espaço para discutir questões sociais e políticas do Brasil. Nos anos 1970, a telenovela se sobressaiu por sua riqueza em textos, imagens, temas e tecnologia. A intensa produção e a profundidade das temáticas levaram o Estado, que então controlava o processo histórico, a focar nessa produção, resultando em frequente censura das telenovelas brasileiras. E Pignatari alertava para o papel ideológico das tramas, que podiam reforçar estereótipos e valores hegemônicos, mas também tinham o potencial de questionar e subverter normas sociais, vendo a telenovela como um campo de disputa simbólica. Em sua análise sobre representação nas telenovelas das favelas do Rio de Janeiro, Andreza Gonçalves (2024) explica que ao longo dos anos, pela repetição de determinados estereótipos, preconceitos foram reforçados e naturalizados e que podem prejudicar grupos sociais historicamente marginalizados.

A produção teórica e crítica de Pignatari revela o olhar singular e a sensibilidade do autor em perceber as características e peculiaridades de se escrever sobre televisão. Em *O Caso de Lauro César Muniz*, o crítico baseou-se no escritor para tratar do problema do público de telenovela e o papel do autor em delimitá-lo. Sabemos que as telenovelas têm um público heterogêneo, de diferentes classes sociais, porém um texto de determinado autor pode, de antemão, demarcar para qual público será mais eficaz, como ele afirmou:

Para assegurar-se um público de classe média para cima, a telenovela precisa de um Gilberto Braga para cima; para garantir uma audiência de classe média para baixo, necessita de uma Janete Clair para baixo. Em relação ao público, a telenovela apresenta uma característica *sui generis*, se comparada ao cinema e ao teatro. Não importa que forças, interesses ou pressões atuem na realização de um filme, nem as previsões que sobre ele se façam: a película primeiro tem que estar pronta para depois ser submetida à prova do público, da bilheteria e da crítica. A mesma coisa com uma encenação teatral. Não é assim com a telenovela. Há um momento crítico em que ela tem que “pegar”. Se isto não acontece, todo mundo entra em pânico. Cada qual o que mais quer é ver-se livre daquele pesadelo, que lhe desgasta a imagem, o futuro e o bolso. Então, todos os maus fluidos que emanam da frustração e do ódio convergem para o autor. E o autor, tal como o técnico de futebol de time perdedor, tem de segurar a barra, não pode sair por aí culpando dirigentes e colegas. Como a novela não pode ser tirada do ar, assim sem mais aquela, dá para imaginar a agonia da turma (Pignatari, 1984, p. 76).

No extrato acima, o crítico salienta a telenovela como um produto aberto, sendo sua confecção realizada ao longo de sua transmissão. Como ficção em

construção, está refém de uma lógica lucrativa, submetida a dados de mensuração que refletem se a ficção estava ou não sendo um êxito. O aspecto industrial da produção das telenovelas, que priorizava o lucro e a audiência, em detrimento da qualidade artística e da profundidade temática, de acordo com Pignatari, poderia limitar o potencial crítico e criativo da obra.

Em síntese, Pignatari reconhecia e abordava a maneira como as telenovelas integravam diferentes linguagens, como drama, música, cenografia, moda, criando um produto cultural multifacetado. Traços que contribuíram para que se criasse um padrão de telenovela que reconhecemos, e que a distingue de outras formas de entretenimento.

Considerações finais: quais os próximos passos da crítica

A crítica engendrada por Décio Pignatari tinha um caráter de apresentação da telenovela quando o próprio formato televisivo estava se construindo no país. Seu repertório de análise, calcado na Semiótica, não impediu que o autor conseguisse enxergar os elementos característicos da sociedade brasileira, dos autores que despontavam, das ficções que hoje são emblemáticas na teledramaturgia. Isto posto, podemos até mesmo afirmar que sua crítica traduzia e incitava os leitores a construir um posicionamento mais analítico, ao destacar as questões tanto técnicas quanto culturais, presentes nas tramas.

O Brasil, seguindo a tendência de outros países, passou a ter publicações impressas dedicadas à TV, seja jornais ou revistas que traduziam desde matérias sensacionalistas até análises mais contundentes. Essa foi a gênese do campo da crítica de televisão e seus conteúdos. A partir da transformação para o digital e do próprio modelo de negócio no jornalismo, a crítica de TV e séries vive hoje um momento de transição, tensionada entre a necessidade de rapidez e a demanda por profundidade. O papel do crítico se redefine, mas ainda continua um mediador cultural, um analista de tendências, se adequando aos ditames tecnológicos. Pois a crítica atual está em constante diálogo com seu público leitor/telespectador, indicando o alargamento da mediação da crítica na qual o crítico realiza uma leitura tanto da obra em confluência com seu público, quanto das temáticas prementes que surgem nos comentários em redes sociais.

Na obra *I Like to Watch: Arguing My Way Through the TV Revolution*, a jornalista crítica estadunidense Emily Nussbaum (2019) aponta como a crítica de produtos televisivos tem um papel central na formação de valores e na construção de uma discussão pública, aspecto apontado como uma das características centrais da telenovela. Nussbaum (2019) frisa a complexidade das ficções televisivas que comumente eram vistas como inferiores comparadas ao

cinema, por exemplo. O que leva a desvalorização da análise crítica de entretenimento considerado popular e de massa, argumento muito utilizado como forma de desmerecer tais narrativas. Entretanto, a jornalista aponta que a produção para TV pode ser complexa e inovadora, algo que com o *streaming* tem se acentuado, tendo em vista que vemos mais tramas experimentais. Marcio Serelle e Rosana Soares (2024) em sua interpretação da obra de Nussbaum destacam como a crítica televisiva tem suas próprias características que a diferenciam:

Para Nussbaum, uma conjunção de fatores torna a televisão uma arte distinta das outras, tais como seu caráter dosificado e formulaico, a natureza fortemente colaborativa – que dificulta emergências autorais e assinaturas (algo que a categoria do showrunner veio reivindicar, pelo menos em termos retóricos) –, a preponderância da escritura, o tempo alongado de produção e espectadorialidade. Esses e outros fatores, somados a aspectos pertinentes à forma cultural seriada, são abordados pela crítica, o que diferencia a análise das séries da de outras formas narrativas audiovisuais. Convém assinalar ainda que a própria crítica, originalmente publicada em jornais em revistas ou mesmo em sites e blogs, de forma escrita, desdobrou-se em outros formatos, que abarcam, por exemplo, vídeo-ensaios e podcasts, de autoria individual ou na forma de conversação ou debate (Serelle; Soares, 2024, p. 7).

Atualmente, a crítica de conteúdo televisivo se vê em meio a fragmentação do consumo ficcional, a ascensão do *streaming* e as mudanças no próprio papel do crítico no meio jornalístico. Nesse meio tempo a crítica foi se adequando às demandas que foram surgindo e se adaptando a um público mais conectado e imediatista. Elencamos alguns fatores que já se inserem no campo da crítica e que nos adiantam seus próximos passos.

O primeiro fator é a multiplicação de vozes que permeiam as redes sociais, pois se antes a crítica era chancelada por um veículo de comunicação e/ou jornalista, atualmente é notável a presença de criadores de conteúdo e comunidades de fãs que passaram a disputar espaço com a crítica especializada em abordagens variadas, seja em vídeo, podcasts ou até em formato de *newsletter*. O segundo é a hibridização entre a crítica e os algoritmos em plataformas de *streaming*, tendo em vista que elas podem influenciar no consumo por meio das recomendações algorítmicas, reduzindo a influência da crítica tradicional sobre o que o público assiste. Nesse ponto, urge um debate ainda em construção acerca de como a curadoria crítica pode se contrapor ao que entendemos como ditadura do algoritmo (Pellizzari; Barreto Junior, 2019; Florêncio Filho; Ladeira, 2021), em que filtros personalizados (Pariser, 2012) limitam a variedade de elementos aos quais estamos expostos e,

consequentemente, afetam os novos aprendizados nos mantendo envolvidos em ideias às quais já estamos familiarizados. Como terceiro ponto, percebemos a ascensão de uma crítica de representação, calcada em discussões sobre diversidade, identidade e inclusão nas ficções e que, ao longo dos anos, passaram a ocupar um papel central nas análises. A tendência tem sido cada vez mais relevante, haja vista que uma das funções da crítica está em abarcar o que se sobressai do conteúdo transmitido, analisando pontos como representatividade, apropriação cultural e responsabilidades das produtoras. E, por fim, a última tendência se configura como a reavaliação de determinadas obras que, por conta do *streaming*, podem ser redescobertas e revalorizadas a partir de um olhar diferente e em contextos distintos, criando leituras e análises diferentes.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. **TV Social: O Telespectador como Protagonista na Televisão em Múltiplas Telas**. São Paulo: Appis, 2020.

BACCEGA, M. A. Crítica de Televisão: aproximações. In: MARTINS, M. H. (org.). **Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000. p. 37-54.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das Mídias**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FECHINE, Y. TV Social: contribuição para a delimitação do conceito. **Contracampo**, Niterói, v. 36, n. 1, p. 84-98, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/317485435_TV_Social_contribuicao_para_a_delimitacao_do_conceito. Acesso em: 31 ago. 2025.

FLORÊNCIO FILHO, M. A.; LADEIRA, F. Cidadania digital ou ditadura algorítmica? Contradições do mundo digitalizado e os desafios da regulação. **Duc In Altum - Cadernos de Direito**, [S. l.], v. 13, n. 31, 2021. Disponível em: <https://revistas.faculdadedamas.edu.br/index.php/cihjur/article/view/2176>. Acesso em: 31 ago. 2025.

GOMES, M. Ao abrigo dos discursos circulantes. **RuMoRes**, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 4-17, 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br/Rumores/article/view/55290>. Acesso em: 31 ago. 2025.

GONÇALVES, A. P. A. A favela no horário nobre da TV: Criminalidade, ostentação e estereótipo em A Força do Querer. **Cambiassu: Estudos em Comunicação**, São Luís, v. 19, n. 34, p. 21-38, 2024. Disponível em: <https://periodicoselétronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/24671>. Acesso em: 31 ago. 2025.

GORRESE, G.; JABLONSKI, B. Da comunicação do afeto ao afeto da comunicação: as cartas de fãs de telenovelas. **Interações**, São Paulo, v. 7, n. 14, p. 35-58, 2002. Disponível

em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-29072002000200003. Acesso em: 31 ago. 2025.

MAGNO, M. I. C. Quando o Brasil ficcional faz pensar o Brasil real. Como a crítica entra nessa história? **Revista Observatório**, Palmas, v. 3, n. 3, 2017. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/3161>. Acesso em: 31 ago. 2025.

MELO, J. M. de. **A História do Jornalismo**: Itinerário Crítico, Mosaico Contextual. São Paulo: Ed. Paulus, 2012.

MELO, J. M. de; ASSIS, F. Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório. **Revista Intercom**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 39-56, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/intercom/a/YYXs6KPxhp8d7pRvJvnRjDR/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Schwarcz, 1996.

MOLINA, M. M. **História dos jornais no Brasil**: Da era colonial à Regência (1500 – 1840). São Paulo: Schwarcz, 2015.

NÉIA, L. M. **Como a ficção televisiva moldou um país**: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020). São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.

NUSSBAUM, E. **I like to watch**: Arguing My Way Through the TV Revolution. New York: Random House, 2019.

PARISER, E. **O filtro invisível**: o que a internet está escondendo de você. Rio de Janeiro: Schwarcz, 2012.

PELLIZZARI, B. H. M.; BARRETO JUNIOR, I. F. Bolhas Sociais e seus efeitos na Sociedade da Informação: ditadura do algoritmo e entropia na Internet. **Revista de Direito, Governança e Novas Tecnologias**, Belém, v. 5, n. 2, p. 57-73, 2019. Disponível em: <https://www.indexlaw.org/index.php/revistadgnt/article/view/5856>. Acesso em: 31 ago. 2025.

PIGNATARI, D. **Signagem da televisão**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PINHEIRO, M. M. de L. **A Crítica de Telenovela como Operação de Circulação de Sentidos**. 2020. 332 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde-26022021-224447/publico/MarianaMarquesdeLimaPinheiro.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SERELLE, M.; SOARES, R. de L. Dossiê Crítica da narrativa seriada (parte 2). **RuMoRes**, [S. l.], v. 18, n. 36, p. 6-10, 2024. Disponível em: <https://revistas.usp.br/Rumores/article/view/232182>. Acesso em: 31 ago. 2025.

VIEIRA, H. J.; HOISEL, E. A signagem de Décio Pignatari. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 82-88, 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/127626>. Acesso em: 31 ago. 2025.

VERÓN, E. **La semiosis social**: fragmentos de una teoría de la discursividad. Buenos Aires: Gedisa, 1987.

RENASCER E A ROMANTIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM TELENOVELAS

Gêsa Cavalcanti (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Três problemas são recorrentes na forma como o estupro é representado por produtos midiáticos ficcionais. Uma primeira problemática reside na forma como o estupro tem sido usado como puro recurso mobilizador de narrativas (Cavalcanti, 2017; Cavalcanti; Ferreira, 2021). Uma segunda questão envolve a existência de representações que operam uma tentativa de pedagogia/conscientização que acaba reforçando os mitos⁸ da cultura do estupro. Por fim, há ainda o estabelecimento de relações entre o não consentimento e o prazer que vendem a violência como algo sexy ou romantizado. É justamente esta última problemática que exploramos nesta pesquisa.

A relação entre o não consentimento e o prazer é, aposto aqui, a mais danosa de tais problemáticas justamente por não ser facilmente lida como um procedimento da cultura do estupro pela audiência e por sua correlação com um certo ideal de amor.

Com isso em mente, proponho-me a investigar o modo como essa questão aparece na telenovela *Renascer* (Rede Globo) - tanto em sua primeira versão, exibida em 1993, quanto no *remake* que foi ao ar em 2023 - através do relacionamento amoroso dos protagonistas Maria Santa (Santinha) e José Inocência. Opto aqui por uma análise que compara as duas versões da telenovela quanto ao tratamento dado ao casal. Essa escolha metodológica parte do entendimento do modo como a telenovela discute os valores da realidade sociocultural do país e de como os produtos do gênero negociam sentidos através de suas representações. Nesse contexto, ganha realce a necessidade de olhares históricos que investiguem como a realidade apresentada na telenovela se movimenta, dialogando assim como a moral e os valores vigentes.

Analiso então duas cenas, uma de cada versão da telenovela, partindo do mesmo desenvolvimento narrativo: o primeiro beijo envolvendo os personagens Maria Santa e José Inocência. São observadas questões estético-narrativas como o texto, enquadramentos, iluminação. Pretende-se, ao investigar tais elementos, entender como os acontecimentos postos em cena são apresentados aos telespectadores e suas possíveis leituras.

⁸ Embora, como observo em Cavalcanti (2017), tais mitos variem entre sociedades e culturas, existe um padrão: “eles culpam a vítima pelo estupro, expressam uma descrença nas acusações de estupro, exoneram o culpado e passam a ideia de que apenas certas mulheres são estupradas” (Grubb e Tunner, 2012). Payne, Lonsway e Fitzgerald (1999 *apud* Harding, 2015) listam os seguintes mitos: 1) Ela pediu por isso; 2) Não foi de fato um estupro; 3) Ele não teve a intenção de fazer isso; 4) Ela queria; 5) Ela está mentindo; 6) Estupro é algo trivial; 7) Estupro é um evento desviante.

Estabelecendo relações entre amor, sexo e violência

A cultura do estupro é um conceito que se refere ao conjunto de normas e valores (Buchwald; Fletcher; Roth, 2005) que normalizam, minimizam ou justificam a violência sexual e a coerção contra mulheres, frequentemente sob a narrativa do desejo masculino incontrolável e da passividade feminina. Como já comentado na introdução deste texto, argumento que uma das manifestações da cultura do estupro no campo representacional ocorre justamente na construção de relações entre romance e violência, entre o não consentimento e o prazer.

De acordo com Andrea Dworkin (1993), os conteúdos pornográficos reforçam a ideia de que as mulheres estão sempre dispostas ao sexo. Em seu livro *Letters from a war zone*, a autora nos lembra que os homens acreditam nessa noção de sexualidade que a pornografia difunde, uma noção em que “as mulheres resistem ou dizem não apenas para que os homens a forcem e usem cada vez mais força e brutalidade” (Dworkin, 1993 p.11), sendo tal brutalidade secretamente desejada. Para a autora, os sentidos sobre sexo e sexualidade que a pornografia constrói no imaginário masculino são tão fortes que “os homens acreditam na pornografia, mas não conseguem acreditar nas mulheres quando elas dizem não” (Dworkin, 1993 p. 11).

No entanto, não são apenas os conteúdos pornográficos que vendem aos homens a ideia de que as mulheres estão disponíveis. Produtos ficcionais de diferentes gêneros e pensados para audiências mais gerais, como as séries e telenovelas, também constroem narrativas que permitem a objetificação da mulher, sua existência para o sexo masculino, tanto na serventia e no cuidado, quanto no prazer. Chamo ainda atenção para a execução da mesma lógica no agente inverso, ou seja, na criação de imagens que reforçam na cabeça das mulheres um ideal de masculinidade e noções sobre amor e sexualidade que são nocivas. Tal nocividade se dá, por exemplo, pela normalização de comportamentos violentos em suas diferentes formas.

Sendo assim, defendo aqui uma intimidade relacional entre os conteúdos românticos que vemos na mídia e a forma como construímos nossos ideais sobre romance. Defendo ainda que tais conteúdos favorecem a permanência em uma cultura do estupro.

O modo como os romances ficcionais operam na construção de sentidos sobre o amor e romance em nossas cabeças. Tal relação é documentada em pesquisas que indicam que as mulheres, principalmente, estão dispostas a endossar comportamentos ciumentos, controladores e manipuladores por parte de seus pares românticos, ao acreditarem que esses comportamentos as

protegem, preservam o relacionamento ou são um sinal de amor (Papp *et al.*, 2017). Em *Romantic Love and Violence*, Jane Smith (2012) explica que:

As mulheres até citam o amor como explicação para permanecerem com homens que são violentos com elas, e os homens abusivos muitas vezes citam-no como a razão da sua violência (Borochowitz e Eisikovitz 2002). Apesar desta estreita ligação com a violência ou o abuso, o amor, tal como é popularmente entendido, é reservado àqueles com quem aparentemente nos importamos (Smith, 2012, p. 44).

A centralidade que as sociedades ocidentais dão ao amor e à busca pela outra metade está no cerne da problemática que envolve essa normalização do abuso e de uma masculinidade não dócil. Como explica Marcela Lagarde (2001), as mulheres recebem o amor como um mandamento, como se esse sentimento emanasse naturalmente do seu ser. No entanto, “não nascemos amando, aprendemos a amar. Existe uma educação para o amor” (Lagarde, 2001, p. 13). Contrariando a ideia de naturalização, a pesquisadora explica que nós, mulheres, somos ensinadas a sermos seres de amor e definirmos nossas existências ao redor desse sentimento.

A busca pelo amor romântico ocupa um lugar central na vida das mulheres. O amor passa a ser um qualificador constituinte da identidade feminina, uma métrica de sucesso interno e externo. É em nome do desejo de cumprir essas expectativas individuais e coletivas que muitas mulheres se submetem a relacionamentos insatisfatórios, desrespeitosos e abusivos. Como explica Lins (2007), a mulher em nossa cultura, ao finalmente encontrar tal metade, torna-se uma espécie de Bela Adormecida ao contrário. O beijo do suposto príncipe não a desperta, tendo o efeito inverso: faz com que ela adormeça “para quem é, para quem ele é, para a realidade. Adormece e se esforça para ficar adormecida” (Lins, 2007, p. 93).

Lagarde (2001) explica o amor como uma experiência que se inscreve tanto no corpo quanto na imaginação. Para os fins desta pesquisa, quero focar na relação do amor no imaginário e correlacioná-la com o papel da ficção. Nesse contexto, é preciso considerar que:

Cada pessoa carrega em sua imaginação seres a quem ama e a quem amou. E, como no imaginário o tempo tem outra dimensão, muitas mulheres têm em sua imaginação não apenas seres do passado, mas também seres que virão no futuro e a quem amarão. Assim, nosso imaginário permanece povoado por seres do amor de ontem, de hoje e de amanhã. Milhões de mulheres no mundo atual às vezes obtêm mais satisfação dos seres do amor que veem no futuro do que dos seres concretos com quem se relacionam no presente, na vida cotidiana. Enquanto em sua mente e imaginação experimentam o amor, na vida

cotidiana não vivenciam essa experiência com as pessoas com quem convivem (Lagarde, 2001, p.14).

Há então um exercício de imaginação relacionado ao amor romântico e os ideais de tal amor se ligam às referências que povoam o imaginário coletivo. Ou seja, a ficção tem um importante papel nesse processo, ela opera criando e disputando sentidos sobre o homem ou mulher ideal, nos ensina, discursivamente, o que significa amar e ser amado.

Na ficção tecida pelo cinema e pela televisão encontramos modelos de amor que, muitas vezes, justificam, pela via do amor romântico, padrões de violência. Esses produtos audiovisuais transformam a violência e comportamentos abusivos em produtos culturais. Essas indústrias embalam homens infiéis e com medo de compromisso, homens com problemas de comunicação ou que simplesmente não sabem ouvir um “não” e nos vendem como desejáveis. Eles nos ensinam que a turbulência é indicativo da intensidade do afeto.

É comum que a noção de 'sexy' esteja relacionada à violência, e isso se manifeste em diferentes produtos e em diversos níveis. Lembro-me de assistir, ainda enquanto criança, a uma reprise da telenovela *A Gata Comeu* (Rede Globo, 1985). Nela, os protagonistas, professor Fábio (vivido por Nuno Leal Maia) e Jô (interpretada por Christiane Torloni), discutiam frequentemente e se esbofeteavam numa espécie de preliminar que ia se estendendo pelos capítulos e culminava na paixão fervorosa dos personagens, que terminavam no altar.

Quando a personagem perde a memória, por exemplo, o desfecho volta a ser a violência. Uma matéria da *Contigo!* (Figura 1) publicada à época da exibição original explica: “Jô recupera memória no tapa: Fábio precisou esbofetear a mulher para que ela saísse da crise de amnésia”. Aqui, a violência não é só um indicativo do cuidado, da intensidade do sentimento, mas é ainda uma cura para a amnésia da personagem.

Figura 1 – Matéria da *Contigo!* sobre a reta final de *A Gata Comeu*



Fonte: Revista *Contigo!* (1985).

Em *Coração de Estudante* (Rede Globo, 2002), a protagonista, a advogada Clara Gouveia (Helena Ranaldi), recebia recorrentes investidas de Pedro Guerra (Bruno Garcia), promotor da cidade. Entre algumas interações dos personagens destaque uma: Pedro oferece uma carona a Clara. A mocinha aceita, e então há um corte no qual o promotor, fazendo um desvio no percurso, para sua motocicleta no meio do nada. Vemos, então, ele beijar Clara forçosamente e abandoná-la quando ela se recusa a beijá-lo de volta (Figura 2). Clara e Pedro se tornam um casal no desenrolar da história e, mesmo que não terminem juntos, são um casal que encontra uma forte torcida e que é considerado pela audiência por ter “*mais química*” que o par protagonista (Clara e Edu).⁹

⁹ Essa consideração é feita a partir da análise de comentários sobre a telenovela em acervos de colecionadores no Youtube. Como exemplo podemos citar o material <https://youtu.be/PZyZd-cVluc> em que observei comentários como “Química de milhões a clara e o Pedro sempre muito sarcástico e bem-humorado o edu era água de salsicha”, feito pela usuária @josileneSouza971 (A história de amelinha e nélio - parte 4 | (comentada). Gravado e publicado pelo canal Coração Ardente. [S.l.: s.n], 22 maio 2024. 1 vídeo (40 min). Disponível em: <https://youtu.be/PZyZd-cVluc>. Acesso em: 31 ago. 2025).

Figura 2 – Frame de cena em que Pedro força beijo em Clara



Fonte: *CORAÇÃO DE ESTUDANTE*. Direção: Rogério Gomes e Ricardo Waddington. Roteiro: Emanuel Jacobina. Brasil: TV Globo, 2002. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11347115/>. Acesso em: 20. abr. 2024.

Quase quinze anos depois, na mesma emissora, na novela *Malhação* (Rede Globo, 2016-2017), entraram em cena os personagens Juliana e Jabá, que também se odiavam e brigavam constantemente. Em um determinado momento da história, Jabá ofereceu uma carona em sua moto para Juliana, mas em vez de deixá-la em casa, levou a adolescente para uma estrada vazia, a beijou contra sua vontade e então foi embora a abandonando a sua própria sorte (Figura 03), algo muito similar ao que aconteceu em *Coração de Estudante*. Ambas as novelas são do autor Emanuel Jacobina. No desenrolar da trama eles ficam juntos e têm um final feliz.

Figura 3 – Frames de cena entre Juliana e Jabá



Fonte: *MALHAÇÃO: PRO DIA NASCER FELIZ*. Direção: Adriano Melo e Leonardo Nogueira. Roteiro: Emanuel Jacobina. Brasil: TV Globo, 2016-2017. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5327874/>. Acesso em: 15 maio 2024.

Esses três casos reforçam a noção de que a violência tem sido usada na ficção como um indicativo da intensidade do desejo. Mas não só isso: em ambos os casos, é a violência que parece acionar o amor, já que tanto Jô quanto Clara e Juliana não queriam se envolver com aqueles homens em um primeiro momento. É fácil entender isso nas cenas descritas. Clara não beija Pedro de volta; seus braços estão para baixo, indicando que ela está à mercê e não tem agência nessa cena (Figura 2). Já em *Malhação*, o lugar de superioridade de Jabá e a consequente inferioridade de Juliana se estabelecem pelo uso da câmera de cima para baixo (Figura 3).

Além das análises já empreendidas até aqui, meu foco nesta pesquisa envolve o estabelecimento de uma comparação entre duas versões de um acontecimento específico: o primeiro beijo entre José Inocêncio e Maria Santa na versão original e no *remake* da telenovela *Renascer*.

Renascer e suas duas versões

A primeira versão de *Renascer* estreou em fevereiro de 1993. Foi escrita por Benedito Ruy Barbosa e revisada por suas filhas. Já o *remake* estreou em janeiro de 2024, sendo adaptado por Bruno Luperi, neto de Benedito Ruy Barbosa.

A trama é dividida em duas fases. A primeira conta a história de José Inocêncio e sua jornada para se tornar um dos maiores fazendeiros da zona cacauieira de Ilhéus, na Bahia. Além disso, tem como foco o desenvolvimento da relação entre Inocêncio e Maria Santa, a Santinha, mãe de seus quatro filhos. A segunda fase, décadas após a morte de Maria Santa, trata da relação de José Inocêncio com seus filhos e das antigas disputas territoriais com outras famílias fazendeiras de cacau.

Como já explicado, interessa-me estabelecer uma comparação do ponto de vista estético-narrativo sobre a forma como essas duas tramas apresentam a cena do primeiro beijo dos personagens Maria Santa e José Inocêncio. Além disso, baseio-me na coleta de material sobre as telenovelas para tentar entender os sentidos construídos a partir dessa representação.

Em ambas as versões, o casal se conhece na chamada “festa do boi”, uma celebração cultural comum nas terras baianas e em que Venâncio, pai de Maria Santa, veste-se como o bumba-meu-boi e visita diferentes fazendas levando consigo uma festa. Depois desse encontro, José Inocêncio não consegue tirar Santinha da cabeça. Ele então procura Venâncio para deixar claro seu interesse pela personagem. Já aqui podemos destacar a falta de agência de Maria Santa sobre o interesse ou não na relação.

Cabe dizer que há outros pontos narrativos que tornam a questão mais complexa: como a falta de comunicação familiar e educação sexual na casa de Maria Santa, além de um possível incesto que vai sendo insinuado durante a trama, tanto na primeira quanto na segunda versão.

O primeiro beijo na versão de 1993

O primeiro beijo de Maria Santa e José Inocência, na versão original da telenovela, acontece no primeiro capítulo, no quintal da casa da personagem. Maria Santa está voltando do rio após ter ido lavar roupa. Então, ela se depara com Inocência à sua porta. Há uma dilatação do tempo para marcar esse encontro: os personagens se olham, uma melodia romântica compõe a paisagem sonora, e ambos parecem nervosos. José Inocência chega a gaguejar. Aqui, a intenção parece ser mostrar a força do sentimento entre o casal, a intensidade desse sentimento avassalador (Figura 4). José Inocência é um homem capaz de grandes feitos: teve o couro das costas arrancado, nada lhe mete medo, como ele reitera em diferentes momentos. No entanto, Maria Santa parece capaz de abalar suas estruturas.

Figura 4 – Frames de cena – José Inocência e Santinha se encontram



Fonte: *RENASCER*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Brasil: TV Globo, 1993. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9876036>. Acesso em: 10 ago. 2024.

A câmera coloca, o tempo todo, José Inocência em um lugar de superioridade pelo ângulo adotado, o vemos sempre de cima ou a altura do ombro, ângulos que favorecem esse posicionamento dominante para o homem em cena. Maria Santa, por sua vez, é vista de cima para baixo. Esse jogo de

enquadramento, reforça a ideia de dominada (Maria Santa) e dominante (José Inocência).

Maria Santa abaixa os olhos, ela evita olhar para José Inocência e então informa “painho não tá”. O protagonista pede para que ela não tenha medo. “*Não se assuste Maria Santa, eu sou de paz*”. Ela repete que seus pais não estão e olha para o lado parecendo apavorada. A mocinha pede para que ele vá embora, mas o fazendeiro insiste em ficar. Ele se aproxima e Maria Santa fecha os olhos e ergue a cabeça enquanto o protagonista fala: “*Eu tô aqui por sua causa Maria Santa, e você sabe disso. Eu só te vi uma vez no bumba e nunca mais te esqueci, Maria Santa. E não vou te esquecer nunca*”. Maria Santa, uma personagem marcada por uma ingenuidade e por sua inocência, é posta, nesse momento, como catalisadora das razões. Inverte-se a lógica do sentir, o sentimento de José Inocência é provocado por ela, por sua beleza, pelo amor que ela desperta nele.

Figura 5 – Frames de cena em que José Inocência tenta agarrar Maria Santa



Fonte: *RENASCER*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Brasil: TV Globo, 1993. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9876036/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

José Inocência tenta beijar Maria Santa que se afasta e corre, então vemos o fazendeiro ir atrás dela (Figura 5). Ele é mais rápido, mais forte. Segura Santinha que acaba caindo, ele a puxa pelas pernas, enquanto a mocinha se debate, ele fica por cima, a beija forçosamente. Maria Santa não corresponde. Os braços dela estão imobilizados entre os corpos deles (Figura 6). Ela para de se debater, mas segue imóvel.

Após o beijo forçado, José Inocência ri apaixonado e a encara. Maria Santa pede, mais uma vez, para que ele vá embora. O protagonista levanta e diz que ela será a mãe de seus filhos, ele celebra, sobe em seu cavalo e deixa

Santinha no chão. Nessa cena, os planos fechados durante o beijo parecem ter o objetivo de focar na paixão de José Inocência, mas também criam um senso de enclausuramento, não há saída para Maria Santa (Figura 6). Outra vez, vemos o uso de ângulos que favorecem esse lugar de poder e superioridade do protagonista.

Figura 6 – Frames de cena em que José Inocência beija Maria Santa



Fonte: *RENASCER*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Brasil: TV Globo, 1993. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9876036>. Acesso em: 10 ago. 2024.

O primeiro beijo no remake

Na segunda versão há uma manutenção do andamento geral da narrativa da trama, os acontecimentos são complexificados, o que faz com que o momento do beijo seja adiado para o final do capítulo 03, com a cena se desenrolando no capítulo seguinte. Aqui temos uma ordem cronológica similar, José Inocência vai até a casa do pai da amada querendo conversar sobre a filha do capataz. No entanto, quando chega na casa de Venâncio e não o encontra, o protagonista começa a andar pelas terras ao redor da casa de Santinha. Ele acaba chegando até uma cachoeira, encantado, explora o lugar. Quando alcança as margens do corpo de água, o coronel vê Maria Santa emergindo. Eles percebem a presença um do outro, José Inocência se vira para não a ver nua (Figura 7) e pede desculpas adicionando “*eu não queria ter lhe visto, não. Quer dizer, não desse jeito.*” enquanto sorri, mas mantém-se de costas na intenção de oferecer privacidade a Maria Santa que pede que ele vá embora. José Inocência diz que estava ali à

procura do pai de Maria Santa, a mocinha, por sua vez, repete o pedido para que ele vá embora.

Figura 7 – Frames de cena em que José Inocência beija Maria Santa



Fonte: *RENASCER*. Direção: Pedro Peregrino e Gustavo Fernandez. Roteiro: Bruno Luperi e Benedito Ruy Barbosa. Brasil: TV Globo, 2024. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/12298967/>. Acesso em: 03 set. 2024.

José Inocência se mantém de costas, mas não vai embora. Ele pega o vestido de Santinha para que ela o alcance. “*Vá simhora senão eu grito*”, afirma Maria Santa. José Inocência diz que não quer mal nenhum a garota, ela então levanta, escondendo o corpo com os cabelos, e sai do rio cautelosamente, os olhos fixos em José Inocência. Maria Santa se veste, e José Inocência pergunta se pode se virar.

Eles se olham, o tempo se dilata nesse momento. José Inocência se apresenta, é a primeira vez que eles estão de fato se falando, assim como na versão original. Santinha pede para que José vá embora, ele diz que fará isso, mas pede que ela explique o porquê. “*Porque mainha disse*”, é a resposta de Maria Santa. Inocência nota que Santinha está se tremendo e se afasta, pega uma coberta e o envolve na protagonista.

Eles estão próximos, notamos o olhar de Maria Santa nele, é o rosto dela em foco majoritário. Maria Santa olha para os lábios de José Inocência, ambos se movem, eles se beijam. Esse é o gancho que encerra o capítulo. Retomamos no capítulo seguinte na mesma cena, o beijo segue. Vemos o beijo de um plano aberto, Maria Santa acaricia José Inocência. É ela que interrompe o beijo, assim como foi ela quem o iniciou.

José Inocência pede para que Santinha não fuja dele, ela parece em conflito. Ele se declara, diz que não consegue parar de pensar nela e pergunta a

razão de seu medo. “*Eu não quero lhe assustar, aliás, eu nem queria que nada disso tivesse acontecido. Não dessa maneira*”. Eles se mantêm próximos, Santinha pede para que Inocêncio vá embora para que Venâncio não o mate, e então diz que não deseja que ele morra. Ela aproxima a boca da dele, o casal se beija novamente, e então ela vai embora deixando José Inocêncio na margem da cachoeira.

Análise

O comparativo entre as cenas considerando o espaçamento temporal de mais de trinta anos entre uma telenovela e outra nos permite perceber os reflexos de movimentos feministas, sendo atravessados pela forma como a sociedade midiaticizada organiza e regula práticas sociais através das redes digitais. Afinal de contas, significativa parcela dos telespectadores da nova versão de *Renascer* são também interagentes em redes sociais e muito facilmente mobilizam-se para apontar problemáticas nessas representações.

A cena do primeiro beijo de Maria Santa e José Inocêncio, na versão original de *Renascer* (1993), ilustra claramente essa construção simbólica. José Inocêncio, um homem forte e destemido, é retratado como vulnerável apenas diante do amor. A câmera reforça a superioridade do protagonista, enquanto Maria Santa é enquadrada de maneira a enfatizar sua fragilidade. A resistência da personagem feminina é transformada em um elemento narrativo que intensifica a paixão masculina, uma dinâmica semelhante ao que Dworkin (1993) aponta sobre a pornografia: a ideia de que o "não" feminino não é definitivo, mas um prelúdio para a dominação masculina.

Além disso, o beijo forçado e a imobilização de Maria Santa exemplificam como a ficção romantiza a violência masculina, normalizando comportamentos abusivos sob a justificativa do desejo. Assim como nos produtos audiovisuais analisados anteriormente, essa cena reforça a noção de que a resistência feminina é um jogo a ser vencido pelo protagonista, um tema recorrente em narrativas românticas que perpetuam padrões problemáticos de masculinidade e submissão feminina e, ainda, correlacionam a violência com ideia de sexy.

Um exemplo disso é o modo como o ator que deu vida a José Inocêncio na primeira fase despertou o interesse feminino à época. Apesar da escassez de fontes para além da própria telenovela, encontrei matérias que falam sobre o sucesso que o ator que deu vida a José Inocêncio na primeira versão fez entre as mulheres. Uma delas, intitulada “O Coronel mais desejado do Brasil”, destaca o modo como a participação de Leonardo Vieira na telenovela *Renascer* fez com que tanto sua equipe quanto a emissora passasse a receber cartas e telefonemas de tletes.

Depois que o jovem ator de 24 anos apareceu na telinha como o coronelzinho José Inocêncio da novela *Renascer*, diariamente, milhares de Lucianas, Claudias e Adrianas, etc deixam recados e declarações de amor na secretária eletrônica de sua empresária. Na Rede Globo, o bolo de cartas endereçadas e Leonardo cresce em um ritmo inflacionário.¹⁰

Essa percepção da masculinidade do José Inocêncio da primeira versão pode ainda ser percebida na estreia do *remake*, quando ao comparar as cenas, usuários do X (antigo Twitter) teceram comentários como: “Gente... não lembrava que tinha sido brutal assim não... mas revendo, só consigo pensar “eita hõmi bunitu da porra [sic]”!!!!”¹¹ (X: @rodrigoboecker) e “Que química Ela já entregue de olhos fechados... Doidaaaa [sic] pra beijar. Mas tinha medo do pai”¹² (X: @srta_laninha).

No *remake* muitas dessas problemáticas são resolvidas. Na cena entre José Inocêncio e Maria Santa a escolha dos ângulos e planos são mais favoráveis à ideia de consentimento, assim como a agência da personagem que decide quando se aproximar e quando recuar. Diferente da versão original, na qual José Inocêncio impõe seu desejo sobre Maria Santa sem consentimento explícito, no *remake* há um esforço para suavizar essa dinâmica. Ele respeita sua privacidade ao virar de costas quando a vê nua e verbaliza que não queria tê-la visto daquela maneira, indicando uma tentativa de afastamento do tom predatório presente na primeira versão.

A socialização da violência como algo sexy persiste no modo como as cenas são lidas. Extraio do X, como exemplo disso, comentários nos quais telespectadores, mesmo entendendo haver algo de problemático na versão original, acreditam que o casal da versão de 1993 se amava mais, tinha mais química. Correlaciono tal leitura a dificuldade de entender consentimento como algo sexy, quando fomos letrados na relação contrária.

¹⁰ A matéria em questão encontra-se disponível no perfil *Novela Renascer* 1993, no Facebook. Apesar da preservação do texto que pode ser lido na íntegra, a página não indica o título da revista ou ano de publicação. A matéria pode ser lida no link: https://www.facebook.com/670063706413288/photos/pb.100031341292130_-2207520000/3252450768174556/?type=3&locale=pt_BR Acesso em: 31 ago. 2025.

¹¹ BOECKER, R. [Gente, não lembrava...]. Rio de Janeiro, 25 jan. 2024. X: @rodrigoboecker. Disponível em: <https://x.com/rodrigoboecker/status/1750616434957283511>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹² LANINHA. [Que química...]. [S.l.], 25 jan. 2024. X: @srta_laninha. Disponível em: https://x.com/srta_laninha/status/1750632548172972248. Acesso em: 31 ago. 2025.

Quadro 1 – Exemplos de comentários que correlacionam amor e sexualidade à violência

*Ai gente mas ainda sou mais o casal de 93. Concordo que a cena de agora ficou melhor, mas sei la os de 93 tinham mais química (...)*¹³

*A Maria Santa estava apaixonada por ele e o desejava só pedia para ele ir embora por medo do pai mata lo. Mas nada justifica ele agarrar ela daquele jeito #Renascer*¹⁴

Fonte: Elaborado pelas autorias (2025).

Cabe dizer, que apesar do *remake* de *Renascer* apresentar a relação de uma forma mais consensual, José Inocêncio na segunda versão também não respeita os pedidos diretos de Maria Santa para que vá embora, prolongando sua presença contra a vontade dela, o que mantém elementos de insistência masculina sobre o desejo feminino. Sendo assim, o roteiro ainda opera dentro da lógica de que a mulher, no fundo, deseja o avanço masculino. Maria Santa é colocada como responsável pelo desejo de José Inocêncio, assim como na versão original, o que remete à noção de que as mulheres despertam involuntariamente paixões avassaladoras nos homens

Um dos aspectos mais marcantes no *remake* é a inversão da iniciativa no beijo. Maria Santa não só corresponde, mas inicia o contato, olhando para os lábios de José Inocêncio e acariciando-o. Essa mudança pode ser interpretada como uma tentativa de indicar desejo mútuo, consentimento, evitando o enquadramento do beijo como algo forçado. O *remake* também altera a forma como a cena é enquadrada e narrada visualmente. Na versão original, os ângulos reforçam uma hierarquia de dominação, com José Inocêncio posicionado superiormente e Maria Santa mostrada em planos de submissão. No *remake*, há um maior equilíbrio entre os personagens. O uso do plano aberto no beijo permite entender a entrega de ambos os personagens naquele momento, e os avanços de Maria Santa. Esses movimentos indicam que a direção tenta construir uma relação mais romântica e menos coercitiva.

Conclusões

Na versão original, a noção de masculinidade hegemônica de um homem no Nordeste no imaginário coletivo da época pode ser usada para justificar a abordagem. No entanto, menos do que considerar se aquilo era aceitável ou não

¹³ SILVA, E. F. O. da. [Ai gente mas ainda sou mais...]. [S. l.], 24 jan. 2024. X: @francini_evelin. Disponível em: https://x.com/francini_evelin/status/1750337561841614923. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹⁴ CFL, F. [A Maria Santa estava apaixonada...]. Rio de Janeiro, 24 jan. 2024. X: @fabiano14885851. Disponível em: <https://x.com/fabiano14885851/status/1750341880284393787>. Acesso em: 31 ago. 2025.

em 1993, meu foco está em analisar como a cena faz parte de um processo mais amplo através do qual a telenovela, assim como outros produtos midiáticos, associa a violência e falta de consentimento a noção de *sexy*. Na cena, o desejo é usado para justificar a violência de José Inocêncio contra Maria Santa. Parece que a cena está dizendo que aquele homem gosta tanto daquela mulher que não é capaz de se controlar, que é algo mais forte do que ele. Há uma romantização da violência física e emocional, uma demarcação de controle que se executa tanto pelos gestos dos atores em cena, quanto pelo uso da câmera por parte da direção, e ainda pelo próprio texto. José Inocêncio domina a terra com seu trabalho nas plantações de cacau, e domina Maria Santa. Todos esses aspectos favorecem um reforço da cultura do estupro.

Enquanto na versão original Maria Santa é passiva e tem sua resistência ignorada, na nova versão há uma tentativa de construir uma relação mais dialógica. Isso acontece pela mudança no texto, nos ângulos e no enquadramento.

Embora o *remake* traga mudanças importantes na construção da cena, tornando Maria Santa mais ativa e José Inocêncio menos agressivo, ele ainda mantém elementos centrais da problemática analisada na teoria. A ideia de que o amor justifica a insistência masculina permanece, assim como a construção de Maria Santa como um objeto de desejo que desencadeia ações no protagonista. Dessa forma, apesar da atualização estética e do tom mais sensível, a cena continua a reproduzir a lógica do amor romântico que normaliza o controle e a perseverança masculina como sinais de paixão. A insistência de José Inocêncio ainda reforça um ideal problemático de masculinidade persistente e irresistível.

Por fim, realço a importância de perceber esses sentidos construídos pela telenovela e a visão histórico-evolutiva dos mesmos principalmente pela ideia de que a telenovela opera através daquilo que Maria Motter (2003) chama de atenção desmobilizada, tendo maior facilidade de fixar valores e sentidos sobre amor, masculinidade, sexo e desejo.

REFERÊNCIAS

BUCHWALD, E.; FLETCHER, P.; ROTH, M. **Transforming a rape culture**. Minneapolis: Milkweed Editions, 2005.

CAVALCANTI, G.; FERREIRA, V. A cultura do estupro na ficção seriada: os mitos representacionais no seriado Justiça. **RECIIS**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, p. 614-635, 2021. Disponível em: <https://www.reciis.iciict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/2337>. Acesso em: 31 ago. 2025.

CAVALCANTI, G. Representação dos Mitos do Estupro na Minissérie Justiça. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 19., 2017, Fortaleza. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2017.

CONTIGO. **Jó recupera memória no tapa**. n. 525, 14 out. 1985.

DWORKIN, A. **Letter from a War Zone**. New York: Lawrence Hill Books, 1993.

GRUBB, A.; TURNER, E. Attribution of blame in rape cases: a review of the impact of rape myth acceptance, gender role conformity and substance use on victim blaming.

Aggression and Violent Behavior, [S. l.], v. 17, n. 5, p. 443–452, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.avb.2012.06.002>. Acesso em: 31 ago. 2025.

HARDING, K. **Asking for it: the alarming rise of rape culture – and what we can do about it**. Boston: Da Capo Lifelong Books, 2015.

LAGARDE, M. **Claves feministas para la negociación en el amor**. Managua: Puntos de Encuentro, 2001.

LINS, R. N. **A Cama na varanda**. 15. ed. Rio de Janeiro: Editora BestSeller, 2006.

MOTTER, M. L. **Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

PAPP, L. J. *et al.* The Dark Side of Heterosexual Romance: Endorsement of Romantic Beliefs Relates to Intimate Partner Violence. **Sex Roles**, [S. l.], v. 76, n. 1-2, p. 99-109, 2017. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/record/2016-39745-001>. Acesso em: 31 ago. 2025.

RENASCE. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Brasil: TV Globo, 1993. 216 capítulos.

RENASCE. Direção: Gustavo Fernandez. Roteiro: Bruno Luperi. Brasil: TV Globo, 2024. 197 capítulos.

SMITH, J. M. Romantic Love and Violence. In: SMITH, J. M. **Murder, Gender and the Media**. London: Palgrave Macmillan, 2012. p. 43-61.

RIPLEY, A TALENTOSA MINISSÉRIE DE STEVEN ZAILLIAN: ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DO ROMANCE DE PATRICIA HIGHSMITH

Wellington R. Fioruci (Universidade Tecnológica Federal do Paraná)

A adaptação de romances clássicos tem sido uma constante na produção artístico-cultural do século XXI. Nas plataformas de streaming, são muitos os exemplos que comprovam essa percepção, sejam adaptações para filmes ou para narrativas seriadas. Com efeito, no processo de adaptação, coloca-se em movimento um exercício de semiose, não raro criativo e altamente dialógico, na medida em que os adaptadores são, no final das contas, leitores, intérpretes de outro autor, cuja obra será traduzida de um código para outro, portanto, signos literários e radicalmente verbais sofrerão uma leitura transformadora para um novo campo semiótico, em que convivem signos verbais e não verbais.

Poder-se-ia dizer, em suma, que a história da obra literária vem consolidada pela intervenção realizada pelos diferentes leitores que, ao longo da história, se apropriaram dela, o que, no final das contas, corresponde a afirmar que a história da obra literária é a história de suas recepções, tal qual reconhecem os teóricos da estética da recepção¹⁵ (Acosta Gómez, 1989, p. 20, tradução nossa).

Nesse processo criativo inevitavelmente haverá mudanças em relação ao texto de partida, haja vista que a toda adaptação corresponde uma nova interpretação (Bluestone, 1957), desse modo, ao se analisar uma obra adaptada, deve-se respeitar as escolhas do autor e a sua autonomia criativa. Também é de fundamental relevância descartar qualquer tipo de abordagem hierarquizante no que tange à relação entre os dois textos envolvidos na adaptação, isto é, o texto fonte, neste caso a obra literária, e o texto alvo, a série em questão para fins deste estudo, sobretudo quando se leva em consideração as diferenças que caracterizam cada linguagem (McFarlane, 1996). Por fim, não se pode esquecer a problemática da fidelidade quando se aborda o fenômeno da adaptação. Qualquer leitura que valorize a ideia de fidelidade do texto alvo frente ao texto fonte implica em uma distorção do que se compreende como adaptação: “A insistência na fidelidade levou à supressão de abordagens potencialmente mais gratificantes para o fenômeno da adaptação. Tal prática tende a ignorar a ideia da

¹⁵ “Podría decirse, en definitiva, que la historia de la obra literaria viene fijada por la intervención que han llevado a cabo los distintos lectores que a lo largo de la historia se han acercado a la misma, lo que, a fin de cuentas, no significa otra cosa que la historia de una obra literaria es la historia de sus recepciones, tal y como reconocen los teóricos de la estética de la recepción” (Acosta Gómez, 1989, p. 20).

adaptação como um exemplo da convergência entre as artes [...]”¹⁶ (McFarlane, 1996, p. 10, tradução nossa).

O trabalho em questão propõe-se a discutir a minissérie da Netflix *Ripley* (2024), adaptação do romance policial da escritora estadunidense Patricia Highsmith (1921-1995), *The talented Mr. Ripley* (1955), traduzido no Brasil como *O Talentoso Ripley*. A análise busca explorar algumas escolhas narrativas, a partir dos elementos audiovisuais empregados na versão seriada pela equipe responsável pela obra adaptada, criada por Steven Zaillian.

Nesse sentido, o presente trabalho partirá dos postulados concernentes à teoria da adaptação, ferramenta de grande valia para embasar estudos relativos a processos intermediáticos. Com efeito, é preciso ressaltar que a abordagem comparatista entre duas obras de códigos semióticos distintos, como é o caso proposto, em que se tem a linguagem literária e a linguagem audiovisual em perspectiva, compreende o respeito às fronteiras semióticas e as respectivas materialidades sígnicas que tornam cada obra autônoma, cuja relação, ao fim e ao cabo, é de iluminação mútua. O fato é que se considerarmos a histórica relação entre a literatura, por um lado, e o cinema, por outro, sendo este a base material das narrativas seriadas, teremos um diálogo proteico, que vem alimentando uma reflexão significativa sobre processos interartísticos:

De certo modo, o cinema aprendeu a contar histórias com a literatura, com os letreiros que cortavam a cena funcionando como imagens que faltavam aos filmes, preenchendo os vazios da imagem. O cinema foi-se apropriando e redefinindo a escrita em função das exigências da imagem até que, aprendida a lição, antes mesmo da conquista do som, tornou-se possível fazer filmes sem letreiros explicativos. Um meio estudando a lição do outro: o cinema um leitor atento da literatura, a literatura uma espectadora atenta do cinema. Ou escrevemos diferente depois do cinema ou chegamos ao cinema porque antes inventamos modos diferentes de escrever. Ou ainda, o mais provável, inventamos uma coisa e outra ao mesmo tempo (Avellar, 2007, p. 76).

A leitura de José Carlos Avellar é de grande valia para a abordagem comparatista que embasa essa proposta, pois entende que “nessa conversa jamais interrompida” (Avellar, 2007, p. 08) a relação dialógica entre as duas linguagens em pauta vem produzindo efeitos inventivos para ambas. Para o estudo ora em pauta, a obra que representa o foco da análise, a minissérie *Ripley*, representa uma tradução criativa da narrativa do romance, na medida em que

¹⁶ “The insistence on fidelity has led to a suppression of potentially more rewarding approaches to the phenomenon of adaptation. It tends to ignore the idea of the adaptation as an example of the convergence among the arts [...]” (McFarlane, 1996, p. 10).

lança mão de elementos próprios da linguagem audiovisual para narrar, a seu modo, a história já muitas vezes revisitada por outros realizadores nas telas. Assim sendo, partindo dessa relação comparada intersemiótica, será utilizada a teoria da adaptação como fio condutor a costurar a leitura crítica pretendida.

A relevância da teoria da adaptação

Os processos de adaptação podem ser vistos historicamente como uma poderosa ferramenta discursiva nos estudos que abordam as relações interartes, como afirma Linda Hutcheon “[...] nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção” (2011, p. 235). Em maior ou menor grau, as relações que compreendem essa operação contemplam diferentes procedimentos transtextuais, podendo ser: “Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.” (Hutcheon, 2011, p. 30) Em quaisquer dos casos, como afirma a teórica canadense “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é sua própria coisa palimpséstica.” (2011, p. 30), ou seja, não cabe de forma alguma pensar esse processo por uma lógica hierarquizante, que torne a obra adaptada menos relevante, assim como não cabe adotar um princípio de fidelização à obra fonte, posto que cabe ao adaptador a liberdade criativa:

A teoria da adaptação tem à sua disposição, até aqui, um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. [...] Cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação. O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos (Stam, 2006, p. 27).

Em se tratando de uma conexão direta entre dois textos irmanados pelo processo de adaptação cinematográfica, em que se evidencia a noção de transposição declarada entre textos reconhecíveis, é relevante pensar nas diversas relações de sentido que se dão no cerne de cada linguagem e, em última instância, como a minissérie, uma obra adaptada, tanto cria sua própria leitura sobre a narrativa literária quanto contribui para um diálogo mais ou menos conflituoso com a obra fonte. Nesse sentido, as noções de tradução e

interpretação são seminais quando estão em cena textos que mantêm relações de adaptação:

Interpretação e tradução têm a ver com o significado e transferência do significado. [...] textos lidos como transposições intersemióticas são, portanto, analisados como signos que permitem a construção de um sentido muito semelhante ao significado que pode ser construído a partir de um signo em outro sistema semiótico (Clúver, 2006, p. 150).

Em suma, pode-se dizer que os trabalhos de adaptação interartes propiciam, por parte do adaptador e sua equipe fílmica, escolhas e alternativas assaz interessantes para um exercício de análise comparativa

[...] os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados. Isso é bem diferente de dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretados como tais; conforme vários teóricos têm insistido, elas obviamente o são (Hutcheon, 2011, p. 27).

Dita análise comparativa certamente se converte em valiosa fortuna crítica para o inventário tanto da obra fonte como da obra adaptada, afinal, o processo de recriação ou transcrição abre um terreno fértil para novas leituras e perspectivas sobre os textos em questão.

Narrativa literária e seriada e a construção de um personagem sociopata

A escritora estadunidense Patricia Highsmith (1921-1995) está entre as vozes – e rostos - mais conhecidas do animado cenário policial contemporâneo. Conhecida por sua admiração pelos escritores anglófonos Henry James, Graham Greene e Paul Bowles, soube como imprimir à sua narrativa uma assinatura muito peculiar, que iria ajudar a transformar o gênero policial. A autora, que já havia dado à luz alguns textos de menor relevância em suas primeiras tentativas, seja como roteirista publicitária, seja como escritora de quadrinhos e contos, publica em 1950, ainda muito jovem, o romance Pacto Sinistro (*Strangers on a Train*), o qual viria a se tornar um sucesso cinematográfico nas mãos do mestre Alfred Hitchcock. Um pouco mais tarde, em 1955, ela criaria o personagem que lhe traria fama: o problemático e perigoso Tom Ripley. A partir de então, este personagem irá protagonizar, além do romance de estreia, *O Talentoso Ripley* (*The talented Mr. Ripley* no original), outros quatro romances: *Ripley Subterrâneo* (1970), *O jogo de Ripley* (1974), *O garoto que seguiu Ripley* (1980) e, por fim, *Ripley debaixo d'água* (1991). Nas palavras da crítica Sarah Weinman “O talentoso epígono do Sr. Ripley,

indelevelmente entrelaçado no tecido da ficção policial contemporânea”¹⁷ (Weinman, 2023, tradução nossa).

Alguns desses romances foram adaptados para o cinema, algo que certamente viria a contribuir para o sucesso de suas criações. Vale dizer que a versão do romance aqui utilizada deve seu título ao filme francês, *O Sol por testemunha*, conforme traduzido no Brasil (*Plein Soleil* no original), longa dirigido por René Clément e estrelado em 1960 por Alain Delon no papel de Tom Ripley. A referência é tão clara a ponto de a edição trazer em sua capa uma imagem do filme como chamariz ao público leitor, estratégia de mercado cada vez mais comum no mundo das culturas e linguagens em convergência.

O sucesso dessa autora estadunidense não parece casualidade ou resultado de um artil mercadológico próprio da cultura de massas, posto que sua literatura está consistentemente amparada em uma linguagem provocativa, alimentada por sentimentos contraditórios e, por isso, verossímeis.

Seus conceitos são ousados, suas representações de homens em meio a transtornos de personalidade e tendências psicopáticas são igualmente repulsivas e imperativas, e há autobiografia sublimada suficiente em sua obra para que a busca pelos fatos de sua vida revele todo tipo de contradições irritantes¹⁸ (Weinman, 2023, tradução nossa).

Seus personagens, profundamente transgressores e em constante conflito consigo mesmo, cujas ações revelam o lado mais sombrio humano, remetem à poética dostoiévskiana, aspecto já observado por diversos especialistas em sua narrativa. Suas tramas estão conectadas ao gênero policial naquilo que melhor se produziu na segunda metade do século XX, porém sua literatura transcende o próprio gênero, o que a torna universal: “Em todos os romances de Highsmith, e em seus contos mais completos, há sempre algo que fere, algo que desorienta, algo que causa um dano profundo ao leitor. Poucos autores estiveram tão dispostos a morder a mão que os compra”¹⁹ (Shenkar, 2013, p. 206, tradução nossa).

O enredo de *O Talentoso Ripley* pode ser facilmente resumido, embora as complicações da trama sejam bastante sofisticadas e propiciem uma narrativa

¹⁷ “The talented Mr. Ripley standard-bearer, indelibly woven into the fabric of contemporary crime fiction” (Weinman, 2023).

¹⁸ “Her concepts are daring, her portrayals of men in the throes of personality disorder and psychopathic leanings are equally repulsive and propulsive, and there is enough sublimated autobiography in her work that searching out the facts of her life reveals all manner of infuriating contradictions” (Weinman, 2023).

¹⁹ “In all Highsmith’s novels, and in her most accomplished short stories, there is always something wounding, something disorienting, something deeply damage to the reader. Few authors have been so willing to bite the hand that buys them” (Shenkar, 2013, p. 206).

carregada de suspense e reviravoltas. Basicamente, o enredo gira em torno de Tom Ripley, um rapaz tão ardiloso quanto ambicioso, que aos poucos vai se revelando um habilidoso manipulador e um perigoso psicopata. Tom é contratado por um rico empresário do ramo naval para viajar à Itália e convencer seu filho, Dickie Greenleaf, a retornar aos Estados Unidos. A narrativa ganha nuances de suspense policial na medida em que Tom se encanta com o estilo de vida luxuoso de Dickie e sua namorada, Marge Sherwood. Em pouco tempo Tom se mostra obcecado por Dickie e deseja não apenas fazer parte de seu mundo, mas tomá-lo para si. No entanto, quando Dickie começa a se afastar, Tom entra em desespero e o mata, roubando sua identidade. A partir daí, a trama se complica quando Tom se torna suspeito do crime e passa a ser investigado pela polícia italiana e a levantar suspeitas das pessoas próximas a Dickie. Graças às suas habilidades de falsificador e a capacidade de manipular as pessoas, ele consegue manter a farsa e escapar.

Tom Ripley, o anti-herói de Patricia Highsmith, é um personagem complexo, que foge às convenções dos personagens clichês que configuram os vilões de narrativas policiais, aspecto muito bem aproveitado pela narrativa seriada de Zaillian, corroborando a observação do crítico François Jost sobre o sucesso das séries americanas:

A força das séries americanas advém da contemplação de duas aspirações contraditórias: o desejo de explorar o novo continente, de ir rumo ao desconhecido, de descobrir o estrangeiro e, ao mesmo tempo, de encontrar nesses mundos construídos a familiaridade. Ao passo que a ficção com herói único privilegia fortemente os seres excepcionais, as séries com heróis coletivos giram em torno de personagens com dimensões humanas (Jost, 2012, p. 37).

O crítico francês, professor da Université Sorbonne Nouvelle Paris III e diretor do *Centre d'Études sur les Images et les Sons Médiatiques* (CEISME), cuja expertise nos estudos de narrativas seriadas é incontestável, reconhece que a criação de personagens verossímeis, cuja intimidade e complexidade é explorada profundamente, cria uma conexão com o espectador e desperta nele um desejo de saber. Conhecer a mente de um psicopata, por exemplo, é uma inesgotável fonte de descobertas e surpresas.

Nesse sentido, a inteligência de Tom Ripley, bem como sua perspicácia e talento para sobreviver ao mundo das aparências, além de um certo código moral próprio, evidentemente tortuoso, o tornam de certa forma menos desprezível aos olhos do leitor. Sem fazer qualquer apologia ao crime ou ao próprio criminoso, protagonista do romance, a autora consegue, sem falso moralismo, fazer com que

este assassino se torne uma figura tão atraente ao leitor quanto o é para suas vítimas. Neste excerto do romance, pode-se notar a perspicácia de Ripley ao conversar com o pai de Richard (Dickie), o Sr. Greenleaf:

Tom sorveu um gole de seu drinque. “Terei prazer em escrever para Dickie, se o senhor me der o endereço”, disse rapidamente. “Acho que ele vai se lembrar de mim. Lembro-me de que certa vez fomos a uma festa em um fim de semana em Long Island. Dickie e eu saímos e pegamos mexilhões, que todos comeram no café da manhã.” Tom sorriu. “Alguns passaram mal, e a festa não foi muito boa. Mas me lembro de Dickie naquele fim de semana falando sobre ir para a Europa. Ele deve ter ido logo que...” “Eu me lembro!”, disse o sr. Greenleaf. “Aquele foi o último fim de semana que Richard ficou aqui. Acho que ele me contou sobre os mexilhões.” Ele deu uma gargalhada bem alta. “Cheguei a ir até seu apartamento algumas vezes também”, Tom continuou, acompanhando o entusiasmo de Greenleaf. O sr. Greenleaf estava radiante. “Ele chegou a lhe mostrar os modelos de estrutura? Ou os desenhos?” Não, Dickie não os havia mostrado, mas Tom disse alegremente: “Mostrou! Claro que sim. Desenhos a bico de pena. Alguns deles eram fascinantes”. (Highsmith, 1984, p. 10)

Assim, não causa estranheza que Richard Greenleaf (Dickie), sua primeira vítima no romance, passe da indiferença à admiração por Ripley em pouquíssimo tempo, não mais que algumas páginas, ou, na diegese romanescas, uma simples visita à sua casa. Conforme a narrativa avança e se aprofunda na mente de Ripley, vai se dando mais vazão para que o leitor se envolva com o personagem e seja cativado pela trama carregada de nuances psicológicas e sociais.

O caráter complexo e tridimensional do Ripley “de papel” será muito bem explorado na narrativa seriada de Zaillian, corroborando com o potencial das séries na atualidade:

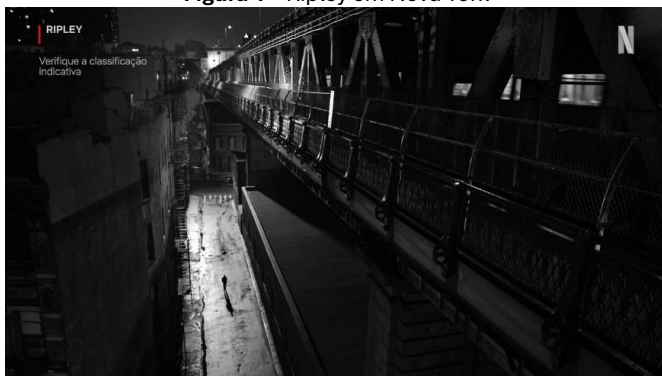
Tanto no plano dos modelos de produção, da invenção narrativa e genérica, da consciência de questões culturais, políticas, feministas, econômicas e sociais, como no da exploração de territórios ficcionais inéditos, as séries televisivas americanas continuam à frente das outras produções nacionais, que, em muitos casos, as copiam (Esquenazi, 2011, p. 11).

Assim, o suspense sobre as ações e a personalidade do protagonista, interpretado de forma segura e convincente por Andrew Scott, ganha camadas semióticas de grande potencial interpretativo a partir de dois recursos, a saber, o uso da fotografia em preto e branco e as referências interartes à pintura do mestre italiano barroco Michelangelo Merisi, ou, como se tornou conhecido história, simplesmente Caravaggio. Para Jost (2012, p. 30), o golpe de gênio dos roteiristas

é ter se afastado da construção de personagens “[...] estáveis e intangíveis (como o perverso, o bom, o terno, o ingênuo, o distraído, etc.), para tocar de uma vez naquilo que há de mais humano e de mais social em nós.”, constatação à qual se poderia acrescentar “[...] a riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis” (Machado, 2000, p. 97).

No tocante à análise imagética, evidencia-se o exímio trabalho por trás das câmeras da equipe fílmica. Zaillian e seu diretor de fotografia, o veterano Robert Elswit, compõem quadros em preto e branco com iluminação e ângulos tecnicamente muito bem executados, explorando as nuances da narrativa, seja da beleza das paisagens italianas, seja do peso dramático de algumas cenas, em que os contornos sombrios de Ripley ganham dimensões teatrais. Aproximando-se muitas vezes dos clássicos do cinema *noir*, com seu jogo de luzes e sombras, Zaillian e Elswit sabem extrair da interpretação de Andrew Scott sutilezas que reforçam as ambiguidades e os abismos morais de seu personagem.

Figura 1 – Ripley em Nova York



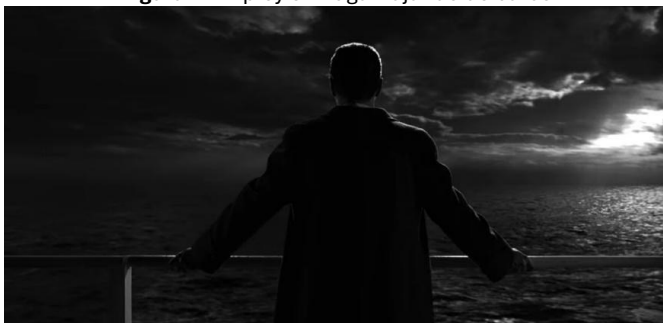
Fonte: *RIPLEY*. Direção e criação: Steven Zaillian. Intérpretes: Andrew Scott, Dakota Fanning, Johnny Flynn *et al.* Estados Unidos: Netflix, 2024. 1 temporada (450 min), P&B.

Nesse sentido, a figura 1 apresenta com bastante potência imagética o personagem em sua cidade de origem, Nova York. O preto e branco traduz com acuidade essa paisagem sombria citadina, por meio da qual se depreende o estilo *noir* da trama mencionado anteriormente, assim como revela simbolicamente os traços soturnos de Ripley. Com efeito, nesse enquadramento, o protagonista é apresentado, pelo ângulo *plongée* da câmera (Bordwell, 2013), de forma diminuta, haja vista sua posição não apenas subalterna e marginal naquela

sociedade, mas também o fato de ele “caminhar nas sombras”, esgueirando-se. Na figura 2, a fotografia também é singular, posto que traduz muito bem não apenas a atmosfera melancólica que permeia a narrativa, mas também permite algumas interpretações sobre o protagonista. Ripley aparece em primeiro plano (Bordwell, 2013), porém de costas para a câmera e, conseqüentemente, para o público. Nesse momento da narrativa, ele já assumiu a personalidade de Dickie, após assassiná-lo, portanto, dá as costas para seu passado, de um mediocre vigarista, e olha para o futuro, embora esse porvir esteja mergulhado em algo obscuro. Esse enquadramento reforça uma perspectiva dupla: sugere a ideia de que Ripley esconde sua identidade enquanto reforça o processo narrativo de constante fuga da polícia e dos seus detratores. A força estética da fotografia corresponde, nesses exemplos, à ideia de atitude estética a que se refere Eisenstein, segundo Marcel Martin:

Deste modo a imagem reproduz o real, depois, num segundo grau e eventualmente, afeta os nossos sentimentos, e finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma significação ideológica e moral. [...] a *imagem* nos conduz ao *sentimento* (ao sentimento afectivo) e deste à *ideia* (Martin, 2003, p. 35, grifos do original).

Figura 2 – Ripley em fuga viajando de barco



Fonte: *RIPLEY*. Direção e criação: Steven Zaillian. Intérpretes: Andrew Scott, Dakota Fanning, Johnny Flynn et al. Estados Unidos: Netflix, 2024. 1 temporada (450 min), P&B.

A questão da identidade, aspecto fundamental do romance e que vai ser explorado com perspicácia pela série, pode ser observado no seguinte excerto:

Bem, sei fazer muitas coisas: empregado de quarto, babá, contabilidade, tenho um talento especial para números. Por mais bêbado que esteja, sempre vejo quando o garçom está me roubando na conta. Sei falsificar assinaturas, pilotar helicópteros, jogar dados, imitar quase qualquer pessoa, cozinhar, e fazer um espetáculo de um só

personagem numa casa noturna, quando o artista principal fica doente. Querem que continue? Tom estava inclinado para frente, contando suas aptidões nos dedos. Poderia ter continuado interminavelmente (Highsmith, 1984, p. 60-61).

Tom se exhibe perante Dickie e seus amigos e nessa “pantomima” deixa escapar muitos elementos importantes das camadas de sua personalidade fragmentada. Por um lado, vemos que há ali fantasias que definem seus desejos ególatras, como dizer que sabe pilotar helicópteros. Por outro, fica claro que um sujeito marginal como ele foi obrigado o tempo todo a se reinventar em diversas funções a fim de sobreviver. Por fim, mas não menos importante, dentre essas várias facetas, destaca-se a de imitador, algo que definirá suas ações na trama romanesca e que apontam para sua inconstância.

Na série, a problemática de sua identidade pode também ser vista em alguns momentos, como nas figuras 3 e 4. A presença do espelho, assim como diversos close-ups, asseveram a importância da identidade para a compreensão (frustrada) de como se caracteriza o protagonista anti-heroico. Na figura 3, vemos Tom ainda em seu mundo novaiorquino, num apartamento suburbano precário, ao passo que, na figura 4, ele já se encontra no mundo europeu, vivendo num confortável e elegante apartamento na Itália, havendo assumido a persona de um herdeiro milionário. A própria composição dos ambientes, as vestimentas e os espelhos sintetizam por antonomásia sua transformação social, porém, mais que isso, o enquadramento segue confrontando o personagem consigo mesmo e desafiando o público a decifrá-lo.

Martin (2003, p. 35), valendo-se de outro importante pensador do cinema, Jean Epstein, lembra que a fotografia possui uma “força superior de contágio mental”, uma espécie de poder de persuasão, algo que a sociedade em que vivemos torna ainda mais efetivo, haja vista o domínio semiótico das imagens na contemporaneidade. Nenhuma aproximação ao pensamento ou ações desse personagem consegue decifrar o enigma que é Tom Ripley, o que torna seu personagem tão atrativo e repulsivo a um só tempo. Sua tendência à inexistência ou uma existência camaleônica, mais próximo de uma performance ou máscara parece ser bem traduzida pela passagem do romance “[...] era estranhamente fácil esquecer o timbre exato da voz de Tom Ripley” (Highsmith, 1984, p. 106).

Figura 3 – Ripley no apartamento de Nova York



Fonte: *RIPLEY*. Direção e criação: Steven Zaillian. Intérpretes: Andrew Scott, Dakota Fanning, Johnny Flynn *et al.* Estados Unidos: Netflix, 2024. 1 temporada (450 min), P&B.

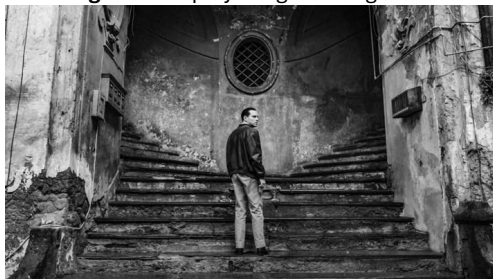
Figura 4 – Ripley no apartamento italiano



Fonte: *RIPLEY*. Direção e criação: Steven Zaillian. Intérpretes: Andrew Scott, Dakota Fanning, Johnny Flynn *et al.* Estados Unidos: Netflix, 2024. 1 temporada (450 min), P&B.

Outras conotações sugestivas encontram-se na presença das cenas com escadarias. Ao longo da série, há vários momentos em que o enquadramento foca Tom vencendo a força da gravidade das inúmeras escadarias das cidades italianas pelas quais perambula. Na figura 5, vemos Tom chegando à pequena cidade de Mongibello, na belíssima costa italiana, onde vai ao encontro de Dickie. Nesta imagem, vemos o personagem como se decidisse entre um caminho e outro, pois sabemos, de forma proléptica, que ele em breve terá que tomar uma séria decisão sobre a relação com Dickie. Após essa escolha, ainda haverá um longo percurso para sua almejada ascensão social. Daí as outras muitas cenas em que o vemos subindo escadarias, como na figura 6, cuja fotografia é não apenas representativa do gênero noir, mas também, mais uma vez, revela um Tom solitário buscando, tortuosa e marginalmente, um lugar de destaque na sociedade.

Figura 5 – Ripley chega a Mongibello



Fonte: *RIPLEY*. Direção e criação: Steven Zaillian. Intérpretes: Andrew Scott, Dakota Fanning, Johnny Flynn et al. Estados Unidos: Netflix, 2024. 1 temporada (450 min), P&B.

Figura 6 – Ripley em fuga



Fonte: *RIPLEY*. Direção e criação: Steven Zaillian. Intérpretes: Andrew Scott, Dakota Fanning, Johnny Flynn et al. Estados Unidos: Netflix, 2024. 1 temporada (450 min), P&B.

Aliando-se a esta construção visual temos o uso simbólico das pinturas barrocas de Caravaggio. O *chiaroscuro* do mestre italiano é muito bem aproveitado pelo roteiro para criar um subtexto, em termos de linguagem pictórica, que denota a dramaticidade da narrativa e seus dois assassinatos brutais. Nas figuras 7 e 8 vemos como, a partir da montagem, a série aproxima os dois personagens separados por centenas de anos. Ambos, de alguma forma, simbolizam o sujeito capaz de emular existências, seja pela arte da imitação (Ripley), seja pela arte da representação (Caravaggio). Essa é uma contribuição totalmente original da trama seriada, não há, portanto, qualquer relação com o romance de Patricia Highsmith.

O fascínio do anti-herói não apenas pelos quadros de Caravaggio, mas também por sua própria história de vida, manchada por um crime, incorpora

aspectos notáveis à trama policial, na medida em que abre sendas interpretativas singulares e polissêmicas a essa narrativa seriada tão habilmente construída. Colocados tão próximos à sociopatia de Ripley, os espectadores inevitavelmente são levados a se questionar sobre a natureza humana, como certamente o fizeram Patrícia Highsmith, Zaillian, Elswit e Caravaggio à sua própria maneira. Suas artes nos questionam sobre a tênue linha que separa a interpretação da própria realidade, fronteira obscura que não raro vemos a arte atravessar.

Figura 7 – Caravaggio



Fonte: *RIPLEY*. Direção e criação: Steven Zaillian. Intérpretes: Andrew Scott, Dakota Fanning, Johnny Flynn et al. Estados Unidos: Netflix, 2024. 1 temporada (450 min), P&B.

Figura 8 – Ripley interpreta a si mesmo



Fonte: *RIPLEY*. Direção e criação: Steven Zaillian. Intérpretes: Andrew Scott, Dakota Fanning, Johnny Flynn et al. Estados Unidos: Netflix, 2024. 1 temporada (450 min), P&B.

Sob a luz do inclemente sol italiano ou oculto pelas paredes de um casarão, as ações condenáveis de Ripley dialogam com os contornos expressivos que a pintura barroca empresta à minissérie. O *chiaroscuro* do mestre italiano parece se imiscuir na trama *noir* de Zaillian a partir das relações entre as pinturas e as ações do personagem. Na figura 9, vemos Ripley em um de seus vários momentos em que contempla a produção de Caravaggio. Um desses momentos, para efeitos de análise, se dá quando ele observa atentamente a pintura conhecida como “*David con la testa di Golia*” (1610).

Figura 9 – Ripley observa uma pintura de Caravaggio no museu



Fonte: *RIPLEY*. Direção e criação: Steven Zaillian. Intérpretes: Andrew Scott, Dakota Fanning, Johnny Flynn *et al.* Estados Unidos: Netflix, 2024. 1 temporada (450 min), P&B.

Essa passagem é bastante singular e elucida muito da proposição do roteiro. Em destaque, na pintura, vemos como o personagem bíblico Davi segura a cabeça de Golias. Para além da óbvia relação de Ripley com a violência e os homicídios, pode-se depreender dessa escolha narrativa uma dupla leitura. É sintomático que nesse quadro uma figura frágil derrote outra mais forte. Na visão deturpada de Ripley, sua posição subalterna na sociedade faz com que ele busque o arrivismo social por meio da destruição do outro, mais poderoso. Assim ocorre com Dickie e também com seu amigo, Freddy Miles, que tenta desmascarar Tom.

Além disso, um detalhe dessa pintura é extremamente simbólico: sabemos que a cabeça de Golias foi pintada pelo artista com seu próprio rosto. Como se sabe, essa pintura foi feita em 1609, durante um período turbulento na vida de Caravaggio. Ele havia fugido de Roma após assassinar um homem numa briga e passara a viver como fugitivo. Muitos interpretam essa composição do mestre barroco como a expressão de sua própria culpa e remorso. Ripley, após cometer seus homicídios, vive em fuga de seus algozes, interpretando personagens, inclusive recriando a si próprio em dado momento quando é inquirido pelo detetive de polícia (figura 8). Mais que isso, Ripley não é um psicopata frio, ele demonstra muitas vezes não querer cometer os crimes e, após cometê-los, não se regozija pelos atos infames. Essas facetas do personagem sugerem uma mórbida e complexa aproximação com o pintor barroco italiano, conhecido igualmente pela capacidade de criar e de se rebelar.

À guisa de conclusão

A adaptação de ficções literárias para narrativas seriadas é um fenômeno crescente na cultura contemporânea, fenômeno esse impulsionado pela busca por narrativas envolventes e pelo conhecimento do público relativo às obras literárias, as quais acabam funcionando como um ponto de partida de uma cadeia sógnica profícua. De certo modo, como propõe Jost (2012), talvez o êxito de uma série se deva mais às conexões que ela desenvolve com seu público e seu universo particular do que às suas técnicas narrativas e ferramentas audiovisuais. A hipótese não é descartável, embora possa ser problematizada em futuros trabalhos. O fato é que as adaptações têm se revelado de grande potencial e vêm fomentando um campo fértil e em constante transformação.

Considerando em específico a análise realizada, espera-se que este trabalho possa contribuir com a fortuna crítica relativa às obras em questão, o romance *O sol por testemunha* (O Talentoso Ripley) e a minissérie Ripley. Além disso, a análise parte da premissa de que adaptações audiovisuais são importantes para difusão de obras literárias, ao mesmo tempo em que também lançam novas luzes sobre as narrativas que constituem os textos-fonte. Nesse sentido, a minissérie da Netflix, sob a direção de Steven Zaillian, soube explorar as camadas da personagem e do enredo de Patricia Highsmith dando-lhe novos significados, sobretudo por explorar de forma singular, com a fotografia em preto e branco, as nuances de luz e escuridão daquele enredo de suspense policial, com elementos de um thriller psicológico. De modo correlato, a inserção de um subtexto potencial representado pelas pinturas barrocas de Caravaggio, e todo seu peso dramático e ambíguo, ajuda a trazer à luz as profundezas sombrias da alma humana.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA GÓMEZ, L. A. **El lector y la obra**: teoría de la recepción literaria. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- AVELLAR, J. C. **O chão da Palavra**: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BLUESTONE, G. **Novels into Film**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1957.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Unicamp; São Paulo: USP, 2013.
- CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. *In*: ARBEX, M. (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 107-166.
- ESQUENAZI, J. P. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

- HIGHSMITH, P. **O sol por testemunha**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MCFARLANE, B. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- RIPLEY. Direção e criação: Steven Zaillian. Intérpretes: Andrew Scott, Dakota Fanning, Johnny Flynn *et al.* Estados Unidos: Netflix, 2024. 1 temporada (450 min), P&B.
- SHENKAR, J. Patricia Highsmith. *In*: PARRISH, T. (ed.). **Cambridge Companion to American Novelists**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 199-208.
- STAM, R. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9004>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- WEINMAN, S. The Essential Patricia Highsmith. **New York Times**, Nova York, 8 mar. 2023. Disponível em: <https://www.nytimes.com/article/best-patricia-highsmith-books.html>. Acesso em: 31 ago. 2025.

VIOLÊNCIA URBANA EM MULHERES APAIXONADAS: UM RETRATO DO BRASIL APÓS DUAS DÉCADAS

Paulo José de Souza (Universidade Paulista)

Clarice Greco (Universidade Paulista)

Este capítulo estabelece relação entre a violência urbana no Brasil e seu retrato na telenovela *Mulheres Apaixonadas*, reexibida em 2023 no programa *Vale a Pena Ver de Novo*. Como metodologia, trazemos análise de conteúdo inspirada em Bardin (2016) de cenas do capítulo 150, na sequência em que Fernanda (Vanessa Gerbelli) e Téo (Tony Ramos) são vítimas da troca de tiros entre a polícia e bandidos no Leblon, bairro nobre da capital do Rio de Janeiro. A violência urbana e o desarmamento foram temas de discussão pública, repercutiram na ficção e fora das telas. A temática é presente no Brasil, o debate traz a percepção da urgência de mudanças nas questões de segurança pública. A telenovela *Mulheres Apaixonadas* foi exibida pela primeira vez na TV Globo em 2003 e foi reprisada no programa *Vale a Pena Ver de Novo* em 2008-2009 e novamente em 2023. Além disso, a trama foi exibida em 2021 no Canal Viva, da TV paga, mesmo ano em que foi disponibilizada na plataforma de *streaming* Globoplay. A reexibição da telenovela em 2023 evidenciou que, após 20 anos de sua criação, a narrativa ainda traz temas que representam grandes questões sociais.

Neste capítulo, analisaremos como a pauta da violência urbana abordada na ficção continua sendo atual. A violência é um problema estrutural do país, e a telenovela, como lugar de debates e como *narrativa da nação* (Lopes, 2003) ajuda a apurar a percepção crítica do telespectador. Nas palavras de Lopes (2003, p. 26) “a novela se tornou um veículo que capta e expressa a opinião pública sobre padrões legítimos e ilegítimos de comportamento privado e público, produzindo uma espécie de fórum de debates sobre o país”. Nesse sentido, *Mulheres Apaixonadas* (Globo, 2023) tem como tema central a força das mulheres para encarar e superar dificuldades. Como pano de fundo, traz para discussão múltiplas tramas que abordam diferentes eixos temáticos das violências, que dialogam e refletem a realidade social brasileira.

Dentre elas, destacamos neste texto a violência urbana, mas vale lembrar núcleos que retratavam outros tipos de violência, como a violência doméstica que a personagem Raquel (Helena Ranaldi) sofria de seu marido Marcos (Dan Stulbach), que ficou marcada pelo uso de uma raquete de tênis. A trama trouxe também a violência contra idosos exercida pela personagem Dóris (Regiane Alves) contra seus avós Leopoldo (Oswaldo Louzada) e Flora (Carmem Silva). A repercussão das cenas de maus-tratos é mencionada no Estatuto da Pessoa Idosa no Senado Federal, pois teria acelerado a tramitação da proposta.

Uma característica da telenovela é a intertextualidade, pela qual os problemas da sociedade dão uma face realista à trama, uma vez que, conforme afirma Santos (2018), os dramas pessoais são focados na família, cotidiano e realidade. Ao explorar as diversas narrativas centradas em temáticas sobre a violência, o dramaturgo Manoel Carlos fez uso de cenas “fortes” de modo contundente, ao mesmo tempo, suscitou valor e sentido às discussões em pauta.

Como modo de reflexão, Esslin (1978, p. 24) define o drama como “forma mais concreta na qual podemos pensar a respeito de situações humanas”, como as contextualizadas em *Mulheres Apaixonadas*. Assim, a violência pode ser entendida como crítica social, por meio da ficção como recurso para dar visibilidade aos problemas da sociedade. Tal visibilidade pode sensibilizar o telespectador e legitimar as mudanças sociais necessárias. Como defende Lopes (2003), a telenovela mescla os domínios público e privado, conseguindo assim sintetizar problemáticas amplas em conflitos pontuais.

A telenovela, como mediadora entre a realidade e a ficção, alcançou status relevante, pois as tramas ficcionais tratam de temas da realidade brasileira. Lopes afirma que “a telenovela no Brasil conquistou reconhecimento público como produto artístico e cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país” (Lopes, 2003, p. 17). Na mesma esteira, quando Wolton (1996) aborda as potencialidades da telenovela brasileira, define-as como agentes do laço social e assinala que todas as classes sociais assistem à telenovela. O autor reitera que “é preciso sublinhar ainda a sua importância como espelho da sociedade, ao mesmo tempo que fator estruturador da identidade brasileira” (Wolton, 1996, p. 164).

Procedimentos metodológicos

Em nosso estudo, pretendemos estabelecer uma relação entre a violência urbana abordada na telenovela *Mulheres Apaixonadas* e a violência contemporânea não ficcional, cuja metodologia será baseada na análise de conteúdo conforme Bardin (2016). A autora propõe que o estudo seja organizado em três fases: escolha dos documentos a serem analisados; formulação das hipóteses e objetivos; e elaboração de indicadores para fundamentar a interpretação dos resultados.

Assim, nosso documento de análise será o capítulo 150, na sequência em que Fernanda (Vanessa Gerbelli) e Téo (Tony Ramos) são vítimas de balas perdidas da troca de tiros entre a polícia e bandidos, em uma Rua do Leblon, bairro nobre da Zona Sul, Capital do Rio de Janeiro. Na sequência, faremos um agrupamento dos principais comentários das personagens relacionados à

violência no Leblon, ocorridos nos capítulos 151 e 152, a fim de refletir sobre a perspectiva de classe nos diálogos em relação à violência urbana.

A violência urbana como narrativa da nação brasileira

A telenovela *Mulheres Apaixonadas* explorou diversos tipos de violência, temática presente no cotidiano brasileiro. Santos (2018) defende que a violência é um dos temas que sustentam a trama e o enredo das telenovelas, portanto, a violência urbana em *Mulheres Apaixonadas* pode ser um “retrato” do que constitui o cenário de problemas do Brasil, com foco na cidade do Rio de Janeiro.

Em nossa análise, concordamos que a telenovela é o “espelho da sociedade” (Wolton, 1996, p.164), uma vez que a ficção aborda assuntos reais. A narrativa em questão provoca debate sobre a falta de segurança em bairros “nobres”, problematizando o fato de a segurança pública não ser exclusividade da periferia, região tradicionalmente associada a opressões e foco de problemas sociais.

Em entrevista à revista Exame²⁰, o Instituto Fogo Cruzado traz o levantamento sobre a violência no Rio de Janeiro. A pesquisa mostrou que, entre os anos 2016 e 2022, mil pessoas morreram ou foram vítimas de balas perdidas na região metropolitana do Rio de Janeiro. Castel (2004) defende que a insegurança atua em duas dimensões ao mesmo tempo: as esferas social e civil.

Essa realidade foi retratada no capítulo 150 da telenovela *Mulheres Apaixonadas*. O conflito na trama mostrou troca de tiros entre a polícia do Rio de Janeiro e supostos criminosos no bairro nobre do Leblon. A cena representa a cotidiana problemática brasileira de confrontos entre uma polícia não preparada e bandidos que atuam em uma norma definida por um poder paralelo sob o domínio de grupos armados, formados por traficantes ou milícias. Assim, estabelece-se nas grandes cidades a relação entre violência e poder. Arendt (2016, p. 33) reforça que “o poder e a violência, embora sejam fenômenos distintos, geralmente apresentam-se juntos”. Em concordância com a autora, Santos (1995, p. 290) pontua que “poderíamos considerar a violência como um dispositivo de poder, no qual se exerce uma relação específica com o outro, mediante o uso da força e da coerção”.

²⁰ BRASIL, Agência. Em 6 anos, mil pessoas foram vítimas de bala perdida no Rio de Janeiro. **EXAME**, [S.l.], 11 jan. 2023. Disponível em: <https://exame.com/brasil/em-6-anos-mil-pessoas-foram-vitimas-de-bala-perdida-no-rio-de-janeiro/>. Acesso: 29 abr. 2024

O Atlas da Violência (2023) faz um panorama e tabula dados de homicídios do país através da pesquisa nacional²¹, realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). O instituto informa que, no ano de 2021, o Brasil registrou 47.847 homicídios, sendo 33.039 por arma de fogo. O Atlas defende que o Estado foi incapaz de identificar as causas de 49.413 homicídios ocorridos entre (2011- 2021). Outro dado importante, o relatório, indica que, no ano de 2022, 6.429 homicídios tiveram intervenção policial.

A posse de armas pela sociedade retroalimenta o ciclo da violência, o Atlas da Violência (2021, p. 91) avalia que “inúmeras mortes ocorrem com o uso de armas que em algum momento foram legais, mas foram roubadas e extraviadas e terminaram sendo reutilizadas para tirar a vida de alguém no curso de atividades criminosas”. Essa prática potencializa a violência urbana, colocando em risco a população.

No ano de 2005, dois anos após a primeira exibição de *Mulheres Apaixonadas*, a população brasileira foi consultada sobre a proibição do comércio de armas de fogo e munições. O “Referendo²²” do ano 2005 previa uma alteração no Estatuto do Desarmamento (Lei nº10.826/2003). O novo texto iria impactar a indústria de armas e a sociedade, o povo deveria concordar ou não com o Referendo²³. A alteração na lei foi rejeitada pela população.

A discussão sobre a flexibilização do acesso às armas de fogo foi assunto de discussão nos últimos anos, principalmente na campanha eleitoral para presidente em 2018. Os argumentos a favor da liberação do porte de armas estavam baseados no uso defensivo da população, seguindo a lógica de que o indivíduo assumia a responsabilidade pela própria segurança. Essa cultura pode ocasionar uma falsa sensação de “empoderamento”, fundamentada na estratégia de “solucionar” a violência distribuindo armas de fogo para a população. A discussão sobre a flexibilização do acesso ao porte de armas é anterior à campanha eleitoral de 2018.

Apesar de existir uma percepção de que o recente crescimento na busca por armas de fogo no país começou durante o governo Bolsonaro, a realidade é mais complexa. Ainda durante o governo de Michel Temer foi criada a figura do porte de trânsito, conhecido no meio do tiro desportivo

²¹ INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Atlas da Violência**. 2023. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/4850-dashomicidiosbrasilfinalconferido.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2025.

²² TRIBUNAL SUPERIOR ELEITORAL. **Referendo de 2005**. Brasília, [s.d.]. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/eleicoes/plebiscitos-e-referendos/referendo-2005>. Acesso em: 31 ago. 2025.

²³ Fonte: Segundo a Câmara Legislativa, referendo é uma das formas de consulta popular prevista na Constituição Federal (Art. 14, incisos I e II), ocorre após uma decisão do governo, ou seja, a população é consultada sobre a validade de uma medida já realizada.

por “porte abacaxi”. A medida permitia que caçadores, atiradores desportivos e colecionadores (CAC) fossem dos locais onde estavam seus acervos até clubes de tiro ou locais de caça com uma arma municiada e pronta para uso. Uma novidade que atraiu muita gente, principalmente pessoas que não conseguiam o porte de armas para defesa pessoal por meio da Polícia Federal e que viram nessa novidade a oportunidade de circularem armadas pelas ruas (17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública, 2023, p. 226).

A telenovela *Mulheres Apaixonadas* reforça a sua importância quando promove uma ação socioeducativa, cujo objetivo foi apoiar o movimento Viva Rio, que defendia o Estatuto do Desarmamento²⁴. O Ministério da Justiça e Segurança Pública (MJSP) promove ações com o objetivo de regularizar armas, tirar de circulação as ilegais e incentivar o desarmamento. Atualmente, o decreto²⁵ de armas 11.366, de 1º de janeiro de 2023, suspende o registro para emissão, aquisição e transferência de armas e munições. Essa limitação está definida para caçadores, colecionadores, atiradores e particulares. O decreto também limita a quantidade de armas permitidas por cidadão comum. O Ministério defende que as normas regulamentadoras são o caminho para se alcançar a “paz social no país”.

De acordo com as pesquisas citadas neste artigo, os indicadores apontam que há um descontrole sobre as armas de fogo no Brasil, apesar dos esforços para controlá-las, o Ministério da Justiça e Segurança Pública não é capaz de eliminar a circulação de armas originadas pelo tráfico, nem tão pouco coibir o roubo²⁶ de armamentos e munições de entidades como as Forças Armadas, por exemplo.

O jornal Estadão²⁷ divulgou que o Tribunal de Contas da União (TCU), por meio de uma auditoria, identificou situações que caracterizam fraudes e fragilidades no controle de armas realizado pelo Exército. Essas falhas

²⁴ Estatuto do Desarmamento: dispõe sobre registro, posse e comercialização de armas de fogo e munição, sobre o Sistema Nacional de Armas – Sinarm, define crimes e dá outras providências.

²⁵ BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. **Recadastramento alcança 99% das armas de fogo do Brasil**. Brasília, 04 maio. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mj/pt-br/assuntos/noticias/mjssp-atinge-99-de-recadastramento-de-armas-de-fogo> Acesso em: 31 ago. 2025.

²⁶ CANIATO, B. As conexões por trás do maior roubo de armas da história do Exército. **Veja**, Brasil, 27 out. 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/as-conexoes-por-tras-do-maior-roubo-de-armas-da-historia-do-exercito> Acesso em: 31 ago. 2025.

²⁷ VALFRÉ, V.; LORRAN, T. 94 mortos compraram mais de 16 mil munições para armas de fogo durante o governo Bolsonaro. **Estadão**, Brasília, 04 mar. 2024. Disponível em: https://www.estadao.com.br/politica/94-mortos-compraram-mais-de-16-mil-municoes-para-armas-de-fogo-durante-o-governo-bolsonaro/?utm_source=linkedin:newsfeed&utm_medium=social-organic&utm_campaign=redes-sociais:052024:e&utm_content=::&utm_term=. Acesso em: 31 ago. 2025.

representam riscos à segurança pública. O diagnóstico é objetivo, a falta de controle sobre as armas de fogo reflete a precariedade da segurança pública. As armas roubadas irão equipar os grupos armados e fortalecer a violência discutida neste artigo.

A trama de Fernanda e Téo

Ao longo da narrativa de *Mulheres Apaixonadas*, a personagem Fernanda (Vanessa Gerbelli) é apresentada como ex-garota de programa, que acaba engravidando. Devido à gravidez, a jovem deixou a prostituição e teve um casal de gêmeos de um homem que não assumiu a paternidade. Sem condições de criar os dois filhos, Salete (Bruna Marquezine) e Lucas (Victor Curgula), Fernanda entregou o menino para adoção, que foi acolhido pelo casal Téo (Tony Ramos) e Helena (Christiane Torloni). Fernanda vivia a angústia e o tormento provocado pela ausência de seu filho e pela própria condição social.

Em *Mulheres Apaixonadas*, a trama ficcional apresenta uma progressão da violência, explora uma realidade concreta rodeada de conflitos e complexidades, na esteira do que diz Motter sobre as representações ficcionais.

As personagens ganham complexidade, interioridade e ambiguidades que se exteriorizam em conflitos, problematizando sujeitos, ações e situações. Suas personagens vão se afastando do mundo maravilhoso da pura fantasia rumo a um mergulho progressivo e gradual no mundo social concreto. Vivem num cotidiano tenso, perpassado de problemas, angústias, impotências (Motter, 2003, p. 42-43).

Devido à falta de qualificação profissional, Fernanda encontra dificuldade de encontrar um emprego. Após trabalhar como vendedora em uma loja de roupas, ela fica desempregada. Mesmo no período em que trabalhava, Fernanda dependia da ajuda financeira de Téo (Tony Ramos), seu ex-amante e pai adotivo de seu filho, para pagar o aluguel, sustentar Salete e as demais despesas. Fernanda era apaixonada por Téo, que não aparentava corresponder ao afeto, pois sempre a tratava com frieza. Em contrapartida, Téo sempre demonstrou forte afeição por Salete, a outra filha de Fernanda. Ao longo da trama, passam a aparecer sinais de que Téo fosse o pai dos gêmeos e, portanto, da menina Salete. Além do amor não correspondido por Téo, da crítica situação financeira e do remorso por ter entregado seu filho para adoção, Fernanda vivia uma relação conturbada com sua mãe, que a extorquia e a maltratava com violências verbais e acusações de fracasso, sempre trazendo à memória o passado na prostituição.

Após um longo período, Fernanda consegue emprego como assistente de almoxarifado em um hotel, cujo gerente era Rafael (Cláudio Marzo). Certo dia, Téo

e Fernanda estavam na rua com a menina Salete e presenciavam uma perseguição policial.

Inicia-se uma troca de tiros que acertam Téo e Fernanda. Após serem atingidos pelas balas perdidas, Fernanda é internada sem identificação em um hospital público, onde não resiste aos ferimentos e morre. Téo, por sua vez, é transferido para um hospital particular e sobrevive. A morte consolida as opressões da vida de Fernanda, ao passo que Téo assume a paternidade de Salete.

Téo: da elite despreocupada ao engajamento em causas sociais

Téo (Tony Ramos) pertencia à elite do Leblon, tanto por suas condições financeiras quanto intelectuais e culturais, sendo saxofonista em uma banda de jazz em um hotel na zona sul. O músico era um dos donos da escola particular de ensino médio, a Ribeiro Alves.

As preocupações de Téo se limitavam a uma crise no casamento com Helena (Christiane Torloni) e ao cuidado com Lucas (Victor Curgula), seu filho “adotivo” de nove anos. No início da narrativa, o músico não tinha engajamento ou preocupações evidentes com causas sociais ou com a violência da cidade.

Durante o assassinato de Fernanda, Téo também é baleado e fica alguns dias na UTI do hospital particular ao qual é levado. Após presenciar a morte de Fernanda, Téo apresenta mudanças de comportamento. O músico passa a ser um cidadão envolvido em pautas sociais que discutem a violência urbana e o desarmamento da população.

Manoel Carlos faz uma abordagem socioeducativa dentro da trama violenta. O autor da telenovela promove o diálogo entre ficção e realidade na campanha “Brasil sem Armas”. Para Santos (2018, p. 44), “o realismo presente na telenovela é fruto do entrelaçamento entre a realidade social e a ficção”.

Carlos trouxe para o debate a questão da violência urbana, que motivou a campanha²⁸ pelo desarmamento. De acordo com Balogh (2002, p. 164), “dentro desse contexto apontado, a TV acaba fazendo muitos papéis que deveriam ser mais bem exercidos pelas instituições e pela própria sociedade”. Além de ser um instrumento de protesto, a campanha trouxe um momento de reflexão e diálogo com a nação. A ação teve apoio da TV Globo e do Movimento Viva Rio.

Com o apoio da TV Globo e do autor Manoel Carlos, o movimento Viva Rio conseguiu reunir cerca de 40 mil pessoas na Avenida Atlântica, em

²⁸ AÇÕES Socioeducativas. **Memória Globo**, [S.l.], 28 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/mulheres-apaixonadas/noticia/acoes-socioeducativas.ghtml>. Acesso em: 31 ago. 2025.

Copacabana, na Zona Sul do Rio, na manifestação “Brasil sem Armas”. O objetivo era pressionar a aprovação do Estatuto do Desarmamento no Congresso Nacional. As cenas da manifestação, da qual participaram autoridades federais e estaduais, vítimas da violência, anônimos e os atores de 'Mulheres Apaixonadas', foram exibidas na novela ao som do Hino Nacional (Memória Globo, 2021, *online*).

Balogh (2002) define esse tipo de campanha como “*merchandising social*”, na qual os personagens transmitem mensagens que “abarcam um espectro bastante grande de temas e problemas sociopolíticos” (Balogh, 2002, p. 164). A autora defende que no “*merchandising social e político, ator e personagem se entrelaçam como porta-vozes privilegiados de problemas sociais e políticos mais prementes no momento da emissão dos programas*” (Balogh, 2002, p. 38). Essa transmissão de mensagens pode ser entendida como recurso comunicativo. Para Lopes (2009), a campanha é definida como ação socioeducativa que seria definida pela veiculação de mensagens socioeducativas, de conteúdo ficcional ou real, podendo ser sistematizadas e com propósito definido ou espontaneamente percebidas pela audiência, que extrai ensinamentos e reflexões capazes de mudar seus conhecimentos, valores e atitudes.

O *merchandising social* pode ser definido como um recurso comunicativo que consiste na veiculação, nas tramas e enredos das produções de teledramaturgia, de mensagens socioeducativas explícitas, de conteúdo ficcional ou real, entendendo-se por “mensagens socioeducativas” tanto as elaboradas de forma intencional, sistematizadas e com propósitos definidos, como aquelas assim percebidas pela audiência – que, a partir das situações dramatúrgicas, extrai ensinamentos e reflexões capazes de mudar positivamente seus conhecimentos, valores, atitudes e práticas (Lopes, 2009, p. 19).

Na campanha, Téo (Tony Ramos) lidera a passeata em uma cadeira de rodas, ainda se recuperando do ferimento do tiro na cabeça. Nesse contexto, *Mulheres Apaixonadas*, ao fazer um cruzamento entre a ficção e a realidade, oferece “efeitos do real”. Para Motter (2003), esses efeitos aproximam a trama da realidade. No capítulo 174, a escola fictícia Ribeiro Alves promove uma discussão mediada pela professora Santana (Vera Holtz). Durante o debate na escola se fazem presentes os pais da estudante Gabriela Prado Maia, que na vida real foi vítima de uma bala perdida na Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro, no início de 2003 (Memória Globo, 2021). A questão foi desencadeada pelo movimento “Brasil sem Armas” que motivou a conversa sobre o desarmamento, ampliando a abordagem temática e evidenciando que a cena se trata de ação socioeducativa.

A reexibição da telenovela *Mulheres Apaixonadas* no programa *Vale a Pena Ver de Novo* no ano de 2023 retoma um debate relevante e atual que faz referência ao estado social da nação, local onde a violência desconsidera as regras que regem a sociedade.

Fernanda e Téo em meio ao fogo cruzado

O capítulo 150 da telenovela é marcado por uma expectativa: Téo irá revelar a Helena (Christiane Tortoni) que é pai biológico de Lucas (Victor Curgula), filho de Fernanda. Antes de seguir ao encontro, Téo dá uma carona para Fernanda e Salete.

Ele deixa a menina na escola e segue com Fernanda pelo trânsito congestionado das ruas do Leblon. De repente, Téo e Fernanda ouvem tiros e percebem um conflito entre a polícia e bandidos. Com isso, o casal fica muito assustado. A situação se complica e um tiro atinge o para-brisa. Téo e Fernanda resolvem sair do carro para fugir dos tiros, os dois correm. Téo recebe o primeiro tiro, é atingido na cabeça, Fernanda, perplexa ao testemunhar a cena, tenta fugir, mas é alvejada, os tiros atingem seu ombro e o peito, Téo e Fernanda ficam caídos no asfalto (Imagem 01).

O cenário é de tiroteio, carros furados de bala, os pedestres observam os corpos. As vítimas são socorridas, Téo logo é reconhecido pelos paramédicos e autoridades presentes. Fernanda permanece no anonimato, seus pertences não foram recolhidos do chão. As vítimas são conduzidas até um hospital público. Durante o tumulto, um jovem rouba a bolsa e o telefone de Fernanda, que estavam largados no asfalto.

Figura 1 – Capítulo 150: Téo e Fernanda são vítimas de balas perdidas



Fonte: *MULHERES APAIXONADAS*. Direção: Ricardo Waddington, Rogério Gomes e José Luiz Villamarim. Roteiro: Manoel Carlos. Brasil: TV Globo, 2003. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9232665/?s=0s> Acesso em: 14 abr. 2024.

No hospital, Téo é reconhecido, o que gera uma desordem na recepção e Fernanda entra sem identificação. A família e os amigos se assustam quando Téo é anunciado como uma das vítimas. Após os primeiros socorros, Téo é transferido para uma clínica particular onde sua filha Luciana (Camila Pitanga) é médica. Fernanda é levada para cirurgia e permanece na UTI como indigente, até que um familiar seja contatado.

A tragédia no Leblon torna-se a pauta do dia em quase todos os núcleos de personagens do capítulo em questão. A notícia é dada pelo rádio e também na TV.

O assalto, a troca de tiros entre a polícia e bandidos e o envolvimento de Téo como vítima de bala perdida repercutem na mídia, entre familiares e conhecidos.

Enquanto o assunto reverbera entre os populares, crianças brincam entre os carros nas ruas do Leblon. Elas portam armas de brinquedo e trocam tiros e, nessa brincadeira, não se sabe quem é a polícia e o ladrão.

Análise empírica: personagens e os comentários sobre a violência

A partir desse episódio ocorreram inúmeros comentários das personagens manifestando diferentes opiniões. O quadro abaixo traz um agrupamento dos principais comentários relacionados à violência no Leblon. A planilha foi construída visando possibilitar análises dos relatos das personagens ocorridos nos episódios que sucederam ao assassinato de Fernanda, nos capítulos 151 e 152. Como critério de construção, o quadro é organizado da seguinte forma: seguindo da esquerda para direita, iniciamos com a marcação dos capítulos, registro do tempo minuto e segundo; na sequência a coluna é destinada ao elenco, em seguida listamos as personagens com as respectivas atividades exercidas na telenovela.

A próxima coluna indica a classe social das personagens. A partir das definições do portal Infomoney²⁹, foram definidas três classes sociais prioritárias: classe alta (A) normalmente atribuída a elite; classe média, contemplando a média alta (B) e média baixa (C); e a classe baixa, considerando as classes D e E, que são as mais pobres. É de nosso conhecimento que as classes são delimitadas pelo posicionamento social e pela renda familiar. Na telenovela, não há informações de renda das personagens, por isso, para definir as classes, adotamos apenas os aspectos que designam o posicionamento social, esses parâmetros assinalam as desigualdades entre as personagens na trama.

Sabemos que a primeira exibição da telenovela ocorreu em um período de mobilidade social ascendente e, portanto, surgiram novas categorias de classes sociais.

No entanto, essas variáveis não são objetos de nosso estudo. Na coluna de comentários das personagens, agrupamos frases que manifestam as opiniões que fazem referências à violência urbana, assalto e bala perdida nas ruas do Leblon.

²⁹ CLASSES D e E continuarão a ser mais da metade da população até 2024, projeta consultoria. **InfoMoney**, [S. l.], 26 abr. 2022. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/minhas-financas/classes-d-e-e-continuarao-a-ser-mais-da-metade-da-populacao-ate-2024-projeta-consultoria/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

Quadro 1 – Captura de tela com comentários das personagens sobre a violência no Leblon

Cap	Tempo (min:seg)	Elenco	Personagem	Classe Social	Comentários das Personagens
151	35:19-35:22	Cristiane Torloni	Helena (diretora da escola)	Alta	Meus Deus do céu, no Leblon!
151	35:22-35:25	Vera Holtz	Professora Santana	Média	No Leblon, um tiroteio no paraíso! Quem diria não é!
151	41:47-41:50	Daniel Zettel	Carlinhos (adolescente)	Média	Aquele faroeste de sempre do Rio de Janeiro
151	45:14-45:19	Carmem Silva	Flora (Vó do Carlinhos)	Média	Ai, meu Deus, é melhor ninguém sair de casa agora!
151	45:19-45:26	Regiane Alves	Dóris (adolescente)	Média	Isso tem todo dia em todo lugar. Quem tem grana, vó anda num carro blindado e com colete a prova de bala!
151	45:29-45:33	Carmem Silva	Flora (Vó do Carlinhos)	Média	Minha filha, não pode deixar encarar isso tudo como natural, é preciso protestar, sair às ruas gritar!
151	45:34-45:39	Marcos Caruso	Carlão (desempregado)	Média	Botar o povo na rua pra cobrar respostas e soluções!
152	14:40-14:43	Suzana Vieira	Lorena (empresária)	Alta	Como isso pode acontecer a dois quarteirões da nossa casa?
152	21:42-21:45	Paulo Figueiredo	Afrânio (empresário)	Alta	O Leblon tem o IPTU mais caro do Rio de Janeiro!
152	22:00-22:06	Paulo Coronato	Caetano (taxista)	Baixa	bobagem, isso tá em todo lugar, no Brasil e no mundo inteiro!
152	35:28-35:36	Fabiana Carla	Célia (doméstica)	Baixa	Se isso acontecesse na zona norte, ninguém se espantava, agora aqui, bairro chique, bala perdida parece coisa do outro mundo!

Fonte: Elaborado pelas autorias (2025).

A partir desse episódio, ocorrem comentários das personagens manifestando diferentes opiniões. A seguir, comentaremos os principais diálogos relacionados à violência no Leblon. As falas destacadas ocorreram nos episódios que sucederam ao assassinato de Fernanda, nos capítulos 151 e 152.

Os comentários das personagens sobre a tragédia no Leblon apresentaram características distintas entre si no que se refere ao modo de compreender, aceitar a violência e suas causas. Faremos uma breve análise das principais opiniões selecionadas, com reflexões a partir do recorte de classe das personagens.

Helena (Christiane Torloni) e a professora Santana (Vera Holtz) estão “presas” no trânsito após o tiroteio. Ao ouvirem a notícia pelo rádio do carro, tomadas de espanto, sem saber ainda quem são as vítimas, inicialmente não acreditaram em uma ocorrência desse tipo. Helena, perplexa com o acontecimento, comenta “Meu Deus do céu, no Leblon!”, em seguida, a professora Santana, pondera: “No Leblon, um tiroteio no paraíso! Quem diria, não é!”. Podemos supor que a fala de Helena e da educadora caracterizaram uma visão aristocrática, dando a entender que a violência seria algo pouco comum, talvez impossível de acontecer no bairro nobre.

Esse pensamento designa a violência urbana como prerrogativa de comunidades e bairros pobres, essa visão é reforçada pela condição social da elite.

Lorena (Suzana Vieira), dona da escola Ribeiro Alves, recebe a notícia de que Téo, seu irmão, foi baleado. Assustada, ela se pergunta: “Como isso pode acontecer a dois quarteirões da nossa casa?”. O empresário Afrânio (Paulo Figueiredo) comenta “o Leblon tem o IPTU³⁰ mais caro do Rio de Janeiro!”. Com base na visão do empresário, podemos entender que a violência é um fator preocupante, mas a preocupação está na dimensão imobiliária, consequentemente aquela que desvaloriza os imóveis da região. Na telenovela, as famílias ricas viviam distanciadas da realidade, eram blindadas em suas fortalezas, como mansões e apartamentos de luxo com vista para o mar, guardadas pelos seguranças.

Enquanto isso, a vida comum se desenrolava num campo minado de violências, lágrimas e dores. Fernanda (Vanessa Gerbelli) não resistiu aos ferimentos e morreu. Ela foi mais uma das vítimas do fogo cruzado entre a polícia e bandidos, entrou para a estatística da violência urbana, de morte por bala perdida. Téo (Tony Ramos), seu ex-amante, também foi baleado, mas sobreviveu.

Nos comentários em família, Flora (Carmem Silva), avó de Carlinhos, ao ouvir as sirenes da polícia, apavorada, comentou: “Ai, meu Deus, é melhor ninguém sair de casa agora!”. O adolescente Carlinhos (Daniel Zettel) classificou a violência como “Aquele faroeste³¹ de sempre do Rio de Janeiro”. Dóris (Regiane Alves), irmã de Carlinhos, comentou “Isso tem todo dia em todo lugar, quem tem grana vó, anda num carro blindado e com colete à prova de balas!”. Nas falas dos adolescentes Carlinhos e Dóris, identificamos uma certa indiferença em relação ao tema violência urbana, logo, esse comportamento pode ser característico de quem habita em regiões onde a violência é rotineira e banalizada. Para Kehl (2004), a banalização da violência é aquela onde a segurança deixa de ser prioridade e assume um plano menos importante, essa mudança de paradigma normatiza a violência urbana. Em desacordo com o ponto de vista de sua neta (Dóris), Flora protesta: “Minha filha, não pode deixar encarar isso tudo como natural, é preciso protestar, sair às ruas e gritar!”. Carlão (Marcos Caruso), pai de Carlinhos, concorda com sua mãe, e reitera, “Botar o povo na rua pra cobrar respostas e soluções!”. A violência alimenta ciclos que definem rotinas, tornam as ruas em campos de batalha sinalizando a desassistência do poder público, essa carência é muito mais presente nos subúrbios. As falas da empregada de

³⁰ Imposto Predial e Territorial Urbano.

³¹ Faroeste: Gênero cinematográfico, onde há lutas e troca de tiros entre as personagens.

Lorena, a doméstica Célia (Fabiana Karla) e do taxista Caetano (Paulo Coronato), portam traços da realidade social em que vivem, lugar onde o poder público “quase” não atua. Ao saber que Téo foi baleado, a doméstica de Lorena se mostra conformada com a falta de assistência do governo, principalmente nas regiões periféricas.

A empregada, que tem o crime como algo banalizado, comenta que “Se isso acontecesse na zona norte, ninguém se espantava, agora aqui, bairro chique, bala perdida parece coisa do outro mundo!”. Já o motorista de táxi “habituaado” à violência nas ruas mostra um conformismo arraigado, defende que a preocupação com a violência é “Bobagem, isso tá em todo lugar, no Brasil e no mundo inteiro!”.

Essa fala pode remontar a reflexões trazidas por Kehl e Arendt (2004; 2016) sobre a banalidade do mal ou da violência. Para Hannah Arendt (2016), o mal absoluto é aquele que vem da ausência de reflexão, da banalização da nossa condição humana. Kehl (2004) aproxima essa ideia de ‘mal’ a uma equivalência sobre ‘violência’, que também passa por essa banalização da vida cotidiana e do vazio de pensamento, que levam a um comodismo em relação a essas pautas.

Ao observar os comentários das personagens, são identificadas diferentes perspectivas acerca da violência urbana, medidas de prevenção e responsabilidades pela segurança pública. Verificam-se três narrativas que apresentaram aspectos distintos, talvez influenciados pela desigualdade e classe social das personagens. A elite vive segundo uma ética relativa situacional amparada em suas riquezas e poder político, não reconhece e não admite a violência em seu território, sugere que a violência seja característica da periferia.

Carlão está desempregado, é formado em economia, vive fazendo “bicos” como contador, ele tem consciência dos problemas econômicos e sociais da nação. Carlão e sua mãe são da classe média, a fala dessas personagens tem um apelo mais pedagógico e político, convocam os telespectadores a uma reflexão. Elas apresentam uma crítica, conscientizam a população, fazem um desafio e defendem que o povo não deve aceitar a violência urbana, deve protestar, cobrar das autoridades as devidas soluções. Quanto à população mais pobre, que são normalmente da periferia, aqui representados pela doméstica e pelo taxista, esses trabalhadores atuam nos bairros nobres. Essas pessoas são vítimas dos efeitos da banalização da violência (Kehl, 2004), são oprimidas, não têm voz, suas convicções são formatadas pela cultura do medo nas comunidades em que vivem e também pela ausência do poder público. As falas da doméstica e do taxista sobre a violência urbana refletem o viés inconsciente do “sempre foi assim”, portanto, não será mudado. Essa perspectiva é fortalecida pela desigualdade, é favorável aos desgovernos e está enraizada no

universo da população desprivilegiada. Essa narrativa nos aproxima da ficção, “o telespectador ‘reconhece’ e ‘se reconhece’ em várias dessas questões por tomar conhecimento ou mesmo vivenciá-las no ‘mundo real’” (Santos, 2018, p. 43).

Fora das telas, a insegurança atinge a todos, principalmente as pessoas das classes menos favorecidas. Na relação causa e efeito, a violência urbana é consequência das desigualdades sociais e da desassistência do poder público.

Considerações finais

Vimos que a telenovela *Mulheres Apaixonadas* trouxe para discussão múltiplas tramas que abordam diferentes concepções de violências que dialogam com a realidade social brasileira. Muito além da ficção, a reprise da telenovela no ano de 2023 promoveu um debate relevante e atual, trouxe à consciência os problemas da nação e reforçou a necessidade da participação ativa da população no enfrentamento da violência urbana. Vimos também que o tema desarmamento era pauta na época da primeira exibição da telenovela e continua atual. Quanto aos manifestos e aos debates que resultaram em mudanças e novas leis a partir da primeira exibição da telenovela, os dados registrados sobre a violência mostram que ainda há muito a ser feito.

Quantitativamente, os casos de homicídios tabulados nas pesquisas atuais são fatos verificáveis que comprovam a insuficiência dos meios institucionalizados no combate à violência e ao desarmamento da população. Para Manoel Carlos, a violência urbana é matéria-prima abundante para a construção de narrativas contemporâneas e significativas. Fernanda era pobre, sua morte não causou comoção na sociedade, Téo era da elite do Leblon, foi baleado, o evento reverberou na mídia e abalou a “alta” sociedade. Téo, mesmo de cadeira de rodas, participou do movimento a favor do Estatuto do Desarmamento, assim, supomos que na cena haja um apelo melodramático de engajamento social. A morte vista pelo viés do martírio encerrou os sofrimentos de Fernanda, serviu de instrumento para a construção de uma ação socioeducativa que desse sustentação a uma causa necessária para a sociedade, como o movimento Viva Rio, que apoiava a criação do Estatuto do Desarmamento.

Sabemos que a nação possui culturas e classes sociais distintas, portanto, é possível que a mesma mensagem contida na narrativa violenta de Fernanda e Téo possua diferentes recepções. Assim, não se sabe se as cenas embrutecem ou sensibilizam o telespectador. Nesse universo diversificado, é possível que a narrativa tenha a essência enfraquecida em seu caráter de manifesto e instrumento de denúncia.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, H. **Sobre a violência**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na tv: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Ed. USP, 2002.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.
- CASTEL, R. **La Inseguridad Social: ¿Qué es estar protegido?** Buenos Aires: Manantial, 2004.
- ESSLIN, M. **Uma Anatomia do Drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023.
- KEHL, M. R. Televisão e Violência do Imaginário. In: BUCCI, E.; KEHL, M. R. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LOPES, M. I. V. de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17–34, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- LOPES, M. I. V. de. Telenovela e Direitos Humanos: a narrativa de ficção como recurso comunicativo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/r5-3347-1.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- MOTTER, M. L. **Ficção e Realidade: A Construção do Cotidiano na Telenovela**. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.
- MULHERES Apaixonadas. Direção: Ricardo Waddington, Rogério Gomes e José Luiz Villamarim. Roteiro: Manoel Carlos. Brasil: TV Globo, 2003.
- SANTOS, A. L. M. dos. **A Construção da Identidade Étnica Brasileira Através da Telenovela**. São Luís: EDUFMA, 2018.
- SANTOS, J. V. dos. **Sociedade e Estado**. Brasília: MMFreire, 1995.
- WOLTON, D. **Elogio do grande público**. São Paulo: Ática, 1996.

ELEMENTOS DO *BOYS LOVE (BL)* NA SÉRIE CHINESA *THE UNTAMED*: ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E INTERPRETAÇÕES DE FÃS BRASILEIROS

Laiza Ferreira Kertscher (Universidade Federal de Minas Gerais)

Este trabalho traz alguns resultados obtidos a partir de uma pesquisa de Dissertação que propôs a compreensão do *Boys Love* (conhecido pela sigla *BL*) como uma categoria cultural. O *BL* é um gênero de ficção asiático de histórias românticas entre personagens do sexo masculino, que se manifesta atualmente em diversos formatos como quadrinhos, séries televisivas, animações, romances literários e outras mídias. A noção de categoria cultural (Mittell, 2004) ou gênero cultural (Martín-Barbero, 1997) defende que as categorias usadas para classificar produções do entretenimento sejam percebidas para além da ideia tradicional de gênero narrativo. Por essa abordagem, a pesquisa investigou como o *BL* se constitui como uma categoria cultural, que agrupa não só textos, mas também práticas e discursos construídos na circulação, entre instâncias de produção e recepção. A investigação se deu a partir da série chinesa *The Untamed* (*Tencent Video*, 2019), uma das mais populares deste país entre comunidades transnacionais de fãs do gênero, mas que, oficialmente, não se apresenta como uma obra *BL*.

Adaptação de um romance literário que traz explicitamente a temática do relacionamento homoafetivo, na série o amor romântico entre os protagonistas não aparece claramente em diálogos ou imagens, devido às restrições midiáticas para distribuição de conteúdo homoafetivo em produções audiovisuais na China. Diante de uma produção que, mesmo sem utilizar essa classificação genérica, é associada ao *BL*, esta pesquisa objetiva compreender essa categoria a partir de uma abordagem cultural, em que os significados são construídos fora dos textos. A investigação se deu por dois eixos distintos, porém complementares: a análise do discurso narrativo da série e a investigação acerca das interpretações de fãs brasileiros a respeito do enquadramento de *The Untamed* como uma história *BL*. Percebemos como a série utilizou recursos expressivos próprios do audiovisual e estratégias de produções seriadas televisivas para representar aspectos associados ao *BL* entre pistas narrativas. Já a investigação dos discursos dos fãs demonstrou como aqueles que reconhecem *The Untamed* como parte do *BL* se posicionam para validar suas opiniões, em que o compartilhamento desta perspectiva orienta a formação de uma comunidade entre esse público.

Formação do *BL* como uma categoria cultural

A compreensão do gênero como categoria cultural, ou como um “fato cultural”, direciona o olhar para questões externas às obras, mas que se fazem presentes nelas ao perceber essas classificações como um espaço de união de entendimentos compartilhados, um agrupamento discursivo por meio do qual reconhecemos textos como parte de uma mesma classificação. Por abordagens distintas, Jesús Martín-Barbero (1997) e Jason Mittell (2004) argumentam que a noção tradicional de gênero, relacionada a conteúdos formais, de composição e de conteúdo, é insuficiente para compreender as produções do entretenimento e da cultura popular. Desse modo, os autores defendem que os gêneros não são construídos apenas de características internas dos textos, mas também de significados percebidos na circulação, entre usos e interpretações. Jason Mittell (2004), ao discutir a noção de gênero como categoria cultural, indica que essas classificações midiáticas não possuem valências fixas, sendo constituídas em um agrupamento de diferentes experiências e compreensões.

Mittell aponta para a impossibilidade de compreensão total de um gênero ao destacar que as práticas e discursos que constituem essas categorias emergem de diferentes contextos e instâncias, sendo necessário buscar as características relevantes para a compreensão de cada gênero em seus contextos de uso. Martín-Barbero (1997), por sua vez, defende que a pertinência metodológica do gênero seria como uma chave de leitura e análise de determinadas experiências culturais, tal como “ídiomas” que orientam o reconhecimento de textos em uma mesma dinâmica, inseridos em processos que não estão restritos aos meios e à produção, mas também são construídos na recepção. Perceber os gêneros como fatos culturais seria, portanto, entender a relação dialógica que se constrói entre o que é dito e lido a partir dos textos, mesmo que aquilo que for apreendido na leitura não esteja exatamente presente no conteúdo.

Essa abordagem implica em descentralizar os textos e as instâncias de produções como os únicos responsáveis pelas definições genéricas. Conforme Mittell (2004), interessa mais reconhecer cada gênero como “uma categoria conceitual formada por práticas culturais e não inerentes aos objetos que elas parecem descrever³²” (Mittell, 2004, p. 12, tradução nossa). Nesse sentido, o *BL* aparece como uma categoria oportuna para a abordagem cultural dos gêneros em que, entre seus diversos usos e manifestações, não há unanimidade a respeito de sua classificação como um gênero. Na indústria ficcional asiática, as histórias

³² No original: “[...] as a conceptual category formed by cultural practices and not inherent to the object that they seem to describe” (Mittell, 2004, p. 12).

que narram romances entre rapazes têm origem nos mangás japoneses, em revistas direcionadas para o público feminino em meados dos anos 1970. Por ter suas origens em revistas direcionadas para jovens garotas, essa categoria se tornou conhecida como uma classificação demográfica, algo típico dos quadrinhos japoneses. A ideia de demografia entende que o que classifica um tipo de história na ficção japonesa não é exatamente o tema ou conteúdo, mas uma decisão editorial, conforme o tipo de revista em que cada história é publicada. Posteriormente, o *BL* chegou à indústria das séries televisivas asiáticas e o termo passou a ser adotado também como um formato específico desse tipo de produção.

Demografia, gênero ou formato, ainda que não haja unanimidade em relação à definição do *BL*, aqueles que fazem uso do gênero reconhecem os elementos associados a esse tipo de história e contribuem para o agrupamento discursivo em torno deste termo. Propõe-se, portanto, a partir das discussões de Jason Mittell (2004) e Jesús Martín-Barbero (1997), o entendimento do *BL* como uma categoria cultural, que agrupa textos reconhecidos a partir de características semelhantes, mas também discursos e sentidos compartilhados por aqueles que conhecem a “linguagem” do *BL* a partir de seus usos na circulação. O *BL* hoje representa uma das categorias de ficção asiática mais populares entre comunidades transnacionais de fãs, com produções de destaque do Japão, mas também de outras regiões como Coreia do Sul, China, Taiwan e Tailândia.

As diferentes manifestações do gênero, ainda que tenham incorporado características específicas da indústria e da cultura destes países, trazem ainda alguns dos elementos típicos das histórias originadas nos mangás japoneses. Ishida Hitoshi (2015) define que, em sua essência, o *BL* “representa uma gama de práticas por meio das quais intimidades entre homens podem ser redesenhadas ou redefinidas³³” (Hitoshi, 2015, p. 210, tradução nossa). A observação da autora destaca que esse gênero de “romances entre rapazes” tem como característica principal a narrativa em torno da intimidade entre personagens do sexo masculino. Geralmente manifestada a partir dos sentimentos românticos ou do envolvimento sexual, há histórias que desenvolvem essa intimidade também a partir de relações mais sutis ou até mesmo violentas. Desse modo, ainda que não sejam sempre “histórias de amor”, uma das características definidoras do *BL* é a narrativa norteadada pelo desenvolvimento da relação, seja romântica, sexual ou íntima, entre pelo menos um casal de homens (Suzuki, 2015).

³³ No original: “[...] represent a range of practices through which intimacies between men can be redrawn and redefined”.

Também é característico das histórias do *BL* a representação de tipos, conforme uma dinâmica específica do gênero. É comum que, nos casais do *BL*, os personagens sejam diferenciados entre *seme* e *uke*. Inspirado nos termos das artes marciais japonesas, o *seme* (aquele que ataca) é o “ativo” na relação sexual, mas também geralmente o mais forte, alto e protetor. Já o *uke* (o que recebe) seria o “passivo”, normalmente o mais delicado e feminino. Ainda que, com a expansão do gênero entre formatos e culturas, as dinâmicas entre o *seme* e o *uke* tenham se diversificado, é característico do *BL* a construção de contrastes entre seus personagens. Conforme Yukari (2015), mais do que diferenciar as posições dos personagens em uma relação sexual ou uma tentativa de enquadrá-los em uma dinâmica heteronormativa, o reconhecimento entre *seme* e *uke* indica que o relacionamento se constrói a partir das diferenças entre eles, em que essas posições “não são mais do que idiosincrasias trazidas pela união dos dois”³⁴ (Yukari, 2015, p. 84, tradução nossa).

Além dos elementos textuais, o *BL* se constitui principalmente a partir de práticas externas aos textos, tal como o reconhecimento das fãs do gênero como *fujoshis*³⁵ (geralmente traduzido como “garotas podres”), termo que classifica esse grupo como “pervertido”, devido ao usual conteúdo sexual explícito das histórias. Feichi Chiang (2016), ressalta, no entanto, uma das principais características dos fãs de *BL* é a prática de valorizar e “admirar” as interações entre casais de personagens do sexo masculino em seu cotidiano, seja em conversas com outros fãs ou na produção de outros textos, como *fanfics*. Deste modo, o *BL* se mostra como uma categoria ampla, que abrange narrativas que se manifestam entre diferentes formatos, mas inclui também as práticas dos fãs e as construções culturais entre os países do Leste e do Sudeste Asiático. Entender o *BL* como uma categoria cultural significa, portanto, assumir que não é possível estabelecer uma única definição sobre o tema, mas que é mais relevante perceber como as pessoas compreendem o *BL* e como essa categoria é usada na operação cultural dos textos que são relacionados a esse gênero. Para discutir como o *BL* se constrói como uma categoria cultural, por esta pesquisa, abordamos uma produção que não se apresenta oficialmente como parte do gênero, mas que é frequentemente associada a essa categoria.

³⁴No original: “[...] are no more than idiosyncrasies brought about by grouping the two together” (Yukari, 2015, p. 84).

³⁵ Ainda que haja um pressuposto compartilhado de que o público do *BL* seja predominantemente feminino, *fudanshis* é a denominação para fãs do sexo masculino, “garotos podres”. *Fujin* é a classificação sem determinação de gênero, a “pessoa podre”.

***The Untamed*: construção do BL entre pistas narrativas**

A China foi um dos locais que indigenizou as características do BL, onde o gênero adquiriu características específicas atravessadas também pelo contexto político do país. O BL chinês se desenvolveu a partir de estratégias para driblar as restrições à distribuição dos elementos característicos dessas histórias no país, como as relações homoafetivas e o conteúdo sexual. Ainda assim, as narrativas BL chinesas se tornaram algumas das manifestações mais populares do gênero na Ásia e em comunidades transnacionais de fãs, como no Brasil. Diante desse cenário, uma das formas mais populares dessa categoria na China são romances literários publicados na internet, as chamadas *novels*. O ambiente digital se mostrou um espaço propício para publicação e leitura de histórias do BL, conhecidos pelo conteúdo sexual explícito, em espaços virtuais restritos a usuários cadastrados para dificultar o acesso dos censores. Mesmo diante das restrições, os romances literários do BL chinês ganharam destaque na indústria ficcional do país e, ao conquistar determinada visibilidade entre o público, passaram a seguir o roteiro típico da indústria ficcional asiática, sendo adaptados em diferentes formatos.

Enquanto não havia critérios não muito bem definidos sobre o que seria censurado ou não (Gong, 2021), as primeiras histórias BL chinesas adaptadas em série televisiva abordaram o tema de modo mais explícito. Foi com o sucesso do romance colegial *Addicted* (*iQiyi*, 2016), que chegou a ser suspenso pelo governo, que as restrições se tornaram mais rígidas, mas que também deu às produções chinesas do gênero mais visibilidade internacional (Zou, 2022). *The Untamed* (*Chenqingling*, no original, ou *Os Indomáveis*, no Brasil) integra a franquia de adaptações do romance literário *Mo Dao Zu Shi* (*O Fundador da Cultivação Demoníaca*, no Brasil) da autora Mo Xiang Tong Xiu. No texto-fonte, os dois protagonistas da história vivem um ardente romance ao final da trama e a *novel* é reconhecida como uma das obras mais populares do BL chinês. Mesmo sem explicitar a principal característica do BL, o *c-drama*³⁶ se tornou a adaptação mais bem sucedida da franquia, superando 10 bilhões de visualizações no *streaming* chinês *Tencent Video*, que lançou a série.

No Brasil, o sucesso de *The Untamed* reverberou entre comunidades digitais e a série foi disponibilizada em português em plataformas como *Netflix* e *YouTube*, além das traduções feitas por fãs. Tal como o texto-fonte, a série é ambientada em um universo de fantasia com referências a tradições chinesas

³⁶ As produções seriadas televisivas em países como China, Coreia do Sul e Japão são chamadas de dramas. No Ocidente, é comum diferenciar os dramas coreanos como *k-dramas*, os japoneses como *j-dramas* e os chineses como *c-dramas*, diante das especificidades de cada uma dessas indústrias.

como o Taoísmo. Em meio a uma complexa trama sobre disputas políticas entre clãs de cultivo³⁷, a narrativa é norteadada pelo desenvolvimento da proximidade entre os dois personagens protagonistas, Wei Wuxian (interpretado por Xiao Zhan) e Lan Wangji (interpretado por Wang Yibo). Diferente da *novel*, não há nenhum momento em que os personagens expressam claramente em palavras seus sentimentos românticos ou cenas de interações mais íntimas, como seria esperado de uma série *BL*. No entanto, características relacionadas ao gênero ainda podem ser percebidas no drama entre nuances narrativas. Nesta pesquisa, buscamos o modo como o drama representou o sentimento romântico entre os protagonistas no contexto de censura. Essa investigação buscou identificar as relações percebidas entre *The Untamed* e o *BL* a partir dos recursos narrativos próprios da forma audiovisual, para além das relações da série com o texto-fonte.

Para a análise, utilizamos como base a teoria de Tom Gunning (1991), que defendeu que diferente do texto literário, onde é possível identificar a figura do narrador, em produções audiovisuais existem alguns componentes específicos responsáveis por apresentar a narrativa, compondo a noção de um narrador fílmico. Esses seriam, segundo a teoria do autor, os elementos pró-fílmicos (atores, cenário, figurino, etc.), enquadramento da imagem, recursos de edição e também efeitos sonoros. Seja na forma do cinema, foco da análise de Gunning (1991), ou em produções seriadas televisivas, em que o conteúdo da história se expressa não só a partir da palavra, mas por imagens em movimento e sons, esses aspectos funcionam como mediadores entre a história e os espectadores, representando escolhas narrativas por trás desses elementos. Ainda que, a partir da teoria de Jason Mittell (2004) proponha-se a descentralização dos textos na análise dos gêneros, diante do objeto desta pesquisa, é fundamental a discussão do arranjo narrativo da série para compreender os discursos que associam *The Untamed* ao *BL*. Nesse sentido, tomando como alicerce teórico-metodológico a teoria de Tom Gunning (1991), discutimos o modo como *The Untamed* apresentou elementos do *BL* em cena, mesmo sem os explicitar em diálogos e imagens.

Uma das características principais da narrativa do *BL*, que pode ser percebida em *The Untamed*, é a tipificação entre *seme* e *uke*. Apesar de não seguirem rigorosamente todas as “regras” do casal tradicional do *BL*, a caracterização dos personagens buscou, de alguma forma, representar as diferenças entre eles, ao serem apresentados visualmente como opostos ao longo da história. A personalidade expansiva de Wuxian foi apresentada pelas

³⁷ Cultivação remete a uma prática do Taoísmo de aperfeiçoamento da energia do corpo humano. Em *The Untamed*, tal como em outras obras de ficção chinesa, os cultivadores são aqueles que desenvolvem a energia de modo a se tornarem poderosos guerreiros ou imortais.

expressões faciais do ator Xiao Zhan e também por suas posturas, quando o personagem não se importa em se apoiar em objetos sagrados ou sentar-se de forma desleixada. Por outro lado, Wangji é representado com uma postura elegante e as emoções em seu rosto são raramente expressas e mesmo em batalhas seu rosto permanece neutro. Embora na vida real Wang Yibo seja mais baixo que Xiao Zhan, o drama também buscou estratégias de figurino e enquadramento para fazê-lo parecer mais alto e mais forte que seu colega, para desempenhar o papel de *seme*. Além disso, a ideia do *seme* mais “forte” e do *uke* “frágil” são representados em momentos em que Wangji precisa proteger e carregar Wuxian em seus braços.

Além das performances e caracterização dos atores, outros elementos como composição de imagem, edição, *mise-en-scène* e sons também foram explorados no drama para ajudar a construir a ideia de um relacionamento romântico entre os personagens principais. A edição de cenas e o enquadramento, por exemplo, são usados pela série para sugerir uma atmosfera romântica da história. Há *close-ups* frequentes que apontam as expressões faciais dos atores, a fim de enfatizar sentimentos e características melodramáticas. Uma prolepse também é usada nas cenas finais do drama, em que o “final feliz” dos protagonistas juntos é implícito pelo que pode ser entendido como uma inversão da ordem da estrutura narrativa.

Outro elemento importante no universo de *The Untamed* são as músicas, especialmente “*Wuji*”, tema de Wangji e Wuxian cantado por Xiao Zhan e Wang Yibo. A faixa, além de dar suporte às cenas dos personagens e indicar ao espectador o clima daquele momento da narrativa, é ao mesmo tempo, um elemento diegético e não diegético da série. Quando ouvimos “*Wuji*”, reconhecemos instantaneamente que se trata de uma cena sobre Wuxian e Wangji, e podemos esperar interações entre eles, com trocas de olhares ou *flashbacks* que relembram momentos deles juntos. O uso de trilhas sonoras em séries televisivas é uma característica expressiva das telenovelas brasileiras, a partir do uso frequente de músicas específicas para cada personagem ou casal para ditar o clima das cenas ao longo de vários episódios. “*Wuji*” assume esse papel em *The Untamed* após ser reproduzida repetidamente como tema musical dos dois personagens. A música também é um importante elemento narrativo, guiando a jornada dos personagens, aparecendo diegeticamente como uma música feita por Wangji para Wuxian.

Em um contexto de censura, apresentar elementos do romance dos personagens entre nuances no discurso narrativo aparece como um dispositivo para manter narrativamente a relação com o texto-fonte e, ao mesmo tempo, garantir espaço no cenário midiático chinês. No entanto, a insinuação desses

elementos no texto por si só não garante a classificação de *The Untamed* como uma série *BL*. Mesmo que fosse intenção dos produtores manter a temática homoafetiva, a classificação de gênero não é adotada explicitamente na etapa de produção e distribuição. Enquanto os elementos relacionados ao *BL* em *The Untamed* aparecem entre pistas deixadas no discurso narrativo, com base nas teorias de Martín-Barbero (1997) e Mittell (2004), é nos usos e interpretações que essa categoria aparece como chave relevante para interpretar a narrativa. O que faz de *The Untamed* uma série associada ao gênero é a maneira como esses elementos são lidos e integram os discursos que circulam sobre a série entre seus fãs. Desse modo, buscou-se como elementos textuais e intertextuais, recursos de narração e divulgação e seus contextos de produção são utilizados pelos fãs para interpretar e avaliar a série.

Percepções e interpretações dos fãs brasileiros

O *Twitter*³⁸ (atual *X*) foi escolhido como espaço de observação e coleta de mensagens de fãs brasileiros de *The Untamed*. Visando reunir comentários acerca de interpretações sobre a série em usos cotidianos, escolhemos uma rede social caracterizada pela instantaneidade, em que, tal como destaca Raquel Recuero (2020), as conversações acontecessem de modo assimétrica, sem que seja necessário ter uma conexão com um usuário para interagir com suas mensagens. Optou-se por uma observação cotidiana e uma coleta manual, a fim de apreender o modo como essas mensagens circulavam entre uma comunidade discursiva (Maingueneau, 2006) de perfis que se reconhecem como parte de um mesmo grupo a partir de interesses comuns, mas que, não necessariamente, integrem uma mesma comunidade virtual. Entre outubro de 2022 e outubro de 2023, foram coletados 1.249 tuítes que abordaram *The Untamed* e debates acerca de sua classificação genérica, publicados por perfis que se identificaram na plataforma como fãs da série ou da franquia de *Mo Dao Zu Shi*.

Para essa análise, buscamos referência nas discussões de Dominique Maingueneau (2006) acerca do conceito de *ethos* discursivo. Conforme Maingueneau (2006), o *ethos* diz respeito da maneira de dizer, uma capacidade de argumentação, que suscita adesão não pela imagem do enunciador, mas pelo tom e modo de enunciação. O autor destacou que o *Twitter*, a partir da ambientação que convida o usuário a argumentar e criar mensagens “memoráveis” e que circulem para o maior número de pessoas, torna-se um espaço ainda mais propício para o reconhecimento do *ethos* que orienta esses

³⁸ Optamos por manter o uso do nome *Twitter* nesta pesquisa, devido à baixa adesão ao termo *X* entre usuários do Brasil durante o período da coleta de dados.

enunciados (Maingueneau, 2020). Buscou-se, a partir da análise das mensagens coletadas (Figura 1, 2 e 3), observar a argumentação dos fãs que se posicionaram quanto a relação entre *The Untamed* e o *BL*. Dentre os comentários coletados, que incluem também desdobramentos de conversas e debates, alguns temas se destacaram entre os mais frequentes nas mensagens, como a história, os atores, a relação com o texto-fonte e a questão da censura no contexto midiático da China. Ao mesmo tempo, percebemos como esses temas se imbricaram na argumentação desses fãs, tornando mais relevante uma investigação em torno das correlações semânticas entre essas mensagens do que uma rígida análise entre categorias.

Figura 1 – Fãs reconhecem estratégias da linguagem audiovisual na série



Fonte: Twitter (2024).

Dentre as mensagens que abordam o conteúdo da história, destaca-se como os fãs da série argumentam em favor da percepção do sentimento romântico na história, em mensagens que dão ênfase aos sentimentos dos personagens. As cenas em que Wuxian e Wangji se separam, por exemplo, foram descritas como a “dor de ver o amor partindo” ou ressaltando o quão longe os personagens foram “por amor”. Nesse tipo de comentário, percebe-se como esse público utiliza imagens e diálogos do drama para construir uma argumentação que valide a temática romântica na trama. Percebe-se também como os fãs da série interpretam as pistas narrativas construídas pela série a partir do reconhecimento dos usos de convenções audiovisuais. Um dos comentários compara um momento de encontro entre os protagonistas com os “clichês” do audiovisual e descreve como a edição e a trilha sonora deixaram perceptível o clima romântico da cena (Figura 1). Outro citou o efeito de “câmera lenta” para

destacar que o recurso narrativo tornou a cena “mais gay”, nesse contexto, “mais romântica” (Figura 1). “Só tinham a missão de censurar e falharam miseravelmente” (Figura 1), escreveu o usuário, reconhecendo que, pelo contexto midiático da China, a temática homoafetiva da série deveria ter sido removida da história, mas mesmo assim se fez presente em cena.

Figura 2 – Fãs atribuem aos atores a representação do romance na série



Fonte: Twitter (2024).

Um argumento frequente entre as mensagens coletadas sobre a série é a respeito dos atores Xiao Zhan e Wang Yibo. Segundo as mensagens, a atuação da dupla tornou, a partir de suas performances em cena, “incontestável” a temática romântica da série. Uma mensagem destaca (Figura 2) que, mesmo que *The Untamed* seja a adaptação mais censurada da franquia de *Mo Dao Zu Shi*, a “química e a tensão sexual” entre os personagens se tornou evidente graças a atuação dos atores. Outro comentário considera suficiente as “trocas de olhares” entre os atores em cena para justificar o enquadramento de *The Untamed* como uma série *BL*. Notou-se o modo como esses fãs expressam sua interpretação acerca da série utilizando modos de enunciação típicos do *Twitter*, com uso de memes, recursos imagéticos e textos bem-humorados, que ajudam a validar a opinião manifestada de que a relação entre *The Untamed* e o *BL* seria algo evidente. Em uma das mensagens coletadas, um fã da série menciona que, em sua percepção, as interações entre os atores tornaram o romance na série mais convincente do que outras séries *BL* mais explícitas. Esse tipo de mensagem traz um ponto de vista compartilhado entre fãs do drama, que utilizam suas percepções sobre a série para validar suas interpretações e apresentá-las como algo acima de qualquer dúvida.

Figura 3 – Fãs justificam enquadramento de *The Untamed* e o *BL*



eu sempre falo disso, parem de achar que BL só é valido por ter cena de beijos quentes etc, é bl se tiver amor entre ambas apasartes, exemplo the untamed, que pasmem, É BL!! mas cismam em taxar de ser bromance por n ter cenas de beijo, de vdd, isso é absurdo



um bl n precisa ter beijo, ou cenas de sexo, pra ser válido como bl, o amor romântico n se resumi APENAS nisso.

inválidar TU como bl é ofensivo, e desrespeitoso com todo o trabalho dos atores e direção q ofereceram o melhor de si pra nos dar um romance em meio à tanta censura. twitter.com/centralboyslov...

Fonte: Twitter (2024).

Além de suas avaliações e interpretações sobre a narrativa e os elementos da série, fãs de *The Untamed* também demonstram conhecimento sobre o contexto midiático chinês e justificam a falta de representações mais claras sobre o romance entre os personagens pela questão da censura. Uma mensagem (Figura 3) considera que o reconhecimento de uma produção como *BL* se deve não pela representação de relações homoafetivas explícitas, mas a partir do desenvolvimento do sentimento romântico entre dois homens. Outra (Figura 3), considera “ofensivo e desrespeitoso” o não reconhecimento da relação entre a série e o *BL*, mesmo diante da expressão do romance “em meio à tanta censura”. O argumento da censura, bem como a justificativa de que o sentimento romântico dos personagens seria algo incontestável na história, aparece como um dos argumentos mais frequentes entre fãs que se mobilizam para validar o enquadramento do drama como *BL*. São frequentes também mensagens que buscam diminuir interpretações diferentes, tal como um comentário que argumenta que aqueles que não reconheceram Wuxian e Wangji como um casal em *The Untamed* “está muito doido na heteronormatividade”. Esse tipo de mensagem destaca as matrizes heteronormativas que orientam a ausência de reconhecimento de uma relação entre personagens do mesmo sexo, ao mesmo tempo que debocha desse tipo de posicionamento. Outro comentário argumenta que o reconhecimento de *The Untamed* como parte do *BL* demonstra o nível de conhecimento de alguém acerca do gênero, sugerindo que a desassociação da série com o gênero não passa de desconhecimento das características desse tipo de história.

Enquanto *The Untamed* aparece como uma produção cujo enquadramento genérico é uma questão “polêmica”, é perceptível como os fãs observados valorizam o reconhecimento da série como *BL* e como se posicionam discursivamente para validar seu ponto de vista. A partir daqui, é possível relacionar as discussões desses fãs com o argumento de Jason Mittell (2004) de que o gênero é usado culturalmente para vincular suposições que os espectadores usam em suas práticas interpretativas e para organizar experiências e preferências midiáticas. Nesse contexto, fãs da série legitimam seus discursos ao demonstrar conhecimento dos contextos de produção e dos elementos, textuais e extratextuais, que ecoam em suas formas de interpretar a narrativa. A partir de mensagens que valorizam e enaltecem as representações do amor em *The Untamed*, fãs também atribuem valores culturais e sociais à série, destacando as pistas deixadas na narrativa como uma conquista contra as políticas de censura da China. Também é possível perceber como esses fãs se reconhecem como parte de uma mesma comunidade ao compartilhar objetos de interesse e posicionamentos semelhantes quanto à interpretação da história e do gênero.

Considerações finais

Como gênero, o *BL* tem origem em um meio específico (os quadrinhos japoneses) como um termo que classifica histórias com base no que se entende sobre seu conteúdo e público-alvo. Assim que o *BL* se expandiu para outros países asiáticos e formatos, não é mais possível entendê-lo apenas como uma categoria que delimita textos com base em definições demográficas da indústria japonesa de mangás. Usado como gênero, defendido como uma demografia e também como uma forma específica de série televisiva audiovisual, o *BL* aparece, portanto, como um conceito relevante para a discussão da operação cultural dos gêneros. Isso pode ser percebido pela diversidade de suas manifestações entre mídias, contextos culturais e pela heterogeneidade de suas definições, interpretações e avaliações. Ao propor o entendimento do *BL* em uma abordagem cultural, e não apenas como um gênero narrativo ou uma “demografia”, buscamos entender como uma categoria genérica é relevante para a maneira como interpretamos produções ficcionais e nos relacionamos com elas. Não objetivamos, no entanto, chegar a uma definição definitiva do gênero, ao reconhecer a impossibilidade de unanimidade em torno dessas classificações.

A partir da análise do discurso narrativo de *The Untamed* e das falas dos fãs, percebemos o quanto o gênero é relevante para essa comunidade para embasar os movimentos analíticos da história, pelo modo como o utilizam para decifrar o texto. Esse grupo reconhece que, em um drama *BL* chinês,

inevitavelmente os temas relacionados ao gênero não serão expressos explicitamente, mas entre detalhes e insinuações na narrativa. Enfrentar a censura e os obstáculos para representar o amor entre pessoas do mesmo sexo aparece, portanto, como um dos componentes do que se entende como manifestações audiovisuais do *BL* na China. Ao investigar os entendimentos a respeito do *BL* que circulam em uma pequena comunidade de fãs, buscamos aqui demonstrar como o gênero pode ser construído entre discursos e experiências em sua circulação cultural.

Nesse contexto, o *BL* aparece como uma categoria que orienta valores e significados atribuídos às narrativas, agrupando hipóteses e entendimentos sobre essas histórias, mas também como um espaço de interação entre fãs. Essas suposições compartilhadas são mediadas por avaliações, definições e interpretações atribuídas ao gênero por esse grupo, identificado como uma comunidade a partir da forma como se posicionam discursivamente para analisar a série e o gênero. Ao propor a percepção do *BL* como uma categoria cultural, este estudo busca uma compreensão mais ampla desta categoria, conforme os diferentes usos, apropriações e experiências que atualmente são relacionadas a este termo. Consequentemente, abrem-se possibilidades para novas discussões sobre esta abordagem de acordo com diferentes contextos e objetos.

REFERÊNCIAS

- CHIANG, F. Counterpublic but obedient: a case of Taiwan's BL fandom. *Inter-Asia Cultural Studies*, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 223-238, 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14649373.2016.1170311>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- GONG, Q. **Remaking Red Classics in Post-Mao China**: TV drama as popular media. Nova York: Rowman & Littlefield, 2021.
- GUNNING, T. D. W. **Griffith and the origins of American narrative film**: the early years at Biograph. Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- HITOSHI, I. Representational appropriation and the autonomy of desire in Yaoi/BL. In: MCLELLAND, M. et al. (ed.). **Boys Love Manga and Beyond**: History, Culture and Community in Japan. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. p. 210-232.
- MAINGUENEAU, D. **Cenas da Enunciação**. 2. ed. Curitiba: Criar Edições, 2006.
- MAINGUENEAU, D. **Variações sobre o ethos**. São Paulo: Parábola, 2020.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- MITTELL, J. **Genre and television**: from cop shows to cartoons in American culture. New York: Routledge, 2004.
- RECUERO, R. **A conversação em rede**: comunicação mediada pelo computador e redes sociais na Internet. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2020.

SUZUKI, K. What can we learn from Japanese professional BL writers? A Sociological Analysis of Yaoi/BL Terminology and Classifications. *In*: MCLELLAND, M. *et al.* (ed.). **Boys Love Manga and Beyond: History, Culture and Community in Japan**. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. p. 93-118.

YUKARI, F. The Evolution of BL As “Playing with Gender”: Viewing the Genesis and Development of BL from a Contemporary Perspective. *In*: MCLELLAND, M. *et al.* (ed.). **Boys Love Manga and Beyond: History, Culture and Community in Japan**. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. p. 76-92.

ZOU, S. When a Subculture Goes Pop: Platforms, Mavericks, and Capital in the Production of “Boys’ Love” Web Series in China. **Media Industries**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 109-127, 2022. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/362876548>. Acesso em: 31 ago. 2025.

XENOFOBIA RECREATIVA? OS ESTEREÓTIPOS NORDESTINOS NOS PERSONAGENS CÔMICOS DA TELENOVELA *MAR DO SERTÃO* (2022)³⁹

Luísa Chaves de Melo (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

A campanha de lançamento da telenovela *Mar do Sertão* (2022) ressaltou a presença significativa de atores e atrizes nordestinos no elenco. Na entrevista coletiva para a imprensa, o diretor, Allan Fiterman, afirmou que, nos tempos atuais, “não cabe mais a gente falar de uma novela que se chama ‘Mar do Sertão’, composta por uma maioria de sudestinos. [...] Cabe a nós trazer essa diversidade para televisão eh [sic] representando o Brasil do jeito que ele tem que ser representado, mostrando talentos novos” (Pavão, 2022). A atriz paraibana Quitéria Kelly⁴⁰ destacou a alegria de poder mostrar as cores, a musicalidade e o *sotaque nordestino*⁴¹ (GShow, 2022, grifo nosso). A escolha por um *casting* diverso, no entanto, veio após a publicação de críticas de telespectadores e de atores da emissora sobre a presença de elencos brancos (e de estereótipos raciais) em outras produções da Rede Globo, tais como as novelas *Cara e Coragem* (2022) e *Segundo Sol* (2018) (Pavão, 2022).

Mário Teixeira, criador de *Mar do Sertão*, afirmou, na época, sua intenção de retratar as cores e a alegria do Nordeste, e não apenas a aridez do território, apesar de a seca estar presente como “pano de fundo” da história (Portal, 2022). Uma das grandes inovações da novela expressa essa “alegria” e a vivacidade da cultura popular do Nordeste: a dupla de repentistas, Totonho e Palmito – interpretados por Juzé e Lukete – apresentam, cantando, cenas do próximo capítulo.

Apesar das boas intenções manifestadas pelo autor e pelo diretor paulistanos, a novela reproduz, como veremos aqui, estereótipos desabonadores atribuídos a uma pretensa identidade regional nordestina. A partir da observação desses estereótipos, presentes na caracterização de personagens cômicos masculinos da novela, buscamos discutir a pertinência de se ampliar o conceito de racismo recreativo, cunhado por Adilson Moreira (2020), para outros grupamentos sociais subalternizados no imaginário nacional brasileiro. Assim,

³⁹ Agradeço imensamente aos integrantes da Sessão 1 – Eixo: Representações, do GP Ficção Televisão Seriada, do 47º Congresso Nacional de Ciências da Comunicação, pela troca de ideias e pelas sugestões de textos que foram fundamentais na elaboração deste capítulo.

⁴⁰ A atriz interpreta a personagem Latifa, que, na trama, é uma comerciante de origem libanesa, casada com Zahym.

⁴¹ Levando em consideração que o elenco traz artistas pernambucanos, paraibanos e baianos, a fala da atriz, curiosamente, reitera uma das grandes críticas à forma como as emissoras do Sudeste representam o Nordeste em sua dramaturgia: a uniformidade com que o falar nordestino é apresentado, como se a região fosse homogênea e não houvesse variações locais.

nosso objetivo específico é observar a ocorrência de uma *xenofobia recreativa* na caracterização de Sabá Bodó (Welder Rodrigues), Floro Borromeu (Leandro Daniel) e Timbó (Enrique Díaz).

Racismo recreativo

Adilson Moreira (2020) cunhou o conceito de racismo recreativo para denominar uma política cultural, desenvolvida no Brasil, que subordina e cria barreiras sociais para pessoas negras. O racismo recreativo é, segundo o autor, uma política de representação cultural que legitima as formas de dominação ao afirmar a superioridade de algumas pessoas sobre outras. Como os grupos que exercem poder político e econômico são os mesmo que criam os sentidos sobre as identidades de outros grupamentos sociais, trata-se de um projeto de dominação.

Essa política cultural se faz em atitudes cotidianas, comportamentos e imagens veiculadas pelas mídias, nas quais se disseminam piadas que afirmam uma suposta inferioridade biológica, estética, moral e cognitiva de pessoas negras.

Ele argumenta que as piadas racistas são normalizadas socialmente, sendo uma forma aceita de interação social, por se apresentarem como “brincadeira”, ocultando (e negando) seu caráter racista. Esse tipo de humor, presente tanto nas produções midiáticas quanto nas interações cotidianas é uma forma de dominação racial que impede a politização da raça e permite às pessoas brancas brasileiras se sentirem superiores às pessoas brancas de outros países, porque podem afirmar a falácia da alegada democracia racial.

Se entendermos o racismo recreativo como uma das manifestações do que Stuart Hall (2016) chama de *regime de representação* – ou seja, de um repertório cultural para a representação da “diferença”⁴² em determinado momento histórico – e se considerarmos o lugar do humor na cultura e nas formas de socialização do brasileiro (Gurjão, 1994), poderíamos afirmar a existência da mesma política cultural dirigida a outras minorias?

Mar do Sertão

A novela *Mar do Sertão* foi exibida pela Rede Globo, no horário das 18h, entre agosto de 2022 e março de 2023. Com 178 capítulos, manteve bons índices de audiência, tendo obtido uma média de 19,3 pontos e chegando a registrar 26 pontos no capítulo de 24 de novembro. A novela também teve boa recepção na

⁴² É considerado como “diferença” tudo o que se distingue do que é hegemônico, seja em termos de raça, etnia, modos de vida, gênero, classe, orientação sexual, religião etc.

plataforma Globoplay, tendo sido a mais procurada na semana em que o par romântico se reencontrou após dez anos, ficando à frente das buscas por *Rock in Rio* e *Pantanal*, sucesso dramático do horário das nove, que estava iniciando seu último mês de exibição.

A boa audiência fez com que a dramaturgia da Rede Globo encomendasse a Mario Teixeira uma trama semelhante à de seu sucesso anterior para substituir o *remake* de *Elas por Elas* (2023), após o cancelamento de *O país de Alice*, quando o projeto já estava em fase de pré-produção. O resultado foi uma espécie de *spin-off* de *Mar do Sertão: No Rancho Fundo* (2024)⁴³, que contou com a presença da dupla Totonho e Palmito e de outros personagens da novela de 2022, como o prefeito Sabá Bodó e o delegado Floro Borromeu, além de algumas participações especiais, dentre elas, Timbó, que completa o trio cômico objeto deste trabalho.

A história de *Mar do Sertão* se passa na cidade fictícia de Canta Pedra, uma pequena localidade do sertão nordestino, apresentado em sua vastidão e encanto pela bela fotografia das tomadas externas, gravadas no Parque Nacional de Catimbau (PE) e na cidade de Piranhas (AL).

Como ocorre tradicionalmente com as produções do horário, o centro da trama é o inabalável amor do casal protagonista: não esmorece com o passar do tempo, a longa ausência, os desencontros, as armadilhas e as rusgas que possam surgir. Em *Mar do Sertão*, o amor de Candoca (Isadora Cruz) e José Paulino (Sérgio Guizé) é ameaçado por Tertulinho (Renato Góes), que retorna à cidade depois de muitos anos, se apaixona pela moça e faz de tudo para separar o casal. Tertulinho é filho do *coronel* Tertúlio (José de Abreu) para quem José Paulino trabalha.

No dia de seu casamento, José Paulino sofre um acidente de carro, quando transportava um cavalo a mando do *coronel*. Tertulinho, que o acompanhava, se salva, mas José Paulino desaparece e é dado como morto. Dez anos depois, ele volta à cidade de Canta Pedra, como alto executivo de uma companhia petrolífera transnacional, para iniciar um projeto de fontes renováveis de energia. Candoca, então, está com Tertulinho, com quem se casou por estar grávida de um filho de Zé Paulinho.

A novela mantém algo da gestualidade excessiva do melodrama pantomímico do século XVIII, que se expressa nos trejeitos (por vezes caricatos) de alguns personagens e interpretações exageradas de atores e atrizes como forma de mostrar falsidade ou tentativa de manipulação por parte de seus personagens.

⁴³ A novela também teve boa audiência, igualando os índices de *Mar do Sertão*, após o desempenho não tão bom de *Elas por Elas*.

A distinção entre os quatro personagens básicos do melodrama, contudo, não é tão evidente, pois a *vítima* é um pouco justiceira por ser uma mulher forte que não precisa ser salva, mas, ao contrário, salva as pessoas de sua cidade, tanto em sua prática médica, quanto pela ajuda que dá a todos, não importa quem. É a personagem mais íntegra da trama e a mais respeitada, sendo, ainda, aquela que se impõe eticamente, cobrando o comportamento correto dos outros personagens, inclusive do *coronel* Tertúlio, manda-chuva da região.

Por outro lado, quem teria o papel de *justiceiro* – não apenas por ser o par romântico da vítima, mas, também, por tentar reparar perdas de personagens injustiçados –, deixa-se levar por maus sentimentos e desejo de vingança.

Por fim, como a trama se desenvolve em torno da força moral da protagonista, o bobo não ri de sua correção, como ocorre na matriz melodramática, embora possa ter embates com ela, como é o caso de Sabá Bodó e Floro Borromeu. Esses personagens, responsáveis por alguns dos momentos mais hilariantes de *Mar do Sertão*, são como afirma Martin-Barbero (2009, p. 170), o “vértice essencial da matriz popular” da novela.

O brasileiro genuíno e os discursos do Nordeste

No caso de *Mar do Sertão*, o aspecto popular da telenovela, classificada como regional, tem outros contornos para além da matriz narrativa pantomímica e circense. Em nosso imaginário nacional, o nordestino é o *folk* brasileiro.

A narrativa do povo puro (*folk*), aquele que traria o caráter nacional genuíno por não ter se modernizado, é, segundo Stuart Hall (2011), uma das narrativas⁴⁴ que contribuem para a formação do imaginário nacional. Para ele, a nação é um discurso, na medida em que forja sentidos identitários e organiza modos de ser e de agir, influenciando o entendimento de si e do mundo. As narrativas da nação, no entanto, são muitas vezes paradoxais, pois buscam equilibrar sentimentos contraditórios: o desejo de avançar nos processos modernizantes e a nostalgia de um passado “puro”.

Justamente por articular o passado com o presente, por não ter se “contaminado” pela modernização, o povo genuíno costuma se localizar nas zonas rurais e, evidentemente, não é o grupamento hegemônico daquela sociedade.

Podemos dizer que as primeiras narrativas de um *folk* brasileiro, elaboradas logo após a independência, se voltam para o passado indígena. Nos

⁴⁴ Segundo Hall (2011), os outros tipos de narrativas que contribuem para a formação do imaginário nacional são: a narrativa da nação, a ênfase na continuidade, a invenção da tradição e o mito fundacional.

romances e nos poemas do romantismo, o indígena é a figura rousseauiana do “bom selvagem”, sendo, ao mesmo tempo, ingênuo e leal. É nesse momento, também, que, empenhados em afirmar a nação brasileira, escritores buscam pensar uma identidade nacional. José de Alencar (2006 [1872], p. 20), por exemplo, afirma ser necessário contar as histórias de todo o país, especialmente de lugares longe da Corte⁴⁵:

Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro. Há, não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na corte, desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado (Alencar, 2006 [1872], p. 20).

Com esse intuito, Alencar escreve *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875). Nesse momento, no entanto, esses títulos não buscam afirmar um regionalismo, mas, cumprir a missão de mostrar, aos leitores da Corte, “o Brasil que o Brasil não conhece”⁴⁶. Apesar de não serem, propriamente, regionalistas, esses romances já esboçam a oposição entre a brasilidade genuína e a modernização, que marcará o pensamento do século XX.

Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), os discursos regionalistas surgem na segunda metade do século XIX em resposta à centralização política do Império, marcando questões locais e ideias separatistas. Contudo, a percepção do Nordeste como unidade mais ou menos homogênea é uma invenção da primeira metade do século XX, que se faz na alternância entre os paradigmas euclidiano e o freyreano.

O paradigma euclidiano dialoga com o cientificismo eugenista da virada do século XIX para o XX. Pensadores da época incorporavam às discussões sobre a nação brasileira uma teorização evolucionista elaborada na Europa, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, condenavam a cópia dos padrões europeus (Ortiz, 2006). Para eles, era preciso se distanciar do colonizador, destacando a diferença nacional, ao afirmar uma identidade própria à unidade nacional brasileira. Essa identidade, contudo, era problemática, na medida em que a teorização importada atribuía nossa especificidade à raça e a um determinismo

⁴⁵ Ele explicita seu projeto literário no prefácio do romance *Sonhos D'Ouro*, onde diz ter escrito romances como *Iracema*, que se passam na fase aborígine (antes da colonização); como *O Guarani*, na fase histórica (durante a colonização); e como *Lucíola*, na “infância da literatura” (fase após a independência).

⁴⁶ Slogan da novela *Ana Raio e Zé Trovão*, exibida em 1990, pela Rede Manchete, que eu tomo de empréstimo para destacar a assimetria no poder de representação de si e do outro, na produção cultural e midiática, na medida em que o texto afirma como “Brasil” o centro hegemônico que precisa conhecer o Brasil rural.

do meio ambiente. De acordo com essas teorias, o cruzamento da raça superior com raças inferiores explicaria o atraso civilizatório brasileiro, posto que teria feito surgir um povo degenerado.

É nesse contexto que as atenções dos intelectuais da capital se voltam, no final do século, para o embate travado entre o exército brasileiro e a comunidade de Canudos, liderada pelo beato Antônio Conselheiro. Conselheiro era descrito, nos jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo, como um lunático, prova viva da degeneração genética.

O interesse na Guerra dos Canudos faz o jornalista e escritor Euclides da Cunha viajar para a região com o objetivo de acompanhar o desfecho do conflito: o resultado é o livro *Os sertões* (1906), cuja abertura ressoa o darwinismo social ao afirmar que a importância de se descrever o povo sertanejo se devia ao perigo, eminente, de seu desaparecimento, uma vez que se avizinhava o “esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes” (Cunha, 2013, p. 4).

No entanto, a resistência da população de Canudos, que luta até a morte, leva Euclides a reavaliar seus pressupostos. Embora seu texto seja atravessado por ambiguidades (Antônio Conselheiro, por exemplo, é descrito ora como bárbaro, ora como herói), o autor acaba por insinuar o sertanejo como o brasileiro genuíno, atualizando nosso *folk* nas narrativas do povo puro. Mas, para isso, ele precisa repensar o nordestino a partir do quadro teórico eugenista, recorrendo a um argumento *definitivo* para “absolver” o sertanejo da maldição do cruzamento entre raças desiguais: ali, a mestiçagem teria sido menos problemática do que a do litoral⁴⁷.

Essa mestiçagem menos problemática somada ao isolamento territorial proporcionado pelo sertão e à domesticação feita pelo ambiente da caatinga, fez do sertanejo um sujeito simples e forte, que teria se mantido preservado dos modismos estrangeiros.

Com *Os sertões*, Euclides faz surgir a ideia de um *Brasil profundo*, resguardado do país que se modernizava (Oliveira, 2002). No entanto, como sua escrita é ambivalente e paradoxal, no trecho em que afirma a força do nordestino, Cunha (2013, p. 115) desenha alguns estereótipos comuns até hoje quando pessoas do Sudeste falam sobre o Nordeste:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. [...] É desgracioso,

⁴⁷ Segundo sua argumentação, no litoral, haveria cruzamentos de brancos com negros, enquanto a origem do sertanejo seria o encontro dos bandeirantes (“cerne vigoroso” da nacionalidade brasileira) com os indígenas, sem o elemento negro. A raça negra era considerada a mais inferior de todas na hierarquia racial estabelecida pelos pensadores da época.

desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. [...] Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente [...]. E se na marcha estaca pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater o isqueiro, ou travar ligeira conversa com um amigo, cai logo – cai é o termo – de cócaras [sic], atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com uma simplicidade a um tempo ridícula e adorável (Cunha, 2013, p. 115).

Como se vê, o sertanejo é apresentado em termos antéticos: é forte, mas parece fraco; descansa em uma pose ridícula, mas adorável.

Gilberto Freyre (2004 [1933]), por sua vez, é mais explícito na defesa do caráter mestiço de nossa gente. Nesse ambiente intelectual em que a defesa da eugenia ainda era uma prática comum, ele consegue positivar a miscigenação ao dar mais relevância aos aspectos culturais do que aos aspectos raciais, destacando os legados indígena e negro na cultura brasileira. Ao enumerar técnicas e hábitos cotidianos herdados de negros escravizados e de indígenas integrados à sociedade colonial – como, por exemplo, a higiene do corpo, o uso de óleos perfumados, os gostos culinários e o português “adocicado” falado por aqui –, apela à sensibilidade e aos afetos de seu leitor.

Aqui, portanto, a ambivalência a respeito de nossa formação ganha outros rumos, pois, em *Casa-Grande & Senzala*, a escravidão se afirma, simultaneamente, como nosso maior mal e nosso maior bem (Wisnik, 2008). Segundo Freyre (2004, p. 323), “[...] só a colonização latifundiária e escravocrata teria sido capaz de resistir aos obstáculos enormes que se levantaram à civilização do Brasil pelo europeu”.

O paradigma sociológico de Freyre é o do Nordeste da Zona da Mata, da vida cotidiana no latifúndio decadente, estabelecendo um discurso nostálgico alimentado por memórias permeadas de lirismo e de saudosismo de uma infância onde os “coronéis” eram firmes, mas justos⁴⁸. Freyre defende, em sua obra, a sociabilidade patriarcal, através da qual as relações de poder se baseavam em relações pessoais “e não entre classes, grupos ou instituições sociais” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 113). A sociabilidade patriarcal permitiria a conciliação entre mandantes e subordinados naquilo que Freyre chama de *zona*

⁴⁸ É preciso ressaltar a posição de Freyre como herdeiro desse Nordeste do engenho de açúcar. O ponto de vista pelo qual escreve a história da formação do Brasil está indicado no subtítulo de seu livro: “formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal”. A família brasileira, para ele, é a dos senhores de engenho. O que fica evidente nos títulos dos capítulos sobre o legado negro: “O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro” e “O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro (continuação)”.

de confraternização entre vencedores e vencidos (Freyre, 2004). O paradigma freyreano valoriza, portanto, o passado pré-capitalista e coloca a região como “‘dobra espacial’, como um espaço fechado às mudanças que vêm de fora” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 94).

Em comum a esses dois paradigmas está a afirmação de um Nordeste rural, pobre e/ou decadente, tradicional e arcaico, que se torna a antítese do Sudeste, principalmente de São Paulo, polo mais significativo da modernização empreendida no século XX.

A partir dos anos 1940, esses dois paradigmas sustentam uma série de textos, imagens e canções produzidas por pessoas do centro hegemônico e por artistas nordestinos, por autores conservadores e por autores ligados à esquerda marxista.

Contribuem para a invenção do Nordeste os romances de José Lins do Rego, Rachel de Queiróz, José Américo de Almeida, Jorge Amado e Graciliano Ramos; os poemas de Ascenso Ferreira, Jorge de Lima e João Cabral de Melo Neto; as canções de Luíz Gonzaga; as peças de Ariano Suassuna; o cinema “nordestern” de Lima Barreto, o filme vencedor da Palma de Ouro em Cannes, *Pagador de Promessas*, de Ancelmo Duarte, e a produção cinemanovista de Nelson Pereira dos Santos e de Glauber Rocha; os quadros de Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Di Cavalcanti e Portinari. Esse último, inclusive, tem sido a principal referência para retratar retirantes como pessoas esqueléticas e raquíticas (Albuquerque Júnior, 2011).

Essas obras apresentam uma coleção de personagens e situações mais ou menos homogênea, que permite afirmar as diferentes localidades como uma região culturalmente unificada. Desse modo, despontam no imaginário nacional personagens considerados *tipicamente* nordestinos como jagunços, coronéis, cangaceiros, cabras valentes, boias-frias, retirantes, beatos, místicos, cantadores, artesãos, pessoas ingênuas, famélicos, analfabetos manipuláveis e políticos corruptos que enganam o povo em benefício próprio. A ênfase à seca e ao banditismo, que faz da região terra de ninguém, também são constantes.

Logo, conforme mapeado por Albuquerque Júnior (2011, p. 88):

[...] o Nordeste será gestado em práticas que já cartografavam lentamente o espaço regional como: 1) o combate à seca; 2) o combate violento ao messianismo e ao cangaço; 3) os conchavos políticos das elites políticas para a manutenção de privilégios etc.”

Podemos, então, dizer que, mais do que uma região, o Nordeste é um discurso alimentado pela produção midiática (ficcional e noticiosa) do centro hegemônico, mas, também, por obras de artistas nordestinos militantes

empenhados em conscientizar o povo e por obras assinadas por filhos de uma elite nordestina em declínio. Assim sendo, pode-se perceber que produção de artistas locais – que contribui com a invenção do Nordeste – é uma forma de reagir à decadência da região, causada pela modernização da economia brasileira, e uma forma de firmar uma posição em relação à ascensão de uma cultura urbano-industrial no Brasil.

Os estereótipos de nordestino nos personagens cômicos de *Mar do Sertão*

Para observar a incidência de uma xenofobia recreativa na telenovela *Mar do Sertão*, optou-se por trabalhar com três “bobos” do quadrilátero melodramático, escolhidos por terem uma maior relevância para a trama: o político Sabá Bodó, o delegado Floro Borromeu e Timbó, um minifundista pobre. Esses três personagens combinam estereótipos comuns, presentes nos discursos do Nordeste apresentados acima.

Segundo a conceituação de Stuart Hall (2016), o estereótipo é metonímico, na medida em que reduz alguém a poucas características: destacam-se traços, que passam a ser exagerados, tirando a complexidade do sujeito e atribuindo à pessoa uma existência unidimensional, determinada por essencialismos biológicos ou culturais. Nas palavras do autor, “a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a ‘diferença’” (Hall, 2016, p. 191), estabelecendo o que é “normal e aceitável” e o que é “anormal e inaceitável”. Trata-se, portanto, de um movimento de rejeição ao *outro*, que passa a ser visto como pervertido, patológico, *outsider*, animalesco, bruto, irracional, feio etc.

Para Albuquerque Júnior, o processo de estereotipificação evidencia a arrogância de quem cria e propaga os estereótipos, ao se achar superior aos grupamentos estereotipados e ao negar a subjetividade de indivíduos de um dado grupamento social. Para ele:

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo (Albuquerque Junior, 2011, p. 33).

Podemos, então, afirmar a estereotipificação como um processo de desumanização do *outro*, se levarmos em consideração que vivemos no mundo do indivíduo subjetivamente orientado e esse outro ‘diferente’ é reduzido a um tipo, que repete padrões, sem complexidade emocional e sem subjetividade própria.

O estereótipo preponderante no personagem Saba Bodó é do político local que se aproveita – em benefício próprio e para enriquecimento pessoal – da boa-fé, simplicidade e ingenuidade dos sertanejos que, por serem pobres e sem instrução, seriam facilmente manipuláveis⁴⁹.

No início da trama, Bodó é o prefeito corrupto da cidade. Condenado pelos crimes cometidos enquanto estava na Prefeitura de Canta Pedra, ele consegue, da cadeia, eleger sua filha, Jessilaine (Giovana Figueiredo), para ocupar o seu antigo cargo. Depois de sair da prisão, continua a maquirar esquemas para voltar a desviar dinheiro público com a ajuda de sua esposa, Nivalda (Tinina Medeiros). Bela e artilosa, ela oscila entre bronquear com ele por causa de suas ideias bizarras ou apresentar as soluções para os problemas, esperando que ele as repita como se tivesse pensado aquilo naquele exato momento.

O personagem tem trejeitos exagerados, é desajeitado e usa peruca. Pouco inteligente, tenta ter uma prosa rebuscada e, às vezes, usa palavras inventadas tal qual seu antecessor na teledramaturgia brasileira, Odorico Paraguaçu de *O bem-amado* (1973; 1980-1984). Mesmo em conversas com familiares, fala como se estivesse discursando. É preso novamente ao final da trama, depois de ser denunciado por dar um golpe em vários fazendeiros da região: ele havia furtado o celular do coronel Tertúlio e enviado mensagens em nome do coronel, manifestado apoio à candidatura de Bodó e pedindo dinheiro para sua campanha. Sem perceber, Bodó grava uma conversa com Nivalda em que fala sobre o golpe e manda o áudio com essa gravação para um desses fazendeiros. Sua segunda prisão acontece, portanto, por causa de suas próprias trapalhadas.

Floro Borromeu reproduz, simultaneamente, o estereótipo dos conchavos políticos, do político corrupto e do ignorante manipulável. O personagem é um delegado que tem dificuldade na leitura e na escrita. Uma situação cômica recorrente no início da trama é o fato de ele tentar “corrigir” a grafia de outras pessoas, cometendo erros crassos ao fazê-lo. Seus gestos e fala lenta contrastam com a empáfia e agilidade do prefeito.

⁴⁹ Esse estereótipo é tão presente no imaginário do Sudeste e do Sul que, não raro, conservadores e liberais usam o argumento da ignorância do povo nordestino para justificar votos em determinados candidatos nos pleitos nacionais. Por exemplo, a respeito do resultado do primeiro turno das eleições presidenciais de 2014 que deu boa vantagem para a reeleição da presidenta Dilma Rousseff nos estados do Nordeste, o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso afirmou ser normal o crescimento da candidata em “grotões”, onde os eleitores seriam menos informados. (PT cresceu nos grotões porque tem voto dos menos informados, diz FHC. **UOL**, São Paulo, 06 out. 2014. Disponível em: <https://www.uol.com.br/eleicoes/2014/noticias/2014/10/06/fhc-pt-cresceu-nos-grotões-porque-tem-voto-dos-pobres-menos-informados.htm>. Acesso em: 31 ago. 2025).

Subserviente perante autoridades, tem laivos de arrogância perante subordinados ou quando se sente poderoso. Em uma das cenas, Borromeu, com alguma altivez, diz para o advogado da cidade Firmino Queiróz (Odilon Esteves) que Lorena (Mariana Sena) está presa por o ter desacatado e que não há a mínima chance de ele relaxar a prisão. No entanto, basta Firmino colocar o delegado para falar com a juíza ao telefone, que ele, imediatamente, se torna servil e respeitoso, liberando a jovem antes mesmo de receber o mandado de soltura.

Borromeu é facilmente enganado pelos eventuais detidos nas celas da delegacia, que fazem o que querem: recebem visitas a qualquer hora; ganham refeições, levadas por amigos, deixando o delegado com água na boca; se metem nas conversas e diligências do delegado. Xaviera (Giovana Cordeiro) chega a decorar sua cela com almofadas coloridas e um espelho, ensinar seu advogado a jogar pôquer e dar conselhos amorosos enquanto está presa.

Quando assume a prefeitura após o afastamento da prefeita Jessilaine, Borromeu ganha uma pompa que lhe dá certa afetação. Sua ignorância e boçalidade, contudo, fazem com que ele seja manipulado pelo agiota da cidade, Vespertino (Thardelli Lima), e pela vilã, Deodora (Débora Bloch), mãe de Tertulinho. Os dois se instalam na prefeitura – Vespertino como secretário de finanças e Deodora como eminência parda –, levando Borromeu a realizar esquemas escusos e tramoias para desvio de recursos públicos, ao mesmo tempo em que planejam deixá-lo sozinho como bode expiatório, para desfrutarem, impunemente, o dinheiro roubado.

Vespertino, diga-se de passagem, é homólogo ao protagonista de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Da mesma forma que Paulo Honório faz com Padilha, Vespertino empresta dinheiro para alimentar os desvarios financeiros de Tertulinho, esperando o momento de executar as promissórias e ficar com a fazenda. Menos competente do que o primeiro e, apaixonado por Deodora, não consegue levar seu plano a cabo e termina preso, junto com Borromeu, acusado dos mesmos crimes que haviam sido cometidos pelo antigo prefeito, Sabá Bodó.

Como se vê, o discurso do Nordeste como lugar de políticos corruptos que embolsam verbas destinadas à construção de hospitais ou a projetos voltados para minimizar problemas decorrentes da seca é um dos fios condutores da narrativa de *Mar do Sertão*.

A cidade de Canta Pedra desponta como terra de ninguém, território sem lei e sem institucionalidade. Um exemplo disso é a posse do delegado como prefeito interino: apesar de ter sido eleita, a prefeita Jessilaine é afastada por ordem do governador – sem processo de *impeachment* – e não há vice-prefeito, presidente da câmara municipal ou vereador no universo diegético. O delegado é quem assume o cargo por falta de alguém a quem fosse designada,

institucionalmente, a interinidade. Outro exemplo ocorre quando Borromeu e Vespertino querem tirar proveito de Timbó que enriqueceu repentinamente: eles chegam a nomear Shop Cênti, o jegue de estimação de Timbó, como secretário de agricultura do Município de Canta Pedra.

Por fim, chegamos a Timbó, o minifundista pobre, amigo do casal de protagonistas. Ele está sempre com fome, mesmo quando enriquece por achar petróleo em suas terras, um minifúndio árido e de solo degradado, herdado do pai, de onde não quer sair por tê-lo ali enterrado. A figura da pobreza se mantém durante toda a narrativa. Após ficar rico, apesar de sua esposa e seus filhos ganharem novos figurinos – que, embora não sejam ostentatórios, são mais adequados ao seu novo *status* social –, continua vestindo o macacão, a camisa com as mangas arregaçadas e o chapéu de couro que usava desde o início da novela.

Tem um bom coração e princípios morais, chegando a deixar de comer para dar sua porção de comida para Maruan (Pedro Lamin), príncipe árabe que ele toma por mendigo e abriga em sua casa. Sua malandragem, contudo, o coloca no limite da honestidade. Se envolve em tramoias para salvar outros – como quando engana o matador contratado para tirar a vida de seu amigo José Paulino – ou, à semelhança de Pedro Malazartes, usa de sua astúcia para corrigir um feito que, embora seja prática economicamente aceita no sistema capitalista, seria moralmente condenável (DaMatta, 1983).

Timbó condensa os estereótipos de preguiçoso, malandro, famélico e cabra valente em um único personagem, pois é bravateiro e tem como bordão a frase: “Eu mato um!” Entretanto, um pouco por covardia e muito por preguiça, quase sempre corre das situações difíceis.

Ele é o único inteligente dentre os três “bobos”. Sua inteligência se expressa, sobretudo, nas maquinações para escapar do trabalho. Mostra, em alguns momentos, conhecer referências cultas, como artistas do cânone artístico-cultural, fazendo referência a Aleijadinho, “de Minas Gerais” e a Miguel Ângelo, “o amigo do papa”. É, contudo, uma figura ambígua, pois, em outros momentos, revela-se ignorante e despreparado, como quando, por duas vezes, quase transfere a posse de suas terras para os prefeitos da cidade. Da primeira vez, é Bodó quem quer suas terras para fazer um açude e ele chega a assinar o documento, rasgado depois pela protagonista, Candoca. Da segunda vez, quando suas terras já valiam muito, por ter descoberto, ali, um poço de petróleo, ele quase assina o documento, convencido por Vespertino e Floro Borromeu que essa seria a única alternativa para ele quitar impostos devidos a várias instâncias e organizações, inclusive internacionais, pela exploração do Petróleo. Segundo a história inventada pelos dois, até Portugal e o Vaticano seriam credores de Timbó.

Xenofobia recreativa

Retomemos, agora, o conceito de racismo recreativo para pensar a incidência de uma xenofobia recreativa na telenovela *Mar do Sertão*.

Moreira (2020) recorre à conceituação feita por Luvele Anderson para descrever o modo como o humor racista atua. Nesse tipo de piada, que dissemina estereótipos negativos, membros de uma minoria racial possuem defeitos morais e, por isso, se envolvem, constantemente, em situações ridículas. Uma vez que, como já foi dito, tanto o humor racista quanto o racismo recreativo têm o caráter estratégico de legitimar a hegemonia branca, esse tipo de humor se relaciona sempre com o ambiente cultural, sendo, muitas vezes, hipercontextualizado. Se, por um lado causa danos psicológicos e materiais para as minorias⁵⁰, por outro promove a satisfação psicológica do grupo hegemônico.

A partir dessas definições, Moreira (2020) conceitua o racismo recreativo como uma política cultural que atua como pedagogia para subordinação racial e antipatia social, pois os estereótipos disseminados produzem cognições sociais ao mesmo tempo em que mantêm a representação positiva de pessoas brancas, afirmando sua superioridade moral. Evidentemente, o racismo recreativo não é um comportamento individual – até porque quem ri compartilha a violência simbólica – e não são apenas as pessoas brancas que recorrem a esse tipo de humor.

Ao analisar personagens de programas humorísticos dos anos 1980, 1990 e 2000, Moreira (2020) destaca, dentre outros elementos, o modo como os atores fazem expressões faciais para ficarem feios, são infantilizados e pouco inteligentes, são preguiçosos e buscam uma vida fácil, são malandros ou ladrões e têm um comportamento inadequado para atuar na esfera pública. Encontramos essas mesmas características no conjunto dos três personagens de *Mar do Sertão*: Sabá Bodó tem um comportamento histriônico e inadequado, é frequentemente, infantilizado por sua mulher e suas “caretas” o deixam feioso; a infantilização de Floro Borrromeu ocorre por causa de suas expressões faciais, de seu modo mole de falar e de sua ingenuidade; Timbó é pobre, malandro e preguiçoso, condensando estigmas sociais.

Os vícios morais e comportamentais desses personagens correspondem a estereótipos reproduzidos em muitos outros personagens nordestinos jocosos da ficção televisiva seriada brasileira, como Odorico Paraguaçu (*O bem-amado*),

⁵⁰ As pessoas das minorias estigmatizadas e inferiorizadas socialmente são vistas como incompetentes e inadequadas para cargos de chefia e/ou são subvalorizadas e têm oportunidades apenas em trabalhos menos prestigiados.

Sinhozinho Malta (*Roque Santeiro*), Chicó (*O auto da compadecida*) e o prefeito Olegário Maciel (*Cine Holliúdy*). Da mesma maneira que ocorre com o racismo recreativo, esses estereótipos atuam de modo pedagógico para subordinação regional e antipatia social, produzindo cognições sociais.

As pessoas do Sudeste, polo hegemônico da produção audiovisual, mantém, por contraste, uma representação positiva de si, legitimando: 1) sua região como *locomotiva* do Brasil, pela atribuição da preguiça ao *outro* regional; 2) sua racionalidade e formas de racionalização do trabalho, pela afirmação da estupidez e da ignorância do sertanejo; 3) sua posição hegemônica por um alegado preparo diferenciado e pela adequação do comportamento no espaço público, que se expressa no uso “correto” da língua portuguesa; e 4) a superioridade de políticos do Sudeste pela associação das autoridades locais nordestinas com a corrupção⁵¹, a malandragem e, em alguns casos, a vadiagem.

É claro que há representações de políticos do Sudeste corruptos, afinal, essa é uma questão nacional. No entanto, os políticos corruptos sudestinos costumam ser vilões, enquanto nas representações do Nordeste essa corrupção é naturalizada. É como se no primeiro caso a característica fosse do indivíduo e, no segundo, da coletividade.

Considerações finais

No imaginário nacional, o Nordeste desponta como *terra de ninguém*, dominada por lideranças corruptas e despreparadas porque os eleitores são estúpidos, irracionais, ignorantes e/ou facilmente manipuláveis. Ignoram-se os indicadores de escolaridade, o resultado do ENEM, o sucesso profissional e o talento de criadores nordestinos. A grande contribuição científica e a destacada contribuição intelectual para o pensamento brasileiro são invisibilizadas nos discursos do Sul e do Sudeste, sobretudo em momento de eleições majoritárias.

A novela *Mar do Sertão* contribui para esse imaginário ao reproduzir, também, discursos que embasaram a invenção do Nordeste, como o discurso de que é por causa da seca que a região é pobre. A esperança da chuva é diária, conforme se expressa em diálogo frequente entre o protagonista, José Paulino, e Timbó. José pergunta: “Será que chove hoje?”, para Timbó responder: “Só se galinha criar dentes”. Não por acaso, quando chove, todos vão para a rua, animadamente, celebrar a água que jorra do céu. Na última cena da novela, a

⁵¹ Aqui, é interessante observar a primeira temporada de *Cine Holliúdy*, quando o prefeito desvia o dinheiro público, sua esposa, uma paulista com quem havia se casado há pouco, se torna seu bastião moral, mandando que ele devolva o dinheiro.

esperança de uma vida melhor, selada pelo “final feliz”, se materializa na inauguração de um grande rio artificial, construído nas terras de Timbó.

Ressalto, contudo, que *Mar do Sertão* é uma novela graciosa e divertida. Quem a assiste pode se deliciar com as paisagens do sertão, a alegria dos repentes nas cenas do próximo capítulo, as atuações primorosas de atores nordestinos. De uma certa forma, a novela tenta romper com as dicotomias civilização/barbárie e progresso/arcaísmo que fazem do Nordeste um *outro* em relação ao Sudeste. Os personagens “sérios” da novela são, muitas vezes, progressistas, educados, inteligentes e lutam pela prosperidade da região com soluções baseadas em tecnologia de ponta, como o projeto de energia renovável de José Paulinho.

A qualidade da novela é, a meu ver, inquestionável. No entanto, ao atribuir aos personagens cômicos a caricatura que condensa estereótipos do nordestino, realiza uma xenofobia recreativa sobre a qual pouco falamos, distraídos que estamos rindo da graça da piada.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALENCAR, J. de. Prefácio. In: ALENCAR, J. **Sonhos d'ouro**. [S. l.]: eBooksBrasil, 2006 [1872].

CONHEÇA o elenco nordestino de 'Mar do Sertão'. **Gshow**, [S. l.], 4 jul. 2022. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao/noticia/conheca-o-elenco-nordestino-de-mar-do-sertao.ghtml>. Acesso em: 31 ago. 2025.

CUNHA, E. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013 [1906].

DaMATTa, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 4. ed. Rio de Janeiro: Schwarcz, 1983.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 49. ed. São Paulo: Global, 2004 [1933].

GURJÃO, M. I. **A 'tragédia brasileira' narrada com muito bom humor**: imagem, humor e política na imprensa carioca. 1994. 306 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

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

MAR do Sertão. Direção: Allan Fiterman. Roteiro: Mário Teixeira. Brasil: TV Globo, 2022. Disponível em: Globoplay. Acesso em: 31 ago. 2025.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MOREIRA, A. **Racismo recreativo**. São Paulo: Jandaira, 2020.

OLIVEIRA, R. Euclides da Cunha. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 511-537, 2002. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbh/a/QGgVdsncR3FwRdf6tLLhZwy/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAVÃO, F. Após críticas, Globo traz atores nordestinos para retratar sertão em novela.

UOL, Rio de Janeiro, 22 ago. 2022. Disponível em:

<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/08/22/mar-do-sertao-novela-das-18h-estreia.htm>. Acesso em: 31 ago. 2025.

MAR do Sertão: Entrevista com o autor Mario Teixeira. **O Planeta TV**, [S. l.], 12 ago. 2022.

Disponível em: <https://oplanetatv.clickgratis.com.br/noticias/bastidores/mar-do-sertao-entrevista-com-o-autor-mario-teixeira.html>. Acesso em: 31 ago. 2025.

WISNIK, J. M. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo: Schwarcz, 2008.

ENTRE O NORDESTE E A TELA: UMA ANÁLISE DA PRIMEIRA TEMPORADA DA SÉRIE *CANGAÇO NOVO*

Antonio Tavares de Sousa Neto (Universidade de São Paulo)

Não faltam exemplos na história da televisão brasileira de momentos em que as diferentes imagens de representação do Nordeste do Brasil reforçaram estereótipos sobre essa região. Albuquerque Júnior (2011) exemplifica alguns desses momentos ao dissertar sobre o que ele chama de “estratégias de estereotipização”, que não só criam um olhar mentiroso, mas também uma fala produtiva de uma realidade sobre o Nordeste. Esse processo aconteceu não só nos noticiários e nos programas de entretenimento, mas também nas ficções televisivas mais populares do país, as telenovelas.

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo (Albuquerque Júnior, 2011, p. 30).

Stuart Hall (2016a, p. 190-192), ao distinguir *tipificação* de *estereotipagem*, aponta que esta segunda reduz, essencializa, naturaliza e fixa a “diferença”, além de implantar “uma estratégia de ‘cisão’, que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável”. Destaca ainda que ela tende a ocorrer em locais onde há enormes desigualdades de poder. Quando falamos dos estereótipos do Nordeste, existe um recorte que está instaurado “numa pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica. O Nordeste nasce onde se encontram poder e linguagem” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 33). Por isso, é tão importante falar de mídia e produção cultural ao pensarmos o Nordeste enquanto construção sociopolítica (ou como invenção).

Nos últimos anos, o debate em torno da ideia de “nordestinidade” nas artes e na comunicação tomou um certo destaque por meio de algumas produções que tratavam direta ou indiretamente do assunto. Foi o caso, por exemplo, da peça teatral *A Invenção do Nordeste* (2017), do grupo Teatro Carmin (RN), que circulou nacionalmente e ganhou os principais prêmios de artes cênicas no país. Nas artes visuais, a exposição *À Nordeste* (2019), com curadoria de Bitu Cassundé (CE), Clarissa Diniz (PE) e Marcelo Campos (RJ), aconteceu com apoio do SESC-SP em São Paulo. No cinema, talvez seja possível mencionar o filme *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho, que traz elementos que suscitam esse debate. Além destes, várias obras artísticas produzidas no próprio Nordeste

de alguma maneira podem ser apontadas como trabalhos que contribuem com a desconstrução de estereótipos sobre a região.

No campo das ficções televisivas seriadas, podemos destacar telenovelas e séries que tiveram sua produção textual e imagética construídas em torno principalmente da espacialização⁵² do Nordeste. *Mar do Sertão* (2022), escrita por Mário Teixeira, se desenrola na cidade fictícia de Canta Pedra, localizada no interior do Nordeste, onde a crença popular dizia que aquela região havia sido mar antes de se tornar sertão. Coronelismo e disputa por água em meio à seca são elementos centrais na narrativa. *Cine Holliúdy* (2019), série de comédia com três temporadas e 33 episódios, escrita e dirigida por Halder Gomes, tratou da chegada da televisão numa cidadezinha do interior do Ceará e os impactos na relação das pessoas com o cinema que, até então, era a principal forma de entretenimento dos habitantes.

Essas produções assumiram um discurso que era pouco visto dentro da indústria televisiva. Na época em que divulgava a novela *Mar do Sertão* (2023), o diretor Allan Fiterman deu declarações sobre a importância de ter atores nordestinos na novela, afirmando não caber mais um elenco de maioria sudestina em uma novela que se passa no sertão.⁵³ Um discurso que não era muito adotado por “chefões” de novelas globais. Foi noticiado inclusive que as equipes de criação da novela teriam assistido a peça *A Invenção do Nordeste* (já mencionada aqui), cuja dramaturgia se baseia nos questionamentos feitos por Albuquerque Júnior no seu livro homônimo.

Quanto a *Cine Holliúdy*, a própria série surge como desdobramento narrativo do longa-metragem cearense homônimo produzido em 2012, que fez sucesso com o grande público ao trazer legendas em português para traduzir o uso do “cearensês” – que seria o idioma usado pelos personagens –, uma grande brincadeira indicando o uso de muitos dialetos e gírias no roteiro do filme.

Seria possível afirmar que estamos em outro momento, onde novas camadas da representação do Nordeste nas ficções televisivas alcançaram lugares diferentes do que poderia ser visto numa programação de TV dos anos 80 e 90? Com o surgimento do *streaming* algo muda no modo em que as mídias se voltam para essa região? Estas são algumas das perguntas que guiam este estudo

⁵² Compartilho do entendimento de espacialidade de Albuquerque Júnior (2011, p. 33) que a coloca como “percepções espaciais que habitam o campo da linguagem e se relacionam diretamente com um campo de forças que a constitui”.

⁵³ LOMBARDI, R. *Mar do Sertão reúne elenco nordestino e paisagem inventada inspirada na região*. **O Tempo**, [S. l.], 22 ago. 2022. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/mar-do-sertao-reune-elenco-nordestino-e-paisagem-inventada-inspirada-na-regiao-1.2717917>. Acesso em: 31 ago. 2025.

que se debruça sobre obras ficcionais televisivas, mais especificamente sobre a série de ficção para *streaming* Cangaço Novo (2023).

O objetivo é investigar a representação do Nordeste nessa série, analisando como elementos culturais, históricos e sociais são retratados e reinterpretados na produção a partir das imagens. Para isso, serão utilizados referenciais teóricos que estudam os estereótipos e os discursos colonizadores como Robert Stam e Ella Shohat (1995), Durval Albuquerque Muniz Júnior (2011), Stuart Hall (2016a) e Homi Bhabha (1998).

O Nordeste-Cangaço: entre o local e o global

O uso cada vez mais intenso das redes sociais por parte dos espectadores contribuiu para que muitas séries superassem a ideia de “espectador passivo”. Essas produções passaram a demandar cada vez mais destes o envolvimento direto na sua fruição diegética – mergulhando no “mundo” construído narrativamente – e no conhecimento formal – aprofundando o conhecimento em questões técnicas e de produção das séries. Segundo Mittel (2012), isso também é reflexo do que ele chama de narrativas complexas, que resulta em séries que mostram que têm consciência de que são uma narrativa – ao brincar com a linguagem e com as estruturas – e que demandam cada vez mais essa participação ativa do espectador. Para o autor, além de tentarem responder à vida hiperconectada desse público – buscando se destacar num mundo multiplataforma e num mercado “superlotado” –, as séries cada vez mais são feitas pensando nesse espectador que questiona, demanda e debate por meio das redes. Embora sua proposição se refira ao contexto estadunidense, ela também pode contribuir com uma reflexão sobre produções seriadas brasileiras.

Em plataformas como YouTube, TikTok ou Instagram, os espectadores – ao mesmo tempo que consomem – produzem conteúdo. Esse cenário não só aumenta a disputa por espaço como traz contextos e proposições que desvelam novos modos de espacialização de determinadas regiões em narrativas audiovisuais. Um bom exemplo é a webnovela *Pobreza Brasil*, criada por Faeta Maya para as plataformas YouTube e Facebook, que ostenta dezenas de milhões de visualizações. Uma narrativa original produzida com poucos recursos no sertão cearense que, inspirada nas estruturas seriadas de televisão, propõe novas formas de representar o sertão, não só por meio da narrativa, mas também por meio da produção. Esse é um dos exemplos de como o dito “local” pode tensionar isso que estamos chamando de representação do Nordeste.

E, uma vez que os mercados consumidores globais dependem precisamente de se tornar “localizados”, indigenizados, para obter

sucesso, há certo poder naquilo que a princípio pode parecer meramente “local”. Nos dias de hoje, o “meramente” local e o grande global estão entrelaçados; não porque o primeiro seja simplesmente a elaboração local de efeitos essencialmente globais, mas porque um se tornou condição de existência para o outro (Hall, 2016b, p. 57).

Pensar *poder* e *dominação* são determinantes para o entendimento dos aspectos que envolvem esse processo de construção imagética do Nordeste nas telas. O poder, neste caso, como bem nos lembra Hall (2016a), é simbólico e cultural e a estereotipagem surge como elemento fundamental desse exercício de violência simbólica. Isso se relaciona diretamente com o fato de que as produções hegemônicas, ditas globais, se impõem sobre as produções locais ao mesmo tempo que convivem. É nesse processo de negociação e subversão que a cultura local consegue desinventar estereótipos e provocar o deslocamento dessa produção cultural dominante.

Mas se as telenovelas e os programas de televisão que tematizam esse “Nordeste” existem há muito tempo, então o que de fato mudou quando falamos de representação? Além das redes sociais, as plataformas de *streaming* surgem como novo elemento dentro dessa estrutura. Essas plataformas – como reflexo dessa disputa por mercado – parecem ter percebido a necessidade de produzirem localmente, indo além da mera importação dos chamados “enlatados”. Considero isso um propulsor para produções contemporâneas que resgatam, por exemplo, o cangaço como símbolo de suas narrativas.

Nos últimos três anos foram anunciadas duas séries e uma telenovela voltadas para *streaming* que resgatam a figura do cangaceiro. *Cangaço Novo* (2023) foi uma delas, tendo estreado sua primeira temporada com nove capítulos exibidos na Prime Video. *Guerreiros do Sol* (2025), com estreia prevista para 2025, foi produzida pela Globoplay, enquanto *Maria e o Cangaço* (2025) foi confirmada pela plataforma Disney+.

A presença de cangaceiros no audiovisual não é uma novidade. Já na primeira metade do século passado, vários filmes fizeram sucesso ao trazerem o cangaço como personagem de suas narrativas. Dentre estes podemos citar, por exemplo, *O cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, e *Lampião, o rei do cangaço* (1959) de Al Ghiu. No período do Estado Novo, nos lembra Albuquerque Júnior (2011), o cangaço – como parte de um imaginário – sofre mudanças quando passa a ser visto apenas como resquício de um banditismo do sertão. Nesse período, o nordestino é convocado a “superar” esse desafio em nome de outro: enfrentar a vida no sul do país. Nesse momento, o cangaceiro vira passado e toma ares de mito. Tolentino (2001) destaca que no Brasil o projeto de construção de identidade nacional aconteceu tendo São Paulo como referência de modernização e progresso a ser seguido pelo restante do país, lidando com dicotomias onde o aspecto “rural” e “de atraso” do sertão nordestino era também lido como modelo

de tradição e identidade nacional a ser perseguido. Um lugar “passado” que se assemelhava ao que era o faroeste estadunidense, mas autenticamente brasileiro.

Eleger o cangaço como uma ancestralidade, uma tradição bravia de nossa gente, se faz interessante desde que distante na história. Eleita como ancestralidade brasileira, já ia muito longe no tempo, afinal o país, visto de São Paulo, era moderno, industrial e tinha, até mesmo, cinema de qualidade. Não era assim que fazia Hollywood com o western, em cujo modelo cinematográfico O cangaceiro se inspirava? (Tolentino, 2001, p. 68).

É importante perceber como essa relação com o cangaço está diretamente imbricada com os diversos elementos do imaginário em torno do Nordeste e desse “nordestino”. Isso nos permite refletir sobre como essas produções contemporâneas localizam a figura do cangaceiro dentro desse imaginário. Importante destacar que mesmo esse processo tendo diversos artistas e profissionais nordestinos envolvidos, ele não está isento de produzir violência simbólica e de reforçar estereótipos. Podemos exercer deslocamentos dentro desse poder, mas também acontece de aceitarmos o lugar que nos é dado (Albuquerque Júnior, 2011). Acrescento a isso as ideias de “negociar” e “subverter” trazidas por Hall (2016b), que podem se realizar dentro da estrutura de poder, já que nesse processo de “modernização” os subalternizados também reivindicam o seu lugar.

Portanto, a análise aqui proposta se concentra na série Cangaço Novo, por até então ser a única das três citadas que já estreou. É importante para esse processo entender como esse resgate do cangaceiro se dá. Especificamente nessa série, esse resgate acontece em um diálogo direto com o mundo contemporâneo, já que não se trata de uma produção “de época”. Outro ponto relevante a ser levado em consideração é o discurso dos diretores e produtores da série que desde antes da estreia se colocaram contra algumas abordagens estereotipadas como a presença do sotaque postiço, tão famoso em telenovelas, principalmente as produzidas até os anos 2000.

Cangaço Novo e os estereótipos

Criada por Eduardo Melo e Mariana Bardan, Cangaço Novo tem direção de Aly Muritiba e Fábio Mendonça e estreou em 2023 com oito episódios na sua primeira temporada pela plataforma de *streaming* Prime Video. A narrativa da série acompanha o personagem Ubaldo que, depois de muitos anos morando em São Paulo, retorna à fictícia Cratará, cidade localizada no interior do Ceará, em busca de uma herança de família. Ao chegar na região, se envolve com um bando

responsável por assaltos a agências bancárias, do qual sua irmã Dinorah é líder. Esse tipo de prática é conhecida como novo cangaço. A série parte deste enredo para atualizar e trazer para o contexto contemporâneo o cangaço. O próprio uso do termo (destacado inclusive no título da série) para designar uma prática contemporânea de banditismo nos revela isso.

Algumas das abordagens estereotipadas do Nordeste presentes em muitos produtos culturais e midiáticos são listadas por Albuquerque Júnior (2011): a presença da seca e da miséria; o nordestino como retirante; cultura popular exotificada; homem nordestino como cabra-macho; mulher nordestina como submissa (ou como o “oposto”, mulher-macho); Nordeste como tradição e atraso. De alguma forma, boa parte desses elementos estão presentes na série aqui analisada. A seca e a miséria, por exemplo, são parte fundamental da narrativa, já que a cidade de Cratará sofre de uma estiagem que desencadeia diversos problemas sociais. Esse cenário impulsiona uma mobilização popular por meio da Associação de Moradores, que possui uma relação indireta com o bando que promove os assaltos aos bancos.

Algo semelhante ao que faz Albuquerque Júnior (2011), fazem também Stam e Shohat (1995) ao mencionarem o estudo de Bogle que elenca cinco estereótipos, relacionados ao contexto estadunidense, da representação racial nos filmes hollywoodianos. Sendo eles *Tom*, *Coons*, *Mulattoes*, *Mommies and Bucks*. Os autores destacam que estudos sobre estereotipia promovem avanços ao revelarem “formas opressivas de preconceito” (idem, p. 76), que à primeira vista podem ser entendidos como naturais ou inócuos. Além disso, destacam a “devastação psíquica, infligidas por retratos sistematicamente negativos desses grupos por eles atacados”, que normalmente acontecem pela interiorização ou pelos efeitos negativos disseminados. Por fim, afirmam que os estereótipos não são erros inocentes de percepção, mas são formas de controle social.

Contudo, gostaria de destacar os chamados estereótipos não-individuais, também elaborados por Stam e Shohat (1995), que talvez sejam os que mais interessam para estudo aqui proposto, pois nos ajudam a não cair em um essencialismo ao estudarmos estereótipos. Essa perspectiva não-individual diz respeito ao que os autores apontam como “imagens de revolta e tomada de poder” e acrescentam que Hollywood, símbolo máximo de poder cinematográfico, tem uma relação de tabu muito mais com essas imagens de revolta do que com imagens positivas. Os autores colocam em questão como podemos olhar para esses estereótipos, visto que a própria noção de imagem positiva é relativa.

Levando em consideração a proposição de Bhabha (1998, p. 106), deslocamos a análise das imagens de “positiva ou negativa” para uma análise que

leve em conta o processo de “subjativação das imagens”, o que implica em não julgar uma imagem estereotipada com base em “uma normativa política prévia” porque isso significaria descartá-la antemão, perdendo a possibilidade de deslocá-la. E isso “só é possível ao se lidar com sua eficácia, com o repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência, que constrói o sujeito da identificação colonial” (idem).

A pergunta que Stam e Shohat (1995) fazem ao analisar uma obra hollywoodiana nos guia neste estudo: como tratar os filmes que mostram certa sensibilidade pelas questões de autorrepresentação? Em seguida, propõem que consideremos uma análise sutil e contextualizada que “deve levar em conta todos esses pontos aparentemente contraditórios ao mesmo tempo, sem cair no maniqueísmo binário do filme bom/filme ruim” (Stam; Shohat, 1995, p. 70).

Por fim, e mais importante, os autores apontam a necessidade de que uma análise que leve em consideração não somente enredo e personagens, mas sim estruturas de mediação como “estruturas narrativas, convenções de gênero, estilo cinematográfico” (idem, p. 80). Afinal, um discurso colonizador pode vir não somente por personagens e enredo, mas também pela fotografia, *mise-en-scène*, música, enquadramento etc. Proposição que vai ao encontro do que nos indica Lacey (1998), ao vislumbrar modos de analisar imagens nas mídias, sugerindo que façamos uma distinção entre forma e conteúdo. Para a autora, o conteúdo seria como a *mise-en-scène*, também mencionada por Stam e Shohat (1995), indicando ainda a importância de se pensar sobre esse elemento quando analisamos as mídias.

Analisando o *Cangaço Novo*

Apesar da presença de elementos clichês historicamente explorados como seca, coronelismo e cangaço, a série se mostra empenhada em inovar em imagens e produção. Em entrevista ao Jornal O Globo, um dos diretores da série, Aly Muritiba, falou sobre as intenções de “mostrar um sertão raramente captado pelo audiovisual”⁵⁴. Nascido no sertão baiano, o realizador falou das referências no cinema brasileiro e o quanto procurou se distanciar do cinema hollywoodiano de ação. Deu destaque ainda às escolhas de produção, como a seleção de um elenco majoritariamente nordestino, que refletiu em um aspecto que é visível no trabalho: o abandono do “sotaque nordestino postiço”.

⁵⁴ GRAÇA, E. ‘Queríamos mostrar um sertão raramente captado pelo audiovisual’, diz diretor de ‘Cangaço Novo’ Aly Muritiba. **O Globo**, São Paulo, 14 ago. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/streaming/noticia/2023/08/14/queriamos-mostrar-um-sertao-raramente-captado-pelo-audiovisual-diz-diretor-de-cangaco-novo-aly-muritiba.ghtml>. Acesso em: 31 ago. 2025.

Ao olharmos para a narrativa da série, vemos elementos importantes para se pensar a dimensão política que envolve essa representação do Nordeste. Ubaldo, mesmo sendo cearense, está mais próximo do sul do país. Embora seja um ex-retirante nordestino, não é lido dessa maneira, já que cresceu e viveu até então em São Paulo. A sua única ligação na vida adulta com o sertão é a herança.

Uma das perguntas que me faço ao assistir a série é: o sul ainda vê no cangaço um mito pertencente a um passado nacional? Há, cada vez mais, uma dimensão de recusa a esse imaginário, fortalecida por questões político-eleitorais do dia a dia do brasileiro, que talvez tenha tido em 2018 o seu ápice. Essa recusa expõe os embates que esse sertão do cinema e da televisão está inserido. Ismail Xavier (2016) – ao analisar obras do Cinema Novo e do Cinema da Retomada – vê o sertão como uma alegoria de país, que reflete questões de identidade nacional e de desigualdades. Talvez exista em Cangaço Novo uma dimensão alegórica no sertão a que assistimos. O nordestino (aqui cabe pensar o termo dentro de uma generalização) não é mais um retirante, por isso o “irmão” que volta ao sertão em busca da herança pode ser entendido como uma alegoria de “nação”.

Na série em questão, as figuras de Ubaldo e da sua irmã Dinorah são a personificação do embate norte-sul, em visões de mundo dentro de uma mesma família, que estão em conflito e disputa. O cangaço, neste caso, é um negócio de família. O banco, símbolo máximo do capitalismo, é colocado na narrativa como elemento que não só é alvo dos assaltos, mas que também intermedia essa relação dos irmãos – uma vez que Ubaldo é um ex-funcionário de uma instituição financeira e seu conhecimento sobre como agências bancárias funcionam é fator determinante para sua entrada no bando.

Essas questões narrativas também reverberam na forma como a *mise-en-scène* é construída. É possível perceber imagens referenciadas em elementos tidos como parte de uma cultura nordestina como, por exemplo, as xilogravuras, que inspiram diretamente as cenas iniciais de cada capítulo. Estas cenas, apresentadas sempre em preto e branco com alto contraste, trazem a história progressiva dos personagens, em especial as de Ubaldo. Por meio delas que temos contato com um cangaço mais “tradicional”, com cangaceiros e vaqueiros que se confundem, muitas vezes, tomando ares fantásticos, sobrenaturais (Figura 1). Esses elementos assumem não apenas a ideia de cangaceiro como mito – em contraponto ao cangaceiro contemporâneo, que nessa produção seria uma

espécie de bandido social e ressentido⁵⁵ –, mas também como invenção e alegoria.

Figura 1 – Cena de *flashback* com a presença de cangaceiros em meio a uma tempestade



Fonte: *CANGAÇO NOVO*. Direção: Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Roteiro: Mariana Bardan, Eduardo Melo e Fernando Garrido. Brasil: Prime Vídeo; O2 Filmes, 2023. 1 temporada.

Em alguns desses momentos de alto contraste, também nos deparamos com a religiosidade como elemento fundamental dentro da estrutura da série. Se por um lado ela é apresentada narrativamente como uma forma de alienação, por outro ela é ferramenta de coletividade e aproximação em comunidade entre os moradores do distrito. A alienação se refere principalmente ao fato de verem em Ubaldo uma espécie de “prometido” que teria retornado à cidade para os ajudar. Ao mesmo tempo, os momentos religiosos são apresentados todos em planos conjuntos (Figura 2), mais próximos de uma reunião sindical do que exatamente de uma massa alienada.

Figura 2 – Cena de *flashback*, no começo do primeiro episódio



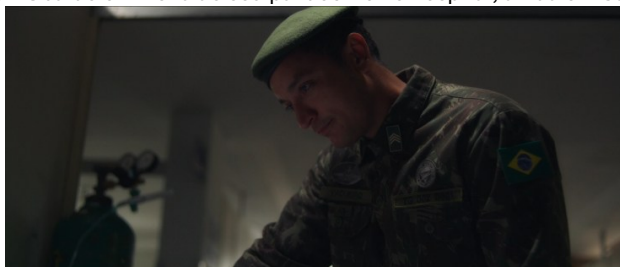
Fonte: *CANGAÇO NOVO*. Direção: Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Roteiro: Mariana Bardan, Eduardo Melo e Fernando Garrido. Brasil: Prime Vídeo; O2 Filmes, 2023. 1 temporada.

⁵⁵ Faço uso dos termos propostos por Xavier (2006) ao refletir sobre a presença do bandido no cinema brasileiro, incluindo o cangaceiro.

Embora, num primeiro momento, vindo de São Paulo, Ubaldo seja apresentado como bom moço, o vemos a todo momento a partir de um lugar de aflição, onde a câmera parece estar sempre o observando, mas também fugindo dele. Por meio desse personagem, nos deparamos com a figura do retirante – mais um dos estereótipos apontados por Albuquerque Júnior (2011) nas narrativas sobre Nordeste –, embora nesse caso não se trate de um simples retirante fugido da seca, mas um personagem que carrega consigo o embate disso que chamei de relação norte-sul. Como já dissemos, seu retorno à Cratará tem como objetivo principal reivindicar uma herança, que curiosamente é uma casa, ou seja, um pedaço de terra. Embora a população lembre de sua história de quando criança e o veja como “prometido”, sua aparição na tela a todo momento evoca símbolos de poder e controle, como seu emprego na agência bancária, ou sua farda de militar (Figura 3). Ao mesmo tempo que ele tem direito à herança, ele também é um “tomador de terras”.

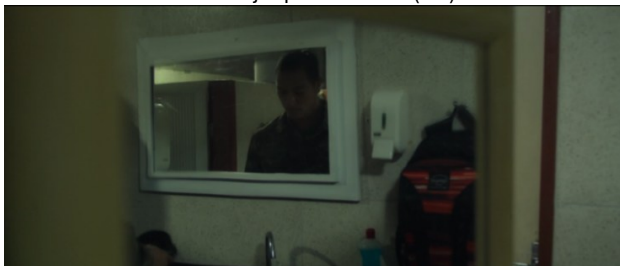
Esses conflitos e paradoxos que envolvem o “personagem retirante” da série ultrapassam a dimensão narrativa e são postas nos enquadramentos e na encenação. Sua aparição na tela em boa parte da temporada é colocada em lugar de enclausuramento, com limites bem visíveis, seja por um espelho (Figura 4), uma janela (Figura 5) ou até mesmo pela pouca luz. Essa diferença de enquadramento também se expressa no primeiro encontro que ele tem com Dinorah, onde a cerca de sua casa divide os dois mundos presentes na mesma família (Figura 6).

Figura 3 – Ubaldo em visita ao seu pai doente no hospital, ainda em São Paulo.



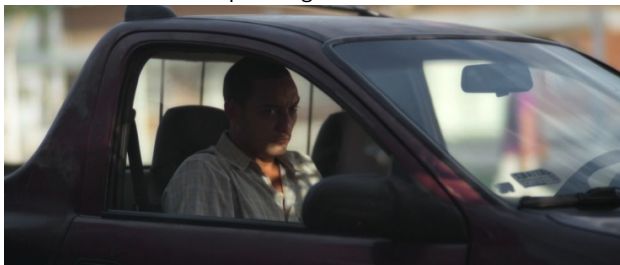
Fonte: *CANGAÇO NOVO*. Direção: Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Roteiro: Mariana Bardan, Eduardo Melo e Fernando Garrido. Brasil: Prime Vídeo; O2 Filmes, 2023. 1 temporada.

Figura 4 – Ubaldo antes de viajar para Cratará (CE) em busca da herança



Fonte: *CANGAÇO NOVO*. Direção: Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Roteiro: Mariana Bardan, Eduardo Melo e Fernando Garrido. Brasil: Prime Vídeo; O2 Filmes, 2023. 1 temporada.

Figura 5 – Ubaldo, momentos antes de encontrar pessoalmente com Dinorah pela segunda vez



Fonte: *CANGAÇO NOVO*. Direção: Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Roteiro: Mariana Bardan, Eduardo Melo e Fernando Garrido. Brasil: Prime Vídeo; O2 Filmes, 2023. 1 temporada.

Figura 6 – Ubaldo é expulso da casa que Dinorah mora na primeira vez que se encontram



Fonte: *CANGAÇO NOVO*. Direção: Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Roteiro: Mariana Bardan, Eduardo Melo e Fernando Garrido. Brasil: Prime Vídeo; O2 Filmes, 2023. 1 temporada.

Dinorah, por sua vez, é apresentada como líder do bando e mostra um protagonismo feminino que não é socialmente comum nesses espaços (Figura 7). Há o cuidado, no limite, de não transformar ela em uma figura masculinizada, afirmando-a como mulher. É perceptível o esforço de diferenciar o que seria esse

protagonismo com a chamada “mulher-macho”, outro estereótipo sobre o Nordeste que se refere diretamente às mulheres nascidas na região. Dinorah lidera e faz escolhas, resiste às investidas do seu irmão recém-chegado, como também do prefeito corrupto, ambos querendo tomar terras.

Se Ubaldo está enclausurado, cheio de dúvidas, Dinorah quase sempre é enquadrada junto à paisagem, junto ao horizonte seco, mas também com vistas para o longe (Figura 8). Quando a câmera se aproxima, é para mostrar que não é só seca que temos naquele lugar, mas também água, em abundância (Figura 9).

Figura 7 – Dinorah (Alice Carvalho) ameaça seu irmão Ubaldo (Allan Souza) em frente ao bando que ela lidera



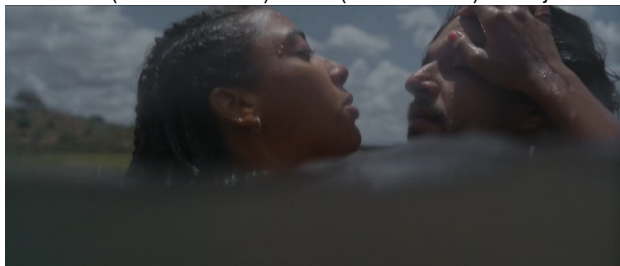
Fonte: *CANGAÇO NOVO*. Direção: Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Roteiro: Mariana Bardan, Eduardo Melo e Fernando Garrido. Brasil: Prime Video; O2 Filmes, 2023. 1 temporada.

Figura 8 – Dinorah (Alice Carvalho) prepara o carro antes de um dos ataques à agência bancária



Fonte: *CANGAÇO NOVO*. Direção: Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Roteiro: Mariana Bardan, Eduardo Melo e Fernando Garrido. Brasil: Prime Video; O2 Filmes, 2023. 1 temporada.

Figura 9 – Dinorah (Alice Carvalho) e Lino (Pedro Lamin) se beijam num açude.



Fonte: CANGAÇO NOVO. Direção: Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Roteiro: Mariana Bardan, Eduardo Melo e Fernando Garrido. Brasil: Prime Vídeo; O2 Filmes, 2023. 1 temporada.

A seca é outro elemento dentro dos elencados estereótipos sobre o Nordeste e neste caso é bastante explorada. No entanto, gostaria de chamar a atenção para aquilo que Stam e Shohat (1995) nomeiam de “imagens de revolta”. A seca, embora continue sendo passível de problematização, surge como propulsora dessa coletividade. A associação de moradores age na luta contra a retirada de direitos, e nesse caso a seca não é um simples elemento ou ferramenta de um determinismo, mas é apresentada como um direito que, naquele contexto, está sendo negado. Na tela, o que temos são planos conjuntos de pessoas mobilizadas contra bancos, políticos corruptos e empresários (Figura 10).

Figura 10 – Membros da associação de moradores fazem manifestação em frente à agência bancária da cidade



Fonte: CANGAÇO NOVO. Direção: Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Roteiro: Mariana Bardan, Eduardo Melo e Fernando Garrido. Brasil: Prime Vídeo; O2 Filmes, 2023. 1 temporada.

Conclusão

Cangaço Novo é uma obra importante dentro dessa nova leva de séries brasileiras produzidas por plataformas de *streaming*, não só pelo impacto de audiência mundial que sua primeira temporada teve dentro da plataforma Prime

Video, mas também por assumir uma certa postura de consciência em relação às questões de representação que envolvem o Nordeste em obras audiovisuais. Se olharmos apenas para seus elementos narrativos, poderíamos concluir precipitadamente que se trata de uma série baseada em estereótipos, no entanto, ampliando o escopo de nossa análise e mergulhando na *mise-en-scène*, é possível perceber que há complexidades na construção das imagens.

Não era o objetivo deste estudo determinar se Cangaço Novo é uma série boa ou ruim, ou ainda se reforça ou desconstrói estereótipos. Analisando a partir das contradições e evitando descartar imagens com base em uma categorização prévia, podemos perceber que a série explora as nuances e complexidades da região, apresentando personagens multifacetados e imagens que refletem as tensões e os desafios contemporâneos. De fato, ela não propõe “um relato positivo” do que chamamos de Nordeste, mas é importante destacar que estes “não são o único meio de [...] encorajar uma perspectiva liberatória” (Stam; Shohat, 1995, p. 82). Talvez, pensar caminhos para uma desinvenção do Nordeste tenha a ver também com essa possibilidade de “embaralhar” normativas políticas prévias.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- BHABHA, H. K. A outra questão: estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 105-128.
- CANGAÇO Novo. Direção: Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Roteiro: Mariana Bardan, Eduardo Melo e Fernando Garrido. Brasil: Prime Video; O2 Filmes, 2023. 1 temporada. Disponível em: Prime Video. Acesso em: 31 ago. 2025.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Apicuri, 2016a.
- HALL, S. Diásporas, ou a lógica da tradução cultural. **MATRIZES**, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 47-58, 2016b. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizzes/article/view/124647>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- LACEY, N. **Image and representation: key concepts in Media studies**. 2nd ed. New York: St. Martin's Press, 1998.
- MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizzes/article/view/38326>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- STAM, R.; SHOHAT, E. Estereótipo, Realismo e Representação Racial. **Revista Imagens**, Campinas, n. 5, p. 70-84, 1995.
- TOLENTINO, C. A. F. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

XAVIER, I. Da violência justiceira à violência ressentida. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 55-68, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9009>. Acesso em: 31 ago. 2025.

AS PROTAGONISTAS SURDAS EM SÉRIES FICCIONAIS: INCURSÕES NA ACESSIBILIDADE

Amanda Azevedo (Universidade Federal da Bahia)

As pessoas com deficiência são um dos grupos menos representados no audiovisual, os relatórios da indústria norte-americana como “*Employment of Actors with Disabilities in Television*”⁵⁶ (2016) e “*Hollywood Diversity*”⁵⁷ (2023) apontam a necessidade em aumentar o quantitativo de personagens e o relatório da Netflix “*Inclusion in Netflix Fictional Films & Scripted Series*”⁵⁸ (2018-2021) mostra que apenas 18 personagens tinham alguma deficiência, a maioria com deficiência física, seguido das deficiências sensoriais (auditivas, visuais e de fala) e cognitivas. A deficiência auditiva, apesar de oculta torna-se aparente pela forma de comunicação das pessoas surdas quando usam as línguas de sinais, uma modalidade visual-espacial que é articulada através das mãos, das expressões faciais e do corpo e por isso trazem demandas específicas de acessibilidade na tradução dos diálogos, que envolve a dramaturgia e a encenação.

Ao investigar os contextos de produção de personagens surdos em filmes e séries que circulam em canais e plataformas *mainstream*, percebemos a necessidade de consultorias de criatividade e de acessibilidade que contribuam na construção de melhores representações (Azevedo, 2023, 2024). Para examinar essa questão discutiremos sobre a presença de profissionais surdos, tradutores intérpretes e especialistas em acessibilidade nos processos criativos. Para isso selecionamos o primeiro episódio de três séries com protagonistas surdos: *Switched at Birth* (2011), *Crisolada* (2014) e *Echo* (2024), como um exercício para compreender as formas de confecção das obras, das representações e os seus desafios.

⁵⁶ WOODBURN, D.; KOPIĆ, K. **ON EMPLOYMENT OF ACTORS WITH DISABILITIES IN TELEVISION**. [S.l.]: Runderman Family Foundation, 2016. Disponível: https://www.rudermanfoundation.org/wp-content/uploads/2016/07/TV-White-Paper_final.final_.pdf. Acesso em: 31 ago. 2025.

⁵⁷ Esse foi o primeiro ano em que este relatório monitorou dados sobre as pessoas com deficiência em Hollywood (**HOLLYWOOD Diversity Report 2023. Exclusivity in progress – part 2: television**). Los Angeles: UCLA - Entertainment e Media Research Initiative, 2023. Disponível em: <https://socialsciences.ucla.edu/wp-content/uploads/2024/06/UCLA-Hollywood-Diversity-Report-2023-Television-11-9-2023.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2025.

⁵⁸ SMITH, S. L. *et al.* **Inclusion in Netflix Original U.S. Scripted Series & Films**. Los Angeles: USC Annenberg Inclusion Initiative, 2023. Disponível em: https://assets.ctfassets.net/4cd45et68cgf/1a7Y054FDJFXOp2fZ6Bmnl/335a2f7e0d575f1d4308ffe9987bb856/Full_Report_Inclusion_in_Netflix_Film__Series__1_.pdf. Acesso em: 31 ago. 2025.

Os estigmas, estereótipos e as transformações nas representações dos surdos

O histórico da invisibilidade das pessoas com deficiência no audiovisual foi causado por vários fatores, um destes está na relação entre o atributo e o estereótipo do corpo com deficiência que levam ao descrédito, como aponta Goffman (1963) em seus estudos sobre os estigmas sociais. Baseados em discursos hegemônicos, essas ideias legitimam as posições de determinados grupos sociais através de estereótipos. De acordo com Lacey (1998, p.139, tradução nossa) “O que os estereótipos representam, no entanto, não são as crenças baseadas na realidade, mas nas ideias que refletem a distribuição de poder na sociedade; em outras palavras, os estereótipos não são uma expressão de valor, mas de ideologia”. Essas visões são aceitas como verdadeiras ou não, dependendo do conhecimento de um indivíduo sobre o grupo em questão, mas também podem ser modificadas e ressignificadas.

Nos anos 1960 o sociólogo Paul Hunt, que tinha deficiência física, examinou o estigma na vida das pessoas com deficiência a partir de sua própria experiência. Hunt (1966) afirma que não conseguiremos entender essas experiências isoladas da sociedade, uma vez que o problema não está no comprometimento da função do corpo, mas na experiência da opressão quando são impossibilitadas de realizar atividades, pela falta de acessibilidade⁵⁹ em suas diferentes dimensões, sobretudo nas atitudes em relação a essas pessoas.

Dentre as deficiências, o estigma da surdez foi historicamente reproduzido pelo campo da saúde, por falhas nos diagnósticos, e pelo campo da educação, por métodos de ensino em que predominam duas visões: a clínico-terapêutica e a socioantropológica. A visão clínico-terapêutica entende que os surdos precisam de terapias da fala e sessões de oralização para normalizá-los e torná-los semelhantes às pessoas ouvintes. Segundo Thoma (2002) esse mascaramento causado pela correção da audição resultou na proibição da língua de sinais, substituída pelo ensino de técnicas de leitura labial e pelo aprendizado da emissão vocal.

Em contraponto, a visão socioantropológica entende que as pessoas surdas são um grupo minoritário, não apenas pelo fato de que não ouvem, mas pela experiência de mundo que é visual e pelo uso das línguas de sinais. “Uma língua sinalizada é visual-espacial, ou seja, utiliza a visão e o espaço para compreender e produzir os sinais que formam as palavras nessas línguas” (Quadros, 2004, p. 9). Portanto, são consideradas idiomas como quaisquer

⁵⁹ Falta de acessibilidade em várias dimensões: Arquitetônica, Comunicacional, Metodológica, Instrumental, Programática e Atitudinal (Sasaki, 2009).

outros, com estrutura gramatical própria, mas enfrentam inúmeras barreiras de aceitação, aquisição e difusão na sociedade.

Essa nova compreensão do fenômeno social da surdez e de suas identidades⁶⁰, sob pontos de vista antropológicos e sociais, questionaram a norma e as relações de poder que incidem sobre esses sujeitos. O Congresso de Milão é uma evidência das disputas em torno da aceitação das pessoas surdas, pois proibiu o uso da língua de sinais por um século, entre os anos de 1880 a 1980, quando predominou o ensino oralista⁶¹. Posteriormente, foi desenvolvida a Comunicação Total ou bimodalismo⁶², até chegarmos no atual método bilíngüe⁶³ (Skliar, 1998). Com base nos Estudos Culturais surgiram os Estudos Surdos⁶⁴, área que investiga as culturas, as práticas discursivas, as lutas pelo direito das línguas de sinais e de fruição dos artefatos culturais, dentre eles o cinema.

As discussões sobre os métodos de ensino foram retratadas principalmente em filmes norte-americanos que tiveram maior circulação e repercussão, com surdos protagonistas, mas que reforçam os estereótipos de incapacidade. “*O Milagre de Anne Sullivan*”, de 1962, retratou as primeiras formas de ensino da língua de sinais na modalidade tátil para pessoas surdocegas que

⁶⁰ É importante ressaltar que existe uma diversidade na deficiência auditiva, formada por deficientes auditivos (D.A), pessoas surdas e ensurdecidas, em seus diferentes graus e identidades, no qual damos enfoque aos surdos que usam a língua de sinais. Os surdos podem ser classificados em Ensurdidos (que perderam a audição ao longo da vida), Oralizados (fazem leitura labial e utilizam os recursos de legendas e escrita), Sinalizados (utilizam a língua de sinais e a escrita de sinais), Bilíngües (utilizam a língua de sinais, leitura labial, legendas e escrita), e Deficientes Auditivos (D.A) que usam aparelhos auditivos ou fizeram implantes cocleares a passaram a ouvir. De acordo com o Decreto Federal 5.296/2004 a deficiência auditiva é dividida entre os graus leve, moderado, severo e profundo. Com a promulgação da Lei 14.768 de 22/12/2023 a surdez unilateral total (surdez profunda de um ouvido) e a média das frequências na surdez bilateral também são consideradas deficiência auditiva. De acordo com Skliar (1998), os surdos tem várias identidades: política (frequentam associações e espaços de discussão e decisão política), híbridas (adotando duas línguas na forma de comunicação), de transição (surdos que conviveram muito tempo com ouvintes e descobrem a comunidade surda, passando a ter contato com outros surdos), incompleta (surdos que possuem uma forte ideologia ouvinte ou não se aceitam como surdos), flutuantes (são determinadas pela consciência, que tem ou não do ser surdo, não conseguem se encaixar nas comunidades ouvintes nem nas comunidades surdas, por não compreender corretamente essas línguas).

⁶¹ O método oralista defende que o ensino da língua oral e a rejeição à língua de sinais é a melhor forma de educar o aluno com surdez.

⁶² O método da Comunicação Total perdeu entre os anos 1970 e 1980, com objetivo de integrar o surdo na sociedade ouvinte, acreditando que ele terá uma boa comunicação, seja através da fala, sinais ou escrita. A Comunicação Total trabalha simultaneamente com a língua oral e a sinalizada, denominando essa forma comunicativa de bimodalismo.

⁶³ O bilingüismo surgiu nos anos 1990 e defende que o surdo deve adquirir como sua primeira língua a língua de sinais com a comunidade surda, que deve ser oferecida à criança surda o mais precocemente possível. A língua portuguesa é ensinada como segunda língua, na modalidade escrita e, quando possível, na modalidade oral.

⁶⁴ Segundo Skliar (1998, p. 5) os Estudos Surdos são “um programa de pesquisa em educação, em que as identidades, as línguas, os projetos educacionais, a história, a arte, as comunidades e as culturas surdas são focalizadas e entendidas a partir da diferença, a partir do seu reconhecimento político”.

foram representadas como selvagens e precisavam de muito esforço para adquirir uma língua e conseguir se comunicar com o mundo. Em 1979, o filme “*E Seu Nome é Jonas*” discutiu as falhas no diagnóstico da deficiência auditiva, antes entendida como uma deficiência intelectual, e as consequências geradas por esse erro. Superado o período de proibição da língua de sinais, “*Filhos do Silêncio*”, de 1986, discute o uso da Comunicação Total e a resistência de pessoas surdas ao oralismo⁶⁵.

Para Bubniak (2016) esses filmes apresentavam uma prática recorrente em suas encenações, os personagens ouvintes sempre repetiam a fala dos personagens surdos, gerando incômodo e desrespeito. Essa atitude é chamada de fonocentrismo, quando o privilégio da voz domina todo o discurso, demonstrando como a oralização é mais valorizada do que os sinais. Nesse sentido, podemos inferir que os diretores priorizavam o público de pessoas ouvintes, ao dar a sensação de familiaridade pela repetição oral das falas do surdo, desconsiderando a importância da língua de sinais para os surdos, mesmo quando estão em lugares de protagonismo.

De acordo com Santana & Bergamo (2005, p. 567) essa mudança de percepção ocorre através da legitimação das línguas de sinais, sobretudo por mecanismos jurídicos e simbólicos que afirmam a capacidade dos surdos em se expressar e criar sentido. A mudança do estatuto de língua não teve apenas repercussões linguísticas e cognitivas, mas também sociais, transformando a anormalidade em diferença, em normalidade. Contudo, o reconhecimento do direito linguístico em vários países após a década de 1980⁶⁶ não garantiu as condições reais para a aquisição dessas línguas e a sua difusão (Montes; Lacerda, 2019), dificultando o reconhecimento desta forma de comunicação.

A produção audiovisual é uma importante ferramenta nesse processo de aquisição e difusão, se tornou um meio para registrar essas línguas e os artefatos da Cultura Surda como a literatura, as performances artísticas, mas também para desenvolver novas possibilidades criativas. Para Cruz (2017, 2022) foi através da inserção da língua de sinais em filmes como “*A Tribo*” do diretor Myroslav Slaboshpytskiy⁶⁷ que foram desenvolvidas novas linguagens e representações. O

⁶⁵ É importante distinguirmos a adversidade causada pela restrição da audição como fator de condição de saúde (causando riscos, por exemplo, por não ouvir alertas sonoros) para a representação da forma negativa sobre a surdez, que apresenta discursos de inferioridade sobre as pessoas surdas.

⁶⁶ Em 1984, a Federação Mundial de Surdos (*World Federation of the Deaf*) tece recomendações na Unesco para o reconhecimento formal da Língua de Sinais como língua natural das pessoas surdas. Em 2002, o Brasil oficializa a Libras - Língua Brasileira de Sinais - como segunda língua.

⁶⁷ FILME em linguagem de sinais mostra internato ucraniano. RFI, [S.L.], 02 out. 2014. Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/cultura/20141002-filme-em-linguagem-de-sinais-mostra-internato-ucraniano>. Acesso em: 31 ago. 2025.

filme foi interpretado por surdos e não tem tradução em legendas, o diretor, ao usar planos sequência e um encadeamento de imagens, em que cada quadro explica o anterior, criou um realismo que nos aproxima dos personagens e conseguimos entender a narrativa, mesmo com todos os diálogos na Língua de Sinais Ucraniana (*USL - Ukrainian Sign Language*).

O “boom” dos personagens surdos em filmes norte-americanos como “*The Shape of Water*” (2018), “*A Quiet Place*” (2018), “*Sound of Metal*” (2019), “*Eternals*” (2021) e “*CODA*” (2021), aproximou os profissionais surdos, Tradutores Intérpretes, consultores, e editores para a formulação de recursos de acessibilidade, que além da tradução linguística também contemplam a dramaturgia, pensadas desde o roteiro e a encenação através da direção dos atores. Em relação a qualidade da representação, um exemplo exitoso foi “*CODA*” (2021) que ganhou o Oscar de Melhor Filme e Melhor Ator Coadjuvante em 2022, que teve a colaboração de Diretores de Linguagem Artística de Sinais⁶⁸ (*DASL - Directors of Sign Language Arts*) que prestaram consultoria linguística e artística. Anne Tomasetti e Alexandria Wailes reinterpretaram o roteiro do inglês para ASL facilitando a leitura para os atores surdos e para que os pontos de vista dos personagens fossem respeitados.

Esse filme é um *remake* de “*La Famille Bélier*” (2014). Embora tenham propostas distintas, a primeira voltada para a comédia e a segunda para o drama, a principal diferença está na inclusão dos atores surdos e no tratamento dado a esses personagens. Diante dessa discussão buscamos analisar como o encargo da acessibilidade é incluído na produção seriada e como o tratamento dos personagens surdos permite explorar as línguas de sinais por meio de recursos narrativos, poéticos e estéticos que interferem na forma, na função e no estilo.

Os sistemas de decisões autorais em obras seriadas

Para Esquenazi (2011) a autoria em séries televisivas depende não somente do roteirista, que concebe um universo ficcional, mas também dos profissionais envolvidos na gestão de produção, em reunir e dirigir equipes, manter a continuidade narrativa e de sua comercialização. Para entender a relação desses ofícios recorreremos às teorias de experiências mais amplas com as artes, que discutem o entrelaçamento da cultura, o agente criador e a obra, em um campo de produção específico.

⁶⁸ CODA — What is a DASL? Apple TV+. Direção: Siân Heder. Elenco: Alexandria Wailes, Anne Tomasetti, Marlee Matlin. [S. l.]: Apple TV, 19 sept. 2021. 1 vídeo (1 min.). Publicado pelo canal Apple TV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=htujtOKhT_I. Acesso em: 31 ago. 2025.

Bourdieu (2002) propõe uma investigação sobre a ciência das obras considerando que os agentes estão situados num espaço social, em função da posição que ocupam pode-se compreender a lógica de suas práticas e entender, entre outras coisas, como vão se classificar como membros de grupos, sistemas e mercados. Por outro lado, o mundo social é composto por estruturas objetivas que são os meios por onde uma sociedade se organiza, por meio de instituições, normas jurídicas, modelos econômicos e mecanismos de decisão política que interferem na criação artística. A análise dessas estruturas objetivas nos ajuda a compreender as mudanças que podem reproduzir ou transformar valores e interesses específicos que regem as leis de um campo, os interesses e os projetos que classificam os agentes situados racionalmente em determinadas posições.

Ao examinar as propriedades gerais de um campo estruturado, a origem social dos agentes, como pode ocupar certos espaços e produzir suas posições, adentramos no espaço de possíveis. Essa é uma lógica que permite as tomadas de posição dos agentes, em uma margem objetiva de liberdade e em um conjunto circunscrito de usos possíveis, produto dos *habitus* e de esquemas capazes de modificar tanto a lógica interna de funcionamento do campo artístico, quanto o valor social na apreciação.

Para entender esse processo precisamos investigar as causas e as intenções dos agentes sociais que orientaram a criação de um objeto artístico. De acordo com Baxandall (2006) existe uma qualidade intencional tanto nos objetos quanto nos criadores, no pressuposto de que o autor agiu intencionalmente e em determinadas condições. Essa intenção está implícita nas instituições às quais adere, o resultado de disposições no decorrer de uma história de comportamentos, capacidades e habilidades. Contudo, só poderemos desenvolver uma análise por essa perspectiva se tivermos a solução diante de nós, para observarmos as circunstâncias de produção e a solução que o agente encontrou. A solução é desenvolvida por diretrizes que são elementos estruturais ligados a normas de funcionamento de um mercado, assim como é parte da percepção das circunstâncias que o agente enfrentou. Essas diretrizes são maneiras como os agentes usam os materiais, recursos, e as restrições que lhes são impostas.

Ao explorar esses elementos Baxandall (2006) sistematiza o “triângulo da reconstrução”, um diagrama que esboça o encargo, as diretrizes acerca do problema a ser enfrentado, as possibilidades culturalmente determinadas pelos recursos que o artista usou ou deixou de usar e a descrição da obra, uma explicação causal que atribuímos em diferentes níveis, alguns percebidos como primários ou secundários em relação a outros. Esse é um exercício de inferência, pois relatamos uma experiência estético-histórica “como os elementos

explicativos, históricos ou intencionais que encontramos num quadro são relacionados a uma observação sobre a ordem visual da pintura, cuja eficácia pode ser verificada por outras pessoas” (Baxandall 2006, p.196).

Nesse sentido, Baxandall (2006) articula esse diagrama ao espaço onde as trocas acontecem, definido como *troc* que são os padrões de transações pela atuação das instituições, dos agentes, as dinâmicas de produção e de circulação, e como essas transações interferem na criação. Em parte, o *troc* é uma forma de comercialização que caracteriza as mercadorias e bens de consumo, e também uma relação em que as pessoas fazem escolhas em um processo de permuta. Ao observar essas transações notamos que as diretrizes também estão relacionadas às demandas e interesses financeiros e não exclusivamente a uma criação livre, tendo em vista que essas instituições refletem as práticas de comercialização de produtos manufaturados distintos ao trabalho intelectual.

Ao compreendermos essa estrutura de intenções, nos aproximamos de uma análise do estilo, examinando como o agente se apropriou das técnicas, quais eram as percepções dos problemas, das produções anteriores, as tradições que contribuíram para a solução e o modo próprio de lidar com determinadas questões. Esses aspectos nos revelam os padrões de intenção, uma experiência de produção que foi acumulada com o tempo, no qual o agente internaliza as expectativas na execução, em um espaço de experimentações na formulação de uma resposta para um contexto (Baxandall, 2006).

A sistematização das circunstâncias de produção realizada por Baxandall (2006) é semelhante ao prisma de análise de Bordwell (2008) que encara o encargo de contar histórias dos diretores como tarefas, problemas e soluções. A investigação parte daqueles que concentram o poder de decisão encarando como um agente social. Essa perspectiva evidencia que a produção não ocorre em um vácuo, mas é influenciada por cineastas anteriores, tradições e convenções estilísticas. “Proponho a análise e a explicação da dinâmica histórica do estilo do filme pela inferência de alguns modos de prática das tradições cinematográficas, fundamentados no saber sobre os filmes e sua produção” (Bordwell, 2008, p. 342). Para Bordwell, a questão que impulsiona o exame do estilo nos filmes é entender quais são as potencialidades estéticas e as ramificações históricas das tradições fundadas na encenação.

O estilo é definido como as escolhas técnicas, na medida que se mostram recorrentes em um corpo de obras, mas também como produto de causas e consequências históricas. A análise depende da reconstituição da trajetória do diretor, assim como das técnicas, das tradições e da cultura, para então compreendermos como um tema se expressa estilisticamente. As continuidades e descontinuidades do estilo são compreendidas como o

resultado de agentes que trabalham nas instituições e exploram a capacidade cinematográfica de realizar funções denotativa, expressiva, simbólica e decorativa, por tentativa e erro. Essas funções estão em constante transformação, assim como podem ser convergentes, pois os diretores enfrentam problemas semelhantes, utilizando um repertório de esquemas que foram desenvolvidos nas práticas do ofício.

Entretanto, analisar o estilo não se restringe à elaboração de explicações dos elementos formais, uma vez que esses fenômenos também procedem de causas culturais, institucionais, biográficas, dentre outros. No entanto, por mais que um ambiente possa incentivar um estilo, adotar apenas uma perspectiva cultural é insuficiente para explicar sua dinâmica, pois as instituições podem definir a finalidade de uma obra, as questões a serem tratadas e algumas vezes as condições de realização, mas é o agente criador quem faz as escolhas.

Os diretores desenvolvem soluções, geralmente por técnicas padronizadas e rotinas estilísticas, que são esquemas, como o princípio de continuidade, a variedade de planos e o *travelling* na continuidade espacial. Além do modo de filmagem, outro elemento fundamental é a encenação (ou *mise-en-scène*) quando o diretor dá forma às representações dentro do espaço-tempo da cena, que muitas vezes é ignorado na análise fílmica.

Bordwell (2008) aponta a necessidade de combinar a encenação e a montagem, como elementos fundamentais que compõem um estilo, ressaltando que sem todos os esquemas de filmagem e encenação não conseguimos apreender a história. “O estilo do filme interessa, porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas” (Bordwell, 2008, p. 58). Portanto, as funções do estilo mais regulares como a denotativa, pela descrição de cenários, movimentos, o que se vê e o que se entende; a função expressiva, pelo que o plano transmite com a música, luz, encenação; a função simbólica relativa a significados abstratos; e a função decorativa por padrões, quando articuladas, vão produzir determinados efeitos na apreciação.

Ao adotarmos essas coordenadas metodológicas podemos empreender uma investigação sobre a autoria e estilo, considerando que a criação ocorre por meio de um ofício, por um agente que manipula os materiais e técnicas e que formula uma solução, mas também por aquele que desenvolve uma gestão dessa criação, através de sistemas de decisão. Essas relações têm dimensões internas textuais constitutivas das obras, considerando as circunstâncias específicas que levaram a produzir o objeto, imprimindo um determinado estilo, e as dimensões externas que são observáveis no reconhecimento da autoria, na comercialização, na consagração das obras e na sua classificação no mercado.

Percebe-se que as produções mencionadas nesse artigo não são apenas um resultado artístico de ordem autoral, mas envolvem toda a cadeia de produção, trazendo implicações para o desenvolvimento de um modo de gestão específico e a necessidade de incorporação de novos ofícios, como os profissionais da tradução e da acessibilidade.

Nas séries televisivas essa relação abrange tanto os aspectos dramaturgicos no desenvolvimento de temas, personagens, enredos, abordagens sobre o universo das pessoas surdas quanto a forma de comunicação por meio da língua de sinais que impacta visualmente a encenação – pois tratam-se de diálogos visuais que são falados através das mãos, da expressão corporal e facial, em que a câmera também caracteriza o modo de narrar, de compor a imagem, os enquadramentos, contribuindo para a forma de captar a expressividade dos personagens surdos e de suas representações narrativas.

Os personagens surdos em lugar de protagonismo nas séries televisivas

A colaboração entre profissionais surdos, Tradutores Intérpretes e especialistas em acessibilidade em séries televisivas ainda é recente. Nos estudos realizados por Azevedo (2023, 2024) encontramos várias formas de parcerias denominadas de “mentoria”, “consultoria”, “Diretores de Linguagem Artística de Sinais (*DASL - Directors of Sign Language Arts*)” contribuindo em áreas como a criação artística, a tradução dos roteiros e até mesmo a edição. Para analisar os personagens surdos nos baseamos no levantamento de 36 produções seriadas⁶⁹ (Azevedo, 2023), no entanto em apenas três séries encontramos protagonistas, sendo essas: em *Switched at Birth* (2011-2017), *Crisálida* (2019) e *Echo* (2024).

Switched at Birth

Segundo a *Freeform*⁷⁰, *Switched at Birth* foi a primeira série norte-americana com a maioria de personagens surdos, em cinco temporadas totalizando 103 episódios. De acordo com a crítica de Emily Nussbaum⁷¹ a série trazia os diálogos dos personagens surdos em ASL (*American Sign Language*),

⁶⁹ No artigo citado “A surdez no mainstream: reflexões sobre os conceitos de autoria e estilo em séries inclusivas e bilíngues” (Azevedo, 2023) foram identificadas 32 produções seriadas, ampliamos o levantamento para 36 produções com personagens surdos, que foram veiculados em emissoras de TV e serviços de streaming.

⁷⁰ PENNINGTON, G. TCA: 'Switched at Birth' goes deeper into deaf culture. **St. Louis Post-Dispatch**, St. Louis, 12 jan. 2013. Disponível em: https://www.stltoday.com/entertainment/television/gail-pennington/tca-switched-at-birth-goes-deeper-into-deaf-culture/article_d91c3105-de2a-5167-a313-f88074d19afa.html. Acesso em: 31 ago. 2025.

⁷¹ NUSSBAUM, E. Seen but Not Heard. **The New Yorker**, New York, 17 sept. 2012. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/09/24/seen-but-not-heard>. Acesso em: 31 ago. 2025.

seguidos de legendas. Outras séries de sucesso como *The West Wing* (1999) e *The L Word* (2004) incluíram atores surdos, mas faziam com que os personagens ouvintes traduzissem as suas falas. *Switched at Birth*, apesar de não recorrer ao fonocentrismo, apresenta sinalizações incompletas, com planos de câmera que prejudicam a visualização dos diálogos em ASL.

No episódio *This Is Not a Pipe*⁷², Bay Kennish descobre que seu tipo sanguíneo é incompatível com o dos seus pais, Kathryn Kennish e John Kennish, por um equívoco que ocorreu no dia do seu nascimento, por isso as famílias levaram para casa os bebês errados. Dias depois, os Kennish são apresentados à sua filha biológica, Daphne, e sua mãe, Regina Vasquez. A cena do encontro das duas famílias (Figuras 1 e 2) mostra o choque dos Kennish ao não perceberem que Bay não tinha a cor do cabelo e dos olhos deles, que são loiros de olhos azuis, assim como os de Daphne e os de Bay, que são pretos como os de Regina. Os Kennish ficam espantados ao ver que Daphne é surda, quando ela sinaliza em ASL no primeiro encontro.

Figura 1 – Episódio 01 – *This Is Not a Pipe*, da série *Switched at Birth*.



Fonte: *SWITCHED AT BIRTH*. Direção: Steve Miner e Ron Lagomarsino. Roteiro: Lizzy Weiss. Estados Unidos: ABC Family; Freeform, 2011.

Figura 2 – Episódio 01 – *This Is Not a Pipe*, da série *Switched at Birth*.



Fonte: *SWITCHED AT BIRTH*. Direção: Steve Miner e Ron Lagomarsino. Roteiro: Lizzy Weiss. Estados Unidos: ABC Family; Freeform, 2011.

⁷² O episódio estreou em 06 de junho de 2011, escrito por Lizzy Weiss e dirigido por Steve Mine.

As duas famílias passam a conviver, enfrentando problemas na adaptação de suas novas realidades. Os Kennish querem interferir na educação de Daphne, oferecendo a mudança para a escola de estudantes ouvintes e até sugerem uma cirurgia de implante coclear. Nesse sentido, a oposição entre as famílias é construída por características fenotípicas, de classes sociais e na forma de educar, onde os pais de Bay são mais permissivos do que Regina, que é uma mãe solo, e em alguns momentos é rígida com Daphne.

Crisálida

Crisálida é a primeira série de ficção bilíngue, com diálogos em português e Libras (Língua Brasileira de Sinais) e com os recursos de acessibilidade de audiodescrição, de Legendas para Surdos e Ensurdecidos - LSE e janela de Libras. A proposta surgiu em 2013, antes da Instrução Normativa N° 116 da Ancine em 2014, que tornou obrigatória a acessibilidade nas obras audiovisuais brasileiras independentes financiadas com recursos públicos. A diretriz adotada pela roteirista Alessandra da Rosa Pinho e o diretor Serginho Melo foi trazer consultores surdos, o cineasta Germano Dutra Jr. e João Gabriel Duarte Ferreira, em todas as etapas da pré-produção até a pós-produção, assim como todos os personagens surdos serem interpretados por atores surdos (mesmo com a maioria dos atores inexperientes).

No episódio “*Os surdos também amam*”⁷³ Jaks e Morgana pedalavam à beira mar em Florianópolis, quando cruzaram seus olhares (Figura 03, 04 e 05). Após esse encontro, Morgana é atropelada por uma moto que ultrapassa o sinal, Jaks socorre a garota, percebendo que ela é surda e fala em Libras. Em seguida, ele procura um curso de Libras e, dias depois, encontra Morgana novamente pedalando à beira mar. Eles se aproximam e começam um relacionamento amoroso. Jaks convida Morgana para o primeiro encontro com seus pais, durante o jantar eles fazem comentários negativos sobre a deficiência auditiva e a ignoram nas conversas. Devido a essa situação ela termina o namoro, por sentir que pertencem a mundos diferentes.

⁷³ Os episódios da primeira temporada foram escritos por Alessandra da Rosa Pinho e dirigidos por Serginho Melo, com duração de 30 minutos cada. A estreia da primeira temporada foi realizada em 26 de setembro de 2019 na TV Cultura. No ano seguinte foi para a Netflix e ficou no catálogo até maio de 2023.

Figura 3 – Episódio 01 - Os surdos também amam, da série *Crisálida*



CRISÁLIDA. Direção: Serginho Melo. Roteiro: Alessandra da Rosa Pinho, Laine Milan e Serginho Melo. Santa Catarina: Arapy Produções; Raça Livre; TVi, 2019.

Figura 4 – Episódio 01 - Os surdos também amam, da série *Crisálida*



CRISÁLIDA. Direção: Serginho Melo. Roteiro: Alessandra da Rosa Pinho, Laine Milan e Serginho Melo. Santa Catarina: Arapy Produções; Raça Livre; TVi, 2019.

Figura 5 – Episódio 01 - Os surdos também amam, da série *Crisálida*



CRISÁLIDA. Direção: Serginho Melo. Roteiro: Alessandra da Rosa Pinho, Laine Milan e Serginho Melo. Santa Catarina: Arapy Produções; Raça Livre; TVi, 2019.

Nos momentos iniciais percebemos a premissa da série, quando a moto ultrapassa o sinal e atropela Morgana, assim podemos associar que a exclusão não é um problema da pessoa com deficiência, mas de uma sociedade que não respeita as diferenças. Os traços fenotípicos também são marcadores entre os

personagens, Jaks é negro e ouvinte e Morgana é amarela, de ascendência asiática e surda. Na cena do jantar, Jaks imediatamente reprova as atitudes que seus pais tiveram com Morgana, associando essa situação à sua experiência de vida, por ser negro e filho de um casal interracial. Em um dos diálogos com Morgana, ele argumenta que também sofreu preconceito, criando uma empatia com a protagonista.

Echo

Echo é uma minissérie produzida pela *Marvel Studios* e exibida pelo Disney + e Hulu, comandada por Marion Dayre, com diálogos em inglês e ASL. Apesar de ter uma grande equipe criativa, é uma produção com um dos menores orçamentos da Marvel, em torno de 40 milhões de dólares⁷⁴.

Echo/Maya Lopez é a primeira anti-heroína⁷⁵ surda, sendo que tem uma perna amputada e é descendente de povos indígenas, assim como a atriz Alaqua Cox. Em entrevista⁷⁶, Amy Rardin, uma das roteiristas titulares, declarou que a produção contratou vários profissionais surdos: dois roteiristas, Josh Feldman (titular) e Shoshannah Stern (colaboradora), o consultor Doug Ridloff⁷⁷, que acompanhou desde a seleção de elenco até a produção no set, e Toj Mora⁷⁸, que foi contratado para edição com a perspectiva e o enquadramento para uma boa visualização dos diálogos em ASL.

Amy e Doug revisavam juntos os roteiros que seriam filmados no dia, assim ele poderia trabalhar os sinais específicos para esse universo ficcional com os atores. O elenco e a equipe técnica fizeram aulas de ASL duas ou três vezes por semana virtualmente, além disso, um personal *trainer* surdo e os TILS mediaram a comunicação entre os atores surdos e ouvintes, principalmente nas cenas de luta, com a colaboração entre a sala de roteiristas, o diretor e a equipe de dublês nas filmagens.

⁷⁴ JUNQUEIRA, L. Orçamento de Eco quebra recorde na Marvel Studios. *In: DISNEY PLUS +*. Brasil, 30 jan. 2024. Disponível em: <https://disneyplusbrasil.com.br/orcamento-de-eco-quebra-recorde-na-marvel-studios/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

⁷⁵ A primeira heroína do MCU é Makkari, interpretada pela atriz surda Lauren Ridloff.

⁷⁶ KHOSLA, P. Inside the 'Echo' Writers Room: A Stunning Collaboration of Indigenous, Deaf, and Female Talent. *In: HARRIS-BRIDSON, D. IndieWare*. [S.l.], 12 jan. 2024. Disponível: <https://www.indiewire.com/features/interviews/echo-writers-room-tv-ma-marvel-disney-1234943145/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

⁷⁷ Doug foi consultor de ASL em filmes como "Um Lugar Silencioso - Parte I e II", "Eternos", "Saturday Night Live", "Hawkeye" e "Only Murders in the Building" (RIDLOFF, D. [Perfil profissional]. *In: LINKEDIN*. [S.l.; s.d.]. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/douglas-ridloff-a01a9518/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

⁷⁸ ALEX. Interview with Douglas Ridloff and Toj Mora on "Echo". *In: ALEX. Daily Moth*. [S.l.], 30 jan. 2024. Disponível em: <https://www.dailymoth.com/blog/interview-with-douglas-ridloff-and-toj-mora-on-echo>. Acesso em: 31 ago. 2025.

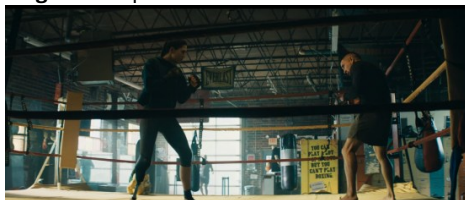
O episódio Chafa⁷⁹ (Figuras 6, 7 e 8) retrata a infância de Maya Lopez, através de *flashbacks* que nos ajudam a entender os acontecimentos e a situação atual da protagonista. Nos primeiros minutos Maya e sua prima Bonnie estão acampadas em uma barraca, usando as sombras e as mãos para sinalizar, elas conversam em ASL sobre a lenda do seu território, a Nação Choctaw em Oklahoma. Maya e sua mãe são surdas, por isso toda família aprendeu a ASL, naturalizando essa forma de comunicação. Após um grave acidente, sua mãe morre e Maya tem a perna amputada. Em vários momentos do episódio a deficiência física é ressaltada em planos detalhes e nas cenas de ação, assim como a surdez que demonstra como Maya tem uma percepção aguçada da visão e em alguns momentos consegue prever os golpes de seus adversários.

Figura 6 – Episódio 01 – Chafa da série Echo



Fonte: *ECHO*. Direção: Sydney Freeland e Catriona McKenzie. Roteiro: Marion Dayre e Amy Rardin. Estados Unidos: Marvel Studios; Disney+, 2024.

Figura 7 – Episódio 01 – Chafa da série Echo



Fonte: *ECHO*. Direção: Sydney Freeland e Catriona McKenzie. Roteiro: Marion Dayre e Amy Rardin. Estados Unidos: Marvel Studios; Disney+, 2024.

⁷⁹ O episódio foi escrito por Marion Dayre, Joshua Feldman, Steven Paul Judd e dirigido por Sydney Freeland, com duração de 49 minutos. O título simboliza a história do primeiro povo Choctaw, Chafa, que salvou esse povo de uma caverna em colapso, sendo essa uma referência aos antepassados de Maya.

Figura 8 – Episódio 01 – Chafa da série Echo



Fonte: *ECHO*. Direção: Sydney Freeland e Catriona McKenzie. Roteiro: Marion Dayre e Amy Rardin. Estados Unidos: Marvel Studios; Disney+, 2024.

Considerações finais

As três séries analisadas narram as histórias dramáticas, desenvolvidas em situações emocionais voltadas à convivência familiar, conflitos internos dos personagens, a socialização entre surdos e ouvintes, envolvendo os gêneros de drama, comédia, romance, ação e aventura. As análises do primeiro episódio ilustraram questões sobre a aceitação das diferenças que são vivenciadas pelos personagens ouvintes e não pelos surdos, onde a afirmação da surdez é ressaltada como uma característica marcante das protagonistas.

Essas situações estão contextualizadas na encenação de situações de socialização que são narradas pelo ponto de vista das protagonistas, adentrando também em aspectos da linguagem audiovisual. Podemos notar que as escolhas estilísticas ressaltam os contrastes entre os mundos que os personagens ouvintes e as protagonistas surdas interagem, através das características físicas, dos ambientes, e da autonomia de suas ações que dão andamento à trama, sugerindo novas representações sobre a surdez.

Adentramos também nas discussões sobre a gestão criativa e empresarial, destacando como essas relações afetam o estilo, tendo em vista as diferenças entre esses três sistemas de produção que também afetam as formas de desenvolvimento dos personagens, com a colaboração de tradutores e profissionais surdos nas funções de roteiristas, consultores e editores. *Switched at Birth* tem um perfil de produção de uma empresa de mídia tradicional, a *Freeform* introduziu a série na grade de programação durante cinco anos, com maior quantidade de episódios, priorizando apenas a contratação de atores surdos ao invés de consultores, roteiristas e editores.

Em *Echo* temos o formato de minissérie, onde encontramos mais profissionais surdos nos bastidores do que atores, com apenas Alaqua Cox como atriz surda. Os surdos participaram das áreas criativas no alto escalão da equipe, onde podemos inferir que o interesse desta obra é explorar as formas criativas da protagonista que tem três características marcantes: a surdez, a deficiência física e a ascendência indígena. A série *Crisálida* estabeleceu uma colaboração entre

as empresas Raça Livre, Arapy e TVi – Televisão e Cinema, que agregaram suas competências para construir um produto acessível, apresentando uma proposta inovadora.

Podemos perceber que a acessibilidade possui um papel fundamental em obras com personagens surdos, que vai além da tradução linguística dos diálogos, mas que contempla outras áreas como a dramaturgia e a encenação, sendo essa uma diretriz a ser incorporada na gestão criativa, resultando em representações mais autênticas dos surdos. No entanto, essa inclusão depende das disposições autorais, em agregar novos ofícios ao processo de confecção, envolvendo na cadeia produtiva, passando pelo roteiro, produção e pós-produção, não encarando somente como um recurso de tradução destinado às pessoas com deficiência, mas reconhecendo e explorando as suas potencialidades estéticas.

Referências

AZEVEDO, A. A inclusão de personagens surdos na ficção seriada norte-americana e brasileira. In: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. F. (org.). **Ficção seriada: estudos e pesquisas**. São Luís: EDUFMA; Alumínio: Jogo de Palavras, 2024. v. 7, p. 151-170. Disponível em: https://www.edufma.ufma.br/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2025/02/Ficcao_Seriada_07.pdf. Acesso em: 31 ago. 2025.

AZEVEDO, A. A surdez no *mainstream*: reflexões sobre os conceitos de autoria e estilo em séries inclusivas e bilingües. In: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. F. (org.). **Ficção Seriada: estudos e pesquisas**. São Luís: EDUFMA; Alumínio: Jogo de Palavras, 2023. v. 6, p. 59-77. Disponível em: https://www.edufma.ufma.br/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2025/02/Ficcao_Seriada_06.pdf. Acesso em: 31 ago. 2025.

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. Campinas: Papirus, 2008.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUBNIAK, F. P. **Cinema surdo**: uma poética pós-fonocêntrica. 2016. 132 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2016. Disponível em: <https://repositorio.animaeducacao.com.br/handle/ANIMA/3476>. Acesso em: 31 ago. 2025.

CRUZ, T. M. **Filme “A Tribo”**: mudança de paradigma na representação do surdo no cinema. 2017. 150 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Audiovisual) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://editora-arara-azul.com.br/wp-content/uploads/2023/08/Volume-21-Serie-3-DISSERTACAO.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2025.

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. 2022. 240 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2022. Disponível em: https://animaeducacao.sharepoint.com/sites/PPGCOM/Tese_TATIANE_MONTEIRO_DA_CRUZ.pdf. Acesso em: 31 ago. 2025.

ESQUENAZI, J. P. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

GOFFMAN, E. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: Schwarcz, 1963.

HUNT, P. (ed.). **Stigma**: the experience of disability. London: Geoffrey Chapman, 1966.

LACEY, N. **Image and Representation**: Key Concepts in Media Studies. 2nd ed. London: Palgrave Macmillan, 1998.

MONTES, A. L. B.; LACERDA, C. B. F. de. Reconhecimento de Línguas de Sinais: estudo comparado Brasil-Suécia. **Revista Educação Especial**, [S. l.], v. 32, p. 1-22, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/educacaoespecial/article/view/37656>. Acesso em: 31 ago. 2025.

QUADROS, R. M. **O tradutor e intérprete de Língua brasileira de sinais e Língua portuguesa**. Brasília: MEC: SEESP, 2004. Disponível em: <https://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/tradutorlibras.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SANTANA, A. P.; BERGAMO, A. Cultura e Identidades Surdas: encruzilhada de lutas sociais e teóricas. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 26, n. 91, p. 565-582, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/hxDxvJQjCZy8MCDbGLgGNnK/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SASSAKI, R. K. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação**, São Paulo, n. 12, p. 10-16, 2009. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/211/o/SASSAKI_-_Acessibilidade.pdf. Acesso em: 31 ago. 2025.

SKLIAR, C. (org.). **Surdez**: um olhar sobre as diferenças. 6. ed. Porto Alegre: Mediação, 1998.

THOMA, A. S. **O cinema e a flutuação das representações surdas**: “Que drama se desenrola neste filme? Depende da perspectiva...”. 2002. 310 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/37838/000350594.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2025.

O PROTAGONISMO NEGRO NO CENTRO DA TELENOVELA BRASILEIRA: UM ESTUDO SOBRE BEN E SOL EM VAI NA FÉ

Francisco Ewerton Aleixo da Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

A telenovela brasileira contribui com o imaginário coletivo desde os anos 1970 e é desde esse tempo o produto mais rentável da indústria cultural. Comercializada para centenas de países e reconhecida pela qualidade das suas obras, a Rede Globo é responsável pela exportação dessas obras para mais de 150 países⁸⁰. “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). Ou seja, por se tratar de obras abertas, permitem a participação dos espectadores em sua construção e podem ser analisadas conforme a recepção da audiência durante sua exibição.

Diante da importância das novelas no Brasil e do que a ficção televisiva seriada representa ao imaginário coletivo do público brasileiro, surge uma reflexão necessária: onde estão os negros na teledramaturgia brasileira? Durante anos, artistas negros foram relegados a papéis secundários, frequentemente associados à servidão ou à função de coadjuvantes na história de personagens brancos. No entanto, grande parte da audiência desse produto audiovisual também é negra, mas tem sido historicamente representada de maneira inferiorizada e, muitas vezes, marginalizada. Essa realidade impacta diretamente a forma como essa parcela da população se vê refletida na TV⁸¹.

Apesar de ainda nas décadas de 1970 e 1980⁸², alguns atores e atrizes negros começaram a fazer participações em telenovelas com papéis que eram predominantemente interpretados por pessoas brancas, vimos a partir dos anos 2000 eles começarem a se tornar protagonistas e ter um destaque significativo nessas tramas. Em 2023, por exemplo, as três telenovelas inéditas exibidas na

⁸⁰ PADIGLIONE, C. Confira o Top 5 das novelas mais exportadas atualmente. **Folha de São Paulo**, [S.l.], 26 ago. 2021. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2021/08/confira-o-top-5-das-novelas-brasileiras-mais-exportadas-atualmente.shtml>. Acesso em: 31 ago. 2025.

⁸¹ CARDOZO, B.; NEGRÃO, M. Em pesquisa divulgada pela CNN, 23% dos negros se sentem representados como criminosos em filmes e séries. **CNN Brasil**, [S.l.], 06 jun. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/no-brasil-23-das-pessoas-negras-se-sentem-representadas-como-criminosas-em-filmes-e-series-mostra-pesquisa/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

⁸² Em 1975, a telenovela *Pecado Capital*, de autoria de Janete Clair apresentou o psiquiatra Percival, interpretado pelo ator Miton Gonçalves. Já em 1984, a atriz Zezé Motta viveu a personagem arquiteta e paisagista Sônia na novela *Corpo a Corpo*, de Gilberto Braga. ([Página inicial]. **Memória Globo**, [S.l.], 2025. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em: 31 ago. 2025).

grade de programação da Rede Globo tiveram protagonistas negros nos horários das 18h, 19h e 21h⁸³. Dentre esses, o horário das 19h se destacou por apresentar a maior participação de artistas negros em uma única produção, como abordaremos a seguir.

Vai na Fé foi uma obra produzida pela Rede Globo e desenvolvida ao horário das 19h. A trama apesar de também se voltar ao humor típico das novelas desse horário, abordou temáticas importantes e relevantes do Brasil contemporâneo, muitas vezes trazendo à ficção situações reais que já aconteceram e realizando *merchandising social*⁸⁴. A novela apresentou temáticas como religião, racismo, violência doméstica e sexual, câncer, homofobia, amor homoafetivo e na terceira idade, ansiedade e depressão. Vale lembrar que a trama das dezenove horas trouxe todos esses temas de um modo mais leve, respeitando o horário da sua exibição e da condução dessas situações.

A novela foi criada e escrita por Rosane Svartman, com a colaboração do roteiro de Mário Viana, Sabrina Rosa, Renata Corrêa, Renata Sofia, Pedro Alvarenga e Fabricio Santiago, sendo esses três últimos negros⁸⁵. Contou com a direção de Isabella Teixeira, Augusto Lana, Matheus Senra e Juh Almeida, sendo a última também uma mulher negra. Teve a direção geral de Cristiano Marques, a direção artística de Paulo Silvestrini e foi exibida de 16 de janeiro a 11 de agosto de 2023, chegando a um total de 179 capítulos exibidos de segunda a sábado.

As tramas de *Vai na Fé* conquistaram o público da emissora, ajudando a reerguer a audiência naquele ano⁸⁶. Apesar de seu tom leve, a novela soube abordar de forma sensível temas complexos como religião, câncer, abuso psicológico e sexual, aborto, etarismo e racismo. É importante destacar que a autora da obra é uma mulher branca. Entretanto, nos capítulos que tratavam de racismo e religião, roteiristas e diretores com maior conhecimento sobre esses

⁸³ Comparando com 2022, as três novelas exibidas naquele ano contaram com um total de 124 personagens principais e secundários, dos quais apenas 17 eram negros. Embora nem todos tenham sido representados em papéis domésticos, a disparidade em relação à presença de personagens brancos ainda é evidente (MORATELLI, V. A verdade inconveniente que une as novelas da Globo e da Record. **VEJA**, [S.l.], 13 maio 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/tv-globo-tem-14-de-negros-em-novelas-record-quase-nada>. Acesso em: 31 ago. 2025).

⁸⁴ “As ações de *merchandising social* concretizam a missão de mesclar, aos roteiros ficcionais, conhecimento especializado, de tal modo que a audiência continue imersa na narrativa do folhetim e, ainda assim, consiga apreender as mensagens de cunho social ali inseridas” (Castro; Bezerra, 2018, p. 192, grifos dos autores).

⁸⁵ A participação de roteiristas e diretores negros na narrativa da telenovela contribuiu de maneira positiva para o desenvolvimento de tramas e subtramas que trataram de vivências e pautas raciais ao longo da sua exibição.

⁸⁶ De maneira gradativa *Vai na Fé* foi conseguindo agradar ao público (VAI na Fé recupera público por Cara e Coragem e define próximo alvo. **UOL**, [S.l.], 6 mar. 2023. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/audiencias/vai-na-fe-recupera-publico-perdido-por-cara-e-coragem-e-define-proximo-alvo-98489>. Acesso em: 31 ago. 2025).

temas assumiram a escrita e a direção das cenas, garantindo uma abordagem mais autêntica e respeitosa⁸⁷.

Com um elenco de 46 personagens fixos, dos quais 21 são negros, *Vai na Fé* apresentou um avanço significativo na representatividade negra na teledramaturgia brasileira. Neste trabalho, analisamos esses personagens, com foco nos protagonistas e no restante do elenco negro, destacando seus papéis e narrativas. Além disso, buscamos estabelecer um comparativo para refletir sobre os avanços conquistados nos últimos anos e os desafios que ainda precisam ser superados no debate racial.

Por meio desta pesquisa, buscamos compreender de que maneira a população negra no Brasil pode ser representada, tomando como base os protagonistas e o elenco negro de *Vai na Fé*. Para isso, realizamos uma revisão bibliográfica fundamentada em autores como Araújo (2000, 2008, 2019), Lopes (2003), Grijó e Sousa (2012), Svartman (2019) e Pallottini (2012), cujos trabalhos abordam questões relacionadas ao racismo, à televisão e às telenovelas. No próximo tópico, analisamos *Vai na Fé* e sua contribuição para a representatividade negra na teledramaturgia brasileira.

***Vai na Fé*: questões de representatividade e pautas raciais em xeque na teledramaturgia brasileira**

A telenovela brasileira é considerada um dos maiores produtos audiovisuais presentes no Brasil, inclusive impulsionando o gênero dentro das plataformas de *streaming*⁸⁸. Para Lopes (2003, p. 20), “a novela constitui-se em veículo privilegiado do imaginário nacional, capaz de propiciar a expressão de dramas privados em termos públicos e dramas públicos em termos privados”. Dessa forma, percebemos que essas tramas estão sempre presentes no cotidiano do povo brasileiro e, hoje, as compreendemos não apenas como uma forma de entretenimento, mas também como um reflexo e um compromisso com as diversas realidades já vividas pela sociedade.

Ao compreender a dinâmica e a existência desse produto audiovisual no Brasil, torna-se evidente que o espaço reservado ao negro na telenovela sempre

⁸⁷ No capítulo 35 exibido em 24 de fevereiro de 2023, a obra exibiu de maneira inédita um ritual do candomblé, chamado o Amalá de Xangô, uma celebração ao orixá do fogo. A cena foi escrita por Pedro Alvarenga e dirigida pela diretora Juh Almeida, ambos candomblecistas e filhos de Oxóssi (DOMINGUES, R. *Vai na Fé* quebra tabus e emociona web ao retratar de forma inédita ritual de candomblé; veja. **GSHOW**, Rio de Janeiro, 27 fev. 2023. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/vai-na-fe/noticia/vai-na-fe-quebra-tabus-e-emociona-web-ao-retratar-de-forma-inedita-ritual-de-candomble-veja.ghtml>. Acesso em: 31 ago. 2025).

⁸⁸ POR QUE o brasileiro gosta tanto de novela. **Globo**, [S. l.], 23 out. 2020. Disponível em: <https://gente.globo.com/por-que-o-brasileiro-gosta-tanto-de-novela/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

esteve majoritariamente atrelado a papéis de serviçais. Essa realidade expôs desafios significativos para a classe artística negra na indústria televisiva, tampouco o negro telespectador conseguia se enxergar em qualquer outra posição que não fosse a de servir. De acordo com Almeida (2019):

Após anos vendo telenovelas brasileiras, um indivíduo vai acabar se convencendo de que mulheres negras têm uma vocação natural para o trabalho doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, meticolosos e racionais em suas ações (Almeida, 2019, p. 41).

Por outro lado, em muitas dessas obras, embora alguns personagens negros desempenhassem funções tradicionalmente associadas a pessoas brancas, essa distribuição era frequentemente naturalizada pelos autores. Inseridos em um contexto de sociedade elitista, esses personagens raramente geravam questionamentos sobre a cor da sua pele ou enfrentavam confrontos diretos com o racismo estrutural, o que acabava por reforçar o mito da democracia racial⁸⁹ (Araújo, 2000). Vale destacar que, em determinadas obras, quando a negritude ou o racismo eram abordados nas telenovelas, essas narrativas sempre surgiam a partir da perspectiva de autores brancos, sem qualquer vivência direta dessas realidades. Para Araújo (2008):

Examinar a representação dos atores e das atrizes negras em quase 50 anos de história da telenovela brasileira, principal indústria audiovisual e dramaturgicamente do país, é trazer à tona a decadência do mito da democracia racial, sujando assim uma bela mas falsa imagem que o Brasil sempre buscou difundir de si mesmo, fazendo crer que a partir de nossa condição de nação mestiça superamos o “problema racial” e somos um modelo de integração para o mundo (Araújo, 2008, p. 979).

Essa percepção expõe a falsa imagem que o Brasil sempre tentou promover, de que, por ser uma nação mestiça, as questões e pautas raciais deveriam ser superadas. Ao investigarmos a representação de atores e atrizes negros ao longo da história da teledramaturgia brasileira, principal indústria

⁸⁹ O termo foi sistematizado através da obra “Casa Grande & Senzala”, de Gilberto Freyre, em que o conceito de democracia racial coloca a escravidão para fora da simples ótica da dominação (SOUSA, R. A democracia racial existe ou se trata de um mito? In: QUINTÃO, A. A. **Portal Galedés**, São Paulo, 19 jan. 2012. Disponível em: https://www.geledes.org.br/a-democracia-racial-existe-ou-se-trata-de-um-mito/?amp=1&gad_source=1&gclid=CjwKCAjwyJqzBhBaEiwAWDRJVJp4mu4qWxmRlpKJXR3iaOn4iH_fr_ycidAxZpkRRQ6Z16NMusWbPB0CEy8QAvD_BwE. Acesso em: 31 ago. 2025).

audiovisual e novelística do país, se revela de fato, a decadência do mito da democracia racial (Araújo, 2008). Ainda assim, é perceptível que se caminha ainda que lentamente para uma ruptura de um estigma que cercou a classe artística durante muitos anos: temos, enfim, protagonistas negros nas telenovelas.

Diante disso, observamos que *Vai na Fé* trouxe dois protagonistas negros: Sol e Ben, interpretados pelos artistas Sheron Menezes e Samuel de Assis. Apesar de revivermos um estereótipo do homem rico que se apaixona pela mocinha pobre, o par romântico não sofria represálias da família apesar de pertencerem a classes sociais diferentes. Os demais personagens que compõem o elenco negro também reforçam uma realidade presente em outras obras: a grande parte deles, salvo algumas exceções, fazem parte do núcleo pobre da novela e parte deles vivem na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, no bairro de Piedade. Apesar disso, todos tinham uma história para contar e viviam seus momentos de protagonismo na trama. Diante disso, podemos refletir a partir de Grijó e Sousa (2012) que:

[...] tal ascensão dos personagens negros como protagonistas das narrativas ocorreu dentro o contexto de inclusão das camadas populares nas telenovelas, deixando de serem apenas personagens de segunda ordem, como predominou em décadas anteriores, mas passaram a ter um pouco mais de participação nas histórias (Grijó; Sousa, 2012, p. 192).

O aumento de personagens negros como protagonistas nas telenovelas ocorreu em paralelo à inclusão das classes populares nas tramas. Antes restritos, em sua maioria, a papéis secundários, esses personagens passaram a ganhar mais espaço e relevância nas histórias, principalmente se o protagonista advém desses lugares, como é o caso de *Vai na Fé*. Esse avanço foi impulsionado pela criação de núcleos populares, que permitiram a inserção de artistas negros em destaque nas produções televisivas.

Em 2023, houve um aumento significativo no número de personagens negros como protagonistas nas telenovelas. Esse avanço não ocorreu apenas devido à crescente demanda por representatividade negra, esperada há décadas, mas também porque se mostrou uma estratégia lucrativa para as emissoras de TV (Svartman, 2019). *Vai na Fé* renovou a forma como o protagonismo negro é representado na teledramaturgia, se tornando um dos maiores marcos desse movimento de inclusão. A telenovela não apenas trouxe um par romântico negro para o centro da história, mas também explorou suas vivências de maneira mais autêntica e multifacetada, abordando os desafios enfrentados pela classe

popular. Esse novo olhar contribuiu para a diversificação das narrativas televisivas e para um reconhecimento mais amplo da importância da inclusão racial no entretenimento.

Através do quadro abaixo (Quadro 1), exemplificamos a narrativa trazida pela novela ao representar onde moram os personagens negros em sua maioria e principalmente, suas profissões.

Quadro 1 – Personagens negros do elenco fixo na telenovela *Vai na Fé*

Personagem	Ator/Atriz	Profissão/Ocupação	Lugar que vive
Solange	Sheron Menezes	Vendedora/Dançarina/ Cantora	Piedade
Benjamin	Samuel de Assis	Advogado	Barra da Tijuca
Bruna	Carla Cristina Cardoso	Vendedora	Piedade
Kate	Clara Moneke	Vendedora	Piedade
Anthony	Orlando Caldeira	Jornalista	Não informado
Orfeu	Jonathan Haagesen	Empresário	Piedade
Carlão	Che Moais	Entregador	Piedade
Bella	Clara Serrão	Estudante	Não informado
Jenifer	Bella Campos	Estudante	Piedade
Maria Eduarda	Manu Estevão	Estudante	Piedade
Marlene	Elisa Lucinda	Vendedora	Piedade
Yuri	Jean Paulo Campos	Estudante	Não informado
Hugo	MC Cabelinho	Grafitheiro	Piedade
Vinicius	Guthierry Sotero	Estudante	Não informado
Eduardo	Matheus Abreu	Professor	Piedade
Naira	Tati Vilela	Segurança	Não informado
Cidão	Alan Oliveira	Dj	Não informado
Miguel	Adriano Canindé	Pastor	Piedade
Alice	Laiza Santos	Estudante	Não informado
Lais	Agatha Duarte	Advogada	Não informado
Horácio	Francisco Salgado	Aposentado	Piedade
Gil	Nego Ney	Estudante	Piedade

Fonte: Elaborado pelas autorias (2025) a partir dos sites Gshow⁹⁰ e Teledramaturgia⁹¹.

Observamos através do quadro acima um total de 22 personagens, desses 13 moram no bairro de Piedade, localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro; 8 não falam durante a exibição da obra onde vivem; 1 mora na Barra da

⁹⁰ TODOS os personagens. **GSHOW**, [S. l.: s. d.]. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/vai-na-fe/personagem/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

⁹¹ VAI na Fé. In: XAVIER, N. **Teledramaturgia**. [S. l.: s. d.]. Disponível em: <https://teledramaturgia.com.br/vai-na-fe/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

Tijuca, bairro nobre da Zona Oeste também do Rio de Janeiro. Devemos considerar que, embora quase metade dos personagens negros da novela pertença ao núcleo popular, há uma diversidade significativa nas profissões dos personagens, contribuindo à ampliação das narrativas e discussões futuras sobre inclusão e diversidade nas produções televisivas. Esse aspecto representa um avanço importante na construção de papéis destinados a pessoas negras na teledramaturgia, pois:

[...] mesmo sendo socialmente ascendentes, ou subalternos, personagens ou figurantes, a maioria dos atores negros era visto na casa da família branca para quem trabalhava, nos restaurantes como garçons, ou nos espaços públicos como populares, caracterizando assim a “verdadeira” composição racial das classes subalternas no Brasil e do povo brasileiro (Araújo, 2019, p. 166).

As novelas fazem parte do cotidiano e do imaginário coletivo, influenciando percepções e estimulando debates sobre representatividade. Nesse contexto, a presença de personagens negros em diferentes profissões torna-se ainda mais relevante, permitindo que o público negro se veja refletido nessas narrativas e se reconheça nos diversos papéis representados na teledramaturgia brasileira.

Visto o histórico na falta de representatividade e na oportunidade dos negros atingirem papéis predominantemente vividos por pessoas brancas, *Vai na Fé* trouxe uma diversidade considerável de profissões com os personagens negros. De acordo com Araújo (2019, p. 144-145), “em poucos casos, o negro foi representado como socialmente ascendente: arrumando um bom emprego, vestindo-se de maneira elegante, tendo uma profissão de nível universitário”. Assim, com exceção de Sol, que foi mudando de profissão gradualmente enquanto a novela era exibida, começou como vendedora de marmitas⁹², seguida de Bruna, Marlene e Kate que também tinham a mesma profissão⁹³; dois advogados, Ben e Laís, um Dj, Cidão; uma segurança, Naira; um jornalista, Anthony, um pastor, Miguel, um empresário, Orfeu, um professor, Eduardo; um aposentado, Horácio; um entregador, Carlão; um grafiteiro e, por fim, sete estudantes, Bella, Jenifer, Yuri, Vinicius no ensino superior e Alice, Maria Eduarda e Gil no ensino fundamental.

⁹² Sol inicialmente tinha um negócio de vendas de marmitas, que vendia junto com a amiga Bruna no centro da cidade do Rio de Janeiro. Ao aceitar o trabalho para ser dançarina da banda do cantor Lui Lorenzo, sua mãe Marlene, passou a vender as comidas ao lado de Bruna. Já na fase final de *Vai na Fé*, Sol consegue se tornar uma cantora profissional.

⁹³ Kate só passou a se interessar pela profissão após ser humilhada por Theo com o fim do romance entre eles. Ela então, passa a vender sanduiches no pátio do ICAES.

No próximo item, analisaremos o casal protagonista de *Vai na Fé* e sua importância para as questões de representatividade racial.

O casal protagonista de *Vai na Fé*: Sol e Ben retratam o amor afrocentrado

O amor é o fio condutor que conecta uma telenovela à sua trama e a todas as demais. Esse elemento é determinante para a aceitação da obra pelo público, refletindo diretamente em sua audiência. As telenovelas brasileiras são amplamente reconhecidas por retratar relações que permeiam a sociedade, sustentadas por um ideal romântico que contribui para o imaginário social dos espectadores. Dessa forma, cria-se a idealização do amor, levando o público a torcer para que o casal protagonista permaneça junto até o final da trama. Em algumas telenovelas, no entanto, certos casais principais não agradaram à maioria do público, exigindo mudanças no enredo para garantir uma audiência satisfatória à emissora. Para Souza (2005):

Os escritores de telenovelas tendem a narrar o amor associando-o a uma representação da sociedade brasileira, a um ideário de vida em comum, assim como procuram enredar o telespectador voltando-se para a sua intimidade, os dilemas e os prazeres que fazem parte do cotidiano dos sujeitos na contemporaneidade. Abordam de modo ficcional o mundo externo ao telespectador, esperando que corresponda a sua demanda subjetiva, interna (Souza, 2005, p. 175-176).

Em *Vai na Fé*, a construção do amor entre Sol e Ben se mostrou inicialmente semelhante a outras obras já existentes: o homem rico que se apaixona pela mulher pobre⁹⁴. Ele, um promissor advogado, estudante de uma universidade particular, o ICAES⁹⁵, tem uma vida estável e vive com a família. Em uma das aventuras com seus amigos do instituto onde estuda, vai ao Baile do Neinei, festa oriunda dos bailes funk⁹⁶ dos anos 2000. Lá, ele conhece Sol, dançarina do lugar e moradora do bairro de Piedade, na zona norte carioca, onde o baile acontece, se apaixonam e iniciam um romance, que ninguém sabe além dos seus amigos. Após ser descoberta pela família tentando pular a janela para se encontrar com ele e ir à festa mais uma vez, é proibida pelos pais de sair. Pouco

⁹⁴ A descrição contada acontece toda em *flashback* em momentos específicos da novela.

⁹⁵ Abreviação para Instituto Camargo Antunes de Ensino Superior, universidade fictícia da telenovela.

⁹⁶ Práticas de dança oriundas do ritmo funk que ocorriam em sua maioria em clubes nos subúrbios da região metropolitana do Rio de Janeiro, mas também eram realizados em favelas e em escolas públicas. Com o tempo, os bailes se expandiram e, hoje, ocupam as periferias e favelas de todo o Brasil, acontecendo principalmente em espaços ao ar livre (O QUE é e como surgiu o baile funk? Terra, [S.l.], 22 jun. 2023. Disponível em: <https://www.terra.com.br/visao-do-corre/o-que-e-e-como-surgiu-o-baile-funk,7eb98c119ec394500380ef9bd6bf1efwbjavxc8.html>. Acesso em: 31 ago. 2025).

tempo depois, eles perdem o contato devido a sua ausência no baile funk, pois quando Ben a procura, seu amigo Theo mente, diz que a viu com outros homens, quando na verdade ela estava proibida de sair de casa.

O amor de Sol e Ben em *Vai na Fé* foi construído de forma gradual e cheia de cumplicidades. No início, Ben era apenas o advogado da família de Sol, mas, com o tempo, ele se tornou seu grande apoiador, especialmente quando enfrentou desafios na carreira e na vida pessoal. O personagem oferece estabilidade, respeito e parceria, reconquistando-a aos poucos. A química entre eles cresceu à medida que ele demonstrava seus sentimentos de forma gentil e paciente, sempre respeitando seu tempo (Figura 1). O romance se consolidou de fato, depois da metade da obra, com momentos de afeto e apoio mútuo, mostrando que o amor pode florescer na amizade e no companheirismo.

Figura 1 – Sol e Ben jovens em *Vai na Fé*



Fonte: GSHOW. *Vai na Fé*: Sol transa com Ben após 20 anos e aceita se casar. Rio de Janeiro, 08 jul. 2023. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/vai-na-fe/vem-por-ai/noticia/vai-na-fe-sol-transa-com-ben-apos-20-anos-e-aceita-se-casar.ghtml>. Acesso em: 24 fev. 2025.

Ao conseguir sair do castigo, ela volta ao baile procurando Ben, mas encontra apenas Theo e ele lhe fala que Ben não estava indo mais às festas e estava namorando outra pessoa. Desapontada, ele lhe entrega uma garrafa de bebida alcoólica e mesmo sem consumir álcool, Theo, que nutria uma obsessão pela protagonista, a embriaga e abusa de Sol, o que resultou na gravidez da sua primeira filha, Jenifer. Sem saber o que fazer, ela vai até o ICAES, onde vê Ben beijando Lumiar, sua atual namorada, com quem se casaria posteriormente. Na universidade, ela é encurralada por Theo, única pessoa a vê-la e que manda que ela esqueça Ben. Sol, então, se torna evangélica e conhece Carlão, com quem se casaria e formaria família por vinte anos, junto com sua mãe Marlene, que ficou viúva, e as filhas Jenifer e Eduarda. Sol e Ben só voltam a se ver por acaso após vinte anos, enquanto ele atravessava a rua e sua amiga Bruna quase o atropela.

Abaixo, vemos a caracterização dos personagens principais da telenovela (Figura 2, 3 e 4).

Figura 2 – Caracterização de Sol em *Vai na Fé*



Fonte: UOL. Sol. [S. l.; s. d.]. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/novela/vai-na-fe-97/personagens/sol-749>. Acesso em: 02 out. 2024.

Solange da Silva Carvalho, mais conhecida como Sol, é uma mulher batalhadora e dedicada à família. Madruga todos os dias para vender marmitas no centro do Rio de Janeiro ao lado de sua amiga Bruna, enfrentando os desafios da rotina com determinação. Ela mora no bairro de Piedade, na Zona Norte da cidade, junto com sua mãe, Marlene, interpretada pela atriz Elisa Lucinda, seu marido Carlão, interpretado pelo ator Che Moais, e suas duas filhas, Jenifer e Duda, papéis das atrizes Bella Campos e Manu Estevão, respectivamente. Convertida ao protestantismo ainda jovem, encontra na fé um refúgio e uma fonte de força, dedicando seu tempo livre à igreja, onde canta louvores no coral.

Figura 3 – Sol jovem dançando funk



Fonte: NASCIMENTO, G.; DOMINGUES, R. Sol jovem em *Vai na Fé*, atriz que aprendeu funk com a mãe mostra que tem a dança na veia; veja. **Gshow**, Rio de Janeiro, 25 jan. 2023. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/vai-na-fe/noticia/sol-jovem-e-funkeira-em-vai-na-fe-atriz-se-inspira-na-propria-mae-e-mostra-que-tem-danca-na-veia.ghtml>. Acesso em: 24 fev. 2025.

Figura 4 – Sol adulta cantando na igreja



Fonte: HENDERSON, M. Sol vira alvo de fofoca na igreja após show com Lui em *Vai na Fé*. **Diário24h**, [S. l.], 11 jan. 2023. Disponível em: <https://www.diario24horas.com.br/noticia/62127-sol-vira-alvo-de-fofoca-na-igreja-apos-show-com-lui-em-vai-na-fe>. Acesso em: 24 fev. 2025.

A vida de Sol muda novamente quando ela deixa algumas marmitas em um teatro em que o cantor Lui Lorenzo, papel do ator José Loreto, se apresentaria. Lá, ela encontra seu amigo Vitinho, interpretado pelo ator Luis Lobianco, que a convida para ser dançarina da banda do cantor. Insegura pelo tempo longe dos palcos e, principalmente, pelas questões religiosas, ela aceita, ainda que a contragosto da sua família, pois todos passam por dificuldades financeiras naquele momento. Vale ressaltar nestas cenas que o marido de Sol, Carlão, apresenta um comportamento machista, muito atual em homens que não aceitam suas esposas terem um trabalho sem sua autorização. De acordo com Gonzalez (2020):

É importante ressaltar que as atividades dos blocos e afoxés não se restringem ao Carnaval, mas se desenvolvem durante o ano inteiro. E é nisso que se encontra a sua força. Seus membros estão sempre juntos,

discutindo, refletindo, criando coisas novas. E foi por aí que surgiu a ideia de instaurar a Noite da Beleza Negra, visando marcar anualmente todo um processo de revalorização da mulher negra, tão massacrada e inferiorizada por um machismo racista, assim como por seus valores estéticos eurocêntricos (Gonzalez, 2020, p. 197).

Ao realizarmos uma correlação com *Vai na Fé*, Sol enfrenta a resistência de Carlão quando decide retomar a dança, uma expressão artística e identidade que faz parte de sua trajetória. A recusa do marido reflete não apenas um machismo tradicional, mas também uma tentativa de controle sobre o corpo e as escolhas dela. Assim como Gonzalez (2020) traz na sua afirmação em que se busca revalorizar a mulher negra em meio a um sistema opressor, Sol precisa reafirmar sua autonomia e liberdade contra as imposições do marido, que tenta limitá-la dentro de um ideal conservador, ainda que para ela isso não implique em qualquer mudança de comportamento seu. Após uma conversa sincera com sua família, que dificilmente aceitou sua condição de dançarina, ela entrou para equipe oficial do cantor, melhorando a vida financeira das pessoas com quem convive.

Na imagem (Figura 5) a seguir, destacamos o protagonista Ben, papel do ator Samuel de Assis.

Figura 5 – Caracterização de Ben em *Vai na Fé*



Fonte: UOL. Ben. [S. l.; s. d.]. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/novela/vai-na-fe-97/personagens/ben-751>. Acesso em: 2 out. 2024.

Benjamin Lupe Garcia, mais conhecido pelas pessoas próximas como Ben, é um advogado objetivo e correto. Assim como os atuais alunos do ICAES, estudou na instituição enquanto jovem. Após a morte do seu pai, herdou o escritório de advocacia, em que é sócio da esposa Lumiar, que conheceu ainda na faculdade, quando perdeu totalmente o contato com Sol.

Ben sempre sonhou em viajar pelo mundo e viver o que chama de “ano sabático” ao lado de Lumiar. No entanto, ela sempre dificulta qualquer conversa sobre o assunto. O casal sabe que, devido às demandas do trabalho, essa ideia é praticamente inviável. A empresa de advocacia atende grandes empresários envolvidos em crimes e diversas irregularidades, algo muito diferente do que Ben imaginava ao assumir a administração do escritório. Seu verdadeiro desejo sempre foi atuar como defensor público, ajudando pessoas sem recursos a ter acesso à justiça⁹⁷. Entretanto, os ideais e a ambição de sua esposa impediram que esse sonho se realizasse.

Sol e Ben enfrentaram, ao longo da trama, as marcas do racismo, presentes não apenas na teledramaturgia, mas também na sociedade contemporânea. Como reflexo da realidade, *Vai na Fé* retratou, ao longo de seus 179 capítulos, situações que fazem parte do cotidiano da população negra constantemente. Para ficarem juntos, Ben e Sol passaram por diversas situações desagradáveis, fazendo do amor o alicerce para enfrentar as rivalidades com o antagonista da trama. Para Santos, Lima e Ribeiro (2023, p. 21), “o amor preto representa a valorização da negritude, um reconhecimento mútuo baseado na vivência compartilhada e nas marcas deixadas pelo racismo”. Dessa forma, o casal vivencia o que se chama de amor afrocentrado⁹⁸, ainda que sua união não esteja necessariamente pautada nesta perspectiva. Todavia, é importante destacar que ambos enfrentaram o racismo e a objetificação do corpo negro ao longo de *Vai na Fé* e encontraram um no outro o amor que sempre desejaram.

A discussão acerca da relação do casal torna-se importante visto que durante décadas a discussão concernente dos preconceitos raciais não aconteciam com frequência, a não ser em situações pontuais. De acordo com Araújo (2019, p. 146), “a existência de racismo na sociedade brasileira só foi apresentada em histórias que demonstravam os obstáculos que os negros enfrentavam quando viviam romances inter-raciais”. Durante a novela, Sol passou por situações completamente devastadoras, como já mencionado acima. Tal situação reverbera o que diversas mulheres negras passam ao longo da vida, tendo seu corpo violado e sendo visto como objeto. Para Gonzalez (2020):

⁹⁷ Durante a exibição da novela, o personagem atendeu alguns casos gratuitamente, principalmente quando tinha certeza que o cliente era inocente e não tinha condições de custear seus honorários.

⁹⁸ O amor afrocentrado é uma forma de amar que valoriza e coloca no centro as vivências, culturas, identidades e histórias das pessoas negras. Ele busca construir relações que respeitam e fortalecem a autoestima, a ancestralidade e o cuidado mútuo entre pessoas negras, promovendo um amor que reconhece a importância da negritude como parte essencial da experiência afetiva. (BARACHO, M. A. Amor afrocentrado é, além de cuidado, desintoxicação. In: QUINTÃO, A. A. *Portal Geledés*, São Paulo, 02 ago. 2028. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/amor-afrocentrado-e-alem-de-cuidado-desintoxicacao/>. Acesso em: 31 ago. 2025).

De um modo geral, a mulher negra é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação “profissional”: doméstica e mulata. A profissão de “mulata” é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de “mercado de trabalho”. Atualmente, o signficante *mulata* não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/a com branca/o), mas a um outro, mais moderno: “produto de exportação”. A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupa possível), através do “rebolado”, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional (Gonzalez, 2020, p. 51).

O vilão da novela, Theo, ainda jovem, costumava afirmar que as mulheres presentes no baile - e, em sua grande parte, negras - estavam em busca do primeiro homem rico para se divertir. No caso da protagonista, porém, ela nunca demonstrou esse tipo de comportamento com ele, ou com qualquer outro personagem. Ainda que ela estivesse vestindo poucas roupas e dançando no palco, isso não concedia a Theo qualquer direito e/ou opinião sobre ela e seu corpo.

Nesse sentido, conforme aponta Gonzalez (2020), e traçando uma correlação com *Vai na Fé*, homens brancos frequentemente se sentem no direito de adotar tais posturas, pois enxergam a mulher negra como um objeto sexual. Isso se reflete na conduta de Theo⁹⁹, que, apesar de ser um homem rico, casado com uma mulher branca e vivendo confortavelmente, procurava mulheres negras e periféricas para sua satisfação pessoal, exemplificando a lógica exposta pela autora.

Ben também enfrentou questões raciais, mesmo ocupando uma posição social distinta da de seu par romântico. Isso evidencia que, independentemente do status socioeconômico, uma pessoa negra ainda está sujeita ao racismo, como exposto em determinadas cenas do personagem, seja relembando em uma conversa, ou em fatos já vivenciados por ele através de *flashbacks* mostrados pela novela. Ao longo de *Vai na Fé*, no entanto, predominou uma convivência harmoniosa entre personagens brancos e negros. Embora positivo em um primeiro momento, esse aspecto pode reforçar o mito da democracia racial — a falsa ideia de que negros e brancos vivem em total igualdade, sem

⁹⁹ O personagem já na sua fase adulta, ao conquistar Kate, personagem da atriz Clara Moneke, a transformou em uma versão jovial de Sol, fazendo com que ela usasse roupas, adereços e penteados típicos da época em que Sol frequentava os bailes funk.

conflitos ou desigualdades estruturais. Esse conceito já foi debatido em outras obras, como destaca Araújo (2000).

Abaixo (Figura 6), apontamos dois momentos vivenciados por Ben que mostram claramente o racismo enfrentado pelo personagem no passado e no presente.

Figura 6 – Episódios em que o personagem Ben sofre racismo na juventude e na fase adulta em *Vai na Fé*



Fonte: **VAI na Fé**. Direção: Paulo Silvestrini e Cristiano Marques. Roteiro: Rosane Svartman. Brasil: TV Globo, 2023. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/vai-na-fe/t/mNFh7jgxKX/>. Acesso em: 24 fev. 2025.

De acordo com as imagens acima, detectamos duas situações em que o personagem Ben sofre racismo. Na primeira figura 6 (à esquerda), em flashback enquanto ocorrem os jogos jurídicos do ICAES no salão de esportes da faculdade, ele lembra de uma partida de futebol de salão no ICAES, em que alguém da arquibancada o chama de “macaco”, numa clara demonstração de racismo e da sua não aceitação naquele lugar. Na segunda figura 6 (à direita), Ben é advogado de Yuri, que estava preso injustamente após ter sido confundido com um ladrão. Ao adentrar na audiência de custódia, o juiz prejudica que o suspeito é parente dele por ser negro e diz que familiares devem aguardar ao lado de fora da sala onde ocorria a audiência. Ben diz que é advogado de Yuri e que o verdadeiro culpado já havia sido identificado, culminando na liberação do seu cliente.

Situações como as que ocorreram nas cenas de *Vai na Fé* já se tornaram corriqueiras no Brasil. Pessoas negras são violentadas de todas as formas e por isso “o racismo, mais uma vez, permite a conformação das almas, mesmo as mais nobres da sociedade, à extrema violência a que populações inteiras são submetidas [...]” (Almeida, 2019, p. 75). Neste caso em específico, ter uma vida financeiramente confortável, estudar em boas escolas particulares, fazer uma faculdade e ter um escritório de advocacia não o fez estar distante do racismo enraizado no Brasil e dos problemas que as pessoas negras vivem diariamente.

Diante disso, percebemos pequenos avanços a partir das discussões acerca das questões raciais presentes no país inseridas no contexto das

telenovelas, sobretudo, em *Vai na Fé*. Para Araújo (2008, p. 980), “a representação dos atores negros tem sofrido uma lenta mudança desde a década de 60, quando somente atuavam interpretando afro-brasileiros em situações de total subalternidade”. Ainda que avanços tenham ocorrido desde a década de 1960, foram necessários mais de 50 anos para que o protagonismo negro se consolidasse de fato nas telenovelas. Além disso, só recentemente temas relevantes e recorrentes na sociedade brasileira passaram a ser debatidos de maneira mais aprofundada nesse espaço no horário voltado às novelas das dezenove horas da Rede Globo.

No que diz respeito ao casal Ben e Sol, é importante destacar que em nenhum momento houve uma discussão sobre as diferenças socioeconômicas entre eles. Sol enfrentou uma trajetória marcada pela violência e pelo abandono, enquanto Ben, apesar de ter uma vida confortável, carregava as marcas do racismo ao longo de sua história. Por isso, segundo Gonzalez (2020):

[...] não podemos silenciar quanto à violência cotidiana da exploração econômica e da opressão racial a que estão expostas milhares de glórias marias, de lecyys, de aglaetes, de alzirias e de reginas da vida. Do fundo do poço do seu anonimato — nas favelas, na periferia, nas prisões, nos manicômios, na prostituição, na “cozinha da madame”, nas frentes de trabalho nordestinas —, talvez nunca tenham ouvido falar de direito de cidadania, mas têm consciência do que significa ser mulher, negra e pobre, ou seja, viver acuada, à espreita do próximo golpe a ser recebido, vigiando-se e “saíndo de cena” para não ser mais ferida do que já é quando se trata de diferentes agentes da exploração, da opressão e também da repressão. Significa se jogar inteira no desenvolvimento das chamadas “estratégias de sobrevivência”, dia após dia, hora após hora, sem deixar, no entanto, de apostar na vida (Gonzalez, 2020, p. 100).

Apesar das inúmeras vezes em que sofreu racismo ao longo da vida, Ben nunca se deixou abalar e conseguiu reconquistar o amor da mulher por quem sempre foi apaixonado. É fundamental destacar a importância da representação do amor entre pessoas negras, já que, por muitos anos, personagens negros em telenovelas eram privados desse direito ou impedidos de expressar sentimentos de forma genuína. Se retratados em narrativas escravistas, as mulheres negras frequentemente eram submetidas às vontades dos senhores da casa-grande. Já em obras contemporâneas, seus corpos eram, muitas vezes, hipersexualizados, reforçando estereótipos e limitando suas histórias a papéis secundários, como já mencionado anteriormente.

Tal situação chega a reverberar em *Vai na Fé*, nas ocasiões em que o antagonista Theo possui uma obsessão por Sol. Como não conseguiria ter algum vínculo amoroso com ela, a embebedou e a violentou. Após isso, ele passa a

manter relações com outras mulheres negras parecidas com Sol, seguindo o mesmo *modus operandi* durante muitos anos. Refletimos assim que “a dimensão racial nos impõe uma inferiorização ainda maior, já que sofremos, como as outras mulheres, os efeitos da desigualdade sexual. Na verdade, ocupamos o polo oposto ao da dominação, representado pela figura do homem branco e burguês” (Gonzalez, 2020, p. 98). Abaixo, veremos através da imagem (Figura 7) do casamento de Ben e Sol.

Figura 7 – Ben e Sol se casam em *Vai na Fé*



Fonte: GSHOW. *Vai na Fé*: veja 15 fotos exclusivas do último capítulo. Rio de Janeiro, 11 ago. 2023. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/vai-na-fe/noticia/vai-na-fe-veja-15-fotos-exclusivas-do-ultimo-capitulo.ghtml>. Acesso em: 24 fev. 2025.

Como em grande parte das telenovelas e seguindo o rumo natural de outras obras, o casal superou todas as dificuldades e conseguiu ficar junto ao final de *Vai na Fé*. Ainda assim, Ben e Sol inovaram e realizaram uma cerimônia distinta das de outras telenovelas. O casamento recebeu as bênçãos de duas autoridades religiosas que estiveram presentes na trama: o pastor Miguel e a Mãe Ana de Oyá, interpretados pelos atores Adriano Canindé e Valdinéia Soriano, respectivamente. Assim, a telenovela ainda transmitiu uma mensagem de paz entre as religiões cristãs e as de matriz africana.

A representatividade de *Vai na Fé* pode contribuir para um futuro mais otimista em relação às pautas raciais, visto a luta perante os anos de invisibilidade negra e marginalização da classe artística negra. De acordo com Araújo (2019), apesar do tempo decorrido e dos avanços na sociedade, as produções televisivas dos anos 1970 ainda reproduziam preconceitos do século XIX, mantendo um padrão excludente de protagonistas brancos. A ausência de galãs e heroínas negras na teledramaturgia nacional evidenciou a falta de ousadia das emissoras em romper com um modelo racista e conservador. No entanto,

esse cenário vem mudando gradualmente, com o aumento da representatividade negra entre os protagonistas das produções atuais.

Considerações finais

Com as mudanças que ocorreram nos últimos anos, ainda que de forma gradual, é possível perceber que o negro tem conquistado seu espaço na teledramaturgia brasileira, um espaço que foi, por muito tempo, lhe tirado ao longo da história. Durante anos, a discussão sobre representatividade não foi um foco central de muitas tramas. No entanto, a partir de *Vai na Fé* e de outras obras que provavelmente surgirão, essa realidade tem tudo para mudar cada vez mais.

A exploração dos corpos negros sempre esteve presente, tanto dentro quanto fora do âmbito audiovisual. Dessa maneira, *Vai na Fé*, ao retratar o amor possível entre duas pessoas negras que se fortaleceram nos sentimentos e nas dores que compartilharam, busca mostrar ao público negro e aos demais telespectadores a importância de inserir mais romances como o de Sol e Ben na teledramaturgia brasileira, sobretudo, se eles forem protagonistas. Esse tipo de representação é fundamental na busca pelo reconhecimento e na luta contra o racismo, para que discussões sobre essa questão permaneçam vivas e a mancha da desigualdade racial no Brasil não seja esquecida.

Esta pesquisa buscou destacar que as telenovelas brasileiras são reflexos da sociedade, não apenas no âmbito audiovisual, mas também nas mensagens que conseguem transmitir para fora desse universo. Ao abordar o protagonismo negro nas tramas nacionais, a pesquisa enfatiza sua relevância, mostrando que esse gênero televisivo caminha em direção a uma possível mudança positiva, que pode garantir aos futuros protagonistas negros o reconhecimento essencial que lhes é devido.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. L. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

A NEGAÇÃO do Brasil. Direção e roteiro: Joel Zito Araújo. Brasil: [s. n.], 2000. 1 videocd (92 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p28P_L-aXb8. Acesso em: 31 ago. 2025.

ARAÚJO, J. Z. **A negação do Brasil: o negro na telenovela**. São Paulo: SENAC, 2019.

ARAÚJO, J. Z. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 979-985, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/9ZGKYRnVx8rmgZDYs6NBrVv/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

CASTRO, G. G. S.; BEZERRA, B. B. Merchandising social na telenovela brasileira: notas sobre a promoção da sustentabilidade ambiental em *Velho Chico*. **Intercom**, São Paulo,

v. 41, n. 3, p. 179-194, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/interc/a/ZvqDhHYKykvdh8CJDChgMkz/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino**. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRIJÓ, W. P.; SOUSA, A. H. F. O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações. **Estudos em Comunicação**, [S. l.], n. 11, p. 185-204, 2012. Disponível em: <https://www.ec.ubi.pt/ec/11/pdf/EC11-2012Mai-09.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2025.

LOPES, M. I. V. de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-34, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 31 ago. 2025.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, I. dos; LIMA, V. J. C.; RIBEIRO, P. V. B. **Negritude e amor**: um olhar da psicologia sob a construção dos afetos das mulheres negras brasileiras. 2023. 34 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Psicologia) – Centro Universitário UNA, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <https://repositorio-api.animaeducacao.com.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SOUZA, M. C. J. Analisando a autoria dos amores narrados nas telenovelas. **Contracampo**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 169-184, 2005. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17409>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SVARTMAN, R. **Televisão em transformação**: como a telenovela pode indicar estratégias para a televisão corporativa [...]. 2019. 256 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16261>. Acesso em: 31 ago. 2025.

VAI na Fé. Direção: Paulo Silvestrini e Cristiano Marques. Roteiro: Rosane Svartman. Brasil: TV Globo, 2023.

TEMÁTICAS JUVENIS NA TELENOVELA BRASILEIRA: UMA ANÁLISE PANORÂMICA DOS PERSONAGENS ADOLESCENTES DE *TRAVESSIA*¹⁰⁰

João Paulo Hergesel (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

A representação da adolescência na mídia, no contexto da ficção televisiva brasileira, frequentemente se limita a estereótipos e clichês, centrados principalmente em questões amorosas (Coutinho, 2009). Contudo, há uma tendência em séries internacionais de abordarem temas mais profundos, como raça, gênero e sexualidade (Miguel; Freitas, 2021). Ao assistirmos à telenovela *Travessia*, escrita por Gloria Perez e exibida pela TV Globo entre outubro de 2022 e maio de 2023, notamos personagens juvenis que se conectam mais profundamente com as temáticas cidadãos emergentes.

Situada entre o interior do Maranhão e o Rio de Janeiro, *Travessia* narra a história de amor entre Ari (Chay Suede) e Brisa (Lucy Alves), cuja relação é testada por circunstâncias desafiadoras. Enquanto Ari se adapta à alta sociedade carioca e se aproxima de Chiara (Jade Picon), filha adotiva do influente empresário Guerra (Humberto Martins), Brisa enfrenta uma acusação de sequestro e embarca em uma jornada para recuperar seu nome, contando com o apoio de personagens como Oto (Rômulo Estrela) e Helô (Giovanna Antonelli). Paralelamente, segredos do passado de Guerra, Débora (Grazi Massafera), Moretti (Rodrigo Lombardi) e Cidália (Cássia Kis) começam a emergir, intensificando as intrigas.

Dentro dessa narrativa, quatro adolescentes se destacam, cada qual com sua própria identidade e desafios: Rudá (Guilherme Cabral), que cria uma *deepfake* e incrimina Brisa, enquanto passa por um processo de autodescoberta e aceitação da assexualidade; Karina (Danielle Olímpia), vítima de um pedófilo que se disfarça como uma influenciadora digital usando inteligência artificial; Theo (Ricardo Silva), um jovem viciado em jogos eletrônicos que precisa de tratamento para sua dependência digital; e Isa (Duda Santos), irmã de Theo e amiga de Karina, que atua como uma espécie de “salvadora” em momentos de crise.

A telenovela brasileira é um fenômeno cultural singular e influente, com raízes em narrativas orais, folhetins e novelas radiofônicas (Motter, 2023). Ao longo do tempo, ela evoluiu para abordar temas mais relevantes e próximos da realidade, atraindo um público mais amplo (Fadul, 2021). Seu papel na cultura do país vai além do mero entretenimento, transformando-se em uma experiência comunicativa, cultural, estética e social (Lopes, 2021). Esse formato audiovisual,

¹⁰⁰ O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo n.º 2023/05698-8.

portanto, tornou-se um canal importante para discutir questões socioeconômicas, culturais e aspectos da vida cotidiana (Baccega, 2022).

Diante disso, este trabalho tem como objetivo debater as inovações e rupturas na representação da adolescência na telenovela brasileira, com um foco específico em *Travessia*, de Gloria Perez, analisando dois personagens e seus arcos narrativos. Especialmente para este trabalho, selecionamos Karina e Theo como objetos de estudo, visto que Rudá foi objeto de estudo de trabalhos anteriores (Hergesel; Silva, 2023) e Isa atua como adjuvante em ambas as linhas de enredo.

A compreensão da adolescência e da juventude como fases distintas e essenciais da vida tem sido objeto de análise sob diversas perspectivas pelos estudiosos. Ariès (2021) argumenta que essas fases são construções sociais relativamente recentes, enfatizando que, no período medieval, não havia uma clara distinção entre infância e adolescência. Foi somente a partir dos séculos XVI e XVII, com transformações na estrutura familiar e educacional, que surgiram conceitos mais definidos de adolescência e juventude, prolongando a dependência e a preparação para a vida adulta.

Buscando oferecer uma perspectiva dinâmica, considerando as influências históricas, econômicas e políticas que diferem conforme classe social, gênero, etnia e localização geográfica, Groppo (2017) destaca a juventude como um período de transição e experimentação, em que os jovens negociam suas identidades e enfrentam desafios como a precarização do trabalho e a pressão por conformidade social. Del Priore (1997), ao focar no contexto brasileiro, aponta que a percepção da adolescência evoluiu ao longo do tempo, especialmente no século XX, em decorrência da urbanização e da expansão do sistema educacional. Ela enfatiza a adolescência e a juventude como fases cruciais para a formação moral e cívica, influenciadas por normas pedagógicas e pela mídia.

Para enriquecer essa discussão, vale enfatizar os aspectos emocionais e psicológicos da adolescência. Becker (2017) define essa fase como crucial para o desenvolvimento, ressaltando a importância do suporte familiar e institucional para enfrentar desafios como a pressão por conformidade social e a busca por autonomia. Calligaris (2014), por sua vez, descreve a adolescência como um período de intensa busca por identidade e experimentação, caracterizado por uma crise de valores e pela necessidade de equilibrar autonomia e dependência, destacando o papel dos rituais de passagem e dos símbolos culturais na orientação dos adolescentes.

Hall (2017) apresenta uma perspectiva inovadora, caracterizando a adolescência como um “renascimento” individual, repleto de conflitos internos,

crises emocionais e potencial de crescimento e criatividade. O autor enfatiza a necessidade de um ambiente social e educativo adequado para guiar os adolescentes nesse processo. Em outro ponto, Tomaz (2019) critica a tendência contemporânea de antecipar a autonomia dos jovens, que resulta em um encurtamento da infância e na entrada precoce em comportamentos típicos da adolescência. A autora destaca a influência da indústria cultural e as expectativas sociais que impõem uma maturidade precoce, bastante prejudicial para o desenvolvimento humano.

Martín-Barbero (2002) também ressalta a complexidade das transformações culturais e identitárias enfrentadas pelos jovens, influenciadas pela intersecção entre tecnologia, urbanização e globalização. O autor argumenta que a mídia, especialmente a televisão, não apenas reflete, mas também intensifica essas transformações, desafiando estruturas tradicionais de autoridade e controle familiar, permitindo que os jovens participem das interações adultas e se exponham a novas perspectivas e experiências.

Ao explorar como a representação midiática molda as identidades juvenis ao estabelecer padrões de comportamento, estética e consumo, Guareschi (2006) explica que os discursos presentes em telenovelas e programas voltados para o público jovem criam categorias sociais que não apenas diferenciam modos de ser e viver, mas também perpetuam desigualdades ao classificar os adolescentes em grupos diversos. A autora enfatiza que as identidades adolescentes são fluidas e negociadas em meio a uma multiplicidade de discursos sociais, desafiando a ideia de uma identidade adolescente fixa e única.

Bueno (2016), por sua vez, analisa a evolução das representações cinematográficas dos jovens desde os anos 1950 até a contemporaneidade, destacando como o cinema reflete e influencia a cultura juvenil. A autora aponta que os filmes não só consolidam imagens icônicas associadas à rebeldia e à busca por identidade, mas também respondem às mudanças sociais ao incorporar elementos da cultura juvenil-adolescente, como o rock, e explorar temas como delinquência e revolta.

Ainda segundo a autora, a convergência entre as indústrias de conteúdo e tecnologia fortaleceu a mediação entre juventude e mercado, tecendo o imaginário juvenil com mitos e referências culturais, o que alimenta a produção de filmes e outros produtos de entretenimento voltados para esse público (Bueno, 2016). Neste trabalho, não nos debruçamos sobre uma obra feita exclusivamente para adolescentes, mas sobre uma produção que, embora dirigida a um público geral, traz a adolescência materializadas em alguns de seus personagens.

Para a realização deste trabalho, adotamos um esforço metodológico de análise televisual que se baseia na compreensão da análise de personagens na teledramaturgia, conforme delineado por Pallotini (2019). Iniciamos com a contextualização da obra e do contexto histórico-social em que o personagem está inserido. Em seguida, descrevemos o personagem, explorando suas características físicas e sua função na narrativa.

Essa análise, embora consideremos um ponto de partida, uma visão panorâmica, um pontapé para discussões futuras, tende a se concentrar no contexto dramatúrgico, examinando as ações, falas e relações interpessoais do personagem, além de investigar suas motivações, traços de personalidade e desenvolvimento ao longo da trama. Por fim, discutimos a encenação em tela, em diálogo com os estudos do estilo no audiovisual (Bordwell; Thompson, 2013), refletindo sobre sua relevância para a sociedade e para pesquisas futuras.

Em conformidade com as *Diretrizes para o uso ético e responsável da inteligência artificial generativa* (Sampaio; Sabbatini; Limongi, 2024), declaramos que este trabalho foi inteiramente elaborado pelo autor, mas contou com o auxílio do ChatGPT, versão 4o mini, para aprimoramento textual. Após a utilização desse recurso, o autor revisou e editou o conteúdo de acordo com os princípios do método científico e assume total responsabilidade pelo conteúdo da publicação.

Karina e a superação do abuso sexual on-line

Karina, uma adolescente com características típicas da juventude contemporânea, é retratada como sensível, sonhadora e admiradora de figuras públicas, como a fictícia influenciadora digital Bruna Schuler (Giullia Buscacio). Seu envolvimento com a famosa nas redes sociais inicia um ciclo de manipulação que a leva a um estado de vulnerabilidade extrema. Fisicamente, Karina é apresentada com cabelos longos e cacheados, pele negra e um estilo que reflete suas aspirações, mas sua verdadeira força reside em sua determinação e coragem, que se revelam ao longo da trama.

À medida que a história avança, Karina se torna vítima de um pedófilo (Claudio Tovar) que utiliza a inteligência artificial para atrair sua confiança, levando-a a enviar fotos sensuais sob a falsa promessa de uma oportunidade na carreira artística. A revelação de que suas interações eram manipuladas por um criminoso desencadeia uma série de consequências devastadoras, incluindo sua luta contra a depressão e a automutilação. Por meio de suas falas e ações, Karina expressa uma gama de emoções que vão da esperança à desilusão, refletindo a complexidade das experiências que muitos jovens enfrentam ao lidar com traumas.

O desenvolvimento de Karina ao longo da narrativa é transformador: inicialmente, ela é uma jovem cheia de sonhos, mas, após ser exposta ao abuso virtual, sua autoimagem e sua saúde mental entram em colapso. Sua luta interna é exacerbada pela pressão de manter as aparências diante de amigos e familiares, que não conseguem perceber a gravidade da situação. Essa dinâmica é explorada nas relações que ela mantém, especialmente com sua amiga Isa, que se torna um apoio vital em sua jornada de autodescoberta e resistência.

Em uma das cenas em que Karina começa a ser enganada pelo pedófilo (quadro 1), o estilo televisivo contrasta a vulnerabilidade juvenil com a vilania do agressor. Karina é iluminada de forma a destacar seu sorriso e seus olhos brilhantes, possivelmente simbolizando sua inocência e esperança de se tornar uma modelo famosa. Em contraste, o agressor é apresentado em um ambiente escuro, com uma expressão séria e fria, talvez refletindo sua natureza maliciosa. A cena utiliza primeiríssimos planos alternados entre Karina e o pedófilo, fazendo ressaltar a diferença entre a alegria de Karina e a frieza do agressor. Essa técnica parece evidenciar a vulnerabilidade da jovem diante da manipulação. Um plano detalhe na tela do computador do agressor revela pastas com fotos de suas vítimas, incluindo uma dedicada a Karina, recurso que tende a destacar o comportamento calculista do predador.

Quadro 1 – Mosaico com capturas de tela da cena em que Karina é enganada pelo pedófilo

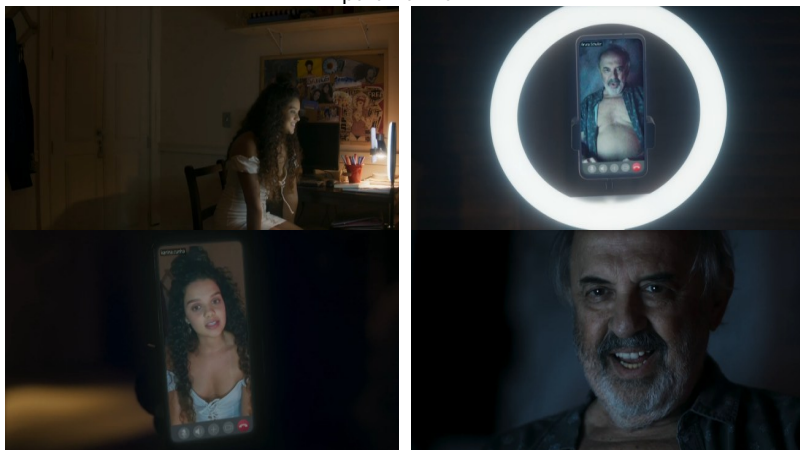


Fonte: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11491128/>. Acesso em: 7 mar. 2025.

A cena em que o pedófilo se revela para Karina (quadro 2) inicia com um enquadramento que coloca Karina à direita da tela, com um quarto vazio ao

fundo, sugerindo que ela está sozinha, sem apoio, destacando sua vulnerabilidade. A metalinguagem do registro das telas do celular reforça a ideia de que a interação entre os personagens ocorre em um espaço digital que pode ser tanto de conexão quanto de manipulação. O movimento da língua do agressor, que sugere lascívia e desejo, é um elemento que acentua a ameaça que ele representa. A expressão facial dele, ao sorrir de maneira fria, contrasta com a inocência de Karina, acentuando a diferença entre os dois. O figurino também parece contribuir para a narrativa visual: Karina usa um vestido branco, simbolizando paz, ternura e inocência; em contraste, o agressor veste uma camisa aberta, revelando um peito peludo e uma aparência despenteada, que tende a transmitir descuido e uma aura ameaçadora.

Quadro 2 – Mosaico com capturas de tela da cena em que o pedófilo se revela para Karina



Fonte: TRAVESSIA. Criação: Glória Perez. Direção: André Barros; Mauro Mendonça Filho. Produção: Cláudio Dager; Tatiana Poggi. Intérpretes: Lucy Alves; Rômulo Estrela; Chay Suede; Jade Picon *et al.* Rio de Janeiro: Rede Globo, 2023. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11504085/>. Acesso em: 7 mar. 2025.

Na cena em que Karina enfrenta uma profunda depressão após chantagens e ameaças do pedófilo, a garota, que antes era cheia de brilho e esperança, agora apresenta uma expressão moribunda, refletindo a perda de sua alegria e autoestima (quadro 3). Durante a aula, seu olhar distante e a falta de atenção são evidentes, contrastando com a energia que ela costumava exibir. Os colegas a zombam, o que faz ressaltar sua vulnerabilidade e solidão em um ambiente que deveria ser de apoio. A preocupação de Isa, sua amiga, é palpável. Pelos olhares e expressões faciais, vemos a tentativa de Isa de ajudar Karina, que,

em um momento de frustração, explode em agressividade, gritando que não está em um bom dia. Essa cena parece revelar a tensão entre a necessidade de apoio e a resistência da vítima em aceitar ajuda.

Após a explosão emocional, Isa faz uma visita à casa de Karina para informar a mãe da garota, Marineide (Flavia Reis), sobre os cortes que a amiga está fazendo no próprio corpo. A mãe, ao entrar no quarto e arrancar o casaco da filha, encontra o braço cheio de marcas, um momento que tende a simbolizar a dor silenciosa que Karina vem enfrentando. A expressão angustiada da mãe, segurando a cabeça em desespero, parece evidenciar a gravidade da situação e a urgência de intervenção.

Quadro 3 – Mosaico com capturas de tela da cena em que a depressão de Karina chega ao ápice



Fonte: TRAVESSIA. Criação: Glória Perez. Direção: André Barros; Mauro Mendonça Filho. Produção: Cláudio Dager; Tatiana Poggi. Intérpretes: Lucy Alves; Rômulo Estrela; Chay Suede; Jade Picon *et al.* Rio de Janeiro: Rede Globo, 2023. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11552980/>. Acesso em: 7 mar. 2025.

A cena em que Karina é encontrada por sua amiga Isa, após fugir de casa, e levada à delegacia (quadro 4), é fundamental para destacar a vulnerabilidade da personagem e a gravidade da situação que ela enfrenta. O enquadramento inicial da cena ajuda a transmitir a solidão de Karina ao ser mostrada em um ambiente opressivo, sugerindo desamparo. As cores frias e a iluminação branca criam uma atmosfera de tristeza e desespero, sugerindo o estado emocional de Karina. Os primeiros planos nas expressões faciais de Karina e Isa parecem evidenciar a tensão entre a preocupação e a relutância em revelar o que está acontecendo.

A menção do nome da influenciadora Bruna Schuller é um ponto de virada na cena, levando a delegada Helô (Giovanna Antonelli) a entender a situação de Karina. A delegada, ao pedir que os policiais homens se retirem, cria um espaço seguro para que Karina se sinta mais à vontade para se abrir. Essa decisão é apoiada por uma iluminação mais suave e um enquadramento que foca nas figuras femininas, sugerindo a empatia da delegada e a proteção que ela oferece a Karina.

A cena se encerra com um abraço familiar, em que as cores quentes e a proximidade dos corpos transmitem um sentimento de alívio e união. O enquadramento é apertado, permitindo, talvez, que o espectador sinta a intensidade da conexão emocional entre Karina e seus pais, Marineide e Joel (Nando Cunha). As expressões de preocupação e amor no rosto dos adultos contrastam com a dor que Karina estava enfrentando, sugerindo um novo começo e o suporte emocional que ela tanto precisava.

Quadro 4 – Mosaico com capturas de tela da cena em que o Karina desabafa à delegada e aos pais



Fonte: *TRAVESSIA*. Direção: Mauro Mendonça Filho. Roteiro: Glória Perez. Brasil: TV Globo, 2022.
Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11575707/>. Acesso em: 7 mar. 2025.

Entendemos que a representação de Karina é relevante não apenas na narrativa da telenovela, mas também para a sociedade contemporânea. Sua experiência com o abuso virtual e a depressão que se segue traz à tona discussões urgentes sobre a proteção de jovens nas redes sociais e a necessidade de educação sobre consentimento e segurança digital. A forma como sua história é

abordada contribui para a conscientização sobre as consequências do abuso e a importância de dar voz às vítimas.

Além disso, a análise da personagem Karina abre espaço para futuras pesquisas na área de estudos de gênero, juventude e mídia. Sua jornada não só entretém, mas também serve como um catalisador para reflexões sobre a experiência feminina na adolescência contemporânea. Em suma, Karina se torna uma figura emblemática, cuja luta e resiliência ressoam com muitos jovens, incentivando um diálogo necessário sobre a prevenção de abusos e a valorização da saúde mental na juventude.

Theo e a dependência em jogos digitais

Theo é um adolescente que se caracteriza pela sua paixão por jogos eletrônicos e pela interatividade nas redes sociais. Fisicamente, ele é retratado como um jovem comum, com um estilo casual, que reflete a descontração típica da juventude. No entanto, sua verdadeira batalha se encontra nas profundezas de sua relação com a tecnologia, que se transforma em um vício que impacta negativamente todas as áreas de sua vida.

À medida que a trama avança, Theo se afunda cada vez mais em seu mundo virtual, levando a uma deterioração de sua saúde, desempenho escolar e, principalmente, de suas relações familiares. O comportamento agressivo, a ansiedade e a depressão que surgem como consequência de sua dependência digital são retratados de forma sensível e realista, permitindo que o público compreenda a gravidade da situação. As interações com sua família – especialmente com seus pais, Monteiro (Ailton Graça) e Laís (Indira Nascimento), e sua irmã Isa – revelam a luta constante para ajudá-lo a superar seu vício, mas também demonstram a frustração e a impotência que muitos familiares enfrentam ao lidar com essa questão.

O desenvolvimento de Theo ao longo da narrativa é significativo: inicialmente, ele parece apenas um jovem entusiasta da tecnologia, mas à medida que o enredo se desenrola, sua condição se torna mais alarmante. A pressão para se destacar na escola e as expectativas familiares criam um ciclo de estresse que o leva a buscar refúgio ainda mais profundo nas telas. Sua jornada é marcada por conflitos internos e externos, refletindo a realidade de muitos jovens que lutam para equilibrar suas vidas digitais com as demandas do mundo real.

A cena inicial, em que Theo opta por não ir à aula e se dedica a jogar no computador (quadro 5), apresenta uma série de elementos estilísticos que ajudam a contar a sua história e a dinâmica familiar. Quando Laís entra no quarto, a câmera foca em Theo, que está de costas, talvez simbolizando sua recusa em se comunicar. A posição de Laís, em pé, em contraste com Theo sentado, tende a

ênfatizar a desigualdade de poder na situação, com a mãe tentando estabelecer uma conexão enquanto ele se isola em seu mundo digital.

A iluminação é suave e fria, sugerindo a atmosfera de descontentamento e apatia que permeia a cena. As cores, predominantemente em tons neutros e azuis, parecem criar um ambiente melancólico, sugerindo o estado emocional tanto de Theo quanto de Laís, ajudando a destacar a frustração e a impotência que ambos sentem. O figurino de Laís, com cores vibrantes e um estilo que exala autoridade e cuidado, contrasta com a simplicidade do vestuário de Theo, que usa uma camiseta branca. Isso sugere a diferença de suas perspectivas: enquanto Laís tenta se impor e se preocupar, Theo está mergulhado em um mundo que ele considera mais interessante. Os objetos c nicos, como o computador e os fones de ouvido, parecem agir como barreiras que isolam Theo do mundo real. A presença do computador, iluminado e atraente, tende a simbolizar a fuga dele da realidade, enquanto os fones de ouvido criam uma desconexão auditiva entre mãe e filho.

  medida que a conversa se intensifica, as expressões faciais tornam-se mais carregadas e as vozes mais altas. O primeiro plano em Laís, com seu olhar de preocupação e frustração, contrasta diretamente com a expressão indiferente de Theo, que culmina em um gesto agressivo quando ele a agride com um tapa na mão. Esse momento pode ser considerado como um clímax do conflito, mostrando a deterioração da comunicação entre eles. A entrada do pai, Monteiro, e da irmã, Isa, introduz uma nova dinâmica na cena. O enquadramento amplo, que agora inclui todos os membros da f milia, sugere que o problema de Theo afeta não apenas ele, mas todo o ambiente familiar. A ameaça de Monteiro de desligar o computador representa uma tentativa de intervenção, mas a revolta de Theo ao sair do quarto indica que a situação está longe de ser resolvida.

Quadro 5 – Mosaico com capturas de tela da cena em que Theo confronta a mãe



Fonte: *TRAVESSIA*. Direção: Mauro Mendonça Filho. Roteiro: Glória Perez. Brasil: TV Globo, 2022.
Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11269346/>. Acesso em: 7 mar. 2025.

A cena em que Theo procura desesperadamente uma tomada para ligar seu computador, enquanto sua irmã Isa tenta ajudá-lo a se desconectar do jogo (quadro 6), é mais uma representação da tensão familiar provocada pela dependência de telas. Os enquadramentos da cena são significativos: a câmera baixa, que destaca o olhar perdido de Theo, sugere sua dependência e viciação em relação aos jogos. Essa perspectiva visualiza seu estado emocional, realçando a sensação de desespero e confusão. Quando a tensão aumenta entre os irmãos, os primeiros planos nas expressões faciais tendem a revelar a agressividade crescente de Theo, que aponta o dedo para Isa. Em contraste, Isa, ao se elevar no sofá, parece adotar uma postura de superioridade, o que é enfatizado por um enquadramento que a coloca em um ponto de vista mais alto, que sugere seu empoderamento na situação.

A iluminação da cena é intimista, com um tom quente que parece acentuar a tensão familiar. As sombras criadas pela iluminação ajudam a transmitir a atmosfera carregada de confronto, talvez refletindo o estado emocional dos personagens. As cores quentes, como o laranja da luz da lâmpada, contrastam com os tons frios do ambiente, o que tende a acentuar a divisão entre a calma da casa e o tumulto interno de Theo. Os figurinos também desempenham um papel importante: Isa está com um moletom confortável, sugerindo um contraste com a atitude agressiva de Theo, que está com uma camiseta simples e casual.

Quando a mãe, Laís, chega para apartar a briga, a dinâmica muda. O enquadramento a coloca em uma posição de autoridade, mas a reação de Theo ao empurrá-la gera um momento de choque e revela sua agressividade. A queda da mãe em um pufe é um momento simbólico que sugere a quebra da ordem familiar e a gravidade da situação. No entanto, essa ordem parecer ser restaurada com o grito da mãe. A expressão de Theo ao perceber o que fez, visivelmente pasmado, é um momento que capta sua realização da gravidade de suas ações.

Quadro 6 – Mosaico com capturas de tela da cena em que Theo briga com a irmã



Fonte: *TRAVESSIA*. Direção: Mauro Mendonça Filho. Roteiro: Glória Perez. Brasil: TV Globo, 2022. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11250827/>. Acesso em: 7 mar. 2025.

Em uma atitude drástica na tentativa de recuperar o filho da dependência digital, Laís deixa-o trancado em casa e leva o computador com ela. Em determinado momento dessa situação, a iluminação da cena muda drasticamente quando ocorre a queda de energia (quadro 7), mergulhando o ambiente em um escuro absoluto, podendo simbolizar a perda de controle de Theo e criando um clima de tensão e medo. A vela, quando acesa, ilumina seu rosto e a área ao seu redor, criando sombras que podem aumentar a sensação de claustrofobia e desespero. As cores quentes da chama da vela contrastam com o ambiente escuro, sugerindo uma luta entre a luz (esperança) e a escuridão (desespero).

Quando a parafina queima sua mão, o garoto deixa a vela cair no chão; em outras palavras, ao mesmo tempo em que a vela parece representar uma luz na escuridão, também se torna a fonte do incêndio. A bagunça do quarto, com móveis derrubados e objetos espalhados, tende a refletir seu estado emocional e

a desordem em sua vida, ressaltando o impacto da dependência digital em sua saúde mental. Quando o fogo começa a se alastrar, a tensão atinge seu ápice. O plano detalhe nas chamas e o primeiríssimo plano na reação assustada de Theo mostram seu desespero ao perceber que perdeu o controle da situação.

Quadro 7 – Mosaico com capturas de tela da cena em que Theo quer ir embora do chalé



Fonte: *TRAVESSIA*. Direção: Mauro Mendonça Filho. Roteiro: Glória Perez. Brasil: TV Globo, 2022. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11315524/>. Acesso em: 7 mar. 2025.

Após o episódio com o incêndio, Theo aceita se cuidar e concorda com uma internação domiciliar, com acompanhamento médico, para desintoxicar das telas. Na última aparição do garoto na telenovela, após um avanço temporal na narrativa, já o vemos jogando futebol com amigos, longe do videogame (quadro 8). O enquadramento inicial dessa cena, com Monteiro usando o celular, atrás das grades do campo, para filmar o filho, provoca uma reflexão: mesmo quando não há vício, a tecnologia permanece presente no cotidiano, pois o ser humano já se encontra aprisionado por ela.

O gol de Theo é simbólico, como se acionasse sua vitória diante do transtorno que esteve vivendo. Quando o garoto se aproxima do pai para tirar uma selfie e enviar à Laís, o enquadramento provoca outra reflexão: a grade que separa Monteiro e Theo parece representar a separação entre o indivíduo conectado e a nova personalidade de Theo, já não dependente dos aparelhos tecnológicos. O pôr do sol ao fundo é outro elemento cênico bastante simbólico para enfatizar a intensidade e a emoção, não apenas na superação do adolescente, mas também na melhoria da relação entre pai e filho.

Quadro 8 – Mosaico com capturas de tela da cena em que Theo confronta a mãe



Fonte: *TRAVESSIA*. Direção: Mauro Mendonça Filho. Roteiro: Glória Perez. Brasil: TV Globo, 2022. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11269346/>. Acesso em: 7 mar. 2025.

Entendemos que a representação de Theo é relevante na narrativa da telenovela, pois aborda um tema que afeta milhões de jovens ao redor do mundo. Sua experiência com a dependência digital traz à tona discussões importantes sobre saúde mental, relacionamentos familiares e a necessidade de um uso consciente da tecnologia. A forma como sua história é explorada contribui para a conscientização sobre os efeitos prejudiciais do vício em dispositivos eletrônicos, incentivando diálogos sobre a importância do equilíbrio entre o mundo virtual e as interações reais.

Além disso, a análise do personagem Theo abre espaço para futuras pesquisas na área de estudos de juventude, tecnologia e saúde mental. Sua trajetória não só entretém, mas também serve como um catalisador para reflexões sobre os desafios da juventude contemporânea em um mundo dominado pela tecnologia. Em suma, Theo se torna uma figura emblemática que representa as lutas e aspirações de muitos jovens, estimulando a conscientização sobre a importância de encontrar um equilíbrio saudável em um ambiente cada vez mais digitalizado.

Considerações finais

A análise dos personagens adolescentes em *Travessia* revela a complexidade e a diversidade das experiências juvenis na contemporaneidade, abordando questões pertinentes como a dependência digital e o abuso on-line. Karina e Theo não são apenas representações de estereótipos típicos; eles encarnam as lutas emocionais e sociais que muitos jovens enfrentam na contemporaneidade. Por meio de suas linhas de enredo, a telenovela oferece uma janela para as realidades difíceis da adolescência, ao mesmo tempo que promove um diálogo sobre o apoio familiar e a importância da saúde mental.

A construção narrativa de Gloria Perez, ao integrar temáticas como cibersegurança, saúde emocional e a influência das redes sociais, não apenas enriquece o universo da telenovela, mas também contribui para a conscientização social. A abordagem sensível e multifacetada dos conflitos enfrentados por Karina e Theo estimula uma reflexão crítica sobre as pressões que os adolescentes enfrentam, tanto em suas vidas digitais quanto nas relações interpessoais.

Dessa forma, *Travessia* se destaca como uma obra relevante que transcende o entretenimento, servindo como um catalisador para discussões necessárias sobre a juventude contemporânea. A representação de personagens como Karina e Theo abre espaço para futuras pesquisas nas áreas de estudos de gênero, juventude e mídia, incentivando a continuidade do diálogo sobre os desafios enfrentados por essa geração. Assim, é vital que continuemos a explorar e debater as nuances da adolescência na mídia, promovendo uma compreensão mais profunda e empática das realidades que moldam a vida dos jovens.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. São Paulo: LTC, 2021.
- BACCEGA, M. A. Reflexões sobre telenovela: o âmbito do ficcional como desenho do cenário das práticas de consumo. *In*: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. F. (org.). **Ficção seriada: estudos e pesquisas**. Aluminio: Jogo de Palavras; São Luís: EDUFMA, 2022. v. 5, p. 13-29. Disponível em: <https://www.jogodepalavras.com/ficcao-seriada>. Acesso em: 4 ago. 2025.
- BECKER, D. **O que é a adolescência**. São Paulo: Brasiliense, 2017.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Edusp, 2013.
- BUENO, Z. P. **Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a formação do cinema juvenil brasileiro**. Londrina: EDUEM, 2016.
- CALLIGARIS, C. **A adolescência**. São Paulo: Publifolha, 2014.

COUTINHO, L. M. **Uma representação midiática de jovem e de escola**: a telenovela *Malhação* e seus modos de endereçamento. 2009. 170 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

DEL PRIORE, M. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

FADUL, A. Globalização cultural e o fluxo internacional da ficção televisiva seriada: o caso da telenovela brasileira. *In*: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. F. (org.). **Ficção seriada**: estudos e pesquisas. Aluminó: *Jogo de Palavras*; Votorantim: *Provocare*, 2021. v. 4, p. 13-30. Disponível em: <https://www.jogodepalavras.com/ficcao-seriada>. Acesso em: 4 ago. 2025.

GROPPO, L. A. **Introdução à sociologia da juventude**. Jundiaí: Paco, 2017.

GUARESCHI, N. M. F. A mídia e a produção de modos de ser da adolescência. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 13, n. 30, p. 81-90, 2006. DOI: 10.15448/1980-3729.2006.30.3378. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3378>. Acesso em: 4 ago. 2025.

HALL, S. G. **Adolescence** – Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, and Religion. Hong Kong (China): Hesperides Press, 2017.

HERGESEL, J. P.; SILVA, A. C. Assexualidade na telenovela brasileira: Rudá, de Travessia. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 32., 2023, São Paulo. **Anais [...]**. Brasília: Compós, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/assexualidade-na-telenovela-brasileira-ruda-de-travessia#>. Acesso em: 4 ago. 2025.

LOPES, M. I. V. Telenovela e direitos humanos: a narrativa de ficção como recurso comunicativo. *In*: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. (org.). **Ficção seriada**: estudos e pesquisas. Aluminó: *Jogo de Palavras*; Votorantim: *Provocare*, 2021. v. 3, p. 11-33. Disponível em: <https://www.jogodepalavras.com/ficcao-seriada>. Acesso em: 4 ago. 2025.

MARTÍN-BARBERO, J. Jóvenes: comunicación e identidad. **Pensar Iberoamérica**: Revista de Cultura, [S. l.], n. 0, p. 1-8, 2002.

MIGUEL, P. V. D.; FREITAS, I. C. O. Personagens adolescentes na websérie “Skam”: um estudo sobre comunicação e narrativa transmídia. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v. 7, n. 1, p. 5599-5615, 2021. DOI: 10.34117/bjdv7n1-381. Disponível em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/view/23209>. Acesso em: 4 ago. 2025.

MOTTER, M. L. Ficção e realidade – telenovela: um fazer brasileiro. *In*: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. F. (org.). **Ficção seriada**: estudos e pesquisas. Aluminó: *Jogo de Palavras*; São Luís: EDUFMA, 2023. v. 6, p. 13-24. Disponível em: <https://www.jogodepalavras.com/ficcao-seriada>. Acesso em: 4 ago. 2025.

PALÁCIOS, J. O que é adolescência? *In*: COLL, C.; MARCHESI, Á.; PALACIOS, J. (org.). **Desenvolvimento psicológico e educação**: psicologia evolutiva. 2. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 2004. v. 1, p. 263-272.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia**: a construção da personagem. São Paulo: Perspectiva, 2019.

SAMPAIO, R.C.; SABBATINI, M.; LIMONGI, R. **Diretrizes para o uso ético e responsável da Inteligência Artificial Generativa**: um guia prático para pesquisadores. São Paulo: Intecom, 2024. Disponível em:

<https://www.portcom.intercom.org.br/ebooks/detalheEbook.php?id=57203>. Acesso em: 4 ago. 2025.

TOMAZ, R. **Da negação da infância à invenção dos tweens**: imperativos de autonomia na sociedade contemporânea. Curitiba: Appris, 2019.

TRAVESSIA. Direção: Mauro Mendonça Filho. Roteiro: Glória Perez. Brasil: TV Globo, 2022-2023.

AARON EM *THE WALKING DEAD*: SEXUALIDADE, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO DO HOMEM GAY NA SÉRIE TELEVISIVA

João Pietro Meili Bridi (Universidade Comunitária da Região de Chapecó)

Apesar de já terem se passado alguns anos desde o encerramento de *The Walking Dead* (Frank Darabont, 2010-2022) - e principalmente do seu momento de maior sucesso e audiência (entre 2014 e 2016)¹⁰¹ - a produção se mantém como um marco ao tratarmos de séries televisivas. *The Walking Dead* (TWD)¹⁰² já foi considerada uma das séries mais assistidas de todos os tempos¹⁰³ e figura como um marco de audiência na televisão e também de recordes de download ilegais¹⁰⁴ nos anos de sua exibição. Com a chegada dos serviços de *streaming* - especialmente Netflix e Star+ que possuem a série em seu catálogo - a produção audiovisual consegue se manter relevante para o consumo e também para pesquisas acadêmicas.

Tendo esse entendimento (e também por ser fã), organizei este artigo enquanto um recorte da pesquisa de dissertação defendida e aprovada em 2023, meses após a exibição do último episódio da última temporada de TWD em novembro de 2022. É também um aprofundamento do resumo expandido apresentado no 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação no GP Ficção Televisiva Seriada em 2024.

O drama de horror zumbi *The Walking Dead* estreou no dia 31 de outubro de 2010 no canal norte-americano AMC. Baseado nas histórias em quadrinhos de Robert Kirkman, TWD chegou às telas com a produção executiva de Frank Darabont, que também escreveu e dirigiu o episódio piloto. Apesar da série trazer um dos ícones mais emblemáticos do terror em foco, zumbis, já na primeira temporada é possível compreender que a produção aprofunda a narrativa para ser além de uma série de terror, um drama que fala sobre as relações sociais após o apocalipse zumbi. “Devido às circunstâncias de um mundo pós-apocalíptico, os mortos não são apenas o perigo existente, e sim, os próprios sobreviventes que

¹⁰¹ ESTREIA da sétima temporada de 'Walking dead' iguala recorde de audiência da própria série. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 out. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/televisao/estreia-da-setima-temporada-de-walking-dead-igual-a-recorde-de-audiencia-da-propria-serie-20352905>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹⁰² A partir daqui serão utilizadas as duas formas - *The Walking Dead* e TWD - para tratar da série no texto.

¹⁰³ AS 34 séries mais assistidas de 2025 e as mais famosas de todos os tempos. In: MAIORES e melhores. [S. l.; s. d.]. Disponível em: <https://www.maioremelhores.com/series-mais-assistidas/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹⁰⁴ “O drama zumbi da AMC, *The Walking Dead*, ganhou a duvidosa honra de ser o programa de TV mais pirateado de 2018, batendo *The Flash* e *The Big Bang Theory*” (Dolores, 2018, n. p.).

nele habitam, tornando-os de fato, os verdadeiros mortos caminhanes, que faz referência ao título da série” (WalkingDeadBR, 2010).

Não tratar produções com zumbis como sendo sobre os mortos, mas sim sobre os vivos é recorrente no nicho. Thiago Guimarães (2023) discute a ideia de que filmes, séries, jogos, livros, dentre outros produtos da cultura pop que se utilizam de zumbis, na verdade, buscam refletir uma ansiedade social da época em que cada um deles é criado. Segundo ele, “Nos últimos 20 anos a cultura pop nos agraciou com uma caralhada de histórias pós-apocalípticas [...] [que] envolvem cadáveres reanimados que vagam pelo mundo sem muita ideia na cabeça espalhando uma doença sem cura por tudo que é lugar” (Guimarães, 2023, informação verbal).

Dentre as produções citadas por ele estão: a rebelião de escravizados em “A Morta-Viva” (1943), a guerra fria e o comunismo na história em quadrinhos “*Corpses... Coasts to Coasts*” (1954), a guerra nuclear em “O Cadáver Atômico” (1955), o ser humano como o verdadeiro monstro em “O Extermínio” (2002) e o medo literal de uma grande contaminação em “*Resident Evil*” (1996). Todos os produtos citados por Guimarães (2023) possuem uma narrativa que assume o apocalipse zumbi enquanto contexto e oportunidade de discutir a humanidade dos sobreviventes.

Partindo desse entendimento, TWD não é sobre zumbis. Em meio a diferentes sequências de ação com luta, tiroteio e fuga - rememorando o gênero *western*¹⁰⁵ - seu percurso narrativo evidencia tópicos de organização social como relações de poder, democracia, caça e coleta, agricultura, dentre outros pontos. Assim, o drama levanta diferentes discussões sociais como etnocentrismos, preconceitos, política, ciência, religião e, também, sexualidade.

Com essa compreensão, esta pesquisa observa as discussões relacionadas à homossexualidade masculina que envolvem o personagem Aaron. Ele é o primeiro personagem abertamente gay de TWD e é introduzido na quinta temporada. A escolha por Aaron parte de uma breve observação de sua representação na série. Assim como ocorre com os demais personagens LGBTQIAPN+, a sexualidade de Aaron não parece ter relevância na narrativa de TWD, o que gerou um estranhamento. Esse estranhamento decorre do padrão narrativo pelo qual gays e lésbicas vinham sendo representados em séries televisivas.

A inserção de pessoas LGBTQIAPN+ nas produções audiovisuais teve início nos anos 1960; porém, tanto na TV quanto no cinema, sua representação

¹⁰⁵ Fugimoto (2015), ao analisar *The Walking Dead*, identificou a referência dos filmes de faroeste com o herói solitário cavalgando para salvar o dia e lutar pela justiça.

era majoritariamente vista como alívio cômico. Nos anos 1990, a narrativa começou a “normalizar” sua presença, mas muitas vezes limitada a arcos centrados na sexualidade, como histórias de aceitação ou o papel do “*magical gay*” (Alonso, 2021) - o melhor amigo gay que irá salvar a protagonista feminina de seus problemas supérfluos ao levá-la ao shopping ou ao cabeleireiro. Outro tropo narrativo recorrente, especialmente em produções de horror, foi o “Enterrem Seus Gays”, no qual personagens LGBTQIAPN+ eram eliminados ou relegados a papéis secundários (Clute, 2022). Ou seja, mesmo que o personagem gay não fosse morto, ele ainda assim, era soterrado por camadas que não permitiam seu desenvolvimento na história.

TWD rompe com esses padrões ao apresentar Aaron, um personagem gay cuja trajetória não gira exclusivamente em torno de sua sexualidade. Com seu contexto pós-apocalíptico, a série ressignifica normas sociais e permite que personagens LGBTQIAPN+ sejam inseridos sem depender de narrativas de sofrimento ou de aceitação social. Assim, Aaron desafia os estereótipos convencionais da cultura pop e também do preconceituoso universo *nerd/geek*¹⁰⁶.

Enquanto expressão da cultura pop de massa e produto da indústria cultural, TWD abre espaço para discussões sobre diferentes pautas sociais - entre elas, as ligadas a Aaron e à homossexualidade. Dessa forma, o objetivo geral da pesquisa foi analisar como se dava a representação do personagem Aaron em TWD a partir da combinação de diferentes linguagens na construção de sentidos na série. Os seguintes questionamentos guiaram a investigação: 1) como são construídos os arcos narrativos de Aaron e como eles se relacionam com a homossexualidade do personagem?; 2) como sua sexualidade opera, junto com outras linguagens, para dar significado à sua história e ao enredo geral da série?; 3) quais papéis, ou seja, posições o personagem desempenha na trama que o colocam em representações reiteradas (ou não) pela norma no discurso dessa narrativa audiovisual?

O trabalho também compreendeu a série televisiva como sendo um gênero multimodal, ou seja, segundo os preceitos dos autores Kress e Van Leeuwen (2006), um gênero formado pela concorrência de diversos modos semióticos, ou diversas linguagens, que contribuem para a produção de sentidos. A análise foi feita pela Gramática do Design Visual (GDV)¹⁰⁷, formulada por Kress

¹⁰⁶ Esse universo “(...) corresponde a um recorte específico da cultura pop que articula determinadas mídias, gêneros midiáticos, celebridades, canais de divulgação e práticas de fã. (...) Entre os gêneros midiáticos mais relacionados ao ser nerd estão a superaventura, (...) a aventura, a fantasia, a ficção científica e o horror (geralmente produções associadas a zumbis, como *The Walking Dead*, *The Last of Us* e *Resident Evil*) (...)” (Gonzatti, 2022, p. 57).

¹⁰⁷ A partir daqui o uso da sigla GDV também será utilizada para tratar da Gramática do Design Visual.

e Van Leeuwen, e seus significados representacionais, interativos e composicionais.

Um pouco mais de *The Walking Dead*

Apesar de TWD estar disponível em serviços de *streaming*, é essencial a compreensão de que, nesta pesquisa, ela é entendida como uma série televisiva. Ou seja, um produto criado para ser consumido semanalmente, prevendo intervalos, com roteiro estabelecido para instigar o telespectador a cada fim de episódio e de temporada e que possui características específicas desse produto - *cold open*, *season premiere*, *midseason finale*, *season finale* e *cliffhangers*, para exemplificar. Para além disso, o contexto do roteiro também é relevante para essa pesquisa, pois o mundo inconfundível¹⁰⁸ de TWD é caracterizado pelo fim das normas e leis vigentes na sociedade.

Na busca por uma nova organização, como observado por Fugimoto (2015), os sobreviventes ainda carregam hábitos e valores internalizados, que não desaparecem tão rapidamente quanto a destruição física do mundo. Mesmo com o fim da organização tradicional, os personagens utilizam referências da antiga sociedade para criar estratégias de sobrevivência, desenvolver novas formas de sociabilidade e estruturar comunidades.

Assim, enquanto a série retrata o fim do mundo, ela também discute a reinvenção das relações humanas em um contexto de crise. Esse é o ponto que oferece a oportunidade de observar novas representações ao longo da narrativa. Segundo Fugimoto (2015)¹⁰⁹, a série apresenta um cenário em que preconceitos são pouco abordados, permitindo que a identidade dos personagens seja reconstruída sem as limitações impostas pela sociedade anterior.

A sexualidade e identidade como linguagem

Da mesma forma que Rodrigo Seabra (2016, p. 303) postula, nesta pesquisa há o entendimento de que a série de TV “é um alicerce cultural de primeira grandeza dentro do modo de pensar norte-americano [e mundial]. (...) programas desse tipo ajudam os espectadores a formar novas visões de mundo sempre que eles se deparam com as encruzilhadas dos personagens”.

¹⁰⁸ “O mundo inconfundível vai determinar em que direção os grandes temas como amor, sexo, dinheiro e poder vão conduzir seus personagens” (Rodrigues, 2014, p. 37).

¹⁰⁹ “Os sobreviventes quando em grupos parecem adquirir um autocontrole extremamente forte que não permite que seus instintos, impulsos ou sentimentos, por vezes considerados inerentes aos seres humanos, se manifestem. [...] Um aspecto dessa imagem de estabilização dos grupos construída dentro da série está ligada à quase inexistência, por exemplo, de sequências de homofobia, racismo, estranhamentos com relação à forma de se vestir ou à aparência, ou mesmo ciúmes e inveja [...]” (Fugimoto, 2015, p. 160).

Nesse sentido, há uma relação direta entre o mundo midiático e o mundo social, como compreende Fairclough (2016). Ou seja, a série é um produto midiático capaz de gerar e disseminar discursos, os quais são construídos a partir de diferentes linguagens.

As diferentes linguagens, aqui, são compreendidas como diferentes modos semióticos capazes de construir significado na produção audiovisual. Essa compreensão tem como base a Semiótica Social, uma perspectiva que abarca, além do ponto central da “significação”, o processo de produção e reprodução do signo e que entende a linguagem como parte de “conjuntos de recursos que estão à escolha dos falantes de uma determinada cultura para realizar sentidos em contextos sociais” (Santos; Souza, 2016, p. 40-41).

É levando em conta o contexto em que uma mensagem é criada, por meio de diferentes linguagens, que o discurso assume uma representação. “Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (Hall, 2016, p. 31).

As diferentes linguagens presentes na série são a sonora, imagética, verbal oral e verbal escrita, cores, efeitos sonoros, enquadramentos e efeitos visuais, por exemplo. Contudo, junto dessas, há o entendimento de que a identidade e a sexualidade também são agentes de sentido nas mensagens que a série passa. Portanto, compreende-se que a sexualidade é, também, uma linguagem.

Freud (1905) já apontava que a sexualidade influencia todas as ações humanas. Foucault (1988) questionando a ideia de uma “moral sexual” e da repressão sexual levantada por Freud, dizia que, ao invés de silenciada, a sexualidade passou a ser constantemente discutida e regulada. Para ele, o poder atua nos corpos dos indivíduos, moldando-os e disciplinando-os para se adequarem às normas sociais. Jeffrey Weeks (2018) reforça esse argumento ao definir a sexualidade como um conjunto de crenças, comportamentos e identidades socialmente construídas. O Estado, a Igreja e a Medicina, historicamente, controlaram os corpos, impondo padrões de normalidade e desviância - o que Foucault (1988) veio a chamar de “biopoder”. Essa lógica se apresenta em práticas cotidianas, como banheiros separados por gênero ou a ideia de que certos esportes são “masculinos” ou “femininos”.

A visão foucaultiana de biopoder é trazida, em uma nova roupagem, por Judith Butler (2018). A estudiosa argumenta que o gênero não é apenas uma identidade fixa, mas uma construção performativa, reiterada constantemente. Essa construção é estabelecida a partir de “normas que têm a finalidade de

assegurar o funcionamento da hegemonia heterossexual” (Butler, 2018, p. 219) para formar o que seria um corpo viável de existência. Ou seja, a normatividade de gênero e sexualidade sustenta a hegemonia heterossexual, tornando invisíveis outras formas de existência.

A cultura pop reflete esse funcionamento, ao mesmo tempo que permite um rompimento do padrão. Séries como TWD demonstram como normas de gênero e sexualidade ainda influenciam narrativas: desde a divisão de tarefas entre homens e mulheres até a representação de personagens LGBTQIAPN+. Butler (2018) propõe que a performatividade de gênero e sexo é construída por meio da repetição de normas, mas que essa repetição também pode ser subvertida - o que explica a importância da representatividade para desafiar padrões impostos.

Nessa linha, a performatividade não deve ser vista como um ato singular ou isolado, mas como um processo reiterativo - uma citação contínua de normas sociais e culturais preexistentes. A esse conceito, Butler (2018) incorpora a ideia de citacionalidade defendendo que toda enunciação carrega em si marcas de discursos anteriores, e é a repetição dessas marcas que mantém certas estruturas de poder e exclusão. No contexto da identidade, isso significa que ser "homem" ou "mulher", "heterossexual" ou "homossexual" não é um estado natural, mas um conjunto de práticas repetidas que reforçam categorias historicamente construídas.

No entanto, é justamente na possibilidade da ruptura dessa repetição que surgem espaços para novas configurações identitárias. A não-repetição de um modelo normativo, ou a sua repetição de forma subversiva, permite a contestação da ordem estabelecida. Isso ocorre, por exemplo, quando personagens gays ou trans aparecem na cultura pop de forma que não reitera os estereótipos tradicionais, deslocando sua identidade para novos significados. Silva (2014, p. 95) entende esse deslocamento como uma "interrupção da citacionalidade", a qual não apenas questiona a hegemonia das normas sexuais e de gênero, mas também abre caminho para representações mais diversas e plurais.

O meme (ver Figura 1) reflete o desejo de parte do público LGBTQIAPN+ em busca de diversidade na representação de personagens gays na mídia. Como a linguagem do meme é viva, ao circular ele adquire novos sentidos no contexto em que é aplicado. Dessa forma o meme simboliza a busca do público por narrativas que fujam dos estereótipos tradicionais - como o "gay afeminado cômico" ou o "homossexual trágico" - e explorem personagens com camadas mais complexas.

Figura 1 – Meme gays trambiqueiras



Hugo Gomes

finalmente histórias de gays trambiqueiras. ninguém aguenta mais só história de gay sofrendo. queremos mais gays assim, gays empinando de moto, gay dando tiro etc

10 min Haha Responder



Fonte: @QQISSOGZUIS. [Publicação no X]. [S. l.], 4 maio 2022. Disponível em: <https://x.com/qqissogzuis/status/1521673433335144448>. Acesso em: 31 ago. 2025.

Metodologia e análise

Para a análise proposta, parte-se do conceito de multimodalidade. Segundo Kress (1995, p. 7-11 *apud* Santos, 2011, p. 4) “Um texto pode ser formado por vários modos semióticos (palavras e imagens, por exemplo) [ou seja, diferentes linguagens] e, portanto, podemos chegar à noção de multimodalidade”. Com base nesse entendimento, observa-se que *The Walking Dead* é uma série constituída por múltiplas linguagens – ou modos semióticos – que atuam simultaneamente na construção do discurso e do significado. Trata-se, assim, de um gênero discursivo multimodal.

Assim, a metodologia utilizada na análise foi a Gramática do Design Visual (GDV), uma abordagem derivada da Gramática Sistemico-Funcional (GSF)¹¹⁰, com foco na análise de textos visuais. Proposta por Kress e Van Leeuwen, a GDV busca compreender imagens a partir das metafunções desenvolvidas por Halliday (*apud* Kress; Van Leeuwen, 2006, p. 20) articulando os recursos da linguagem visual com os princípios da semiótica social.

Kress e Van Leeuwen acreditam que o visual cumpre três funções principais. Conforme anteriormente reunido em Bridi (2023), cada modo semiótico exerce a função “ideacional”, a fim de representar o “mundo ao redor e dentro de nós” (Kress; Van Leeuwen, 2006, p. 15), a função “interpessoal”, a qual se refere às interações e relações sociais, e a função “textual”, na qual “um mundo no qual todos os elementos do texto são coerentes internamente, e ele próprio é coerente com seu ambiente relevante” (Kress; Van Leeuwen, 2006, p. 15). No caso da GDV, a função ideacional se refere aos significados representacionais (SR); a

¹¹⁰ A partir daqui o uso da sigla GSF também será utilizada para tratar da Gramática Sistemico-Funcional.

interpessoal aos significados interativos (SI); e a textual aos composicionais (SC). A seguir, um breve resumo.

Os significados representacionais dizem respeito à forma como a imagem representa os participantes (pessoas, objetos, lugares) e suas relações. Essa dimensão se divide em duas estruturas: 1) Narrativa, que analisa a ação dentro da imagem por meio de vetores que conectam os participantes. Se há um direcionamento entre os elementos, a imagem sugere movimento ou interação entre personagens. 2) Conceitual: foca na essência dos participantes representados, dividindo-se em três categorias: 2.1) Classificacional: estabelece relações hierárquicas entre os participantes, distinguindo subordinação e autoridade. 2.2) Analítica: descreve a relação de parte e todo, em que um participante representa a totalidade de um grupo. 2.3) Simbólica: explora o significado abstrato de elementos visuais, sugerindo valores, emoções ou ideologias implícitas na cena.

Os significados interativos tratam da relação entre os participantes da imagem e o espectador, determinando como a imagem engaja visualmente quem a observa. Os principais aspectos analisados são: 1) Contato visual: quando o personagem olha diretamente para o espectador (olhar de demanda), gera-se interação direta; quando não há contato, o personagem se torna um objeto de observação (olhar de oferta). 2) Distância social: a proximidade ou o afastamento dos participantes no quadro sugere graus de intimidade ou distanciamento do espectador. 3) Ponto de vista: os ângulos e enquadramentos indicam relações de poder – ângulos baixos podem engrandecer personagens, enquanto ângulos altos os tornam submissos.

Os significados composicionais referem-se à organização dos elementos dentro da imagem e à hierarquia visual que atribui importância a diferentes elementos. As principais subdivisões incluem: 1) Valor da informação: a posição dos elementos dentro da imagem influencia seu significado. O que está à esquerda tende a ser visto como informação já conhecida (Dada), enquanto o que está à direita indica novidade (Nova). No eixo vertical, o topo sugere o ideal e a base, o real. 2) Moldura: elementos que compartilham um mesmo enquadramento visual são percebidos como pertencentes a um mesmo grupo, enquanto molduras distintas sugerem separação. 3) Saliência: destaca elementos específicos por meio de cor, contraste, nitidez ou luz, direcionando o olhar do espectador e estabelecendo hierarquias dentro da cena.

Partindo desse entendimento, a análise se concentrou no desenvolvimento narrativo de Aaron em TWD, organizando-se em arcos por temporada. Para a dissertação, foram selecionados 47 episódios, com base na relevância do personagem para a trama e nos momentos em que sua sexualidade

se torna um elemento narrativo significativo. Porém, para este recorte, foi selecionado apenas um episódio, o qual inicia a narrativa de Aaron na série.

"A Distância" (T05E11) marca a introdução de Aaron em TWD, consolidando seu papel dentro da narrativa e evidenciando como sua identidade e sexualidade são trabalhadas na série. A cena de abertura estabelece imediatamente seu impacto na história: ele é apresentado ao grupo de protagonistas e propõe que se juntem à "Zona Segura de Alexandria". No entanto, sua recepção é marcada pela desconfiança do grupo de protagonistas Rick e seus companheiros, iniciando uma dinâmica de poder que será explorada ao longo do episódio.

A GDV permite analisar as múltiplas camadas de significado presentes nas representações visuais de Aaron e sua interação com os demais personagens. Nos significados composicionais (SC), Aaron surge à direita da tela, posicionando-se como "informação nova", reforçando sua novidade tanto para o grupo quanto para o espectador. Sua presença adquire maior relevância conforme ele se desloca para o centro da imagem, aumentando seu valor informacional. Além disso, sua saliência se destaca visualmente: ele veste roupas mais limpas e coloridas do que os demais, que apresentam vestimentas sujas e em tons terrosos, enfatizando sua diferença inicial em relação ao grupo.

Figura 2 – Aaron se apresenta o grupo – T05E11



Fonte: THE Walking Dead. Direção: Frank Darabont, Ernest Dickerson, Guy Ferland et al. Roteiro: Frank Darabont, Robert Kirkman, Scott M. Gimple et al. Estados Unidos: AMC Studios, 2010.

Nos significados representacionais (SR), Aaron inicialmente assume uma posição de subordinador, pois detém informações valiosas sobre Alexandria.

Essa superioridade é reforçada por seu figurino e pelo fato de que ele se apresenta como alguém que tem algo a oferecer. Entretanto, essa posição muda drasticamente quando Rick, desconfiado de suas intenções, o golpeia. Esse momento é crucial na dinâmica do episódio, pois simboliza a inversão de poder: Aaron passa de recrutador influente para prisioneiro sob suspeita.

A cena seguinte intensifica esse deslocamento ao introduzir um atributo simbólico no episódio: o molho de maçã. Quando a bebê Judith começa a chorar, Aaron menciona que trouxe um pote de molho de maçã como alimento. Nos SR conceituais-simbólicos, o alimento inicialmente simboliza nutrição, uma promessa de segurança e subsistência em Alexandria. Isso é reforçado pelos SC, enquanto uma moldura de similaridade entre os elementos da imagem. Todos se enquadram enquanto itens para sobrevivência – alimento, água, papel higiênico e munição.

Figura 3 – Molho de maçã como atributo simbólico – T05E11



Fonte: THE Walking Dead. Direção: Frank Darabont, Ernest Dickerson, Guy Ferland et al. Roteiro: Frank Darabont, Robert Kirkman, Scott M. Gimple et al. Estados Unidos: AMC Studios, 2010.

No entanto, quando Rick, desconfiado, força Aaron a comer o molho para provar que não está envenenado, o significado simbólico se transforma. Aaron relutantemente aceita e menciona que sua mãe o forçava a comer certos alimentos para "parecer mais masculino", explicitando um aspecto comum à experiência de muitos homens gays: a imposição de performatividade heteronormativa. Aqui, pelos SR, o molho de maçã recebe outro atributo simbólico: surge como uma forma de colocar Aaron no caminho correto, pré-

estabelecido por ser entendido enquanto um homem na sociedade, inclusive em relação aos alimentos¹¹¹.

Nos significados interativos (SI), a construção visual reforça a inversão de poder entre Aaron e Rick. A câmera coloca Aaron frequentemente em ângulos baixos, enfatizando sua vulnerabilidade, enquanto Rick é enquadrado de cima para baixo, destacando sua superioridade momentânea.

Figura 4 – Molho de maçã como atributo simbólico 02 - T05E11



Fonte: *The Walking Dead* (2015).

Esse contraste se altera no desenrolar do episódio, quando Aaron retoma parte de sua agência ao insistir em sair para encontrar seu companheiro, Eric. Quando finalmente se encontram, Aaron beija seu parceiro. Nos SC, observa-se uma baixa saliência do beijo: a iluminação e o enquadramento não destacam a ação. No entanto, ao observarmos pelos SR, na estrutura conceitual-simbólica, o beijo representa o afeto e uma nova performance para esses personagens - considerando, ainda, que a cena foi ao ar no ano de 2015 e movimentou uma parcela conservadora de fãs nas mídias sociais¹¹².

¹¹¹ Durante a pesquisa da dissertação, foi possível encontrar um artigo que tentava explicar a diferença entre alimentos de homem e alimentos de mulher: “a associação entre carne e masculinidade são mais determinantes do que a maneira como cada um dos sexos percebe os sabores e as texturas dos alimentos?” (Mismetti, 2010). Também foi encontrado o “Pequeno Manual de Comida para Macho” (Corso, 2019) em uma coluna no jornal gaúcho Zero Hora.

¹¹² “Fãs da série ‘The Walking Dead’ se manifestaram após alguns telespectadores do show fazerem comentários criticando um beijo entre personagens homossexuais. O beijo entre o primeiro casal masculino do seriado causou polêmica e o Twitter [atual X] foi bombardeado com frases homofóbicas a respeito.” (Sardenberg, 2015).

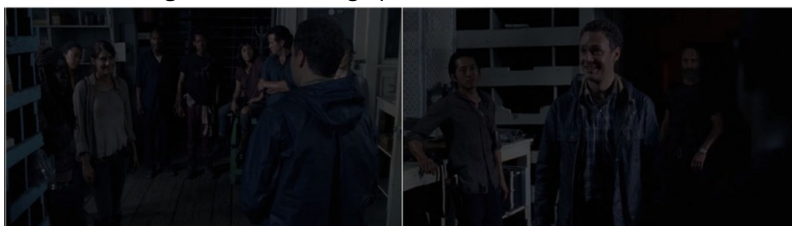
Figura 5 – Beijo gay – T05E11



Fonte: THE Walking Dead. Direção: Frank Darabont, Ernest Dickerson, Guy Ferland et al. Roteiro: Frank Darabont, Robert Kirkman, Scott M. Gimple et al. Estados Unidos: AMC Studios, 2010.

Por fim, ao longo do episódio, a representação de Aaron passa por uma transformação significativa. Inicialmente, ele é apresentado como um "outro", um elemento externo, distante (o que se refere ao título do episódio), que precisa ser validado pelo grupo. Gradualmente, ele conquista espaço e começa a ser assimilado como parte do grupo. Nos SC, vemos como Aaron passa a ser enquadrado numa moldura de similaridade pela cor da roupa e tom de luminosidade - diferente do início do episódio.

Figura 6 – Aaron e o grupo como similares – T05E11



Fonte: THE Walking Dead. Direção: Frank Darabont, Ernest Dickerson, Guy Ferland et al. Roteiro: Frank Darabont, Robert Kirkman, Scott M. Gimple et al. Estados Unidos: AMC Studios, 2010.

Assim, "A Distância" (T05E11) é um episódio essencial para compreender como a identidade de Aaron é construída dentro da narrativa de TWD. Sua identidade enquanto homem gay é construída com nuances de resistência e aceitação já neste episódio. A cena final do episódio demonstra isso quando Rick tenta impedir Aaron de dormir ao lado de Eric, e Aaron responde: "Só atirando em mim vai me impedir de ficar com ele". Essa afirmação marca um momento de resistência do personagem, reafirmando sua identidade e seu espaço dentro do grupo.

Conclusão

A trajetória de Aaron em TWD exemplifica uma mudança significativa na representação de personagens LGBTQIAPN+ em narrativas audiovisuais de ação e horror. Neste recorte, foi observada a representação do personagem apenas no episódio "A Distância" (T05E11), que já rompe e ressignifica padrões recorrentes de personagens LGBTQIAPN+ em séries. Ao longo do episódio, Aaron é apresentado de forma que sua identidade não se resume à sua orientação sexual, mas sim ao seu papel na trama como recrutador de sobreviventes. No entanto, sua homossexualidade não é invisibilizada, nem se apoia em estereótipos clichês da televisão.

A análise a partir da Gramática do Design Visual (GDV) permitiu perceber como elementos como enquadramento, cores e iluminação ajudam a construir essa representação. Desde sua entrada na história, Aaron é colocado como um "outro", um elemento externo ao grupo protagonista, mas conforme o episódio avança, ele ganha espaço e passa a ser assimilado como parte do grupo protagonista (e isso é ainda mais gradual nas demais temporadas). A cena do molho de maçã, por exemplo, carrega uma carga simbólica forte ao remeter às imposições da heteronormatividade sobre a performatividade de gênero, trazendo uma camada adicional para a discussão sobre identidade dentro da série.

Esse recorte da pesquisa reforça como TWD utiliza sua ambientação pós-apocalíptica para discutir questões sociais e identitárias de forma ampla. A análise do episódio mostrou que identidade e sexualidade são também linguagens dentro da construção discursiva da série, operando junto a outros elementos narrativos para gerar significados. A representação de Aaron evidencia como a cultura pop pode ser um espaço de ressignificação de normas sociais, possibilitando que personagens LGBTQIAPN+ transcendam estereótipos e ocupem papéis relevantes em grandes produções televisivas.

A série traz uma quebra citacional dos clichês, como o "Enterrem seus Gays", e posiciona Aaron em diferentes papéis - em outros episódios, vale destacar, Aaron consegue escapar do estereótipo do *"magical gay"*, assumindo os papéis de pai, líder militar e conselheiro da comunidade, além de direcionar as narrativas de diferentes episódios e ser destaque em arcos que movimentam o enredo geral das temporadas. Embora sua representação ainda se encaixe na performance tradicional do homem branco, másculo e heroico, sua atribuição a um personagem abertamente gay dentro do universo nerd/geek abre novas possibilidades citacionais para a representatividade LGBTQIAPN+ em séries televisivas. O meme mencionado anteriormente - 'queremos mais gays assim (...) gays dando tiro' - reflete essa demanda por diversidade na construção de

personagens, alinhando-se à provocação do diretor e roteirista Juan Flahn: “Onde estão os homossexuais pobres? É isso que quero ver na ficção” (Alonso, 2021).

O discurso de TWD não apenas tensiona a visão conservadora de parte do público nerd, mas também oferece uma referência significativa para espectadores gays, que encontram em Aaron um personagem que vai além dos estereótipos ou de uma figura secundária sem relevância. Em vez disso, ele ocupa papéis de poder dentro da narrativa, assumindo posições centrais. Dessa forma, a série *The Walking Dead*, bem como outras ficções seriadas, permite compreender, debater e problematizar questões da sociedade, entendendo que o discurso midiático tem relação direta com o mundo social. Seabra (2016, p. 140) evidencia isso ao citar a fala da escritora Natalie Haynes: “toda ficção científica conta duas histórias: uma sobre o mundo onde ela se passa e outra sobre o mundo onde foi escrita”.

REFERÊNCIAS

ALONSO, G. Breve história do melhor amigo gay, esse papel solitário, desconsiderado (e necessário) das séries. **El País**, [S. l.], 21 nov. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

AS 34 séries mais assistidas de 2025 e as mais famosas de todos os tempos. **Maiores e Melhores**, [S. l.], [2025?]. Disponível em: <https://www.maioresemelhores.com/series-mais-assistidas/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

BRIDI, J. P. M. **Os Arcos de Aaron**: a representação do personagem gay de *The Walking Dead* analisada pelo viés do discurso multimodal. 2023. 264 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal da Fronteira Sul, Erechim, 2023. Disponível em: <https://rd.uffs.edu.br/handle/prefix/6663>. Acesso em: 31 ago. 2025.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'. In: LOURO, G. L. (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 151-167.

CLUTE, E. Hollywood's "Bury Your Gays" Trope Explained: History & Controversy. **Screen Rant**, [S. l.], 18 jun. 2022. Disponível em: <https://screenrant.com/movies-bury-your-gays-trope-explained-history/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

CORSO, M. Pequeno manual de comida para macho: um guia para almas gaudérias inquietas. **GZH**, [S. l.], 22 jun. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

DOLORES, B. **The Walking Dead foi a série mais pirateada de 2018**. [S. l.]: Poltrona Nerd, 31 dez. 2018. Disponível em: <https://poltronanerd.com.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

ESTREIA da sétima temporada de 'Walking dead' iguala recorde de audiência da própria série. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 out. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com>. Acesso em: 31 ago. 2025.

FAÇANHA, R. **The Walking Dead HQs – Volumes e Edições**. [S. l.]: TWD Brasil, 15 nov. 2010. Disponível em: <https://walkingdeadbr.com/hqs/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. 2. ed. Brasília: Editora UnB, 2016.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREUD, S. **Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O Caso Dora”) e outros textos (1901-1905)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FUGIMOTO, J. H. **Os vivos, os mortos e os mortos-vivos: uma análise sociológica do seriado walking dead**. 2015. 171 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

GONZATTI, C. **Pode um LGBTQIA+ ser um super-herói no Brasil?** Salvador: Editora Devires, 2022.

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

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading Images: the grammar of visual design**. London: Routledge, 2006.

@QQISSOGZUIS. **[finalmente histórias de gays trambiqueiras]**. [S. l.], 4 maio 2022. Disponível em: <https://x.com/qqissogzuis/status/1521673433335144448>. Acesso em: 31 ago. 2025.

MISMETTI, D. Comida de homem x Comida de mulher: por que elas vão de quiche e eles, de bife com gordura. **SIS Saúde**, [S. l.], 8 jul. 2010. Disponível em: <http://www.sissaude.com.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

POR QUE o Apocalipse Zumbi ainda é relevante? Entrevistado: Thiago Guimarães. [S. l.]: Canal Ora Thiago, 15 fev. 2023. 1 vídeo (26 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jlKvoq3CQdw>. Acesso em: 31 ago. 2025.

RODRIGUES, S. **Como escrever séries**: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV. São Paulo: Aleph, 2014.

SANTOS, F. R. da S.; SOUZA, M. M. A construção da realidade em imagens de editoriais: um olhar sobre o sistema da modalidade. In: ALMEIDA, D. B. L. de (org.). **Novas perspectivas em análise visual: do texto ao contexto**. Campinas: Mercado de Letras, 2016.

SANTOS, Z. B. dos. A concepção de texto e discurso para semiótica social e o desdobramento de uma leitura multimodal. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora, v. 13, p. 1-14, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/gatilho>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SARDENBERG, C. 'The Walking Dead': fãs criticam comentários homofóbicos após beijo. **O Dia**, [S. l.], 25 fev. 2015. Disponível em: <https://odia.ig.com.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SEABRA, R. **Renascença**: a série de TV no século XXI. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SILVA, T. T. da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

THE WALKING DEAD. Direção: Larysa Kondracki. Roteiro: Seth Hoffman. Estados Unidos: AMC Studios, 2010.

WEEKS, J. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, G. L. (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

REPERCUSSÃO MIDIÁTICA SOBRE ASSEXUALIDADE A PARTIR DA TELENOVELA *TRAVESSIA* DA TV GLOBO

José Antônio de Oliveira (Universidade Paulista)

Clarice Greco (Universidade Paulista)

Este capítulo traz uma discussão sobre a repercussão midiática de telenovelas, em especial de matérias sobre a orientação sexual assexualidade e os personagens assexuais na telenovela *Travessia* (2022-2023). A metodologia aplicada para investigar e apresentar o estudo se baseou em busca de reportagens em portais de notícias online sobre assexualidade, com menção à telenovela *Travessia* (2022-2023). Manchetes foram encontradas em portais de notícias online e de jornais impressos conhecidos do leitor brasileiro, como o Terra, o Estadão, a Folha de São Paulo, o UOL, o Estado de Minas, o Metrôpoles e o Fantástico. Ao ler as reportagens, optamos pelo recorte de três delas. O critério de seleção foi baseado na diferença de abordagem sobre o tema pelos portais, nos sujeitos entrevistados, e na proximidade e distanciamento das matérias em relação às teorias produzidas por acadêmicos e das experiências observadas em comunidades virtuais de pessoas assexuais. As reportagens escolhidas para este artigo foram as do Estado de Minas, do Fantástico e do Metrôpoles.

O debate sobre o tema assexualidade foi apresentado na telenovela *Travessia*, que foi ao ar entre outubro de 2022 e maio de 2023, no horário das 21 horas. A análise dialoga com os conceitos de Lopes (2014, 2019) que fala da construção de mundos, identidade e memória na ficção televisiva brasileira, em especial as telenovelas. A autora assevera que: “No Brasil, historicamente marcadas por um imaginário da nação brasileira (Lopes, 2003), as telenovelas, por exemplo, são verdadeiras fábricas de mundos imaginados, que se definem por um extenso horizonte de possibilidades” (Lopes, 2019, p. 11). Na mesma esteira, Fachine (2017) reforça que o sujeito constrói suas relações com os outros a partir da mediação de tecnologias da comunicação.

A análise empírica apresentada dialoga com a hipótese de *agenda setting*, segundo a qual os meios de comunicação controlam os temas que as pessoas discutem. Uma espécie de criação de agenda que enquadra o telespectador entre realidade e percepção da realidade, selecionando e omitindo o conteúdo apresentado. A hipótese ou teoria da *agenda setting* contribui para entender a relação e a influência do público com as mídias. O que se passa de importante na TV gera reação e debate, como consequência a imprensa falada ou escrita reverbera essa reação e discussão na sociedade. Castro (2014, p. 16) afirma que: “Mais recentemente, alguns autores, como McCombs (2004), Temer

e Nery (2012), passaram a nomear a então Hipótese de *Agenda-setting* como Teoria da Agenda”.

Jenkins (2013), ao trabalhar o conceito de cultura da convergência, afirma que os “velhos” meios de comunicação não morreram, porém se atualizaram por meio das tecnologias digitais. Nesse sentido, o conceito de tecnologia vai além do aparato de produtos tecnológicos presentes no mercado audiovisual, pois refere-se a uma dimensão cultural.

Segundo Wolton (1996), a televisão brasileira é criadora de laços sociais, identidade nacional e cultural. O autor explica que a telenovela brasileira agrega pessoas, é inspirada pela realidade, mas ao mesmo tempo causa-lhe influência e essa relação com os telespectadores é democrática e popular. Greco (2019) afirma que “no decorrer da história da televisão no Brasil, a telenovela adquiriu grande importância social e o ato de assisti-la pode ser associado a um tipo de ritual, além de fomentar parte considerável da memória nacional e cultural” (Greco, 2019, p. 54).

No escopo de temáticas sociais que a ficção ajudou a ampliar, no debate público insere-se a assexualidade, como uma ramificação do debate sobre sexualidade. As definições de sexo e seu papel na sociedade ocidental foram discutidos por autores como Foucault (1988), Bogaert (2004), entre outros. A sociedade do sexo normativo, essencialista e reprodutivo, apresenta várias implicações sobre as práticas e comportamentos sexuais dos sujeitos em sociedade. A individualidade subjetiva dos sujeitos, que inclui privacidade, intimidade e liberdade de pensamento, de escolha e de prática sexual ou não, no contexto histórico, é tomada por tabus da moral religiosa, do poder político, econômico, legal, cultural e social, para justificar quem pode falar de sexo, quem pode praticá-lo, quando e como deve ser regulado na vida em sociedade. Segundo Foucault (1988), o controle do sexo passa pelas relações de poder e somente os detentores desse poder hegemônico, composta por homens brancos, héteros, cristãos, militares e políticos, é que deteriam o controle e a manutenção da vida sexual dos sujeitos.

A ciência, por meio de pesquisadores da biologia, medicina, educação, filosofia, psicologia e comunicação, gradativamente, no percurso histórico, foi desvelando a complexidade sexual humana, sua fluidez e possibilidades múltiplas para além dos tabus reducionistas, de gênero, sexualidade e orientação sexual. A assexualidade é uma das orientações que foi se definindo durante o século XX, que por meio de pesquisas se tornou possível identificar a existência de pessoas que não praticavam sexo ou somente praticavam em contextos específicos.

Na primeira metade do século XX, o biólogo e pesquisador estadunidense Alfred Kinsey (1948) desenvolveu uma pesquisa polêmica em seu instituto, por mais de 10 (dez) anos, sobre o comportamento sexual de milhares de pessoas, criando uma escala na qual foi constatado que aproximadamente 1% de homens e 1% de mulheres não praticavam sexo nos Estados Unidos. Não foi atribuída pelo pesquisador, na época, uma definição para o comportamento sexual dessas pessoas. No começo do século XXI, o psicólogo e professor canadense Anthony Bogaert (2004, 2006), a partir de dados secundários de uma pesquisa empírica aplicada a pessoas britânicas, descobriu a prevalência da assexualidade para aproximadamente 1% da amostra composta de homens e de mulheres que “relatou nunca ter tido atração sexual por ninguém”.

A proposta do artigo é discorrer sobre as três matérias jornalísticas selecionadas e o modo como elas veicularam as repercussões sobre o tema assexualidade e os personagens assexuais na telenovela *Travessia*. Os atores Thiago Fragoso e Guilherme Cabral, que deram vida aos personagens assexuais Caíque e Rudá, respectivamente, apresentaram e representaram para o público o espectro romântico e o arromântico (estrito) da orientação assexualidade.

Na primeira seção, será discorrido como a reportagem do portal Estado de Minas, na sua página Diversidade, produziu e publicou a matéria, em dezembro de 2022, apresentando a definição do que é assexualidade, a partir do conceito empírico desenvolvido na comunidade virtual *The Asexual Visibility and Education Network* - AVEN, entrevistou o estudante de psicologia João P. V. T. de Andrade, coordenador e pesquisador de gênero e sexualidade, afirmou que os personagens assexuais de *Travessia* ajudaram a levantar o debate sobre o tema protagonizado e veiculou comentários de reações do público por meio de hashtags.

A segunda seção analisou uma reportagem semanal produzida e levada ao ar pelo programa Fantástico em 18 de dezembro de 2022 e disponibilizada no portal G1 do *globo.com*. A chamada para a matéria dizia: “pessoas assexuais, como Caíque e Rudá, de *Travessia*, falam da vida sem sexo”. O programa entrevistou duas pessoas assexuais, além dos atores Thiago Fragoso e Guilherme Cabral e a terapeuta sexual Ana Canosa, para entender a repercussão do público sobre a revelação dos personagens assexuais na telenovela.

A terceira seção do artigo analisa e descreve a matéria publicada em janeiro de 2023, na página “Pouca Vergonha” do portal Metrôpoles, sobre o problema de pesquisa estudado. A matéria afirmou que a “Novela *Travessia* gerou debate sobre diferentes tipos de assexualidade”. A reportagem entrevistou um psicólogo e ainda descreveu espectros do guarda-chuva de assexualidade, definidos pelo portal como “tipos” diferentes de sexualidade. Por fim, o artigo apresenta as considerações, retomando a repercussão midiática sobre os

personagens assexuais da telenovela *Travessia*, veiculada pelas matérias analisadas nos portais de notícias online.

Portal de notícias o Estado de Minas publica matéria sobre assexualidade na telenovela *Travessia* da TV Globo

Na seção diversidade, do jornal Estado de Minas online, foi publicada em 15 de dezembro de 2022 uma matéria que abordou o tema assexualidade apresentado na telenovela *Travessia* (2022-2023). A matéria trouxe a seguinte manchete: “Entenda o que é assexualidade, vivida por personagens na novela *Travessia*”. A publicação chamava atenção aos dois personagens assexuais da telenovela, Rudá e Caíque, que mostravam “as possíveis variações dentro da mesma orientação sexual” (Caixeta, 2022, n.p). O guarda-chuva assexualidade fala em subgrupos ou espectros para definir pessoas assexuais que se auto identificam e se autodenominam quando se reconhecem assexuais, buscando, portanto, uma autodefinição de pertencimento à orientação assexual. Przybylo (2019) usa o termo *sexociedade* para problematizar a naturalização binária e essencialista das sexualidades normativas. A pesquisadora da universidade de Illinois (EUA) afirma que:

O ‘mundo sexual’ é, para os assexuais, muito parecido com o que é o regime patriarcal para as feministas e com o que representa a heteronormatividade para as populações LGBTQ, no sentido de que constitui uma força opressiva contra a qual algum tipo de organização e rebelião deve ser feito (Przybylo, 2019, p. 191).

A imagem abaixo (Figura 1) retrata um casal de namorados, que envolve o personagem assexual, Caíque (Thiago Fragoso) e a personagem sexual, Leonor (Vanessa Giácomo). Caíque protagoniza um homem hétero que se revela assexual, jovem carioca, branco e a procura de emprego, logo se apaixona por uma mulher jovem, heterossexual, branca, recém-chegada ao Rio de Janeiro e que a pouco havia saído de outro relacionamento antes de se apaixonar pelo personagem assexual romântico.

Figura 1 – Caíque e Leonor em cena da telenovela *Travessia*

ses **ESTADO DE MINAS** Diversidade



Caíque (Thiago Fragoso) é um personagem assexual e vive um relacionamento com Leonor (Vanessa Giacomini) em *Travessia*

Fonte: Caixeta (2022).

A legenda da imagem, inserida pelo portal diversidade do jornal Estado de Minas, diz que Caíque é um personagem assexual e vive um relacionamento com Leonor (Vanessa Giacomini). O jornal publicou que o personagem Caíque, vivido por Thiago Fragoso, “tem chamado atenção dos telespectadores” (Caixeta, 2022, n.p). Também relata que ele namora a personagem Leonor, demonstra gostar muito dela, mas vive fugindo das investidas sexuais da namorada. Segundo a matéria, no X (Twitter) “muitos internautas tentam descobrir o segredo do rapaz, levantando hipóteses se ele seria gay, impotente ou carrega algum trauma” (Caixeta, 2022, n.p).

Aqui, cabe apontar o parco conhecimento do público em geral sobre a assexualidade. No início do século XXI amplia-se o debate sobre assexualidade com a criação de comunidades virtuais na internet, o aumento de pesquisas nacionais e internacionais, corroborando com a afirmação de Bogaert, que em 2004 e 2006 publica seus primeiros trabalhos sobre o tema, dizendo que a assexualidade é de fato uma orientação sexual e não deve ser patologizada, logo, não deve ser tratada como uma doença, distúrbio ou desvio de comportamento.

No entanto, fomos educados ou deseducados para aceitar que o relacionamento amoroso padrão, além de heteronormativo, pressupõe a prática de sexo como sinônimo de amor, prazer e felicidade. No capítulo 58 de *Travessia*, aos 27’42”, o personagem assexual, Caíque, ao contracenar com a sua namorada, Leonor, diz para ela que: “se existe sexo sem amor, existe amor sem sexo”. Essa frase serviu para justificar a falta de interesse sexual do personagem, mas não a falta de amor. Assim, por meio da representatividade ficcional, torna-se possível desmistificar tabus sobre sexualidade e orientação sexual heteronormativa, ao

exemplificar outras possibilidades de amar perante a fluidez e complexidade da sexualidade humana.

Portanto, a telenovela amplia o debate para além dela própria, como por exemplo, via redes sociais, quando a discussão sai do campo da “cultura em domicílio” (Martín-Barbero, 2001) pautada pela televisão, para o campo das redes, ampliando o debate por meio de interações/mediações. O tema assexualidade, a sua representação na telenovela e a discussão nas redes sociais, abrem espaço para a socialização, promovendo a cidadania sexual e saindo das amarras do controle e dos tabus sobre o sexo. A circulação do debate agenciado em diversas plataformas digitais, como os portais de notícias online e as redes sociais, por exemplo, corrobora com as afirmações de Jenkins (2013) sobre a cultura da convergência ao dizer que: “A convergência também ocorre quando as pessoas assumem o controle das mídias. Nossa vida, nossos relacionamentos, memórias, fantasias e desejos também fluem pelos canais de mídia” (Jenkins, 2013, p. 45).

Para quem não é assexual ou especialista no assunto, baseado na construção social de que todos são sexuais, logo devem praticar sexo, o questionamento sobre o porquê de um jovem apaixonado não se interessar pelo ato sexual se torna intrigante ao grande público (Wolton, 1996), buscando uma explicação para entender os motivos de tal desinteresse apontado pelo personagem. Portanto, as *mediações comunicativas da cultura* sugerem que, para além dos meios como aparatos comunicativos, as mediações são acionadas e tecidas nos diálogos construídos entre as pessoas que reinterpretem e ressignificam as experiências culturais, não limitando o ato comunicativo pela via da recepção passiva.

O jornal afirmou, na referida matéria, que outro personagem assexual ajudará a levantar o debate sobre assexualidade, sendo protagonizado pelo adolescente Rudá (Guilherme Cabral), o qual passa a ser atormentado pelo padrasto, Moretti (Rodrigo Lombardi), “com piadinhas sobre encontrar uma namorada” (Caixeta, 2022, n.p). Segundo o portal Estado de Minas (Caixeta, 2022, n.p), “os personagens apresentaram aspectos distintos da assexualidade e ajudaram a mostrar a diversidade dentro de uma mesma orientação sexual”. Quando a matéria escreve que o personagem assexual do adolescente Rudá (Guilherme Cabral) irá ajudar a levantar o debate sobre assexualidade, corrobora com a complexidade da orientação sexual, a importância da representatividade do tema na telenovela e o interesse do público pelo assunto.

O jornal entrevista João P. V. da T. Andrade, estudante de psicologia, coordenador do projeto ‘Somos’ e pesquisador sobre gênero e sexualidade, afirma a importância da representatividade da assexualidade na telenovela e em

outras obras, “para nomear um sentimento que muitas pessoas até então tinham como ilegítimo” (Andrade, 2022, n.p *apud* Caixeta, 2022, n.p). João, durante a entrevista, afirma que o sentimento de algumas pessoas “acabam sendo reprimidos por uma falta de diálogo sobre aquilo, e quando elas veem na mídia que aquilo existe, que outras pessoas vivenciam as mesmas coisas, acaba sendo muito positivo. É como se encontrassem uma resposta para uma pergunta que nunca foi formulada” (Andrade, 2022, n.p *apud* Caixeta, 2022, n.p).

A veiculação da matéria no portal de notícias online apresentou algumas reações dos telespectadores na *hashtag* #travessia, no X, sobre a sexualidade de Caíque, visto ser ele um personagem adulto que namora e evidencia a ausência de interesse pela prática de sexo com a sua namorada, mesmo se declarando apaixonado por ela. A matéria apresenta o personagem Caíque como assexual, o que teria gerado dúvidas na compreensão de parte do público sobre a orientação sexual do personagem, conforme comentários coletados e publicados pelo jornal.

Um comentário na *hashtag* #Travessia questiona: “Já pensei que o Caíque fosse gay, hermafrodita, assexual...kkkkkk mds qual o segredo desse homem?” (X: @MDSSTB, 11 dez. 2022). No comentário acima, o usuário da rede demonstra ter dúvida sobre a assexualidade em meio a hipótese de homossexualidade ou ‘hermafrodita’ (que é um termo pejorativo em desuso, sendo substituído pelo termo intersexual), mas acerta no seu questionamento sobre o personagem ser assexual. Percebe-se no comentário que o usuário mantém uma certa confusão na definição da orientação sexual de Caíque, porém apresenta algum conhecimento sobre o tema.

Outro comentário da rede indaga: “Eis a questão, Caíque é assexual, um homem trans ou são traumas do passado? (X: @GVBSM, 11 dez. 2022). Aqui, o internauta que comenta sobre a orientação sexual de Caíque, também questiona se ele é assexual e não consegue afirmar. Ainda o confunde com um homem transsexual ou ainda que ele pudesse ter uma patologia traumática do passado, fazendo com que a sua prática sexual fosse prejudicada.

A usuária seguinte escreveu: “Sei como o Caíque tá se sentindo, passei mais de 2 anos com uma pessoa sem contar q era assexual!” (X: @ISISBATISTA777, 11 dez. 2022). Essa usuária se identifica com o personagem assexual, o reconhece como assexual e afirma que passou por uma situação semelhante, mesmo apresentando ambiguidade no seu relato, visto que não é possível saber se ela ou a pessoa com quem se relacionou que era assexual. Esse exemplo demonstra a importância da representatividade não apenas para a visibilidade do tema, mas também para que o espectador possa se identificar e se reconhecer na narrativa.

Outra informação importante que a usuária descreve se refere ao papel vivido por Caíque quando confirma ter experienciado um romance em que um dos pares também era assexual. O comentário exemplifica um caso real de casais héteros em que um dos pares é assexual, o que pode gerar conflito no relacionamento se não houver consenso. Existe também a possibilidade de estabelecer uma relação tóxica pela falta de compreensão, transparência ou pela insistência na manutenção do relacionamento entre o casal que apresenta incompatibilidade na orientação e comportamento sexual - a exemplo do que viveu o casal de personagens Caíque e Leonor.

O comentário de @UniversoFragoso apresentou um questionamento e se posicionou sobre a dificuldade de se falar da sexualidade individual, como algo íntimo e privado, até mesmo para um amigo de infância:

Vou defender o Caíque até o fim! Não é justo o sofrimento da Leonor, fico mal por ela. Mas ele TAMBÉM tá sofrendo! Achem que é simples ele contar que é assexual, não deu pra sacar que ele tem dificuldade de falar sobre isso? Nem o amigo de infância dele sabe caramba! (X: @UNIVERSOFRAGOSO, 13 dez. 2022).

O relato acima mostra uma preocupação com o dilema vivido pelo casal, enquanto a personagem Leonor (Vanessa Giácomo) é sexual e investe na construção de um ambiente propício para que aconteça a transa, o personagem Caíque (Thiago Fragoso) se apresenta como assexual e sofre a angústia de não corresponder à expectativa da sua namorada. Assim, o autor do comentário demonstra ter empatia pelo casal, entendendo o sofrimento de ambos, na trama. Não fica claro, no comentário, se o autor se identifica com a orientação sexual, mas é evidente o envolvimento pessoal do espectador com a trama da ficção.

O portal Estado de Minas também apresentou uma breve definição da assexualidade, conforme a AVEN – *The Asexual Visibility and Education Network* que em tradução livre é: Rede de Visibilidade e Educação Assexual, criada em 2001, pelo estadunidense e universitário David Jay que se autodenomina assexual. Na sequência, são apresentados subgrupos ou espectros da assexualidade, definidas pelo próprios assexuais, segundo a rede estadunidense e ainda cita nomes de artistas brasileiras que já vieram a público expressar que são demisssexuais, como a cantora Iza, e a atriz e apresentadora Giovanna Ewbank.

A reportagem termina com a fala do estudante de psicologia e pesquisador João Pedro da Universidade Federal de Uberlândia - MG. O portal online faz a seguinte pergunta: “O que é assexualidade? O termo assexual se

refere a uma das muitas formas de manifestação da sexualidade humana e se caracteriza pela pouca ou nenhuma atração sexual por outras pessoas, sendo ainda um conceito em construção” (Caixeta, 2022, n.p).

O guarda-chuva da assexualidade é composto por espectros ou subgrupos, nomes estes convencionados por assexuais fundadores de comunidades virtuais e por pesquisadores acadêmicos, enquanto a veiculação no jornal aqui retratado, denomina de subdivisões os vários grupos de pessoas assexuais. O jornal Estado de Minas afirma que:

Segundo a AVEN (Asexuality Visibility and Education Network) a divisão básica se dá na forma da assexualidade arromântica, que não sente atração romântica ou interesse em relacionamentos, como é o caso do personagem Rudá, e romântica, aqueles que se apaixonam e querem viver relacionamentos, como Caíque em Travessia (Caixeta, 2022, n.p).

A matéria trouxe a definição dos subgrupos de assexuais apresentados pela AVEN, afirmando que a atração romântica se divide em *heterorromânticos* (sujeitos assexuais que sentem vontade e podem se relacionar romanticamente com o gênero oposto); os *homorromânticos* (assexuais românticos que sentem vontade e podem se relacionar com o mesmo gênero); *birromânticos* (que sentem vontade e podem se relacionar com ambos os gêneros); e *demissexuais* (pessoas que somente sentem atração sexual e podem desenvolver uma relação amorosa “com quem compartilham um profundo laço afetivo”, afirma Caixeta [2022, n.p]). Os sujeitos assexuais *arromânticos* são também denominados de estritos, porque não desenvolvem nenhum tipo de relacionamento com outras pessoas.

Na bandeira da assexualidade, criada pela AVEN, composta por quatro cores, os assexuais arromânticos estritos são representados pela faixa de cor preta da bandeira. Os também denominados de Gray-A ou área cinza, que engloba vários subgrupos, como os demissexuais, heterorromânticos, homorromânticos e birromânticos, são pertencentes a essa área de cor cinza da bandeira. A cor branca se refere aos denominados aliados, pessoas que apoiam a causa dos assexuais, sejam amigos, familiares ou voluntários. A cor roxa da bandeira é aquela que representa toda a orientação assexual. Na entrevista para a matéria sobre assexualidade, do jornal Estado de Minas, João Pedro diz que:

Para as pessoas assexuais acaba sendo uma divisão muito extrema de o que é sexualidade e o que é afetividade, o que é sexo e o que é amor, de modo que existem algumas pessoas assexuais que querem estar nesse enquadre de relacionamento, namorar casar e ter filhos, tem

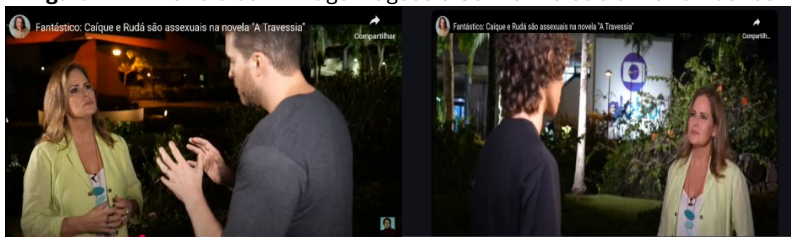
outras para as quais isso não é nem um pouco interessante (Andrade, 2022, n. p. *apud* Caixeta, 2022).

A orientação assexualidade apresenta possibilidades fluidas de comportamento assexual, desde aqueles que desenvolvem atração romântica e os demissexuais, quando em determinados contextos, podem desenvolver atração sexual, por exemplo. Verifica-se que a matéria veiculada no portal online Estado de Minas trouxe para o debate a discussão sobre assexualidade não apenas no âmbito da telenovela, mas também por meio de entrevista com o pesquisador e estudante na área de psicologia, comentários das reações do público e também apresentou na matéria alguns conceitos teóricos e empíricos relacionados às pessoas assexuais e a orientação assexualidade. Consideramos este um exemplo de *agenda setting* em que a trama ficcional lança uma pauta que é aprofundada no debate público.

Reportagem do programa Fantástico sobre assexualidade na telenovela *Travessia*

O programa semanal da rede Globo de televisão, Fantástico, veiculado aos domingos à noite, costuma apresentar matérias de assuntos que repercutiram durante a semana em nível nacional, seja por meio da imprensa falada, escrita, redes sociais ou por uma combinação de ambas. O tema que provocou debate nas redes sociais e na imprensa durante a semana foi a trama vivida pelos personagens assexuais na telenovela *Travessia* (2022-2023) no horário das 21 horas. Em 18 de dezembro de 2022, o Fantástico veiculou uma reportagem (Figura 2) falando de assexualidade, apresentada pela jornalista e apresentadora do programa, Renata Ceribelli. O conteúdo da matéria foi pautado em entrevistas com duas pessoas assexuais, os dois atores que protagonizaram os personagens assexuais na telenovela *Travessia* e uma psicóloga (Terapeuta sexual).

Figura 2 – Entrevista com Thiago Fragoso e Guilherme Cabral no Fantástico



Fonte: Fantástico (2022).

O Fantástico iniciou a reportagem com a seguinte chamada: “Assexuais, pessoas como Caíque e Rudá, de ‘Travessia’, falam da vida sem sexo”. Na sequência, o Fantástico descreve dados do Instituto de Psiquiatria do Hospital das Clínicas de São Paulo, afirmando que aproximadamente 8% das mulheres brasileiras e 2,5% dos homens, entre 18 e 80 anos, são assexuais. As entrevistas se iniciam com a fala de uma mulher que afirma ter se descoberto assexual aos 22 anos de idade, dizendo que desde os seus 13 anos sentia-se diferente das demais colegas, visto que não tinha interesse em paquerar os garotos como faziam as suas amigas e por esse motivo sentia-se excluída. A entrevistada afirmou para a reportagem que se sentia estranha, pensava ter uma doença e que deveria fazer um tratamento, acreditando ser a única pessoa no mundo que apresentava tal comportamento. Ao assistir os personagens assexuais na telenovela *Travessia* (2022-2023) disse que se via neles e sentia-se representada, dizendo que “a gente quer se mostrar, dizer que a gente existe” (informação verbal de Rafaela Greg, aos 07 '03 " da entrevista).

A invisibilidade e o silenciamento podem ser produtos das relações de poder em que sujeitos têm voz, mas não podem falar e se falam não são ouvidos, assim, precisam de alguém que os represente, ainda que seja uma personagem ficcional na telenovela. Quijano (1989, *apud* Oliveira, 2021) afirmava haver uma “internalização da subalternidade, pensando ainda as desigualdades de gênero, o disciplinamento dos corpos e a sujeição dos saberes” (Quijano, 1989 *apud* Oliveira, 2021, p. 230).

Outro assexual entrevistado, um jovem de gênero masculino, disse que aos 22 anos se descobriu assexual quando se assumiu homossexual para a sua mãe e obteve a seguinte pergunta dela: “É esse tipo de sexo que você quer para a sua vida?” (informação verbal de Felipe Monteiro aos 00'45” da entrevista). Ele disse que parou e pensou: “Caramba, as pessoas fazem sexo” (informação verbal de Felipe Monteiro aos 00'53” da entrevista), em tom de surpresa. O convidado afirmou ainda que enfrentou dilemas porque não gostava de sexo e a sociedade

cobra que as pessoas devem e precisam praticar sexo. Quando questionado pela jornalista como se descobriu assexual, o jovem disse que foi pesquisando na internet sobre pessoas que não se interessavam por sexo e encontrou a definição, passando, em pouco tempo, a se interessar pelo tema. Ele afirmou ser muito importante que a telenovela estivesse falando da assexualidade porque até pouco tempo, segundo ele, só a internet conhecia, e que muitas pessoas são assexuais e não sabem por falta de informações.

A telenovela, as comunidades virtuais, as redes sociais e as entrevistas nos portais de notícias acionam lugares de representatividade e visibilidade aos sujeitos assexuais, como espaços de afirmação e pertencimento. “Nesse sentido, é fundamental que sejam criados novos lugares tanto institucionais quanto não-institucionais para que todos os subalternizados possam falar e sejam de fato ouvidos [...]” (Oliveira, 2021, p. 231).

O programa Fantástico veiculou que naquela semana “uma cena de ‘Travessia’, despertou a curiosidade de muita gente. Caique, personagem do ator Thiago Fragoso, revelou que é assexual, um tipo de orientação sexual muito mais comum do que se imagina” (G1/FANTÁSTICO, 2022, n.p.). Na sequência da matéria a psicóloga e terapeuta sexual Ana Canosa conversou com o programa e explicou que é comum as pessoas pensarem que todo mundo precisa fazer sexo. No entanto, ela explica: “Não é assim. Então é preciso que a sociedade entenda, é preciso que a gente despatologize comportamentos que a gente acha diferentes da maioria” (informação verbal de Ana Canosa, aos 01’35” da entrevista).

A apresentadora, Renata Ceribelli, explicou que a assexualidade está representada pela letra ‘A’ na sigla LGBTQIAPN+. Ela confirmou que existem vários tipos de assexuais, como os estritos ou arromânticos, sendo aqueles que não desenvolvem atração romântica ou sexual por outra pessoa. As pessoas assexuais da área cinza, também chamada de Gray-A, como os demissexuais, a partir da construção de uma relação de confiança e afeto, pode haver a prática sexual. Já os assexuais românticos, em contextos específicos podem ter relação sexual ou não.

Segundo o Fantástico, “entre os preconceitos sofridos pelos assexuais, está o de que eles precisam ser ‘tratados’ e ‘curados’” (G1/FANTÁSTICO, 2022, n.p.). Assim, sendo considerados como pessoas doentes. Nas palavras de Bogaert (2006), o termo assexualidade passou a ser considerado uma orientação sexual e não pode ser aplicado “para descrever uma condição patológica ou estado de saúde comprometido” (Bogaert, 2006, p. 2). A fluidez e a complexidade da sexualidade humana ainda carecem de produção e disseminação de conhecimento sobre gênero, sexualidade e orientação sexual, num processo

educativo para o diálogo, a discussão, o respeito e a compreensão acerca da liberdade e cidadania sexual.

Ceribelli falou que os personagens assexuais de Caíque e Rudá em *Travessia*, estão ajudando o público a entender o que é ser uma pessoa assexual. Ao ser perguntado pela apresentadora sobre a revelação assexual na telenovela, o ator Thiago Fragoso relata que foi uma das cenas mais emblemáticas e que repetiu várias vezes para gravá-la. Segundo ele, a intenção era mostrar que muitos assexuais para agradarem ao parceiro vão além do que é confortável para eles. Para ele, uma das missões do ator nesse tipo de papel é corresponder a uma demanda de pessoas que precisam se sentir representadas.

Renata Ceribelli também falou do personagem Rudá, interpretado por Guilherme Cabral, um adolescente assexual aromântico (estrito) que se sentiu pressionado o tempo todo pelo padrasto, Moretti (Rodrigo Lombardi), para iniciar a sua vida sexual. Em conversa com o ator para a matéria, este afirmou que o seu personagem Rudá não era gay, ele apenas não sentia atração sexual por ninguém. Por outro lado, o ator disse perceber que a sua geração não tinha tanto preconceito, mas tinha dúvidas sobre a assexualidade por falta de informação. O ator Guilherme Cabral disse receber muitos comentários de pessoas falando que se identificavam com o seu personagem Rudá: “Cara, eu me pareço com o Rudá, será que eu sou assexual?” (informação verbal aos 06’28” da entrevista). Por fim, o ator afirmou que as redes sociais do “Rudá” estão “bombando” com quase sete milhões de seguidores.

A reportagem audiovisual produzida e veiculada pelo Fantástico para abordar o tema assexualidade na telenovela *Travessia* foi dinâmica quando entrevistou pessoas assexuais, uma terapeuta sexual e os atores que faziam os papéis de assexuais na teledramaturgia. A matéria trouxe para o debate as experiências dos sujeitos assexuais que foram entrevistados, a experiência dos atores ao interpretarem papéis inovadores nas suas carreiras e relataram o sentimento de representatividade das pessoas assexuais e a repercussão do público sobre o tema. Além de entrevistar uma profissional da área sexual que aborda a importância de a sociedade compreender a assexualidade nas suas singularidades e despatologizada.

O portal Metrôpoles em sua coluna Pouca Vergonha fala de assexualidade em *Travessia* (2022-2023)

A matéria escrita pela colunista Thamara Maria, em 29 de janeiro de 2023, trouxe a seguinte manchete: “Novela *Travessia* gera debate sobre diferentes tipos de assexualidade” (Figura 3). O texto publicado no portal online do jornal Metrôpoles, descreveu um resumo dos diferentes tipos de assexuais, após os

personagens Caíque e Rudá conversarem a respeito de sua orientação sexual na telenovela. A imagem a seguir, veiculada no portal Metrôpoles, revela o encontro dos personagens assexuais em *Travessia*. O momento de interação entre os personagens serviu para estreitar a amizade entre eles e falarem dos seus comportamentos diferentes como pessoas assexuais, confirmando os vários espectros debaixo do guarda-chuva da assexualidade.

Figura 3 – Os personagens Caíque e Rudá em cena de Travessia



A orientação assexualidade é uma das letras da sigla LGBTQIAPN+, porém ela é composta por diferentes espectros de comportamento assexual. Os “tipos” de assexuais são auto identificados e autodefinidos pelos próprios sujeitos que se sentem pertencentes aos subgrupos do guarda-chuva da assexualidade. Os atores Thiago Fragoso e Guilherme Cabral, deram vida aos personagens assexuais Caíque e Rudá de *Travessia*, mas representando dois subgrupos diferentes da orientação assexual: Rudá se apresentou como assexual arromântico (estrito) e Caíque como assexual romântico (pertencente a área cinza).

A coluna Pouca Vergonha do Metrôpoles esclarece: “A definição da assexualidade se dá principalmente pela falta de desejo e/ou interesse na prática sexual. Contudo, de acordo com o psicólogo Alexander Bez, atualmente há

muitas confusões a respeito desse tópico” (Maria, 2023, n.p). O psicólogo entrevistado pelo portal afirmou “que a assexualidade é uma condição adquirida ao longo da vida amorosa” (Bez, 2023, n.p *apud* Maria, 2023, n.p). Segundo ele, “a pessoa adquire a assexualidade como modo de vida” (Bez, 2023, n.p *apud* Maria, 2023). O especialista diz que para algumas pessoas a condição assexual é “adquirida em função a alguma decepção ou trauma” (Bez, 2023, n.p *apud* Maria, 2023). Essa afirmação contrasta com a opinião dos psicólogos das outras matérias e com o depoimento de pessoas assexuais, que em sua maioria afirmam que a assexualidade é descoberta em diferentes fases da vida, não sendo causada por traumas ou doenças.

O jornal Metrôpoles menciona o desconhecimento sobre as diversas orientações da assexualidade, com particularidades e características diferentes entre si. A matéria constata que “ser assexual não é apenas não ter desejo sexual, mas também quando este desejo está condicionado a algo específico” (Maria, 2023, n.p). Aqui a discordância com o texto apresentado na coluna Pouca Vergonha se refere à afirmação de que existem “diversas orientações” (Maria, 2023, n.p) da assexualidade, quando o consensual, por assexuais e pesquisadores, é falar em diferentes espectros ou subgrupos de comportamentos assexuais dentro do mesmo guarda-chuva da assexualidade, enquanto orientação sexual.

O portal apresentou alguns “tipos” diferentes de assexualidade, porém, as comunidades virtuais de pessoas assexuais, a estadunidense AVEN e algumas comunidades assexuais brasileiras, como o coletivo AbrAce e a comunidade assexual, comungam de espectros assexuais em quantidade reduzida, se comparados ao apresentado na referida matéria, conforme convencionado na construção da bandeira assexual composta por suas quatro cores que procura englobar comportamentos assexuais, como os arromânticos (estritos), os românticos e os demissexuais, também denominados de Gray-A ou área cinza, por transitarem nesse meio.

Falar em “tipo” como sinônimo de espectro ou subgrupo para apontar comportamentos diferentes de assexualidade tornou-se compreensível, ao invés de falar de orientações diferentes para se referir a assexualidade, visto tratar-se de uma única orientação sexual em que os sujeitos se comportam de acordo com as suas escolhas identitárias de pertencimento debaixo de um amplo guarda-chuva da mesma orientação sexual. Dito isso, parte-se para a definição dos “tipos diferentes de assexualidade” segundo o Metrôpoles:

Assexual romântico: não tem interesse na prática sexual com outra pessoa, mas pode ter interesse por relacionamentos românticos e se

apaixonar. Assexual estrito: não sente atração sexual em nenhum momento. Demissexual: sente atração sexual somente após desenvolver um vínculo afetivo com outra pessoa. Grayssexual: sente atração sexual somente em determinadas circunstâncias. Frayssexual: sente atração sexual apenas quando não há vínculo afetivo formado. Cupiossexual: não sente atração sexual por outros, mas tem desejo sexual e vontade de ter uma vida sexual ativa. Assexual fluido: que ora se sente como um demissexual, ora se sente como um grayssexual. Em outras palavras, é alguém cujos desejos sexuais flutuam ocasionalmente (Maria, 2023, n. p.).

O portal Metrôpoles, na sua coluna “Pouca Vergonha”, apresentou a discussão sobre a assexualidade na telenovela *Travessia* pelo viés institucional e por meio da fala de um especialista (psicólogo) para tratar do tema. A matéria, diferente das outras aqui analisadas, não entrevistou os atores que fizeram os papéis de assexuais, não ouviu pessoas assexuais e nem coletou reações do público nas redes sociais que pudessem aprofundar o debate. Assim, a matéria apresentou visão menos aprofundada sobre o tema, ou se alimenta “da dominação em múltiplas dimensões da vida social, desde a econômica, sexual ou das relações de gênero, até as organizações políticas, estruturas de conhecimento, instituições estatais e agregados familiares” (Quijano; Grosfoguel, 2008, p. 124 *apud* Oliveira, 2021, p. 234).

Portanto, gênero, sexualidade e orientação sexual, segundo Oliveira (2021), são silenciados e invisibilizados pela colonialidade do poder, do saber e do ser.

Considerações

A TV Globo com frequência apresenta personagens LGBTQIAPN+ nas suas telenovelas. As representações são as mais variadas possíveis, incluindo os exageros e caricaturas dos sujeitos reais na sua vida cotidiana. Quase sempre os personagens ficcionais nem se aproximam do universo dos sujeitos representados. Indo na contramão dessa constatação em tela, a telenovela *Travessia* apresentou o tema assexualidade e desenvolveu dois personagens assexuais, que se aproximaram dos sujeitos assexuais reais, conforme autodescrição empírica nas comunidades virtuais, corroboradas por pesquisas teóricas sobre os espectros que foram representados (estrito e romântico) na obra ficcional supracitada.

A telenovela *Travessia* de Glória Pérez, ainda que não tenha sido a primeira trama ficcional a retratar a orientação sexual, foi o produto cultural que mais lançou luz sobre o debate. Em 2009 e 2017, o programa *Malhação*, que foi

ao ar por duas décadas, incluiu de forma tímida o tema assexualidade, visto que ora um personagem do gênero masculino, ora do sexo feminino se apresentava em processo de descobertas e (in)definições nas suas relações amorosas e sexuais, sem deixar evidente o que era assexualidade e a quais espectros eles pertenciam. Os personagens de *Malhação* se apresentaram limitados nos seus papéis de assexuais porque houve poucos capítulos com encenação do tema, sem uma definição da assexualidade e quais tipos de assexuais representavam. Por isso, o tema não foi abordado de maneira ampla e aberta para uma compreensão do que seja assexualidade. Além disso, o debate provocado pela trama juvenil vespertina não costuma ter o alcance dos debates provocados pela telenovela, especialmente as do horário nobre.

Assim, os personagens assexuais que se desenvolveram gradualmente durante os capítulos da telenovela *Travessia*, apresentando para o público quais os subgrupos da assexualidade, estavam inseridos e promoviam a representatividade de grupos minoritários. Isso por serem parte dos núcleos protagonistas, ou seja, personagens que desempenham papéis definidos e fixos durante a ficção, o que parece contribuir para prender a atenção do público e causar repercussão nas redes sociais, nos portais de notícias e no programa Fantástico, por exemplo.

A teledramaturgia, como produto ficcional audiovisual de TV aberta, apresenta-se com potencial para ser assistida por todos os gêneros, etnias, crenças e classes sociais, localizadas no tempo e espaço de uma nação. A indústria da ficção televisiva, a partir dos escritores de telenovelas, tem trazido à baila demandas sociais sensíveis, das mais variadas polêmicas e necessidades de serem veiculadas e debatidas junto ao “grande público”, nos termos de Wolton (1996). As representações interpretadas por personagens que tencionam conflitos, manifestações culturais e seus desdobramentos experienciados no binômio ficção-realidade, a partir de um enredo, situado no tempo e no espaço, contemplam temas sociais históricos e contemporâneos na telenovela.

Entende-se, todavia, que a telenovela fala com o seu público e sobre seu público, de muitas maneiras, no sentido de representatividades múltiplas, acionando afetos, emoções, paixões, diálogos, sensações, desejos de mudança e de justiça etc. “A telenovela, com seus enredos, imagens e sons, nos transporta a um universo que é ao mesmo tempo ficção e espelho da realidade, em uma espécie de jogo subjetivo, possibilitando aos telespectadores diferentes experiências a partir de suas tramas ficcionais” (Lopes, 2014, p. 8).

A narrativa da telenovela enquanto produto audiovisual se apresenta nesse contexto comunicativo para transmitir ao público entretenimento, imersão social e cultural, num processo contínuo de construção identitária,

pertencimento regional e nacional, por meio da troca simbólica de mensagens, que aciona mediações por meio de sentidos, negociando conflitos, consensos e afetos, presentes no cotidiano dos espectadores, durante e após a exibição da obra. Nesse contexto, a telenovela funciona como ferramenta política e cultural que possa alavancar a descolonização do poder, do saber e do ser, ainda que inicialmente os grupos representados na teledramaturgia não possam falar e serem ouvidos, mas passam a ser provocados a desenvolverem técnicas de mediações, segundo Martín-Barbero (2001), nas brechas das articulações comunicativas que potencializam as capacidades e “competências culturais” nas relações cotidianas de ser e estar no mundo.

REFERÊNCIAS

ASSEXUAIS, pessoas como Caíque e Rudá, de ‘Travessia’, falam da vida sem sexo. **G1**, [S. l.], 18 dez. 2022. Disponível em:

<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2022/12/18/assexuais-pessoas-como-caique-e-ruda-de-travessia-falam-da-vida-sem-sexo.ghtml>. Acesso em: 31 ago. 2025.

BOGAERT, A. F. Asexualidade: sua prevalência e fatores associados em uma amostra probabilística nacional. **The Journal of Sex Research**, [S. l.], v. 41, n. 3, p. 279-287, 2004.

BOGAERT, A. F. Toward a conceptual understanding of asexuality. **Review of General Psychology**, [S. l.], v. 10, n. 3, p. 241-250, 2006.

CAIXETA, I. Entenda o que é asexualidade, vivida por personagens na novela Travessia.

Estado de Minas, Belo Horizonte, 15 dez. 2022. Disponível em:

<https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2022/12/15/noticia-diversidade.1433831/entenda-o-que-e-assexualidade-vivida-por-personagens-na-novela-travessia.shtml>. Acesso em: 31 ago. 2025.

CASTRO, D. de. Agenda-setting: hipótese ou teoria? Análise da trajetória do modelo de Agendamento ancorada nos conceitos de Imre Lakatos. **Intexto**, Porto Alegre, n. 31, p. 194-214, 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/46390>.

Acesso em: 31 ago. 2025.

COLETIVO ABRACE. **[Página inicial]**. [S. l.], 2025. Disponível em:

<https://linktr.ee/coletivoabrace>. Acesso em: 31 ago. 2025.

FECHINE, Y. TV Social: contribuição para a delimitação do conceito. **Contracampo**, Niterói, v. 36, n. 1, p. 84-98, 2017. Disponível em:

<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17409>. Acesso em: 31 ago. 2025.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GRECO, C. **Virou cult!** Telenovela, nostalgia e fãs. Alumínio: Jogo de Palavras; Votorantim: Provocare, 2019.

JAY, D. **Asexual Visibility and Education Network – AVEN**. [S. l.], 2025. Disponível em:

<https://www.asexuality.org/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2013.

KINSEY, A. C. **Sexual Behavior in the Human Male**. Philadelphia: W.B. Saunders, 1948.

LOPES, M. I. V. de (org.). **A construção de mundos na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2019.

LOPES, M. I. V. de. Memória e identidade na telenovela brasileira. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., 2014, Belém. **Anais [...]**. Campinas: Galoá, 2014. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002659666.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2025.

MARIA, T. Novela Travessia gera debate sobre diferentes tipos de assexualidade.

Metrópoles, [S. l.], 29 jan. 2023. Disponível em:

<https://www.metropoles.com/colunas/pouca-vergonha/novela-travessia-gera-debate-sobre-diferentes-tipos-de-assexualidade>. Acesso em: 31 ago. 2025.

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

OLIVEIRA, O. B. Contribuições para descolonização do pensamento na Comunicação.

Cambiassu: Estudos em Comunicação, São Luís, v. 16, n. 27, p. 221-241, 2021.

Disponível em:

<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/16577>. Acesso em: 31 ago. 2025.

PRZYBYLO, E. Crise e Segurança: Os assexuais na sexociedade. *In*: BEZERRA, P. V.

Assexualidades: subjetividades emergentes no século XXI. Londrina: EdUEL, 2019. p. 189-208.

TRAVESSIA. Direção: Mauro Mendonça Filho. Roteiro: Glória Perez. Brasil: TV Globo, 2022-2023.

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

O “PERCURSO DO ARCO-ÍRIS”: UMA PROPOSTA DE ESTRUTURA NARRATIVA PARA A SAÍDA DO ARMÁRIO DE PERSONAGENS HOMOSSEXUAIS MASCULINOS EM TELENOVELAS

Talison Pires Vardiero (Universidade Federal de Juiz de Fora)

No século XXI, observa-se uma intensa reflexão sobre a relação entre o eu e o outro, impulsionada pela busca por autoconhecimento e pelo questionamento de antigas certezas. Nesse contexto, a representação de personagens homossexuais masculinos nas telenovelas brasileiras emerge como um tema de debate, revelando avanços e retrocessos. Enquanto alguns desses personagens enfrentaram rejeição do público e foram "recolhidos ao armário", outros geraram reflexões significativas sobre as vivências compartilhadas em um mesmo espaço social.

Com base em estudos sobre sexualidade e gênero de autores como Foucault (2021), Almeida (2016), Connell (2016), Januário (2016) e Trevisan (2018), identificamos que a homossexualidade, apesar de estar presente em diversos produtos midiáticos, ainda carrega estigmas históricos herdados da colonização europeia. Esses estigmas incluem violência, aversão e preconceito, perpetuando o silêncio e a repressão a muitos brasileiros, conforme aponta Vardiero (2024).

Apesar desse histórico de exclusão, as telenovelas brasileiras têm se mostrado ferramentas fundamentais para ampliar o debate sobre diversidade sexual, oferecendo ao público novas perspectivas sobre as vivências de grupos marginalizados. Como observa Lopes (2009), ao ocupar uma posição central na indústria televisiva nacional, as telenovelas dialogam com o imaginário coletivo e problematizam questões sociais, incluindo as experiências da comunidade LGBTQIAPN+.

Nesse contexto, analisamos a representação de personagens homossexuais masculinos em três produções de Walcyr Carrasco, exibidas pela Rede Globo: *Amor à Vida* (2013-2014), *O Outro Lado do Paraíso* (2017) e *A Dona do Pedaço* (2019). Essas obras se destacaram por abordar a construção de beijos entre homens, momento significativo para a visibilidade da comunidade LGBTQIAPN+. Assim, nosso objetivo foi investigar como as telenovelas, enquanto narrativas que dialogam com o público, promovem o debate sobre sexualidade e os desafios enfrentados por esses personagens.

Especificamente, buscamos analisar as vivências familiares e afetivas de personagens masculinos que se relacionam com outros homens, bem como os "armários" (Sedgwick, 2007) que os restringem, frequentemente impostos por normas familiares, religiosas e sociais. Nossa hipótese indicou avanços nas

representações, mas também a permanência de barreiras relacionadas à moralidade e à hegemonia heteronormativa.

Nosso estudo estruturou-se em torno do modelo narrativo "Percurso do Arco-Íris", que identifica seis etapas recorrentes na construção de personagens homossexuais masculinos: (1) apresentação inicial ao público, (2) revelação da sexualidade, (3) conflitos internos e externos até a saída do armário, (4) reação do núcleo familiar, (5) desafios ou experiências afetivas e (6) o beijo como símbolo da busca por um final feliz.

Os resultados apontam que, embora haja avanços na visibilidade e aceitação, os personagens ainda são frequentemente retratados de forma estereotipada. A instituição familiar aparece como um dos principais "armários" que restringem a liberdade sexual, muitas vezes por meio de casamentos de fachada e outras práticas normativas. No entanto, é significativo que todas as tramas analisadas culminem em finais felizes, evidenciando uma tentativa de conciliar a dissidência sexual com a busca por aceitação e realização pessoal.

Esse estudo contribui para a compreensão de como as telenovelas refletem e influenciam a percepção social da homossexualidade no Brasil, destacando tanto os avanços quanto os desafios ainda presentes na construção de narrativas LGBTQIAPN+ no horário nobre da televisão.

O "percurso do arco-íris": uma proposta de recurso metodológico

A análise foi desenvolvida a partir de um recorte de três telenovelas da Rede Globo, exibidas no horário das 21h e escritas por Walcyr Carrasco: Amor à Vida (2013), O Outro Lado do Paraíso (2017) e A Dona do Pedaço (2019). O estudo investigou as trajetórias de três personagens dissidentes sexuais, um de cada obra: Félix (Mateus Solano), Samuel (Eriberto Leão) e Agno (Malvino Salvador). As obras foram escolhidas com base no marco histórico da exibição do primeiro beijo entre homens no horário nobre da emissora, além de possibilitarem a análise de possíveis semelhanças narrativas nas produções do autor entre 2013 e 2020.

Para compreender as questões abordadas, utilizamos o paradigma indiciário (Braga, 2008), com o objetivo de rastrear indícios que revelassem as vivências familiares e afetivas dos personagens. Paralelamente, aplicamos a Análise da Materialidade Audiovisual (AMA), proposta por Coutinho (2018), que permitiu observar aspectos de imagem, som, texto, edição e elementos paratextuais presentes na composição das cenas.

As principais bases teóricas da pesquisa incluíram os estudos sobre a telenovela brasileira como narrativa sobre a nação (Lopes, 2003) e como recurso comunicativo (Lopes, 2009). Também foram essenciais os estudos de

masculinidade e sexualidade de Almeida (2016), Connell (2016), Januário (2016), Miskolci (2016), Trevisan (2018), Foucault (2021) e Câmara (2023). Para tratar das representações sociais, utilizamos os trabalhos de Moscovici (2007), Hall (2016) e Procópio (2008).

Os resultados da análise problematizam os obstáculos sociais que impactam as relações entre homens e revelam como a instituição familiar se configura como uma base central para a criação de "armários" no âmbito ficcional. Além disso, a pesquisa delineou um percurso narrativo específico para compreender as histórias de personagens homossexuais masculinos em telenovelas, com foco naqueles que se encontram "dentro do armário". Esse percurso delineia um padrão recorrente de situações que conduzem à aceitação e vivência da dissidência sexual pelos personagens.

A metodologia adotada envolveu a avaliação integral das telenovelas, assistidas por meio da plataforma de *streaming* *GloboPlay*. Após esse mapeamento, selecionamos as principais cenas que representavam elementos significativos para a investigação. Essas cenas foram organizadas em eixos temáticos, conforme sugere a AMA (Coutinho, 2016, 2018), possibilitando a identificação de momentos narrativos importantes e recorrentes. Assim, dividimos as trajetórias dos personagens em seis eixos:

Apresentação do personagem ao público – A primeira aparição do personagem foi analisada para identificar características ou indícios de dissidência sexual. Neste eixo, verificamos se o personagem é enquadrado em estereótipos comuns, como vilania, humor, afetação/efeminização ou interpretação exagerada (CAMP), conforme apontado por Colling (2007).

Descoberta da sexualidade pelo público – Avaliamos como a dissidência sexual é revelada ao telespectador, observando elementos narrativos que confirmam a homossexualidade do personagem. Notamos que, frequentemente, essa revelação ocorre de forma indireta, por meio de outro personagem - geralmente uma mulher - que descobre a orientação sexual e utiliza a informação em benefício próprio.

Conflitos até a saída do armário – Exploramos os desafios internos e externos enfrentados pelo personagem que o mantêm em silêncio sobre sua orientação sexual. Muitas vezes, a saída do armário ocorre por intermédio de outro personagem que expõe tal dissidência à sexualidade, reforçando condutas normativas de masculinidade compulsória, como analisado por Connell (2003), Almeida (2016) e Foucault (2021).

Relação familiar diante da descoberta da sexualidade – Investigamos como a instituição familiar (em conjunto com o Estado e a religião) age para

silenciar a dissidência sexual e reforçar normas de moralidade e heteronormatividade, como sugere Butler (2008).

Desafios e vivências afetivas após a saída do armário – Analisamos as dificuldades enfrentadas pelos personagens após revelarem sua sexualidade e avaliamos se o amor romântico surge como uma solução narrativa para seus conflitos. Sedgwick (2007) aponta que novos "armários" sempre surgem, mesmo após a aceitação inicial.

Cena do beijo – O beijo entre homens foi examinado como um símbolo narrativo de redenção e final feliz. Essa cena frequentemente representa a superação das barreiras impostas ao longo da trama.

Foram analisadas 18 cenas, uma para cada eixo, distribuídas igualmente entre as três telenovelas. A análise separada das obras possibilitou a identificação de particularidades de cada trama, bem como similaridades nos padrões narrativos.

Os resultados apontaram que os núcleos familiares ou sociais dos personagens frequentemente desempenham o papel de principais mantenedores do "armário". Essas instituições reforçam normas heteronormativas, exigindo correspondência entre a masculinidade hegemônica e os corpos masculinos, como discutem Butler (2008) e Almeida (2016). Apesar disso, as telenovelas apresentam trajetórias que buscam normalizar a discussão em torno da homossexualidade masculina, promovendo a empatia e incentivando o respeito às diferenças.

Ao apresentar rituais narrativos específicos para a saída do armário, essas produções contribuem para a construção de representações mais inclusivas e positivas de personagens homossexuais na mídia. Assim, além de refletirem mudanças sociais, as telenovelas desempenham um papel educacional, incentivando o debate público sobre diversidade, aceitação e respeito. Contudo, é preciso reiterar que nem sempre tais pautas e caracterizações são algo positivo para a comunidade LGBTQIAPN+.

A representação da dissidência sexual masculina: análise de personagens e conflitos familiares

As novelas brasileiras, como Amor à Vida, O Outro Lado do Paraíso e A Dona do Pedaço, têm abordado temas complexos e muitas vezes desafiadores relacionados à sexualidade, identidade e dinâmicas familiares. Através de personagens que enfrentam dilemas sobre a orientação sexual, essas obras retratam diferentes formas de repressão, aceitação e a luta pela liberdade em contextos familiares e sociais.

Embora compartilhem a representação de personagens que se veem confrontados por identidades sexuais não normativas, as tramas diferem em suas abordagens sobre a evolução e a resolução desses conflitos. Amor à Vida traz a figura de Félix, um antagonista complexo, que reflete sobre a repressão e os conflitos internos impostos pela figura paterna e pela sociedade. Em O Outro Lado do Paraíso, Samuel enfrenta a dor de viver uma vida dupla e a repressão sexual vinda de uma mãe conservadora, enquanto, em A Dona do Pedaço, Agno tem sua sexualidade mantida oculta por uma série de pressões externas. Apesar dessas diferenças, todas as novelas evidenciam as barreiras enfrentadas pelos personagens, seja na busca por aceitação ou na luta contra os estereótipos que ainda permeiam a sociedade.

Amor à Vida: dê a César o que é de César

O personagem Félix, interpretado por Mateus Solano, é introduzido ao público logo no início da novela, em uma cena de viagem da família Khoury a Machu Picchu, em 2001. Nessa cena, ele é mostrado com gestos e expressões que indicam rivalidade com a irmã Paloma e uma postura de apatia em relação ao afeto que ela recebe do pai, César. Félix exhibe comportamentos que remetem a estereótipos de feminilidade, como sarcasmo e gestos afeminados, o que provoca um desconforto visível no patriarca, refletindo a tensão entre as normas da heteronormatividade e a identidade do personagem. Apesar de ser casado com Edith, o comportamento de Félix sugere que ele pode ser desconstruído das expectativas tradicionais de masculinidade, trazendo à tona uma possível dissidência sexual e conflitos internos relacionados a essas normativas sociais.

No segundo eixo da categorização, a sexualidade de Félix é revelada ao público de maneira ambígua, criando um tensionamento sobre a construção do personagem. Embora ele tenha uma relação conjugal aparentemente normal com Edith (Bárbara Paz), o diálogo com um personagem desconhecido, cujo apelido virtual é "Anjinho", sugere indícios de um possível relacionamento com outro homem. Esse comportamento contrastante desafia as expectativas de virilidade e masculinidade tradicionalmente associadas ao gênero masculino. Ao longo da narrativa, Félix é retratado com traços de feminilidade, como seu linguajar e gestos, o que indica que ele pode viver "dentro do armário", uma metáfora para esconder sua identidade sexual não normativa, como discutido por Sedgwick (2007).

Após Edith descobrir que o marido tem uma relação com outro homem, na análise da terceira categoria da pesquisa, "Conflitos até a saída do armário no contexto ficcional", observamos que o personagem Félix enfrenta um processo complexo de repressão da sexualidade, em grande parte influenciado pela figura

do pai, César, e agora sob as ameaças e chantagens da esposa. O antagonista ainda lida com um forte conflito interno, pois o ambiente familiar, especialmente a pressão do patriarca, impede sua aceitação plena. Esse conflito é intensificado por uma série de barreiras sociais e simbólicas, como as violências sofridas desde a infância, que limitam a liberdade de Félix e o mantêm "dentro do armário". A narrativa, ao explorar essas dinâmicas, propõe um debate sobre a evolução social, mas também revela as limitações que ainda existem na vivência da sexualidade dissidente, como o exemplo de Félix, que se vê compelido a esconder sua identidade para evitar consequências negativas. A dualidade na identidade de Félix é destacada, refletindo a dificuldade de se manter fiel a uma única identidade diante das pressões externas, como enfatizado nos estudos de Hall (2016).

Na análise da relação familiar e do núcleo em que o personagem está inserido, diante da descoberta da sexualidade, a representação da família na telenovela revela seu papel como reguladora da sexualidade, alinhando-se às observações de Foucault (2021) sobre a atuação da família na normatização sexual. No enredo, a família de Félix exerce controle sobre sua identidade sexual: o pai, César, busca mantê-lo dentro dos padrões heteronormativos; a esposa, Edith, utiliza a revelação da homossexualidade de Félix como forma de chantagem; e o filho, Jonathan, é manipulado para reforçar a fachada de heterossexualidade. Em contraste, Félix encontra apoio na mãe, Pilar, na irmã, Paloma, e na avó, Bernarda, que representam espaços de aceitação e compreensão. Apesar das transformações sociais que desafiam a concepção tradicional de família, a narrativa evidencia a persistência de estruturas familiares que regulam a sexualidade de seus membros. A revelação pública da homossexualidade de Félix por Edith configura uma violência simbólica, violando sua privacidade e expondo-o a estigmatizações. Além disso, a reação de César, que nega a possibilidade de seu filho ser gay devido à paternidade, reflete a pressão para conformar-se às expectativas heteronormativas.

Na quinta categorização, a trajetória de Félix ilustra os desafios enfrentados por indivíduos ao saírem do armário, especialmente no ambiente familiar. Após revelar sua sexualidade, Félix confronta as consequências de suas ações passadas, muitas vezes motivadas pela falta de diálogo com o pai, César. Essa reflexão o leva a uma transformação significativa, abandonando o papel de vilão manipulador para se tornar um personagem mais sensível e amoroso, evidenciando a complexidade das relações familiares e o impacto da aceitação da própria identidade. Essa mudança de comportamento de Félix também reflete a evolução das representações de personagens homossexuais nas telenovelas brasileiras. Ao humanizar o personagem e desvincular a homossexualidade de

estereótipos negativos, a novela contribui para a desconstrução de preconceitos e promove uma compreensão mais profunda da diversidade sexual.

Por fim, na análise da cena do beijo entre Félix e Niko, percebemos a representação de casais gays como unidades familiares estáveis, alinhando-se à tendência de retratar relacionamentos homossexuais de forma semelhante aos heterossexuais. Essa representação busca normalizar a diversidade sexual, apresentando-a dentro dos padrões sociais aceitos. No entanto, ao enfatizar a formação de famílias tradicionais, mesmo que não heteronormativas, corre-se o risco de reforçar estereótipos que associam a aceitação social à conformidade com modelos familiares convencionais. Além disso, a cena destaca o desconforto do pai de Félix, César, em ser cuidado pelo filho homossexual, refletindo a resistência de alguns indivíduos em aceitar a homossexualidade dentro do núcleo familiar. Essa dinâmica ilustra a tensão entre a aceitação da diversidade sexual e as normas sociais vigentes, evidenciando que, apesar de avanços legais e sociais, a plena aceitação da homossexualidade ainda enfrenta desafios significativos. A representação de casais gays em contextos familiares, embora positiva, pode inadvertidamente reforçar a ideia de que a aceitação social está atrelada à conformidade com modelos familiares tradicionais, limitando a percepção da diversidade sexual a esses parâmetros.

O Outro Lado do Paraíso: Amor de Mãe

A apresentação do personagem Samuel destaca uma relação próxima com a mãe, Adinéia, em um contexto familiar matriarcal, onde, apesar de exibir virilidade, ele também exerce um poder sutil sobre ela. No início da trama, o personagem está solteiro e, ao usar a internet, parece esconder suas verdadeiras intenções, sugerindo uma possível dissidência sexual. A internet é apresentada como um espaço em que Samuel pode explorar seus desejos, distantes das regras e do silêncio da sociedade, como apontado por Miskolci (2009). A edição e a sonoridade na cena destacam o computador como um elemento central, que pode revelar segredos nos próximos episódios. A dúvida sobre a sexualidade de Samuel surge quando Adinéia sugere que ele está à procura de mulheres, levantando a questão se ela está tentando mantê-lo dentro das normas heteronormativas ou se, de fato, ele busca relacionamentos heterossexuais. A mudança de tom na fala de Samuel, associada à masculinidade hegemônica, indica um possível indício de dissidência sexual. Essa performance é comparada a comportamentos de outros personagens, como Félix, sugerindo uma possível identidade sexual escondida. A intertextualidade entre os personagens abre espaço para especulações sobre a evolução da sexualidade de Samuel, que pode

seguir o mesmo caminho de Félix, do "armário" para uma maior aceitação da orientação sexual.

Na segunda categoria da análise, a dissidência sexual de Samuel é explicitada para o público quando ele marca um encontro secreto com um garoto de programa, confirmando a atração por homens. Esse comportamento, aliado ao uso da internet como meio de explorar a sexualidade e romper com silenciamentos sociais, reforça as discussões de Miskolci (2009) sobre o impacto da web na exposição de desejos. A repressão sexual de Samuel é refletida em sua convivência com a mãe conservadora, Adinéia, que insiste em moldá-lo à masculinidade hegemônica. Essa repressão é comparada à história de Dr. Jekyll e Mr. Hyde, com Samuel vivendo uma dualidade, em que sua libertação sexual ocorre apenas nas relações homossexuais. Além disso, o estudo percebe que ele exerce uma violência simbólica contra outros homens que não se conformam com a masculinidade, como no caso de Nicácio (Fábio Lago). Contudo, a descoberta de sua homossexualidade por Sophia (Marieta Severo) o transforma em um antagonista, levando-o a agir contra seus princípios éticos para proteger seu segredo. Em consonância com Foucault (2021), a sexualidade de Samuel é vista como transgressora, representando um desvio dos padrões heterossexuais e provocando possíveis rejeições, especialmente da mãe.

Na terceira categoria da análise, a sexualidade de Samuel (Eriberto Leão) é abordada dentro do contexto médico e científico, quando ele busca ajuda para lidar com a impossibilidade de manter uma relação sexual heteronormativa com uma mulher. Ao procurar um urologista no Rio de Janeiro, ele tenta esconder seu segredo e enfrenta um desconforto devido à sua falta de ereção. A análise, embasada por Rodriguez (2019), aponta que Samuel acredita em uma masculinidade superior associada ao controle e à força, mas enfrenta uma crise existencial ao perder o domínio sobre seu próprio corpo. O diálogo entre Samuel e o urologista revela a pressão da heteronormatividade, com o médico admitindo seu desejo por outros homens e questionando a ideia de que a homossexualidade seria uma "opção". O personagem, ao longo da conversa com Inácio, demonstra um profundo conflito interno, odiando sua sexualidade e se sentindo repugnante devido ao desejo por homens. Esse sentimento de nojo está ligado ao conceito de abjeção de Butler (2008), em que Samuel deslegitima seu corpo e existência. O psiquiatra, incapaz de aceitar sua dissidência sexual, busca uma solução para "curar" sua homossexualidade e se conformar às expectativas de sua mãe, Adinéia. A cena reflete um tensionamento narrativo sobre a "cura gay", em consonância com um contexto jurídico em que ainda havia discussões sobre a patologia da homossexualidade. A relação de Samuel com a enfermeira e sua negativa de revelar seu desejo por homens reforçam as ideias de

hipersexualização da profissão de enfermagem e o papel da família como um mecanismo que o mantém "no armário".

No quarto eixo de análise, a pesquisa explora a relação de Samuel com sua família, especialmente com sua mãe, Adinéia, após a descoberta de sua homossexualidade. Clara, buscando vingança contra Samuel por um laudo médico que ele havia dado sobre sua saúde mental, revela a sexualidade do psiquiatra para a família, expondo-o a uma humilhação pública. Essa situação remete à violência simbólica de tirar alguém do armário, como ocorrido com outros personagens, e coloca a família como um espaço de controle e repressão, onde o desejo de aceitação é condicionado à conformidade com as normas heteronormativas. Apesar da tentativa de Adinéia em confortar Samuel e aceitá-lo, ela impõe que ele permaneça "no armário" e continue a seguir as expectativas de uma família tradicional. Além das questões familiares, a análise aponta para a perpetuação de estereótipos prejudiciais sobre a homossexualidade masculina, como a imagem do gay afeminado e fetichista, que reduzem a complexidade da identidade sexual a uma simples caricatura. Esse estereótipo, aliado à ideia de fetiche, contribui para uma visão distorcida e preconceituosa da comunidade gay. No final, Samuel é exposto novamente pela esposa Suzy, mas essa revelação, que inicialmente parece uma humilhação, se transforma em um momento libertador para o médico, que finalmente se despoja de um segredo que lhe causava conflitos internos.

O quinto eixo da análise aborda os desafios que Samuel enfrenta após assumir seu relacionamento com Cido, especialmente no contexto familiar. Quando a enfermeira Suzy descobre a gravidez, ela revela a notícia para a família de Samuel, que reage positivamente, principalmente Adinéia, que vê a gravidez como uma chance de Samuel voltar à heteronormatividade. Apesar de Samuel e Cido se aceitarem e se apoiarem mutuamente, a situação revela que os homossexuais, frequentemente silenciados, muitas vezes se adaptam a contextos para serem aceitos. A convivência com Suzy, por exemplo, surge como uma concessão de Cido para ser aceito pela família e sociedade. A narrativa também destaca como o núcleo familiar de Samuel, inicialmente mais leve e humorístico, acaba reforçando estereótipos sobre a homossexualidade. Piadas e violências simbólicas tornam-se comuns, especialmente com a tentativa de Adinéia de separar o casal. Embora Samuel e Cido tentem criar um novo ambiente familiar, as normas familiares conservadoras continuam a regular suas vidas, exigindo que seu relacionamento siga padrões heteronormativos.

O último eixo da análise, intitulado "Cena do Beijo", explora a evolução da relação de Samuel e Cido no contexto de luta por aceitação familiar e social. A cena marca a transição de Samuel, que finalmente rompe com a influência de

Adinéia, ao deixar de se submeter a uma masculinidade hegemônica e heteronormativa. Cido, por sua vez, após enfrentar humilhações e silenciamentos, também se recusa a continuar se ajustando para agradar a família de Samuel. A cena humaniza os personagens, abordando as dificuldades enfrentadas por pessoas homossexuais, como a não aceitação, às pressões familiares e a tentativa de forçar a heterossexualidade compulsória. Além disso, a trama critica estereótipos, violências simbólicas e a ideia de "cura gay", promovendo uma reflexão sobre o amor e a aceitação além das normas heteronormativas. A análise também ressalta a questão da interseccionalidade ao destacar que Cido, sendo um homossexual negro, enfrenta múltiplos preconceitos, incluindo a objetificação e a hipersexualização de seu corpo. Apesar de um papel subalterno na trama e das dificuldades financeiras, Cido conquista um espaço na narrativa ao ser reconhecido por seu amor com Samuel. O beijo entre os dois personagens, que encerra a cena, simboliza a superação das barreiras conservadoras e o rompimento com conceitos antiquados sobre a homossexualidade. No final, Adinéia, que inicialmente impôs grandes dificuldades à aceitação do relacionamento, tem uma mudança de postura, aceitando o amor do filho e rompendo com suas crenças heteronormativas, o que demonstra a capacidade de mudança e o poder do amor familiar em superar as adversidades.

A Dona do Pedaco: o casamento como um marco civil

No primeiro eixo da pesquisa, que analisa a apresentação do personagem Agno ao público, não há indícios de uma possível dissidência sexual. O personagem é mostrado com características de masculinidade hegemônica: um homem branco, bem-sucedido, chefe da família e líder empresarial. Ele desempenha o papel de provedor, reclamando sobre a convivência com a sogra e com o cunhado, mantendo os privilégios da heteronormatividade. A postura viril e agressiva é evidente desde a primeira cena, onde ele usa sua autoridade para controlar e dominar os outros personagens ao seu redor, principalmente a esposa Lyris e o cunhado, que não compartilham de poder aquisitivo. Embora Agno não apresente conflitos internos evidentes relacionados à sexualidade, ele lida com relações tensas e conflituosas com sua esposa e sua família, o que é comum em muitas famílias tradicionais. Apesar disso, não há pistas suficientes que sugiram uma possível homossexualidade ou bissexualidade, com os conflitos apresentados não indicando uma crise de identidade sexual, mas sim questões interpessoais típicas de dinâmicas familiares.

No segundo eixo de análise, a descoberta da sexualidade de Agno revela que ele vive "dentro de um armário", um espaço de proteção e negação, que

reflete uma dissidência sexual vista como um desvio da moral tradicional. A descoberta e o julgamento da relação de Agno com outros homens, por parte de Fabiana e Rock, evidenciam um estereótipo social sobre a masculinidade, em que a expectativa é que homens que se relacionam com outros homens apresentem características fora da heteronormatividade, o que não é o caso de Agno. Neste caso, a identidade é construída por múltiplas posições sociais e históricas, adaptando-se às circunstâncias para preservar sua imagem dentro dos padrões da masculinidade hegemônica. A sexualidade de Agno é mantida em silêncio para evitar rupturas familiares e sociais, especialmente com a esposa e a filha. O "armário" age como uma proteção instável, sendo uma forma de evitar violências físicas e simbólicas, mas também como um espaço de controle sobre sua identidade e relações. Ao se satisfazer com profissionais do sexo, Agno mantém a performance de masculinidade, evitando o risco de desestabilizar seu casamento e relações familiares. Esse comportamento reflete a pressão social para manter uma imagem de heterossexualidade, mesmo que ele busque experiências homossexuais em segredo, sem formar laços afetivos ou comprometer seu status social.

No terceiro eixo de análise, Agno tenta se libertar do armário ao pedir a separação de Lyris, após enfrentar uma vida dupla que gera violência física e simbólica, como o assalto por um garoto de programa e chantagens de Fabiana. A família, especialmente a filha Cássia, age como um obstáculo, tentando manter o casamento intacto, o que reflete a dificuldade de aceitação da dissidência sexual dentro do contexto familiar, como observado em outras novelas. A família, portanto, cria uma prisão moral e social, ao interferir nas esferas do casamento e da paternidade, além de reforçar os padrões de masculinidade hegemônica que o personagem deve seguir. Embora Agno tenha dado um passo para se libertar da heteronormatividade, a narrativa evidencia que seus desejos sexuais devem permanecer ocultos, com a sociedade ainda exigindo que ele se apresente como "macho" para preservar sua posição social. Esse conflito entre viver suas relações afetivas e cumprir as expectativas familiares e sociais é central para o personagem, que, mesmo buscando a liberdade, continua sendo pressionado a se manter dentro das normas de gênero e sexualidade.

Na quarta categorização da análise, a descoberta da sexualidade de Agno é revelada pela ex-esposa Lyris, que utiliza a orientação sexual como uma forma de vingança e condenação moral, refletindo a ideia de controle da sexualidade que remonta à Igreja Medieval, conforme discutido por Foucault (2021). Lyris tenta expor Agno como alguém fora dos padrões heteronormativos, mas o empresário reage de maneira inesperada, assumindo a sexualidade e desafiando a tentativa de mantê-lo "no armário". Ao afirmar que tentou ser "normal", Agno

provoca uma reflexão sobre a sociedade e suas normas, mostrando que a homossexualidade/bissexualidade é uma questão em transformação nas representações sociais, conforme apontado por Almeida (2016). A cena também traz à tona estereótipos sobre a homossexualidade, como a expectativa de que homens gays apresentem características femininas ou que sejam promíscuos, o que é questionado pelo personagem Otávio. O sócio de Agno, ao afirmar que ele "não tem jeito" de ser gay e pedir para não tentar se aproximar dele, reforça estereótipos prejudiciais e evidencia as dificuldades de se assumir e quebrar as expectativas sociais. A novela, ao abordar essas questões, amplia o debate sobre a "normalidade" e torna a temática mais acessível ao público, naturalizando a diferença e a identidade, como explicado por Tomaz Tadeu da Silva (2014), e trazendo a discussão sobre sexualidade para o senso comum.

No quinto eixo da análise, observa-se que a família de Agno, especialmente a filha Cássia, age como um espaço de repressão ao desejo sexual e afetivo do personagem, contrariando o que deveria ser uma fonte de apoio e afetividade. Embora Agno tente romper com o "armário" ao revelar o relacionamento com Leandro, a busca por aceitação familiar é frustrada quando Cássia reage de forma preconceituosa, negando o apoio ao pai e reforçando comportamentos agressivos, como o bullying que ele sofreu na escola. Essa atitude reflete o pensamento de Trevisan (2018), que aponta a construção de um "reservatório negativo" em torno da homossexualidade, reproduzido por influências familiares e sociais. A situação cria um conflito interno para Agno, que, embora busque a aceitação e reconhecimento no ambiente familiar, enfrenta o medo do rompimento com sua filha, que representa a sociedade e seus preconceitos. Ao contrário dos ambientes sociais e profissionais, onde Agno já se assume abertamente, ele ainda sente a necessidade de negociar a exposição de sua sexualidade no contexto familiar, onde os laços de afeto deveriam oferecer suporte. A reação de Cássia demonstra como o preconceito frequentemente começa dentro de casa.

No último eixo da análise, a cena do beijo entre Agno e Leandro simboliza o rompimento final do armário do personagem Agno e a aceitação de sua sexualidade pela família, especialmente pela filha, Cássia. Ao longo da trama, Agno experimenta uma transformação comportamental, sendo aceito após uma mudança de percepção de Cássia, que passa a apoiar a relação homossexual do pai. Esse momento de aceitação familiar e do beijo no casamento entre Agno e Leandro reforça a ideia de que, apesar das dificuldades iniciais, os personagens seguem um modelo de relacionamento estável, semelhante aos casamentos heteronormativos, refletindo também uma mudança na percepção social sobre a homossexualidade. A cena do beijo não é apenas um gesto simbólico de afeto,

mas também um marco legal e social, refletindo a aceitação e os avanços na igualdade de direitos, como exemplificado pela decisão do Supremo Tribunal Federal de 2017 sobre a união estável homossexual. Em contraste com cenas anteriores que abordam a dificuldade de sair do armário, o beijo no casamento de Agno e Leandro, com a presença de familiares e a participação ativa de Cássia, representa uma celebração pública da união homossexual, não mais vista como tabu, mas como parte de um reconhecimento social e jurídico. Esse momento celebra a normalização e aceitação da relação homossexual, alinhando-se com o movimento de visibilidade e reconhecimento das relações LGBTQIAPN+ na sociedade contemporânea.

Considerações finais

O texto analisa a representação da homossexualidade em telenovelas brasileiras, destacando como as narrativas exploram o processo de "saída do armário", conflitos familiares e sociais, e a aceitação dos personagens gays. São discutidas as trajetórias de Félix (Amor à Vida), Samuel (O Outro Lado do Paraíso) e Agno (A Dona do Pedaço), que enfrentam rejeições e imposições heteronormativas em suas famílias e comunidades.

Percebemos, em diálogo com os pesquisadores que embasam este trabalho, como as novelas retratam o julgamento social e familiar dos personagens gays, frequentemente por meio de estigmatização, violência simbólica e a construção de estereótipos. Apesar disso, o amor aparece como uma força redentora, promovendo a aceitação pessoal e familiar, e culminando em cenas simbólicas, como o beijo entre homens, que representam a superação de preconceitos e a busca por um final feliz.

Além disso, refletimos sobre a evolução histórica da representação da homossexualidade na TV brasileira, inicialmente estereotipada, mas que gradualmente se tornou mais humanizada. Apesar dos avanços, a análise crítica aponta que as novelas ainda reproduzem estereótipos e apresentam limitações, muitas vezes higienizando a diversidade sexual para acomodar normas sociais heteronormativas. Em suma, as telenovelas desempenham um papel educativo e reflexivo, promovendo discussões sobre diversidade sexual, enquanto revelam os desafios e avanços na aceitação da homossexualidade na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

A DONA do Pedaço. Direção: Amora Mautner. Roteiro: Walcyr Carrasco. Brasil: TV Globo, 2019. Disponível em: Globoplay. Acesso em: 31 ago. 2025.

ALMEIDA, D. M. V. **Performatividades gays**: um estudo na perspectiva brasileira e argentina. 2016. 245 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal

de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

AMOR à Vida. Direção: Wolf Maya e Mauro Mendonça Filho. Roteiro: Walcyr Carrasco. Brasil: TV Globo, 2013-2014. Disponível em: Globoplay. Acesso em: 31 ago. 2025.

BRAGA, J. L. Comunicação, disciplina indiciária. **MATRIZES**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 73-88, 2008. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/38193>. Acesso em: 31 ago. 2025.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CÂMARA, M. T. P. "**Ouçam as bichas pretas**": a multimodalidade na construção de masculinidades pretas e as produções de sentidos midiativistas em vídeos no "YouTube". 2023. 200 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/11134>. Acesso em: 31 ago. 2025.

COLLING, L. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. **Revista Gênero**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 207-222, 2007. Disponível em: <https://ieg.ufsc.br/cedoc/revistas>. Acesso em: 31 ago. 2025.

CONNELL, R. W. Políticas da masculinidade. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 185-206, 2003.

CONNELL, R. **Gênero em termos reais**. São Paulo: Versos, 2016.

COUTINHO, I. Compreender a estrutura e experimentar o audiovisual: da dramaturgia do telejornalismo à análise da materialidade. In: EMERIM, C.; COUTINHO, I.; FINGER, C. (org.). **Epistemologias do telejornalismo brasileiro**. Florianópolis: Insular, 2018. p. 125-148.

COUTINHO, I. O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: a análise da materialidade audiovisual como método possível. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2021.

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

JANUÁRIO, S. B. **Masculinidades em (re)construção**: gênero, corpo e publicidade. Covilhã: LabCom.IFP, 2016.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-34, 2003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 31 ago. 2025.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009. Disponível em: <https://repositorio.usp.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

MISKOLCI, R. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MISKOLCI, R. O armário ampliado: notas sobre sociabilidade homoerótica na era da internet. **Gênero**, Niterói, v. 9, n. 2, p. 171-190, 2009. Disponível em: <https://ieg.ufsc.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

O OUTRO Lado do Paraíso. Direção: Mauro Mendonça Filho. Roteiro: Walcyr Carrasco. Brasil: TV Globo, 2017-2018. Disponível em: Globoplay. Acesso em: 31 ago. 2025.

PROCÓPIO, M. R. **O ethos do homem do campo nos quadrinhos de Chico Bento**. 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado em Linguística do Texto e do Discurso) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

RODRIGUEZ, S. S. Um breve ensaio sobre a masculinidade hegemônica. **Diversidade e Educação**, Rio Grande, v. 7, n. 2, p. 276-291, 2019. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/divedu>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 19-54, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SILVA, T. T. da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014.

TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VARDIERO, T. P. **Um beijo vale mais que mil palavras**: a representação do homossexual masculino nas obras de Walcyr Carrasco. 2024. 280 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

ISCA QUEER BRASILEIRA? ATIVISMOS DE FÃS DA TELENOVELA VAI NA FÉ NO X

Enoe Lopes Pontes (Escola Brasileira de Crítica Audiovisual)

Fernanda Castilho (Centro Paula Souza; Programa de Pós-Graduação em

Produção de Conteúdo Multiplataforma da Universidade Federal de São Carlos – PPGPCM/UFSCar)

A telenovela *Vai na Fé*, exibida pela TV Globo em 2023, insere-se em uma tendência consolidada da teledramaturgia brasileira: a incorporação de questões sociais e contemporâneas em suas narrativas. Embora temas como raça, classe, gênero e sexualidade já estejam presentes há décadas nas novelas nacionais, foi sobretudo nos últimos vinte anos que essas pautas ganharam maior visibilidade e profundidade, refletindo transformações na sociedade e no perfil do público.

Assim, ao longo do tempo, as telenovelas brasileiras consolidaram-se como instrumentos relevantes para a discussão e a representação de temas sensíveis e significativos para a sociedade brasileira (Hamburger, 2005; Lopes, 2009). Observa-se uma evolução notável na forma como essas temáticas são tratadas, especialmente no que diz respeito à recepção do público. Mais recentemente, essa dinâmica se intensificou com a expansão dos ambientes digitais, onde a interação com os conteúdos se articula diretamente com a atuação de movimentos de fãs e comunidades online.

A incorporação de diferentes perspectivas sociais nas narrativas das telenovelas reflete uma crescente conscientização sobre a importância da representatividade na mídia. Dentre essas representações, destaca-se o foco deste trabalho: os casais sáficos e os modos como são recebidos dentro e fora das plataformas digitais. No entanto, essa estratégia de visibilidade é por nós problematizada a partir do conceito de *Queerbaiting* (Brennan, 2019; Fathallah, 2015; Nordin, 2019), termo cunhado no âmbito das comunidades de fãs para designar a criação, por parte das instâncias produtivas, de “iscas” destinadas ao público *queer*, como discutiremos mais adiante neste trabalho.

Como pretexto de estudo, selecionamos a telenovela *Vai na Fé* e sua repercussão na rede social X (antigo Twitter), tendo em vista seu expressivo impacto nas redes ao longo de 2023. Escrita por Rosane Svartman e exibida entre 16 de janeiro e 11 de agosto de 2023, no horário das 19h, a trama tem como protagonista Sol, uma mulher evangélica que sustenta a família vendendo marmitas e que, paralelamente, revela seu talento como cantora. Sol também carrega segredos do passado, tendo frequentado bailes funks nos anos 2000 — elemento que adiciona camadas à sua trajetória e à complexidade da narrativa.

A partir do enredo central de *Vai na Fé*, desenvolve-se a subtrama de Clara, ex-modelo casada com Theo — um homem machista e abusivo, que utiliza violência física e psicológica para minar sua autoestima. Em busca de recuperar a confiança e resgatar sua autopercepção, Clara inicia treinos em uma academia, onde conhece Helena, sua personal trainer, dando início à construção do vínculo que originaria o *ship* Clarena.

Gradualmente, Clara e Helena constroem uma amizade profunda que, com o tempo, evolui para um vínculo de natureza romântica. Helena é retratada como uma mulher solteira, assumidamente lésbica e com uma postura livre e confiante. Já Clara passa por um processo de autodescoberta, especialmente em relação à sua sexualidade, enquanto tenta se libertar do relacionamento abusivo com o marido. Essa trajetória é desenvolvida de forma sutil e progressiva ao longo da trama. No entanto, desde o anúncio da entrada de Helena na narrativa, a emissora — por meio de matérias no site Gshow — já deixava pistas sobre um possível envolvimento afetivo entre as duas personagens¹¹³.

Diante da possibilidade de um envolvimento romântico entre Clara e Helena, páginas especializadas em produtos midiáticos com representações sáficas, como *Lesbihonest* e *Lesbocine*, passaram a especular sobre uma possível descoberta da bissexualidade de Clara. Essas especulações impulsionaram o interesse do público feminino não heterossexual, que passou a acompanhar com maior atenção o desenrolar da trama exibida no horário das 19h¹¹⁴. A divulgação antecipada de detalhes narrativos em telenovelas, por meio de *spoilers* em canais oficiais, revistas e jornais, é uma prática tradicional de marketing e manutenção do *star system* no Brasil, assim como em outros países.

No caso de *Vai na Fé*, o ponto culminante da insatisfação do público ocorre com o corte do segundo beijo entre Clara e Helena na trama. Embora a cena tenha sido gravada com a interação romântica entre as personagens, o beijo foi excluído da exibição, gerando frustração entre as fãs. Para elas, enquanto o primeiro beijo — mostrado como uma brincadeira diante de dois homens — carecia de carga afetiva, o segundo representaria o início real do romance entre Clarena, sendo um momento-chave de validação do casal sáfico na trama.

A partir desse episódio, as *Clareners* (fãs do casal Clarena) mobilizaram-se nas redes sociais, especialmente no X, argumentando que a emissora estaria

¹¹³ DOMINGUES, R. Priscila Szejnman entra em *Vai na Fé* como Helena, a personal trainer que vai mudar a vida de Clara. **GSHOW**, Rio de Janeiro, 03 fev. 2023. Disponível em: <https://shre.ink/84A3>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹¹⁴ LES BI HONEST. [Postagem sobre a matéria publicada pelo GSHOW]. [S.l.], 04 fev. 2023. X: @lesbihonestbr. Disponível em: <https://twitter.com/lesbihonestbr/status/1621926268072611844>. Acesso em: 31 ago. 2025.

retrocedendo na representação de mulheres sáficas ao censurar a cena. Segundo elas, tal ato possuía conotações homofóbicas e representava um entrave à visibilidade do romance entre Clara e Helena. Assim, durante a exibição dos capítulos finais de *Vai na Fé*, as fãs pressionaram a Globo por um posicionamento oficial, exigindo a transmissão integral da cena cortada e a exibição de novos beijos que confirmassem a legitimidade do par romântico na trama. Embora o pedido de retransmitir a cena integral não tenha sido atendido, foram exibidos novos e breves momentos de intimidade entre as personagens. Foi a partir desse contexto que se concebeu o que chamamos de “modelo de *Queerbaiting* brasileiro”.

Assim, a partir de um monitoramento de *hashtags* realizado no âmbito do Grupo de Pesquisa em Análise de Produtos Audiovisuais (Grupa/Unip), percebeu-se que a *hashtag* #Clarena permaneceu nos *trending topics*, no período entre maio e agosto de 2023, sugerindo um impacto duradouro e significativo na audiência mais engajada. Com base nestes dados, realizamos a análise dos *posts* destas consumidoras/fãs, por meio de observação não-participante não-sistemática, com o objetivo de compreender qual seria o motivo da presença constante das mesmas dentro da plataforma. Após esta fase exploratória, resumimos nosso problema de pesquisa da seguinte forma: existe um modelo de *Queerbaiting* adotado pelas telenovelas da TV Globo?¹¹⁵

Partimos do pressuposto de que, embora haja semelhanças com as estratégias de *Queerbaiting* presentes em séries internacionais, as telenovelas da TV Globo adotam um modelo distinto. Esse modelo busca atrair a atenção da comunidade *Queer*, sem alienar o público conservador e homofóbico, uma estratégia frequentemente utilizada pela emissora. Tais ações, embora relacionadas ao conceito tradicional de *Queerbaiting*, apresentam características próprias, as quais serão detalhadas e analisadas ao longo deste trabalho.

O que é o *Queerbaiting*?

Dentro das comunidades de fãs, especialmente no ambiente digital, surgem terminologias e conceitos específicos que facilitam e, por vezes, personalizam a comunicação interna do grupo. Com as inovações tecnológicas e o crescimento das redes sociais, o espalhamento digital favoreceu a formação de *fandoms* e a difusão desse vocabulário próprio na sociedade. Nesse contexto, nos anos 2010, foi criado e disseminado o termo *Queerbaiting* por fãs, principalmente no Tumblr. No entanto, é importante destacar que, inicialmente, o conceito possuía outros significados. Assim:

¹¹⁵ Este conceito é explorado em profundidade no trabalho de Pontes (2024).

Historicamente, o termo “queerbaiting” teve vários significados. Em 1981, foi usado como uma descrição do abuso verbal e da retórica homofóbica e discriminatória nos tribunais dos Estados Unidos. Em 2009, a palavra foi usada para descrever a tentativa de “expor” e expurgar indivíduos homossexuais nos Estados Unidos durante as décadas de 1950 e 1960. Desde então, o significado e o uso do termo mudaram significativamente (Nordin, 2019, p. 25)¹¹⁶.

A partir das apropriações dos *fandoms*, *Queerbaiting* pode ser explicado como uma isca para a comunidade *Queer*, que está sempre aguardando ser representada fielmente, ou seja, uma forma de iludir este público com o subtexto homorromântico/homoerótico em produtos midiáticos. Trata-se de um termo que possui uma jornada própria: além de agregar os significados dos termos anteriores e falar sobre o subtexto homoerótico e homorromântico nas obras audiovisuais, pode ser considerado um fenômeno, mas também uma estratégia de marketing. E, também, designar o tratamento da comunidade *Queer* pelos produtores, celebridades e estúdios. Aqui, um ponto central é a negação da intencionalidade do subtexto da homossexualidade, incluindo o tom de escárnio, indignação e surpresa quando as leituras *Queer* são evocadas (Nordin, 2019).

Conforme dissemos, estudiosos da área defendem que o objetivo central seria, assim, atrair o público *Queer*, obter lucros, sem perder os conservadores, ganhando atenção, investimento financeiro e/ou afetivo em geral. A partir desses investimentos de sentimento, tempo e dinheiro, eles se expressam e encontram, do outro lado, uma negação de seus olhares, algo que é a principal marca do *Queerbaiting* (Brennan, 2019). Assim, a prática pode ser descrita com uma estratégia de marketing:

Queerbaiting pode ser definido como uma estratégia pela qual escritores e redes tentam chamar a atenção de espectadores queer por meio de dicas, piadas, gestos e simbolismo, sugerindo um relacionamento queer entre dois personagens e, em seguida, negando enfaticamente e rindo da possibilidade. A negação e a zombaria restabelecem uma narrativa heteronormativa que não oferece perigo de ofender os telespectadores convencionais em detrimento dos olhares queer (Fathallah, 2015, p. 491).

¹¹⁶ Tradução nossa, do original “Historically, the word “queerbaiting” has had several meanings. In 1981, it was used as a description of verbal abuse and the homophobic and discriminating rhetoric in US courts. As recently as 2009, the word was used to describe the attempt to “expose” and purge homosexual individuals in the US during the 1950s and ’60s. Since then, I’m the term’s meaning and use have changed significantly.” (Nordin, 2019, p. 25).

Diante dessa estratégia, que utiliza subtextos e negociações discursivas, o que realmente distingue o *Queerbaiting* de outras formas de marketing ou conteúdo narrativo é a intencionalidade (Nordin, 2019). A química entre intérpretes do mesmo gênero, por si só, não caracteriza *Queerbaiting*. Para entender melhor como essa prática funciona, três fatores principais devem ser considerados. O primeiro é o fator de personalização na interpretação (Baym, 2000), onde a identificação do público com os personagens e suas situações desempenha um papel crucial no consumo do conteúdo. O segundo ponto é a complexidade envolvida em determinar, ao menos inicialmente, a sexualidade de um personagem. Nesse sentido, surge uma questão central: “Como os textos determinam a orientação sexual de seus personagens e como os espectadores *Queer* podem se posicionar em relação à autorrepresentação dentro das narrativas da mídia dominante?” (Jenkins; Campbell, 2006, p. 90). Este é um aspecto fundamental, já que as empresas, ao negociar com públicos conservadores e heteronormativos, buscam atender a esse equilíbrio. Assim, a intencionalidade por trás das escolhas narrativas é, de fato, o elemento mais relevante dessa questão.

Pensar esse modelo de *Queerbaiting* aplicado às telenovelas brasileiras, especialmente nas produções da Globo, envolve considerar as particularidades do contexto cultural e midiático do Brasil. Embora o uso de elementos homorromânticos ou homoeróticos nas telenovelas da Globo não siga uma linha tão direta quanto em outras produções, especialmente as de países como os Estados Unidos, ainda existem recursos narrativos semelhantes. Um exemplo disso é a tendência de evitar ou postergar a exibição de interações mais íntimas entre casais sáficos, como beijos ou demonstrações físicas de afeto, mesmo quando o subtexto e a sugestão de um romance estão claros.

Casais *femslash*¹¹⁷ na TV aberta brasileira

No Brasil, o *Queerbaiting* parece operar de maneira distinta, e, talvez, a melhor abordagem seja não aplicar diretamente as estratégias observadas em outras narrativas seriadas internacionais. Em vez de discutir o conceito com base apenas em autores voltados para produções da América do Norte ou da Ásia – contextos bem diferentes das telenovelas brasileiras –, decidimos adaptá-lo.

¹¹⁷ *Femslash* são pares românticos formados por duas mulheres. Surgido a partir dos fãs da série Star Trek, que utilizaram o termo *slash pairing* para falar da torcida para que Spock e Kirk fossem namorados. Os conservadores queriam demarcar que existia quem os visse somente como amigos. Desta maneira, quem via somente uma amizade entre eles usavam o “Kirk e Spock” e quem os via como um romance “Kirk/Spock”. Barra em inglês é *slash*. Por isso, as fanfictions e os *ships* entre homens ficaram conhecidos como *slash pairings*. *Femslash* tem o mesmo sentido, mas entre mulheres.

Nosso objetivo é compreender a vulnerabilidade do público sáfico fã de produtos serializados no Brasil, focando no consumo das telenovelas. A partir disso, surge a proposta de desenvolver uma definição própria de *Queerbaiting* no contexto brasileiro, levando em conta as especificidades culturais e midiáticas do país.

Podemos falar em “isca *queer* brasileira”, para convocar a nossa língua e designar algo da televisão nacional. Além disso, focaremos em pares românticos sáficos, pois, em nossa análise do X, percebemos maior quantidade de ativismos sáficos, ainda que exista pares românticos gays que sofrem com ações semelhantes, a trajetória é um tanto distinta.

Existem duas referências importantes quando falamos sobre casais sáficos e isca *queer* nas telenovelas brasileiras. Em produções como *Vale Tudo* (Globo, 1988-1989) e *Torre de Babel* (Globo, 1998-1999), houve especulação, antes da exibição, sobre a presença de um casal homossexual. Embora a relação não fosse explicitamente confirmada, à medida que as tramas se desenvolviam, a intimidade entre as personagens se tornava evidente. Em *Vale Tudo*, com Cecília e Laís, e em *Torre de Babel*, com Leila e Rafaela, havia a construção de um subtexto de romance, que se tornava mais explícito conforme a narrativa avançava. Contudo, a formação desses pares românticos foi rejeitada pelo público, levando a Globo a optar por dar fim às personagens, matando-as. Embora houvesse uma diferença de dez anos entre as exibições, em ambas as situações, o público conservador demonstrou forte resistência ao romance entre mulheres, revelando o preconceito enraizado nas duas décadas.

Após esse interregno, a partir dos anos 2010, em *Em Família* (Globo, 2014), a estratégia passou a ser diferente. Antes da exibição de cada obra que continha uma personagem ou casal sáfico, havia o anúncio desta presença. O que muda neste contexto contemporâneo são os anúncios dentro da própria emissora e reportagens em portais de notícias. Nota-se, também, uma construção narrativa presente, o fim das interações pautadas em amizade e demonstrações de afeto mais explícitas começam a aparecer. No entanto, esta suposta isca *queer* brasileira fomenta angústia das fãs com algumas “quase representações”. Essas mulheres desejam ver as reações de suas famílias, para que possam comentar os acontecimentos da telenovela, que muitas vezes cumpre uma função social e educativa, profundamente ligada ao *consumo cultural do país* (Lopes, 2009).

Pensando em termos de identidade, há uma construção no imaginário social e a questão da representação realista se torna extremamente importante para essas espectadoras, acostumadas com a abordagem nacional. Assim, em resumo, as fãs encontram frustrações nesse consumo por conta das idas e vindas em termos de qualidade de representação (Greco, 2013) e ausência de intimidade

das personagens. Embora os estudos a respeito dos casais sáficos nas telenovelas brasileiras pareçam ser ainda tímidos em relação à certa massa crítica das pesquisas de representação da homossexualidade masculina na ficção televisiva, observamos que há um campo de pesquisa nesta área que se potencializa com os dois casais emblemáticos de *Vale Tudo* e *Torre de Babel*, e vai se intensificando com *Mulheres Apaixonadas* (2003), *Senhora do Destino* (2004), *Amor à Vida* (2013), *Em Família* (2014) e, mais recentemente, com as personagens citadas a seguir de *Vai na Fé* e *Terra e Paixão*, todas produções da Globo (Castilho, 2009; Cavalcanti; Ferreira, 2023; Hossmann, 2023; Lima; Cavalcanti, 2018).

No contexto desta pesquisa, existem dois exemplos sobre a não heterossexualidade de personagens femininas e os seus envolvimento com outras mulheres, como no caso das formações dos casais Ilana e Gabriela (Gabilana), de *Um Lugar ao Sol* (Globo, 2021-2022) ou de Clara e Marina (Clarina), de *Em Família* (Globo, 2014), ambas transmitidas às 21h. Antes mesmo das obras começarem, os romances destas duas duplas já haviam sido divulgados no Gshow. No entanto, é notável que em cada uma dessas tramas os rumos destes casais foram um tanto diferentes. Clarina é o caso mais clássico, no qual as interações físicas quase não acontecem, somente abraços e alguns beijos rápidos ocorreram entre as duas, já no final da história.

O primeiro beijo entre as personagens Clara e Marina é o primeiro entre mulheres sáficas exibido em uma telenovela da Globo, em 2014. Esse prenúncio de mudança e evolução em termos de representatividade na TV aberta, dez anos depois, têm sido cobrado pelas fãs, conforme é abordado neste capítulo. No geral, nota-se que a representatividade sáfica¹¹⁸ possui uma trajetória complexa, de idas e vindas, quando olhamos para as obras nacionais, principalmente da TV Globo. Assim, no diz respeito à representação de pessoas LGBTQIAPN+, a televisão brasileira ainda tem um longo caminho a percorrer (Lima; Cavalcanti, 2018) e adquiriu contornos específicos:

A inclusão de personagens homossexuais, bissexuais ou transgêneros nas telenovelas da Rede Globo costuma ser acompanhada por um conjunto de ações socioeducativas que buscam esclarecer a sociedade no que diz respeito à violência de gênero, discriminação e desigualdade de direitos – mesmo que em geral esses personagens sofram tratamento desigual, quando comparados aos heterossexuais. Personagens LGBTQ em telenovelas são, muitas vezes, meramente ‘pedagógicos’. O contato físico e as demonstrações de afeto entre homossexuais ainda são majoritariamente evitados pela narrativa, ao passo que as relações

¹¹⁸ Queer como um todo, mas falamos sáfica, pois é o foco do nosso artigo e por ser o tipo de representação que se assemelha mais ao *Queerbaiting*, em termos de estratégias.

sexuais entre personagens heterossexuais são naturalizada (Lima; Cavalcanti, 2018, p. 104).

Oito anos após Clara e Marina serem as primeiras sáficas a terem um beijo exibido em uma novela da Globo, o *ship* Gabilana trouxe uma interação mais intensa, mas que também foi exibida já nas últimas semanas de *Um Lugar ao Sol*. Contudo, existe uma diferença de encaminhamento narrativo no que concerne Gabriela e Ilana. Apesar da troca íntima de afeto ter demorado a acontecer, após Gabriela e Ilana iniciarem um namoro, ele foi tratado mais abertamente, com contato físico entre as personagens e diversos beijos. Por esta razão, inclusive, as fãs de Clarena declararam surpresa no X quanto ao posicionamento da TV Globo em criar, de acordo com elas, um retrocesso no que diz respeito à representação de romances entre mulheres em suas obras.

Em mapeamento sobre identidades de gênero nos estudos de recepção de telenovela em teses e dissertações, Silva e John (2016) observaram que a homossexualidade feminina, a partir da recepção de telenovelas, aparece em apenas dois trabalhos:

Os estudos que têm uma reflexão mais completa são os de Tonon (2005) e Gomide (2006). O da primeira começa a discutir a homossexualidade a partir dos dispositivos da sexualidade e políticas das diferenças, fazendo um diálogo entre Foucault e Hall. Depois, apresenta a trajetória dos movimentos homossexuais, a homossexualidade feminina e sua representação na mídia (Silva; John, 2016, p. 13).

Neste sentido, em 2023, dois pares românticos sáficos chamaram a atenção e mobilizaram as vozes das espectadoras, aos poucos se tornando também foco dos estudos acadêmicos. O primeiro foi Clara e Helena, interpretadas por duas atrizes heterossexuais, em *Vai na Fé*, escrita por Rosane Svartman. A obra contou com diversas tensões, cenas de beijos deletadas, reclamação das fãs nas redes sociais e lamento das intérpretes sobre o encaminhamento do enredo da dupla, tanto no Instagram quanto em entrevistas à mídia *mainstream*.

Já o segundo casal é da novela das 21h, *Terra e Paixão*, também da Globo e escrita por Walcyr Carrasco. No papel de Mara e Menah (com o *ship* Menara), Renata Gaspar e Camila Damiano (respectivamente) também falaram abertamente, em postagens e entrevistas, o que pensavam sobre os rumos de seus papéis dentro do contexto ficcional. O que aconteceu em *Terra e Paixão* foi um suposto gradativo dos encontros de Menara. No entanto, Gaspar, membro da comunidade LGBTQIAPN+ entrou num embate com a emissora, quando publicou em seu Twitter um aviso para fãs de que Mara e Menah não teriam mais espaço na

novela, em novembro de 2023. Um mês após o anúncio, Menara voltou a ganhar atenção dentro de *Terra e Paixão*, com um pedido de casamento, festa de noivado e diversos beijos, que foram, em seguida, comemorados pelas fãs do *ship* (Figura 1).

Figura 1 – Postagem no X da página Lesbocine, comemorando o beijo de Mara e Menah (*Terra e Paixão*).



Fonte: @LESBOCINE. [Publicação no X sobre representatividade lésbica]. [S. l.], 23 dez. 2023. Disponível em: <https://x.com/lesbocine/status/1738721967182651841>. Acesso em: 31 ago. 2025.

Na mesma época, espectadoras de *Vai na Fé* passaram a manifestar descontentamento com a falta de atenção da Globo ao *fandom* do casal Clarena (Clara e Helena). Embora o par tenha protagonizado algumas cenas de afeto, como beijos e abraços, o primeiro beijo entre as personagens foi cortado na edição e jamais exibido. Diante disso, as chamadas “Clareners” aproveitaram o destaque dado ao casal Menara (Mara e Menah), de *Terra e Paixão*, para expressar sua insatisfação. Utilizando *memes* e *hashtags* nas redes sociais, elas compararam a visibilidade de Menara com a negligência sofrida por Clarena (Imagens 02 e 03).

Figura 2 – Protestos no X em relação ao corte do beijo entre Clara e Helena
(*Vai na Fé*).



Fonte: @ULTRAGOTICA. [Publicação no X com imagem]. [S. l.], 10 jul. 2023. Disponível em: <https://x.com/Ultragotica/status/1678531096663711745>. Acesso em: 31 ago. 2025.

Figura 3 – Protestos no X em relação ao corte do beijo entre Clara e Helena
(*Vai na Fé*).



Fonte: @PEGAMOYSTICK. [Publicação no X com imagem]. [S. l.], 5 jun. 2023. Disponível em: <https://x.com/pegamoystick/status/1665745352098545664>. Acesso em: 31 ago. 2025.

Assim, nos consumos culturais manifestados nas comunidades online também são encontradas as disputas de sentido e de espaço, como no caso do clamor das Clareners, em relação ao bom resultado que as Menarers tiveram. Neste sentido, Svartman defende que embora os autores tenham que ousar, levantando questões importantes, como é próprio dos processos artísticos, é necessário haver equilíbrio:

Um autor que prefere apenas agradar ao público e escreve sob autocensura dificilmente será capaz de oferecer ao espectador uma

história instigante. A dificuldade está na tênue fronteira entre o que promove o debate – e, portanto, o interesse – e o que causa rejeição. (...) Vários beijos em relacionamentos homoafetivos foram exibidos na televisão brasileira, mas geralmente uma rede de afeto é criada em torno das personagens para que os espectadores, por mais preconceituosos de que sejam, desejem que eles ou elas sejam felizes (Svartman, 2023, p. 41).

A reflexão da autora de *Vai na Fé* evidencia que ainda não existe uma fórmula para aceitação do público geral aos temas considerados mais complexos. No mesmo livro, Svartman (2023) salienta que, por exemplo, para a representação de homens gays, muitas vezes, a caricatura e o humor constituem uma fórmula de sucesso consagrada, o que pode ser bastante questionável, mas funcionou no caso do personagem de Félix, de *Amor à Vida* (2014).

Clareners em ação, ativismos no X e Isca Queer brasileira

A partir do cenário já descrito, a respeito do par romântico Clarena, textos em forma de protesto passaram a ser publicados pelas fãs na plataforma X. O “levantamento” de *hashtags*, prática reivindicatória e de ativismo digital comum também em comunidades de fãs (Castilho; Penner, 2017), foi o caminho escolhido por este público. O X possibilita fãs comentarem, por meio das *replies*, de forma mais direta do que outras plataformas, postagens de produtoras, artistas, canais etc, bem como podem “marcar” os envolvidos na criação da obra original. Por isso, estas ferramentas dão aos públicos a impressão de proximidade direta com a mídia e seus realizadores (Recuero; Amaral; Monteiro, 2012), aumentando o desejo de interagir e buscar certo reconhecimento, seja de outros fãs, seja das instâncias produtivas.

Dentro dos *fandoms*, a organização e mobilização em redes sociais é vista como ativismo de fãs (Amaral; Souza; Monteiro, 2015), incluindo a prática de criar *tags* no X. Este ativismo tem diversas camadas, rumos, possibilidades e não está ligado somente às questões sociais, porém os tipos de ações para alcançar objetivos em comum são, no mínimo, semelhantes. O que nos faz considerar que as Clareners se enquadram nesta lógica ativista.

A nossa percepção sobre o grau de interação e relevância desse fandom partiu do monitoramento realizado de maio a agosto de 2023, da rede social X (antigo Twitter), conforme mencionado na introdução deste trabalho. Por meio do portal *Getdaytrends*, que atualiza, de hora em hora, quais assuntos ficaram entre os dez mais comentados no X, realizamos um levantamento sobre quais *hashtags* foram utilizadas e o período em que apareceram. Com *hashtags* variadas e sempre fazendo uso de letras maiúsculas, as Clareners somaram 28 horas nos

trending topics da plataforma X, principalmente no intervalo de horas correspondente à transmissão da novela (das 19h às 20h). No quadro 1 podemos observar a quantidade de horas durante alguns meses de transmissão da novela.

Quadro 1 – Quantidade de horas que as hashtags sobre Clarena (*Vai na Fé*), permaneceram nos *trending topics* do X.

Quantidade de horas que as hashtags relacionadas às novelas ficaram entre os <i>Trending Topics</i>					
	Maio	Junho	Julho	Agosto	Total
Vai na Fé (Globo / janeiro - agosto)	19	06	01	02	28

Fonte: Elaborado pelas autorias (2025).

Esses dados somados à observação não participante realizada, percebemos que o pico de horas com *hashtags* no *trending topics* foi em maio, quando as acusações contra a Globo começaram a se intensificar por conta do corte do beijo entre Clara e Helena¹¹⁹.

A data prometida pela Globo para a exibição do primeiro beijo de Clarena seria 10 de maio. A partir do levantamento, foi possível perceber que nessa data houve a presença #CLARENA DAY entre 19h (início da novela) e 20h. Diante da não exibição da cena, as fãs criaram #QUEREMOS BEIJO CLARENA e conseguiram que ficasse entre os *trending topics* das 21h às 22h, logo após o encerramento do capítulo.

Com uma maior mobilização, no dia 11 de maio, as fãs do *ship* levantaram #GLOBO APOIA CENSURA e a mantiveram entre os assuntos mais comentados, das 13h às 20h. A partir desse horário, a *hashtag* foi alterada para #VAI NA FÉ SEM CENSURA, que ficou por uma hora dentre os *trending topics*. As manifestações persistiram por mais um dia, quando as fãs utilizaram #VAI NA FÉ SEM HOMOFOBIA, das 20h até a meia noite.

No dia 23 de maio, a Globo apresentou, nas cenas do próximo capítulo, imagens que pareciam ser a de um beijo entre as personagens Clara e Helena. As fãs, então, utilizaram #CLARENA TEM O PÚBLICO, que ficou entre os *trending*

¹¹⁹ Repercussão desta mobilização: APÓS acusações de censura na novela 'Vai na Fé', Globo decide exibir beijo lésbico. *Isto É*, [S. l.] 21 jun. 2023. Disponível em: <https://istoe.com.br/apos-acusacoes-de-censura-na-novela-vai-na-fe-globo-decide-exibir-beijo-lesbico> Acesso em: 31 ago. 2025; CALAZANS, B. Priscila Szejnman exalta casal LGBTQIA+ de 'Vai na Fé': 'Fundamental o público se identificar'. *Quem*, [S. l.], 13 maio 2023. Disponível em: <https://shre.ink/84Ab>. Acesso em: 31 ago. 2025; GLOBO censura beijo lésbico pela segunda vez. *O Hoje*, [S. l.: s. d.]. Disponível em: <https://shre.ink/84Ag>. Acesso em: 31 ago. 2025.

topics das 21h às 23h. No dia seguinte, #BEIJO CLARENA aparece nos assuntos mais comentados no período das 19h às 20h, porém, a emissora exibe uma cena cujo beijo é apenas entre amigas.

De acordo com os dados do monitoramento, em junho, as *hashtags* relacionadas ao casal ficaram entre os assuntos mais comentados por um período de seis horas. Um número significativamente inferior a maio, porém, ainda expressivo, visto que nenhum outro casal ou personagem da novela figura por mais tempo nos *trending topics*.

Em 06 de junho, a emissora volta a cortar um beijo de Clarena, e #GLOBO HOMOFOBICA se faz presente no topo, no período das 21h às 23h. O beijo entre Helena e Clara ocorre apenas em 21 de junho¹²⁰, quando #BEIJO CLARENA aparece nos assuntos mais comentados das 19h às 23h.

Já em agosto, último mês de exibição de *Vai na Fé*, houve um aumento de horas das *hashtags* das Clareners, dentro do X. Esse aumento se deve a um pedido das fãs para que a emissora fizesse um *Spin Off* com as duas personagens, além de manifestações positivas quanto ao beijo de Clara e Helena voltar a ocorrer no último capítulo da novela.

Acreditamos que esse crescimento na mobilização das fãs se deve ao fato de o beijo romântico entre Clara e Helena ter sido um momento isolado, reaparecendo apenas no último capítulo da telenovela. Essa escassez de representatividade incentivou o engajamento das espectadoras, que se reuniram novamente em torno do *ship*. Nossa pesquisa evidenciou que a participação ativa das *shippers* estava diretamente relacionada à ausência de uma representação consistente e satisfatória na narrativa, além do desejo coletivo de transformar esse cenário por meio da pressão nas redes sociais.

Assim, comparando os números de interações das *shippers* de Clarena no X com o pressuposto do *Queerbaiting* brasileiro, podemos aferir que existem traços das consequências desta estratégia de marketing, a partir das reações das fãs. Entre as pistas presentes para a classificação de uma obra com *Queerbaiting*, temos, por exemplo, o apoio público das atrizes ao *ship*, mas sem mudança dentro da narrativa. Há também as disputas de sentido dentro do X, quando o público conservador afirma que a trama das 19h não pode ter um par romântico sáfico se beijando por conta das crianças *versus* as *shippers* de Clarena, que argumentam que, pelo contrário, a normalização de casais sáficos precisa acontecer.

¹²⁰ BEIJO de Clara e Helena em *Vai na Fé* 'quebra' a internet e leva fãs à loucura. **GSHOW**, Rio de Janeiro, 21 jun. 2023. Disponível em: <https://shre.ink/84Ax>. Acesso em: 09 mar. 2024.

Os dados numéricos confirmam tendências, todavia, continuamos a ter cautela ao classificar algo como *Queerbaiting* no Brasil. Nos estudos internacionais, pesquisadores buscam teorizar e conceituar o termo, ainda não oficialmente reconhecido pela indústria criativa, mas cujos indícios podem ser observados em diversas produções. Este trabalho propôs identificar características dessa prática nas telenovelas brasileiras, tendo como foco o casal Clarena.

A primeira característica central do *Queerbaiting* é sua vinculação às narrativas seriadas, que se utilizam do suspense e da criação de expectativa para fidelizar o público, especialmente em torno de casais homoafetivos. Esse engajamento é reforçado por publicações em redes sociais oficiais, com trechos de cenas e uso de *hashtags* criadas por fãs.

A segunda é o *Queer Mockery* (Brennan, 2019; Nordin, 2015), quando interpretações *queer* são tratadas como absurdas ou ridículas. No Brasil, essa desvalorização raramente parte das equipes das novelas, mas sim de outros espectadores, muitas vezes por meio de comentários homofóbicos nas redes sociais.

A terceira é o *Gaslight Queer* (Brennan, 2019), que nega ou invalida leituras *queer* das narrativas. No contexto brasileiro, esse fenômeno se manifesta quando há promessas de desenvolvimento de um casal sáfico que não se concretizam, ou são adiadas, gerando frustração entre fãs, como no caso de Clarena.

Outro ponto relevante são as disputas de sentido que emergem entre grupos com interpretações divergentes, frequentemente acirradas pela polarização social. O embate entre posições conservadoras e progressistas revela tensões em torno da presença de conteúdos LGBTQIAPN+ nas telenovelas.

Essas características formam um esboço do *Queerbaiting* no Brasil, sendo importantes para ampliar a discussão acadêmica e política sobre representatividade *queer*. A análise destaca como obras midiáticas operam entre subjetividades, interesses mercadológicos e disputas por visibilidade, reforçando que minorias sociais também são público consumidor e demandam representação digna nas narrativas televisivas.

Conclusão

Este estudo analisou as postagens das fãs Clareners, admiradoras do casal Clara e Helena da novela *Vai na Fé*, com o objetivo de entender como a Globo constrói narrativas envolvendo casais sáficos. A hipótese central é a existência de um modelo brasileiro de *Queerbaiting*, no qual há forte sugestão de

um relacionamento amoroso entre duas mulheres, mas sem que isso seja explicitamente nomeado ou desenvolvido com intimidade visível.

A análise das interações no X, das teorias de fãs e de outros casais das novelas da emissora apontou para estratégias que sugerem romance sem efetivá-lo, com gestos ambíguos e ausência de contato físico. Além disso, foi identificada a recorrência da lógica “Enterre seus gays” em produções anteriores aos anos 2000, reforçando a invisibilização *queer* no passado recente.

Apesar disso, a presença de mulheres *queer* nas equipes criativas, como a diretora Juliana Almeida e a atriz Renata Gaspar, contribui para avanços na representação, encorajando fãs e influenciando a visibilidade de casais sáficos na trama. O posicionamento público de artistas *queer* também pode romper com o *gaslighting* narrativo, promovendo maior autenticidade.

O estudo propôs o conceito de “isca *queer* brasileira”, ressaltando a relação entre produção e consumo, e a crescente demanda do público LGBTQIAPN+ por representações dignas. Por um lado, observa-se a vulnerabilidade das fãs, que acompanham telenovelas na esperança de representatividade, mesmo que ela venha de forma limitada. Por outro, as instâncias produtivas, como a autora, Rosane Svartman, enfatizam que a telenovela é um produto resiliente, que se reinventa conforme as demandas do público e convive com as mudanças sociais, acreditando na sua capacidade de dialogar com as questões contemporâneas da sociedade brasileira. E a academia, que continuar a buscar, como Fiske (1987), compreender o poder da mensagem de uma obra a partir da leitura que os espectadores fazem dela.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A.; SOUZA, R. V.; MONTEIRO, C. De westeros no #vempruarua à shippagem do beijo gay na TV brasileira. *Galáxia*, São Paulo, n. 29, p. 141-154, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/20250>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- BAYM, N. **Tune in, log on**: soaps, fandom, and online community. London: Sage, 2000.
- BRENNAN, J. **Queerbaiting and Fandom**: teasing fans through homoerotic possibilities. Iowa City: University of Iowa Press, 2019.
- CASTILHO, F. Identidade sexual na ficção televisiva. *Revista Mediação*, Belo Horizonte, v. 9, n. 8, p. 9-22, 2009. Disponível em: <https://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/281>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- CASTILHO, F.; PENNER, T. “Shippers” no Twitter: práticas de fãs de ficção televisiva. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 11, n. 2, p. 216-233, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21266>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- CAVALCANTI, G.; FERREIRA, V. Visibilidade de casais sáficos em telenovelas da Rede Globo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 46., 2023, Belo

- Horizonte. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2023. p. 1-15. Disponível em: <https://sistemas.intercom.org.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- FATHALLAH, J. Moriarty's Ghost: Or the Queer Disruption of the BBC's Sherlock. **Television & New Media**, [S. l.], v. 16, n. 5, p. 490-500, 2015.
- FISKE, J. **Cultura Televisiva**. Londres; Nova Iorque: Methuen, 1987.
- GRECO, C. **Qualidade na TV**: telenovela, crítica e público. São Paulo: Atlas, 2013.
- HAMBURGER, E. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. São Paulo: Zahar, 2005.
- HOSSMANN, B. G. **Uma análise semiótica da representatividade sáfica nas telenovelas da TV Globo**. 2023. 145 f. Dissertação (Mestrado em Administração de Empresas) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- JENKINS, H. **Textual Poachers**: television fans & participatory culture. New York: Routledge, 1992.
- JENKINS, H.; CAMPBELL, J. Out of the Closet into the Universe: Queer and Star Trek. In: JENKINS, H. (org.). **Fans, bloggers, and gamers**: exploring participatory culture. New York: NYU Press, 2006.
- JENKINS, H.; FORD, S.; GREEN, J. **Spreadable Media**: creating value and meaning in a networked culture. São Paulo: Aleph, 2014.
- LIMA, C. A. R.; CAVALCANTI, G. K. Fãs, representação e ativismo: shipping de casais homoafetivos na teledramaturgia da Rede Globo. **Ícone**, Recife, v. 16, n. 1, p. 100-119, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/237466>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- LOPES, M. I. V. de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 22-47, 2009. Disponível em: <https://repositorio.usp.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- NORDIN, E. **From Queer Reading to Queerbaiting**: the battle over the polysemic text and the power of hermeneutics. 2015. 110 f. Dissertação (Mestrado em Cinema Studies) – Stockholms Universitet, Stockholm, 2015. Disponível em: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-118819>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- NORDIN, E. Queerbaiting 2.0: From Denying Your Queers to Pretending You Have Them. In: BRENNAN, J. **Queerbaiting and Fandom**: teasing fans through homoerotic possibilities. Iowa City: University of Iowa Press, 2019.
- PONTES, E. L. **Queerbaiting, leituras queer e ausência de representatividade sáfica**: recepções, interpretações e apropriações de fãs. 2024. 280 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024. Disponível em: <https://www.repositorio.ufba.br/handle/ri/40964>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- RECUERO, R.; AMARAL, A. R.; MONTEIRO, C. Fandoms, Trending Topics and Social Capital in Twitter. **AoIR Selected Papers of Internet Research**, Salford, v. 2, p. 1-24, 2012. Disponível em: <https://spir.aoir.org/ojs/index.php/spir/article/view/8217>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- SILVA, L. A. P.; JOHN, V. M. Identidades de gênero nos estudos de recepção de telenovela: um olhar sobre a produção stricto sensu da última década. **FAMECOS**, Porto Alegre, v. 23, n. 2, 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SVARTMAN, R. **A telenovela e o futuro da televisão brasileira**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

VAI na Fé. Direção: Paulo Silvestrini e Cristiano Marques. Roteiro: Rosane Svartman. Brasil: TV Globo, 2023.

FICÇÃO SERIADA EM TEMPOS DE *STREAMING*: ANÁLISE DO FENÔMENO DO *BINGE-WATCHING*

Raquel Lobão Evangelista (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Há mais de duas décadas, aqueles que desejassem acompanhar uma série deveriam se comprometer a assistir em tempo real a programação dos canais de televisão e, com isso, permanecer em casa. Esta era uma marca do fluxo televisivo convencional, que teve seu processo de mudança iniciado com a chegada das fitas para vídeo cassete, dos DVDs e da possibilidade de download de episódios. Para que as pessoas consumissem conteúdos televisivos fora da linearidade, a indústria de audiovisual percebeu que seria necessário inovar e o surgimento das plataformas de *streaming* pode ser visto como um passo determinante neste processo. Nelas, os telespectadores determinam sua própria programação, tendo ganhos em autonomia de escolha, gestão de tempo e mobilidade. Este novo cenário se constitui como um dos fatores que contribuiu para que a cultura de séries surgisse (Coutinho, 2016; Jost, 2012; Silva, 2014); incluindo os novos padrões de consumo (Castellano; Meimaridis, 2021; Greco; Souza; Pereira, 2020; Panda; Pandey, 2017) e, entre eles, destaca-se o hábito de consumo sequencial, também popularmente conhecido como maratona de séries.

Neste cenário - onde os espectadores têm a liberdade de assistir a tantos episódios de séries de TV quanto desejarem, onde os comportamentos on-line considerados problemáticos são discutidos e onde a indústria audiovisual reformula suas práticas mercadológicas em função do aumento de demandas - a maratona de séries já se estabeleceu como tema de pesquisa dentro do campo da Comunicação. Originalmente tratado pelos pesquisadores estrangeiros como *binge-watching*, o fenômeno foi identificado por diversas plataformas de *streaming* que, a partir de direcionamentos estratégicos distintos, repensaram suas produções audiovisuais e redirecionaram a distribuição de títulos para atenderem às novas demandas por parte da audiência.

Embora já seja popular, a maratona de séries ainda não apresenta uma unidade conceitual amplamente aceita no meio acadêmico. Trata-se de um fenômeno volátil que, de certa forma, se adapta às mudanças das mídias digitais usadas para o consumo de séries, à inter-relação com a inteligência artificial e às formas de interação social novas que debatem a ficção seriada. Há uma dualidade na percepção desse comportamento de consumo. De um lado, é visto como uma forma de entretenimento e imersão narrativa; de outro, é associado a conotações negativas como compulsividade, ansiedade e impactos negativos na saúde mental. Assim, surge a questão: como o conceito de maratona de séries

tem sido construído ao longo do tempo e de que maneira as plataformas de *streaming* influenciaram essa evolução?

Para responder esta pergunta, foi realizada uma pesquisa dividida em três fases. Na primeira, foi analisada a origem e a evolução do termo *binge-watching*, sua relação com a língua inglesa e a noção de consumo cultural; bem como a caracterização das diferenças entre a maratona de séries em plataformas de *streaming* e as práticas tradicionais de consumo de entretenimento. A ideia é aprofundar o entendimento sobre a maratona de séries, colaborando para sua definição. Na segunda fase, foi traçado um perfil do maratonista e sua relação com as mídias digitais usadas no processo de consumo. Por fim, a terceira trata dos efeitos do comportamento de maratona de séries em si. Portanto, o objetivo geral da pesquisa é analisar a evolução do conceito de maratona de séries, investigando suas múltiplas definições no campo acadêmico e suas transformações a partir das mudanças tecnológicas e de mercado promovidas pelas plataformas de *streaming*. Dada a extensão da pesquisa e sua divisão em três etapas e considerando as limitações de espaço e tempo inerentes a esta produção acadêmica, este texto apresenta apenas os resultados da primeira delas.

Vale observar que não se pretende esgotar o assunto, mas se espera que a discussão contribua em três vertentes. A primeira delas, de ordem acadêmica, visa solidificar métodos de pesquisa de recepção, destacando a necessidade de novos olhares para estudos na América Latina, considerando a pluralidade cultural e buscando autonomia e legitimidade para o campo da ficção seriada, desvinculando-se dos estudos de cinema e televisão. A segunda, mercadológica, visa entender melhor o perfil dos maratonistas e estratégias de segmentação de mercado. Compreender preferências e hábitos do público permite desenvolver conteúdos mais atraentes e inovar em narrativas e formatos adaptados ao comportamento de maratona, como séries interativas. Por fim, a terceira vertente é societal. Caracterizar as motivações e impactos do comportamento de maratona pode ajudar no desenvolvimento de técnicas de educação midiática e literacia digital, além de entender fatores como estresse, escapismo, formação de comunidades de fãs e novas formas de mediação social.

Em relação ao desenho metodológico, a pesquisa adota uma abordagem mista, combinando métodos quantitativos e qualitativos. Após a revisão sistemática de literatura com base nas diretrizes PRISMA (*Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analyses*), foi aplicado um questionário online, que obteve 687 respostas e coletou dados sociodemográficos e padrões de consumo de séries. Em seguida, foram realizados 4 grupos focais, a fim de aprofundar a compreensão das experiências dos maratonistas. Diante de novas

dúvidas, foram realizadas sete entrevistas semiestruturadas para que as motivações e os impactos emocionais e cognitivos pudessem ser plenamente identificados.

Os resultados indicam duas principais dificuldades. Primeiro, não há consenso sobre a definição de maratona de séries, complicando a caracterização precisa do fenômeno. Essa falta de acordo se deve a sua natureza volátil, que varia conforme as plataformas digitais e os contextos culturais. Segundo, não está clara a diferenciação entre a maratona de séries e outros consumos intensivos de entretenimento, como ler um livro inteiro de uma vez ou “zerar” um jogo em um console, por exemplo. A ausência de distinções precisas entre essas atividades cria desafios na análise da maratona de séries em termos emocionais e cognitivos. A seguir, apresenta-se um trecho da parte inicial da revisão de literatura

O que sabemos até agora?

O comportamento de maratona de séries tem sido alvo de pesquisas acadêmicas nas Ciências Sociais, especialmente, nos Estados Unidos e em países europeus como Suíça, França, Espanha e Inglaterra. Sobretudo nas pesquisas norte-americanas, o *binge-watching* está relacionado ao consumo excessivo de televisão, podendo prejudicar a saúde e a qualidade de vida do consumidor. Estudos oriundos do campo da Psicologia apontam que TV em demasia pode causar ansiedade (Bryant; Carveth; Brown, 1981), depressão (Tefertiller; Maxwell, 2000), sedentarismo e obesidade (Vioque; Torres; Quiles, 2000), má qualidade do sono, sentimento antecipado de arrependimento, negligências domésticas (Walton-Pattison; Dombrowski; Presseau, 2016), entre outros.

Merecem destaque as propostas metodológicas e a revisão de literatura de Flayelle *et al.* (2020). Em *Binge-watching: what do we know so far? A first systematic review of the evidence*, os autores fornecem a primeira revisão sistemática dos dados existentes sobre o consumo sequencial de episódios de séries, incluindo 24 estudos de áreas de estudo distintas, realizados em 8 países e que alcançaram um total de 17.545 participantes. O AXIS (*Appraisal tool for Cross-Sectional Studies*) foi a ferramenta utilizada para avaliar a qualidade metodológica de estudos transversais.

Os pesquisadores optaram por tratar o fenômeno como uma compulsão, embora parte dos artigos analisados por eles próprios defenda a ideia de que o consumo pode apresentar uma vertente saudável. A revisão destaca a natureza heterogênea do *binge-watching*, que abrange pelo menos duas realidades distintas e maléficas: alto engajamento sem danos e envolvimento problemático

na série. Flayelle *et al.* (2020) reconhecem a falta de consenso sobre a operacionalização e mensuração deste comportamento de consumo, dificultando a comparabilidade dos resultados entre os estudos. Sua revisão indica dois pontos de ação para que o entendimento desse comportamento de consumo possa avançar. O primeiro seria a necessidade de mais consistência e harmonização na definição do termo *binge-watching* e nos instrumentos de mensuração da compulsão por séries. O segundo pede que “(...) ecoando uma recomendação recente feita para videogames, o engajamento alto e saudável na visualização de séries de TV deve ser distinguido do *binge-watching* problemático para evitar patologizar essa atividade tão popular.” (Flayelle *et al.*, 2020, p. 15), isto é, que pesquisas futuras mantenham uma clara definição teórico-empírica sobre a super patologização do consumo sequencial de séries.

Resultando em uma perspectiva menos negativa, Starosta e Lzydorczyk (2020) também elaboraram uma revisão sistemática de literatura, que incluiu 28 artigos publicados entre 2013 e 2020, abordando diferentes aspectos do *binge-watching*, como motivações, traços de personalidade e riscos. Os pesquisadores seguiram as diretrizes PRISMA para condução da pesquisa. A busca foi realizada em bases de dados eletrônicas como EBSCO (*Web of Science*, *Scopus*, *PsychArticles*, *PsychInfo*) e *Google Scholar*. Além de reforçarem a informação de que o tema ganhou popularidade a partir de 2013 no meio acadêmico - fato também apontado por Flayelle *et al.* (2020) - os autores identificaram duas perspectivas interpretativas: uma enfatizando o entretenimento, as emoções positivas e o tempo livre, e outra destacando os resultados negativos e sintomas de dependência comportamental.

Se por um lado Starosta e Lzydorczyk (2020) trazem uma visão mais holística ao afirmarem que este padrão de consumo de séries inclui conexões sociais, imersão na narrativa, passar o tempo, escapar de problemas do dia a dia, regular emoções negativas e obter gratificação instantânea; por outro, o estado da arte apresentado também indica que a compulsão excessiva por séries pode levar a sintomas de dependência e efeitos negativos para a saúde e a vida social, como negligência do trabalho ou das relações sociais, falta de sono e consumo alimentar inadequado. Sobre o futuro, os autores confirmam a perspectiva de Flayelle *et al.* (2020), quando se preocupam com dificuldades técnicas e empíricas de pesquisa junto a públicos diversos: “Estudos adicionais que abordem grupos populacionais diversos também seriam úteis para uma melhor compreensão deste fenômeno e poderiam, potencialmente, levar a uma melhora na prevenção e no cuidado terapêutico.” (Flayelle *et al.*, 2020, p. 37).

É importante observar que as duas iniciativas têm origem em institutos de pesquisa ligados à Psicologia, cujo foco de interesse reside nos efeitos

psicológicos da maratona de séries como a dependência, a perda de controle e os problemas de saúde mental. Além disso, os pesquisadores da Psicologia e da área da Saúde tendem a se concentrar em estudos individuais, que podem ser mais propensos a encontrar resultados negativos. Já no campo da Comunicação Social, os estudos de recepção contam com amostras mais alargadas. A heterogeneidade dos grupos sociais e populações analisadas contribuem para obtenção de resultados com caráter mais positivo. Em geral, os pesquisadores da Comunicação estão mais interessados nos aspectos sociais e culturais da maratona de séries e apontam que o fenômeno poderia igualmente ser compreendido como uma forma de entretenimento popular, fonte de prazer, relaxamento e conexão social. Para eles, a conclusão de que há um prejuízo à saúde mental é precoce, uma vez que se trata de um padrão de consumo relativamente novo e que carece de uma sistematização metodológica. Exemplos específicos de como essas perspectivas diferentes se manifestam são o estudo *Associations of Problematic Binge-Watching with Depression, Social Interaction Anxiety, and Loneliness* (Sun; Chang, 2021), publicado no *International Journal of Environmental Research and Public Health*, que indica um aumento no risco de depressão e ansiedade a partir do consumo exagerado de episódios e *Predictions of Netflix Binge-watching Behaviour among University Students during Movement Control Order* (Chan et al., 2022), publicado no *Journal of Communication, Language and Culture*, que conclui "'Entretenimento' tem uma relação positiva e forte com o comportamento de maratona de séries na Netflix, enquanto os motivos de 'interação social' e 'fuga' têm uma relação positiva, mas moderadamente significativa, com o comportamento de maratona de séries." (Chan et al.; 2022, p. 12, tradução da autora).

Especificamente sobre os paradigmas teóricos adotados, é possível afirmar que na Psicologia o *binge-watching* é frequentemente analisado sob a ótica da dependência comportamental e da regulação emocional. Estudos psicológicos buscam entender os efeitos do consumo excessivo de mídia no bem-estar mental, baseando-se em teorias como a Teoria da Autodeterminação (Deci; Ryan, 1985) e a Hipótese da Compensação Digital, que sugere que indivíduos com altos níveis de estresse e ansiedade podem recorrer às séries como mecanismo de escape (Starosta; Izydorczyk, 2020). Assim, o fenômeno é quase sempre descrito como um comportamento de risco que pode levar a prejuízos na qualidade do sono, na socialização e no controle dos impulsos.

Por outro lado, o campo da Comunicação aborda a maratona de séries como um fenômeno de consumo midiático que reflete transformações nas práticas culturais contemporâneas. Com base em teorias como a Hipótese dos Usos e Gratificações (Blumler; Katz, 1974), os estudos de recepção analisam as

motivações dos espectadores e suas experiências de imersão narrativa. Além disso, a Teoria da Economia da Atenção (Davenport; Beck, 2001) contribui para compreender como as plataformas de *streaming* estruturam seus catálogos e interfaces para maximizar o engajamento dos usuários, utilizando recomendações algorítmicas e mecanismos de reprodução automática. Dessa forma, a Comunicação enfatiza não apenas os aspectos positivos do *binge-watching*, como entretenimento e construção de comunidades de fãs, mas também os desafios impostos pela lógica de retenção de audiência das plataformas.

As diferenças nos paradigmas teóricos refletem-se nos métodos de pesquisa adotados por cada campo. A Psicologia, ao focar nos efeitos do *binge-watching* sobre o comportamento e a saúde mental, prioriza estudos quantitativos, com questionários padronizados e escalas psicométricas para medir aspectos como compulsão, ansiedade e regulação emocional (Flayelle *et al.*, 2020). Além disso, estudos longitudinais são comuns na tentativa de estabelecer relações causais entre *binge-watching* e sintomas psicológicos.

Na área da Comunicação, os pesquisadores utilizam uma abordagem metodológica diversificada para estudar o *binge-watching*, combinando métodos qualitativos e quantitativos. Estudos de recepção frequentemente empregam entrevistas em profundidade e grupos focais para explorar as experiências subjetivas dos espectadores, suas motivações e a relação com o conteúdo midiático (Livingstone; Das, 2013). A etnografia digital tem sido amplamente aplicada para mapear interações e dinâmicas de engajamento em comunidades online, como fóruns de fãs e redes sociais, permitindo uma análise contextualizada do fenômeno (Pink *et al.*, 2016). Além disso, análises de *big data* e mineração de dados são cada vez mais utilizadas para examinar padrões de consumo e algoritmos de recomendação das plataformas de *streaming* (Evangelista, 2023). Essas metodologias permitem uma compreensão mais ampla da maratona de séries como um fenômeno cultural, considerando tanto suas implicações para a experiência do espectador quanto seu impacto na economia da atenção.

A fim de superar a dicotomia entre os impactos psicológicos e os aspectos culturais do *binge-watching*, sugere-se aqui a adoção de um modelo metodológico misto, que utilize tanto métodos quantitativos da Psicologia, quanto métodos qualitativos da Comunicação. A abordagem seria baseada na premissa da triangulação metodológica (Flick, 2009), que defende a combinação de diferentes métodos como forma de aumentar a validade e a profundidade da análise dos fenômenos sociais. Dessa maneira, propõe-se um estudo que

contemple três dimensões principais: dimensão comportamental; dimensão cultural e midiática; e dimensão algorítmica.

Na dimensão comportamental, poderia haver a aplicação de escalas validadas para avaliar os efeitos do *binge-watching* na saúde mental e no comportamento do espectador. Como exemplo, pode-se utilizar a escala de dependência de séries desenvolvida por Orosz *et al.* (2016), que mede sintomas de compulsão e impacto no cotidiano. Outra ação interessante seria a análise de indicadores emocionais e fisiológicos, como ansiedade e estresse, a partir de questionários psicométricos (Starosta; Izydorczyk, 2020), permitindo quantificar possíveis efeitos negativos e positivos do comportamento de maratona de séries.

Já na dimensão cultural e midiática, seriam conduzidas entrevistas em profundidade e grupos focais com maratonistas de séries para compreender as motivações e as experiências subjetivas associadas a este tipo de consumo. Método que já foi testado por Livingstone e Das (2013) em sua pesquisa sobre recepção midiática e sua relação com a identidade e o prazer narrativo. Além disso, tem-se a etnografia digital baseada em fóruns, redes sociais e plataformas de *streaming* para mapear discursos e representações sociais sobre o *binge-watching*, explorando como os espectadores negociam seus hábitos de consumo e percebem os impactos dessa prática.

A dimensão Algorítmica e de Mercado traria a análise de bancos de dados sobre padrões de consumo, investigando o tempo médio de visualização, os hábitos de finalização de séries e a influência das estratégias das plataformas de *streaming*. Teria grafos e *clusters* como visualização dos resultados. Davenport e Beck (2001), em sua Teoria da Economia da Atenção, destacam como os algoritmos moldam os hábitos de consumo, tornando-se essencial compreender os incentivos digitais que impulsionam o *binge-watching*. Também caberia a realização de estudos experimentais sobre os efeitos das interfaces das plataformas, analisando a influência de fatores como *autoplay*, notificações e recomendações personalizadas na permanência do usuário na plataforma.

Maratona de séries: desenvolvimento conceitual e características

As formas de visualização de séries poderiam ser categorizadas como: (1) *appointment-viewing* (prática de reservar um tempo específico para assistir a determinados programas de televisão); (2) *serial-viewing* (assistir a uma série, uma temporada ou várias temporadas de um programa de televisão no seu próprio ritmo, ao longo de vários dias, semanas ou meses e (3) *binge-watching* (forma que se assiste a uma série de televisão sem parar, consumindo vários episódios em uma única sessão e também conhecida como maratona de séries). Neste sentido, a afirmação de Freire (2021, p. 47) de que “maratonar não é uma

prática nova, pois antigamente boxes de DVDs de séries eram alugados ou comprados, possibilitando a prática. Filmes também entravam na lista de maratonas, quando era alugada toda uma sequência de filmes” ou de Massarolo e Mesquita (2017, p. 255), ao dizerem que “No campo audiovisual, a experiência de ‘maratonar’ séries remonta aos anos 1970, quando foram lançados os equipamentos caseiros de reprodução de áudio e vídeo” não seriam completamente verdadeiras. Embora o cerne de suas ideias seja cabível, os exemplos dados seriam casos clássicos de *serial-viewing*.

A essência de assistir, ler ou consumir algo de maneira contínua pode ser estendida a outros conteúdos de entretenimento. O ato de maratona indicaria a prática de dedicar um período prolongado para a imersão em determinado conteúdo, seja assistindo a vários episódios de uma série, a filmes consecutivos ou lendo capítulos de um livro de forma contínua e ininterrupta. De fato, antes mesmo da popularização das plataformas de *streaming*, sagas e trilogias como Harry Potter, Star Wars e Matrix já eram maratonadas. Assim, a aplicação do termo *binge-watching* ou maratona poderia transcender o universo das séries e abranger diversas formas de entretenimento, refletindo a mudança nos padrões de consumo cultural contemporâneo. Contudo, é no universo da ficção seriada que a expressão foi abraçada.

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

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

Além disso, a plataforma lançou o termo *binge race* para definir o usuário que assiste uma temporada inteira em menos de 24 horas após o lançamento da série. De acordo com release de 2017, entre 2013 e 2016, aumentou 20 vezes o número de *racers* na Netflix em todo o mundo e cerca 8,4 milhões de pessoas

foram registradas com este comportamento pelo sistema da plataforma. Em um ranking de *binge race* publicado no mesmo documento, o Brasil aparece em 10º lugar, tendo Canadá, EUA e Dinamarca como os três primeiros colocados.

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

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

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

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

Castellano e Meimaridis (2021) pontuam que essa associação da prática a um consumo excessivo ou compulsivo fez com que ela carregasse uma conotação muitas vezes negativa, sendo traduzida por diversos pesquisadores como transtorno psicológico. É o caso de um estudo realizado na Universidade do Texas que, através da análise de 316 jovens entre 18 e 29 anos, associou o *binge watching* com sentimentos de depressão, solidão e falta de autocontrole.

Embora a própria Netflix tenha realizado um trabalho para propagar uma cultura do *binge*, ao propor experiências intensificadas para os usuários, recentemente, a plataforma reviu seu posicionamento. Boa parte desta mudança se deveu às pesquisas que relacionam o comportamento de maratona à ansiedade, depressão e outros transtornos psicocomportamentais. Com a midiaticização em torno de tais resultados, feita por jornais como o New York Times, portais como NBC e até jornais acadêmicos como USC New, a Netflix voltou atrás

e, hoje, evita usar os termos maratona, *binge watching*, *binge race* em sua propaganda e em textos de *releases*.

Ainda assim, todas evidências apontam que, na verdade, o *binge watching* funciona como uma estratégia do posicionamento de marca da Netflix. A empresa se aproveita das várias horas contínuas de exposição dos assinantes para estabelecer seu *mindshare*. O termo, oriundo do campo do marketing, remete a “um conjunto de associações abstratas” (Holt, 2014, p.14, tradução nossa) que o consumidor constrói na mente reservando a um produto ou serviço. O indivíduo passa a atribuir a esses últimos características subjetivas e emocionais, indo além dos benefícios diretos oferecidos pelo consumo. Para Holt (2014), são esses aspectos intangíveis que fortalecem a marca. No caso da Netflix, a empresa faz uso de ferramentas tecnológicas e estratégias de comunicação com a finalidade de aumentar o vínculo dos consumidores com o serviço.

Nesta pesquisa, entende-se que *binge-watching* ou maratona de séries é um comportamento de consumo de ficção seriada caracterizado pela imersão na narrativa de um mundo fictício e pela ininterruptibilidade temporal, gerando afetações nos indivíduos. Trata-se de um conceito ainda em fase de construção, sem consenso sobre sua operacionalização e mensuração em diferentes estudos.

Considerações finais

Este estudo sobre o fenômeno da maratona de séries, ou *binge-watching*, é parte de uma pesquisa mais abrangente dividida em três partes: elaboração de um estado da arte acompanhado de uma reflexão sobre o conceito de *binge-watching*; definição do perfil do maratonista; e análise das afetações oriundas deste tipo de consumo junto ao público jovem universitário. Logo, as informações e discussões aqui apresentadas referem-se exclusivamente à primeira etapa.

Foi possível constatar que a complexidade e a dualidade desse comportamento de consumo são elementos importantes e que devem ser relacionados com as naturezas das investigações científicas que constituem o estado da arte. Enquanto alguns estudos enfatizam os riscos associados ao consumo excessivo, como problemas de saúde mental e dependência, outros destacam os aspectos positivos, como o entretenimento e a construção de comunidades. Essa ambivalência sugere que a maratona de séries não deve ser vista apenas sob uma ótica negativa, mas, talvez, sim como um fenômeno complexo que reflete também as transformações nas práticas culturais e sociais na era digital.

O estado da arte apontou que, enquanto investigadores da área de Psicologia frequentemente associam o *binge-watching* a comportamentos compulsivos e impactos negativos, os da Comunicação analisam essa prática sob uma perspectiva mais ampla, considerando suas motivações, dinâmicas de engajamento e influência das plataformas digitais. Diante disso, um caminho promissor para futuras pesquisas seria a integração entre as perspectivas psicológicas e comunicacionais, adotando abordagens interdisciplinares que contemplem tanto os impactos emocionais quanto os significados culturais do fenômeno. Essa convergência pode contribuir para um entendimento mais equilibrado e realista, considerando tanto seus potenciais desafios quanto suas possibilidades de experiência enriquecedora para os espectadores.

A proposta metodológica apresentada nesta fase permitiria um entendimento mais abrangente do assunto, pois evitaria a supervalorização dos impactos negativos (comum nos estudos psicológicos) ou a romantização do fenômeno como uma mera tendência midiática (presente em algumas abordagens da Comunicação). Defende-se que sua adoção geraria uma maior precisão conceitual, pois com a triangulação entre dados comportamentais, relatos subjetivos e análise de padrões de consumo, o estudo contribuiria para uma definição mais consistente do *binge-watching*. Outros dois benefícios da proposta seria a identificação facilitada de perfis diferenciados de espectadores (ao invés de tratar o fenômeno de maneira homogênea, a metodologia permitiria mapear tipologias de maratonistas, considerando tanto fatores psicológicos quanto midiáticos) e a exploração de impactos sociais e mercadológicos, já que ao analisar a relação entre consumo intensivo e as estratégias das plataformas, pode-se discutir tanto a autonomia do espectador, quanto a manipulação algorítmica e os efeitos da economia da atenção.

Um dos principais desafios enfrentados na pesquisa sobre o tema é a falta de consenso sobre a tradução e conceituação do termo *binge-watching*. A natureza do fenômeno, que varia conforme as plataformas digitais e os contextos culturais, torna difícil estabelecer parâmetros claros para sua caracterização. Essa indefinição não apenas complica a análise acadêmica, mas também pode influenciar a percepção pública sobre o comportamento, levando a estigmas desnecessários. Portanto, seria crucial que futuras pesquisas buscassem uma harmonização nas definições e metodologias utilizadas. Autores como Flayelle *et al.* (2020) destacam a necessidade de consistência na operacionalização do conceito, enquanto Starosta e Izydorczyk (2020) sugerem que o engajamento saudável deve ser claramente diferenciado do *binge-watching* problemático. Essa distinção é essencial para evitar a patologização de um comportamento que pode

ser tanto uma forma de entretenimento quanto uma resposta a necessidades emocionais.

Embora este estudo tenha focado principalmente na definição e evolução do conceito de *binge-watching*, reconhece-se que as implicações sociais, culturais e mercadológicas desse comportamento demandam uma investigação mais aprofundada. O fenômeno não é apenas uma prática espontânea do espectador, mas um comportamento influenciado por estratégias sofisticadas das plataformas de *streaming*, que utilizam algoritmos de recomendação para maximizar o engajamento e prolongar o tempo de visualização. Mecanismos como *autoplay*, notificações personalizadas e sugestões baseadas no histórico de consumo são desenhados para estimular o consumo contínuo, tornando a maratona de séries uma prática não apenas incentivada, mas estruturada dentro da lógica da economia da atenção (Davenport; Beck, 2001). Assim, futuras pesquisas podem aprofundar como esses algoritmos moldam hábitos de consumo e até que ponto os espectadores mantêm autonomia sobre suas escolhas ou são conduzidos a um consumo midiático intensificado pelas próprias plataformas.

Além disso, as dinâmicas sociais do *binge-watching* merecem um olhar mais atento, especialmente no que diz respeito à formação de comunidades de fãs e ao impacto nas interações interpessoais. O consumo serializado e prolongado de séries frequentemente extrapola a experiência individual e se transforma em um fenômeno coletivo, impulsionado por debates em redes sociais, fóruns de discussão e eventos de cultura pop. Segundo Jenkins (2006), a cultura participativa permite que os fãs se apropriem das narrativas e construam significados compartilhados, reforçando a sensação de pertencimento a um grupo. No entanto, há um paradoxo: se, por um lado, a maratona de séries pode funcionar como um catalisador de conexões sociais online, por outro, pode diminuir o tempo dedicado a interações presenciais e comprometer laços familiares e sociais tradicionais. Cabe às pesquisas futuras investigar como essas novas formas de sociabilidade se estruturam e como equilibrar o consumo de entretenimento digital com a manutenção de relações interpessoais saudáveis.

Por fim, o estudo das maratonas de séries deve considerar não apenas as implicações individuais e psicológicas, mas também os impactos coletivos e mercadológicos dessa prática. O *binge-watching* reflete mudanças nos hábitos culturais contemporâneos e no modo como os indivíduos interagem com o entretenimento e com o meio digital. A dualidade entre engajamento e dependência, conexão e isolamento, autonomia e controle algorítmico evidencia a necessidade de uma abordagem interdisciplinar para a compreensão do fenômeno. À medida que as plataformas de *streaming* continuam a moldar os

padrões de consumo audiovisual, torna-se essencial compreender os impactos dessas estratégias não apenas sobre a experiência do espectador, mas também sobre dinâmicas sociais, comportamentos coletivos e a relação entre tecnologia, mídia e sociedade. Investigações futuras que combinem métodos da Psicologia, da Comunicação e dos Estudos de Consumo poderão oferecer uma visão mais abrangente e equilibrada sobre o papel do *binge-watching* no contexto contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- BLUMLER, J.; KATZ, E. Uses and gratification theory. **Public Opinion Quarterly**, [S. l.], n. 37, p. 509-523, 1974.
- BRYANT, J.; CARVETH, R.; BROWN, D. Television viewing and anxiety: an experimental examination. **Journal of Communication**, Oxford, v. 31, n. 1, p. 106-119, 1981. Disponível em: <https://academic.oup.com/joc/article-abstract/31/1/106/4371945>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. A “televisão do futuro”? Netflix, qualidade e neofilia no debate sobre TV. **MATRIZES**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 195-222, 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizess/article/view/175844>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- CHAN, T. *et al.* Predictions of Netflix Binge-watching Behaviour among University Students during Movement Control Order. **Journal of Communication, Language and Culture**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 1-16, 2022. Disponível em: <https://journals.mmupress.com/index.php/jclc/article/view/408>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- COUTINHO, L. **A vida adolescente levada a sério**: identidade *teen* e cultura das séries. 2016. 280 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6905>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- DAVENPORT, T. H.; BECK, J. C. The Attention economy. **Ubiquity**, [S. l.], v. 2001, n. maio, p. 1, 2001.
- DECI, E.; RYAN, R. **Intrinsic motivation and self-determination in human behavior**. New York: Plenum, 1985.
- EVANGELISTA, R.; RÉGIS, F. Potencial Educativo da Ficção Seriada no Ensino de Teoria da Comunicação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 46., 2023, Belo Horizonte. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2023. Disponível em: <https://sistemas.intercom.org.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- FLAYELLE, M. *et al.* Binge-Watching: what do we know so far? A first systematic review of the evidence. **Current Addiction Reports**, [S. l.], v. 7, p. 44-60, 2020. Disponível em: <https://www.researchgate.net>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- FREIRE, M. **Por que assistimos séries?** Um framework do consumo de séries. 2020. 150 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

GRECO, C.; SOUZA, G.; PEREIRA, S. L. Consumo midiático, localismos e cosmopolitismos: a série brasileira Coisa mais linda. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 156–173, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/26243>. Acesso em: 31 ago. 2025.

HOLT, J.; SANSON, K. **Connected viewing**: selling, streaming, & sharing media in the digital era. New York: Routledge, 2014.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2006.

JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

KAUFMAN, L. et al. **Make Your Own Damn Movie!**: secrets of a renegade director. [S. l.]: L.A. Weekly Books, 2003.

LIVINGSTONE, S.; DAS, R. The End of Audiences? Theoretical echoes of reception amid the uncertainties of use. In: HARTLEY, J.; BURGESS, J.; BRUNS, A. (org.). **A Companion to New Media Dynamics**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2013. p. 104-121.

MASSAROLO, J. C.; MESQUITA, D. Vídeo sob demanda: uma nova plataforma televisiva. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 25., 2016, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: Compós, 2016.

MCCORMICK, C. **TV Finales and the Meaning of Endings**. 2018. 210 f. Tese (Doutorado) – McGill University, Montreal, 2018. Disponível em: <https://search.proquest.com>. Acesso em: 31 ago. 2025.

NETFLIX. **Ready, Set, Binge**: more than 8 million viewers 'Binge Race' their favourite series. [S. l.]: Netflix Media Center, 17 out. 2017. Disponível em: <https://about.netflix.com/en/news>. Acesso em: 31 ago. 2025.

OROSZ, G. et al. On the correlates of passion for screen-based behaviors: the case of impulsivity and the problematic and non-problematic Facebook use and TV series watching. **Personality and Individual Differences**, [S. l.], v. 101, p. 167–176, 2016.

PANDA, S.; PANDEY, S. C. Binge watching and college students: motivations and outcomes. **Young Consumers**, [S. l.], v. 18, n. 4, p. 425–438, 2017. Disponível em: <https://www.researchgate.net>. Acesso em: 31 ago. 2025.

PINK, S. et al. **Digital Ethnography**: principles and practice. Thousand Oaks: Sage, 2015.

SACCOMORI, C. et al. **Práticas de binge-watching na era digital**: novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix. 2016. 130 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 241–252, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/15810>. Acesso em: 31 ago. 2025.

STAROSTA, J. A.; IZYDORCZYK, B. Understanding the phenomenon of binge-watching: a systematic review. **International Journal of Environmental Research and Public Health**, [S. l.], v. 17, n. 12, p. 4469, 2020. Disponível em: <https://www.mdpi.com>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SUN, J.; CHANG, Y. Associations of problematic binge-watching with depression, social interaction anxiety, and loneliness. **International Journal of Environmental Research**

and Public Health, [S. l.], v. 18, n. 3, p. 1168, 2021. Disponível em: <https://www.mdpi.com>. Acesso em: 31 ago. 2025.

TEFERTILLER, A. C.; MAXWELL, L. Understanding binge-watching: a uses and gratifications approach. **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, [S. l.], v. 64, n. 1, p. 94-112, 2020.

VIOQUE, J.; TORRES, A.; QUILES, J. Time spent watching television, sleep duration and obesity in adults living in Valencia, Spain. **International Journal of Obesity**, [S. l.], v. 24, n. 12, p. 1683-1688, 2000. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/0801434>. Acesso em: 31 ago. 2025.

WALTON-PATTISON, E.; DOMBROWSKI, S. U.; PRESSEAU, J. Just one more episode: frequency and theoretical correlates of television binge watching. **Journal of Health Psychology**, [S. l.], v. 21, n. 1, p. 17-24, 2016. Disponível em: <https://journals.sagepub.com>. Acesso em: 31 ago. 2025.

ESPECTATORIALIDADES DA TELENOVELA NO STREAMING: UM ESTUDO DE *TODAS AS FLORES, DO GLOBOPLAY*¹²¹

Carolina Gomes (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Bruna Aucar (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

A presença da telenovela na rotina dos brasileiros ditou regras, promoveu conversas, pautas públicas e, muitas vezes, estabeleceu horários definidos para certas atividades. Segundo Martín-Barbero (1997), esse tipo de programa é mais do que um formato televisivo consolidado, é também o mais longo e importante da televisão brasileira, que se sustenta pelas regras do melodrama – principal matriz narrativa latino-americana. Através da história da telenovela, é possível acompanhar as transformações no consumo audiovisual do país implementadas com o incremento e popularização de recursos digitais, já que as audiências continuam a manifestar amplo interesse e intimidade com esse tipo de formato, mesmo diante do aumento da oferta de conteúdos e gêneros trazidos pelas plataformas internacionais.

Mas, afinal, como a telenovela continua conquistando diferentes públicos ao longo de tantas décadas e se mantém como produto relevante na cultura brasileira? E de que maneira ela vem se adaptando à reorganização do ecossistema televisivo e às novas demandas das audiências? Esta pesquisa parte do interesse em refletir sobre as transformações nas formas de exibição e nos hábitos de consumo das telenovelas brasileiras, especialmente aquelas distribuídas por plataformas de *streaming*. O objetivo é analisar como este produto audiovisual responde à emergência de novas telas e práticas espectatoriais, mantendo-se hegemônico no cenário nacional. Trata-se, assim, de compreender como a telenovela se atualiza diante das mudanças tecnológicas, das dinâmicas do mercado audiovisual e das exigências culturais e afetivas do público, preservando sua conexão com a sociedade, os repertórios populares e os modos de consumo contemporâneos.

Assim, esta investigação parte da segunda¹²² novela do *Globoplay, Todas as Flores*, uma produção original da plataforma de *streaming* da *TV Globo*, escrita

¹²¹ Este trabalho foi desenvolvido com recursos da Bolsa Jovem Cientista do Nosso Estado, concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), no âmbito do Laboratório de Audiovisual e Consumo da PUC-Rio, coordenado pela Professora Bruna Aucar.

¹²² A primeira novela do *Globoplay* foi *Verdades secretas II*, que teve a plataforma como primeira janela de exibição. No entanto, não foi uma obra pensada e produzida para o *streaming*, já que sua primeira parte foi exibida na TV aberta. Sendo assim, *Todas as flores* é a primeira novela produzida e pensada para o *streaming* (*TODAS as Flores*. Criação: João Emanuel Carneiro. Direção: Carlos Araújo. Produção: Betina Paulon e Gustavo Rabelo. Rio de Janeiro: Globoplay, 2022. 85 capítulos. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/todas-as-flores/t/pp7sN9wfdb/>. Acesso em: 05 ago. 2025).

e criada por João Emanuel Carneiro, com direção artística de Carlos Araújo e produção de Betina Paulon e Gustavo Rabelo. Para compreender as dinâmicas culturais e tecnológicas que influenciam o consumo da telenovela, o estudo adota uma abordagem qualitativa e representativa, ancorada na teoria das mediações, proposta por Martín-Barbero (2004), e em uma pesquisa de recepção com um grupo de 14 telespectadores de *Todas as Flores*, moradores do Estado do Rio de Janeiro, entrevistados de forma remota durante os meses de junho, julho e agosto de 2023. A análise considera tanto a estrutura narrativa da obra quanto os hábitos de consumo do público, buscando compreender como o modelo de exibição sob demanda impacta a relação dos espectadores com esse gênero televisivo tradicional.

O enredo é guiado por mulheres fortes e determinadas em seus desejos reprimidos e ambições imorais, englobando temas como luta de classes, deficiência visual, tráfico humano e trabalho análogo à escravidão. A trama chama a atenção por seu caráter híbrido, que mistura elementos dos da narrativa serializada e episódica, seguindo um modelo que desafia as estruturas tradicionais da televisão aberta, o que exige maior engajamento e interpretação ativa do espectador (Mittel, 2012).

De fato, a TV linear enfrenta hoje uma fragmentação que desestabiliza sua preponderância e seu status cultural. Atualmente, o telespectador está inserido em um ecossistema midiático que transcende barreiras temporais e espaciais. Os serviços de *streaming*, financiados por assinaturas, promovem o ideal de liberdade e autonomia para esse novo público, que passa a desenvolver hábitos de consumo audiovisual diferenciados. A oferta de personalização gerenciada por algoritmos e o amplo catálogo de títulos internacionais disponíveis são os grandes atrativos destas plataformas (Lotz, 2022).

Em 2022, pela primeira vez, a PNAD Contínua (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios) coletou dados sobre as plataformas de *streaming*. O estudo mostra que, em 2022, 31,1 milhões de domicílios já usavam o serviço, um número que corresponde a 43,4% do total de casas com aparelhos de televisão em todo o Brasil (IBGE, 2022). Apesar do aumento expressivo dos números, é preciso ponderar que em países como o Brasil, com ampla tradição de produção audiovisual, essa mudança é bastante gradual, uma vez que a televisão aberta ainda é hegemônica. Desta forma, nos tópicos deste artigo, procuramos explorar as tendências, preferências, hábitos e práticas de consumo dos entrevistados em relação às transformações e adaptações da telenovela de seu dispositivo original para as plataformas de *streaming*.

A televisão expandida

Mais de setenta anos após a estreia da primeira telenovela, o formato pode ser considerado o mais popular e lucrativo da televisão brasileira, um componente central do debate sobre a cultura nacional e a identidade do país. Isso se dá principalmente pela reestruturação da linguagem usada nos folhetins a partir do trabalho acumulado no rádio e no cinema.

A partir da década de 1970, a TV Globo consolidou-se como a principal produtora e distribuidora de telenovelas nacionais. Para fortalecer sua hegemonia no gênero, a emissora estabeleceu parcerias estratégicas com grupos internacionais e adotou um modelo industrial sofisticado, caracterizado por altos investimentos técnicos, inovação narrativa e uma estrutura de produção contínua. Esse processo ampliou sua influência e fortaleceu sua presença na América Latina. Embora marcado por diversas manobras políticas, esses acordos – sobretudo o firmado com o grupo norte-americano *Time Life* – permitiram a expansão do parque industrial televisivo brasileiro, elevando a qualidade das produções e garantindo um fluxo constante de conteúdos que conquistaram tanto o público nacional quanto o internacional, competindo diretamente com produções estrangeiras que buscavam exercer influência cultural por meio da comunicação de massa (Rodrigues, 2024). Dessa forma, as telenovelas consolidaram-se como um modelo eficaz de resistência ao imperialismo cultural, especialmente ao estadunidense, ao oferecer narrativas que refletem a cultura e a realidade brasileiras (Straubhaar *et al.*, 2021). Assim, ao apostar na telenovela como seu principal produto, a Globo transformou o gênero em um elemento central da cultura midiática brasileira, consolidando-se como referência global na produção dramatúrgica televisiva. Segundo Lopes (2009), com a alta credibilidade alcançada por esse "recurso comunicativo", a telenovela tornou-se um espaço de ampla visibilidade para a promoção de debates sobre temas que afetam a vida moderna no país.

Atualmente, a indústria televisiva é responsável por grande parte da produção de entretenimento audiovisual no Brasil. Segundo Martín-Barbero (1997), a televisão na América Latina tem a família como unidade básica de audiência, pois representa, para a maioria das pessoas, uma situação de reconhecimento e identidade. No Brasil, a programação televisiva foi estruturada para manter o telespectador engajado, alternando entre telejornais e telenovelas no período noturno, moldando os horários e hábitos de consumo nos domicílios. Na TV Globo, por exemplo, a principal telenovela, originalmente conhecida como 'novela das oito' devido ao seu horário de exibição às 20h, passou a ser chamada de 'novela das nove' e atualmente é exibida por volta das 21h30, refletindo as mudanças nos hábitos e no ritmo de vida da sociedade brasileira.

A popularização das plataformas de *streaming* no Brasil tem transformado significativamente o ambiente televisivo, impactando a liderança da TV Globo na produção de telenovelas. Com o acesso a um catálogo diversificado de títulos nacionais e internacionais, os espectadores ampliaram suas opções de entretenimento, desestabilizando a audiência das telenovelas tradicionais exibidas em televisão aberta. Essa mudança reavivou o debate sobre o imperialismo cultural, uma vez que conteúdos estrangeiros, especialmente de origem norte-americana, passaram a competir diretamente com as produções locais, influenciando hábitos culturais e de consumo no país (Straubhaar *et al.*, 2021). Para se adaptar a essa nova realidade, a emissora e outras produtoras brasileiras têm investido na reformulação de suas narrativas e na distribuição de conteúdos em plataformas digitais, buscando manter a relevância cultural das telenovelas nacionais (Svartman, 2023). Esse fenômeno também ocorre em outros países da América Latina com forte tradição na produção de melodramas como principal produto televisivo, onde as plataformas de *streaming* têm desafiado as produções locais e suscitado discussões sobre a preservação da identidade audiovisual diante da crescente oferta de formatos e gêneros estrangeiros.

A expansão global das plataformas de *streaming*, liderada pela Netflix¹²³ a partir de 2016, levou essas empresas a adaptarem seus modelos de negócios, investindo em narrativas e talentos locais (Lotz, 2022). No Brasil, a popularidade do melodrama incentivou *players* internacionais a incluírem séries melodramáticas e telenovelas como componentes centrais de suas estratégias comerciais, visando ampliar suas bases de assinantes e fortalecer a presença de suas marcas no país. Por exemplo, a Netflix anunciou um investimento de R\$ 1 bilhão em novelas e séries originais brasileiras entre 2023 e 2024 (UOL, 2023).

Produções como *Pedaço de Mim* (Netflix, 2024), *Beleza Fatal* (Max, 2025), *Cangaço Novo* (Prime Vídeo, 2023) e *Senna* (Netflix, 2024) exemplificam como as plataformas de *streaming* têm aproveitado a vasta experiência dos profissionais brasileiros adquirida ao longo de anos na televisão aberta. Sem a infraestrutura de produção própria comparável à da TV Globo, essas plataformas frequentemente estabelecem parcerias com produtoras independentes locais. Por um lado, esse modelo estimula o mercado independente e facilita a circulação internacional das obras brasileiras. Por outro lado, a ausência de regulamentação específica para o setor e as recorrentes crises políticas no campo audiovisual resultam em precarizações profissionais, incluindo disputas

¹²³ O serviço, até então disponível em 60 países, passou a alcançar 130 nações. Hoje, a empresa está presente em mais de 190 territórios. Fontes: NETFLIX (2016) e O Globo (2024).

por propriedade intelectual e questões trabalhistas. Em fevereiro de 2025, o Ministério da Cultura defendeu a necessidade de regulamentar os serviços de vídeo sob demanda para impulsionar o mercado audiovisual brasileiro e protegê-lo de práticas predatórias por parte de empresas estrangeiras (Câmara dos Deputados, 2025).

Impulsionada por essas mudanças da concorrência, a TV Globo, através de sua plataforma de *streaming* Globoplay, inaugurada em dezembro de 2015, começa a investir na produção de telenovelas em 2021, com *Verdades Secretas II*, de Walcyr Carrasco. A aposta inicial se deu em decorrência do enorme sucesso de *Verdades Secretas*, obra vencedora do Emmy Internacional 2016 e que gerou grande engajamento nas redes sociais. A continuação da trama contou com apenas 50 capítulos, com a liberação de 10 episódios a cada quinze dias, diálogos mais enxutos e ofereceu aos telespectadores a possibilidade de escolher entre dois desfechos diferentes (GSHOW, 2022). Mesmo com inúmeras críticas advindas do jornalismo especializado, a novela fechou com bons índices de audiência no *streaming*, feito que não se repetiu posteriormente quando a obra ganhou uma versão editada para exibição na TV Globo (Kogut, 2021).

Em 2022, o Globoplay aperfeiçoa o modelo com *Todas as Flores*, novela que conquistou inúmeros prêmios¹²⁴ e bateu recordes de audiência e engajamento nas redes sociais. A obra, alicerçada em uma narrativa melodramática clássica, promoveu inovações que apontaram para uma hibridização com os formatos seriados do *streaming*. Inteiramente gravada antes da exibição – diferentemente das telenovelas tradicionais, que costumam ser obras abertas e adaptáveis conforme a resposta do público –, a novela contou com 85 capítulos, disponibilizados em duas partes na plataforma: a primeira, de outubro a dezembro de 2022, e a segunda, de abril a junho de 2023, sempre em blocos semanais de cinco partes. Além disso, cada capítulo apresentou um enredo com ritmo próprio, muitas vezes ágil e ousado, que mantém o telespectador atento para não perder nenhum detalhe da trama. As histórias principais – com exceção do núcleo de humor da novela – se direcionavam para os núcleos centrais, um recurso comum usado em séries para acelerar o fluxo da narrativa. O formato de exibição também alterou os ganchos e arcos principais, transformando-os em quinzenais e semanais. Dessa maneira, conclui-se que os cinco episódios disponibilizados semanalmente foram pensados para serem consumidos de uma só vez (Rocha; De Almeida Ferreira, 2023).

¹²⁴ A novela recebeu os prêmios “APCA de televisão” (2022 e 2023), “Faz a diferença”, do jornal O Globo (2022), “Troféu AIB de Imprensa” (2023), “Rose D’or Latino” (2023), entre outros.

Svartman (2023) reflete sobre o modelo serializado episódico – isto é, com histórias que se encerram a cada episódio – como uma estratégia narrativa cada vez mais presente na ficção audiovisual contemporânea e um possível caminho para o futuro das telenovelas, em consonância com as fragmentações dos ambientes midiáticos e das práticas espectatoriais. A autora afirma que isso ajuda a tornar o capítulo mais interessante para aquelas pessoas que não acompanham a trama diariamente. “A resiliência da telenovela é o que mantém a audiência até hoje, fazendo-a permanecer como um produto viável comercialmente e presente em novas telas” (Svartman, 2023, p. 57). Desta forma, Scolari (2009) designa a televisão como lugar de conteúdo transmídia, classificado dentro do conceito de *transtelevisão* (Siciliano; Aucar; Rocha, 2023), que se caracteriza pela experiência televisiva pautada na produção, na distribuição, na reprodução e na interação com diferentes públicos e em múltiplos dispositivos.

Dado o pioneirismo de *Todas as Flores* como modelo de produção melodramática pensado para o *streaming*, analisaremos a novela sob a égide das mediações barberianas, buscando estabelecer compreensões iniciais sobre as transformações produtivas e as novas práticas de consumo. De forma complementar, apresentaremos os resultados decorrentes de uma pesquisa de recepção com 14 telespectadores da novela, a fim de evidenciar suas relações e práticas espectatoriais com a obra.

***Todas as Flores* e as mediações barberianas**

Nos estudos sobre as mudanças nas formas de consumo da televisão, é inegável a importância de se olhar para a linguagem e a materialidade de cada meio de comunicação, visto que um dos aspectos mais importantes é a readequação dos conteúdos às características e funcionalidades de cada plataforma. Os estudos culturais britânicos, com base em autores como Stuart Hall (2003) e Richard Johnson (1996), reforçam a importância de pensar a comunicação em consonância com as formas populares e a cultura de massa. Colocando luz no contexto latino-americano, Martín-Barbero (1997) – um dos principais representantes dessa tradição epistemológica na região – elege a televisão como o meio de comunicação central de suas pesquisas, dada sua grande importância cultural. Para ele, a televisão se torna um espaço de mediação cultural quando atua ativamente na formação de identidades e na produção de significados compartilhados, não sendo apenas um mero espelhamento das dinâmicas sociais.

Martín-Barbero (1997) concebe uma estrutura acerca da relação entre a cultura, a política e os meios de comunicação, a chamada “teoria das

mediações”. Segundo o autor, as mediações são caminhos em que se torna possível entender os processos de interação entre o espaço da produção e o da recepção. Sendo assim, “o que [a mídia] produz na televisão não responde unicamente a requisitos do sistema industrial e a estratégias comerciais, mas também a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver” (Martín-Barbero; Munhoz, 1992, p. 20)¹²⁵. Em *Ofício de cartógrafo* (2004), Barbero passa a refletir sobre mediações comunicativas da cultura afirmando que estas estão organizadas sobre dois eixos: o primeiro, diacrônico, relacionado às *Matrizes Culturais* aos *Formatos Industriais*, e o segundo, sincrônico, ligando as *Lógicas de Produção* com as *Competências de Recepção*.

Assim, este estudo usa a cartografia barberiana como inspiração metodológica para discutir os caminhos de análise a serem seguidos. Aqui, nos debruçaremos sobre quatro mediações de seu segundo mapa metodológico (Figura 1): a *socialidade*, a *ritualidade*, a *tecnicidade* e a *institucionalidade*, conceitos diretamente ligados ao processo de atribuição de sentidos do receptor e relevantes para a pesquisa sobre os novos modelos de distribuição e circulação das telenovelas. As mediações são ponderadas como instâncias comunicativas que elaboram seus sentidos culturais a partir de processos de interação, que são fluidos, constantes e englobam as complexidades que interceptam o cotidiano, as territorialidades e as manifestações populares.

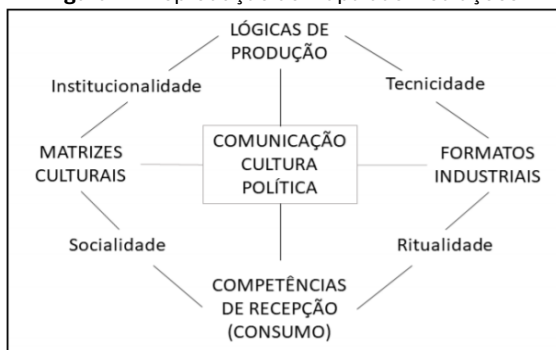
A *socialidade* está relacionada às *Matrizes Culturais* e às *Competências de Recepção*; sendo assim, essa mediação conecta a tradição cultural com a relação dos receptores com a cultura de massa. Ela diz respeito às relações do cotidiano e às diversas formas de interação do indivíduo. Já a *ritualidade* está entre as *Competências de Recepção* e os *Formatos Industriais*, referindo-se às formas como um produto midiático é consumido. É uma mediação que relaciona os ritos e formas a seus cenários de interação e repetição. Deste modo, a *ritualidade* provoca um olhar diferenciado para os diferentes usos dos meios, que estão diretamente relacionados aos hábitos individuais e a questões de classe e gênero (Martín-Barbero, 2004).

Entre os *Formatos Industriais* e as *Lógicas de Produção*, está a *tecnicidade* – em um cenário de globalização e de convergência midiática –, que mostra como a tecnologia molda a cultura e interfere nas novas práticas sociais dos meios de comunicação, o que demanda a compreensão das lógicas de produção e das estruturas mercadológicas. Por fim, a *institucionalidade* está

¹²⁵ No original: “Las mediaciones son ese lugar desde donde es posible compree: lo que se produce en la televisión no responde unicamente a requerimientos del sistema industrial y a estratagemas comerciales sino también a exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de ver”. Tradução nossa.

entre as *Lógicas de Produção* e as *Matrizes Culturais*, relacionando a produção com a cultura; ou seja, cada instituição que cria ou produz um produto cultural tem seus valores, o que afeta na interpretação do receptor sobre a sua mensagem. O autor afirma, ainda, que essa mediação afeta a regulamentação dos discursos e dos meios, do Estado e dos cidadãos (Martín-Barbero, 2004).

Figura 1 – Reprodução do Mapa das Mediações



Fonte: Martín-Barbero (2004).

Com esta organização através do mapa das mediações, é possível perceber a comunicação como mediadora das mais variadas formas da vida cultural e política, sendo assim, “é possível operacionalizar a análise de qualquer fenômeno social que relaciona comunicação, cultura e política, impondo-se como uma dimensão da articulação entre produtores, mídia, mensagens, receptores e cultura” (Lopes, 2018, p. 17).

Para desenvolvimento da análise proposta, buscamos refletir, a partir de *Todas as Flores*, os aspectos das *Lógicas de Produção*, das *Matrizes Culturais* e dos *Formatos Industriais*, para entender como as mediações propostas por Martín-Barbero atravessam as *Competências de Recepção* desta ficção audiovisual planejada para o *streaming*. Diante disso, empreendemos uma pesquisa qualitativa e representativa com o intuito de compreender as transformações no consumo das telenovelas brasileiras, tendo como *corpus* de análise o discurso de telespectadores da novela *Todas as Flores*. Realizamos entrevistas em profundidade com 14 voluntários. Os três grupos estão divididos por idade:

- Grupo 1 – 6 entrevistados, entre 24 e 34 anos;
- Grupo 2 – 6 entrevistados entre 35 e 49 anos;
- Grupo 3 – 2 entrevistados com representantes acima dos 59 anos.

A maioria dos entrevistados pertencem às classes B e C, sendo 12 mulheres e 2 homens, e geograficamente estão localizados na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro e na cidade de Campos dos Goytacazes no interior do Estado. Os voluntários foram selecionados a partir de pesquisas na rede social *Instagram* e por meio de conversas informais com amigos e familiares – à medida que a pesquisa foi sendo apresentada em rodas de conversa, os indivíduos se identificaram com a temática e compartilharam seus modos de consumo. As entrevistas ocorreram por meio de videoconferências, ligações de voz, áudios e mensagens no aplicativo *WhatsApp*. A questão etária foi usada como categoria de delimitação dos grupos com o intuito de mostrar as transformações no consumo de quem já assiste e de quem está desenvolvendo o hábito de assistir a novelas no *streaming*.

O modelo de produção de *Todas as Flores* provoca mudanças na confecção do protótipo clássico da telenovela brasileira, que estávamos acostumados desde os anos 1960. Assim, a investigação destaca: a *institucionalidade* presente na aceleração do ritmo narrativo e nas novas condições de espetatorialidade impostas pelas plataformas de *streaming*; a *tecnicidade* no modelo de distribuição da novela; a *ritualidade* nos novos hábitos de consumo; e a *socialidade* na conversa gerada pela novela nas redes sociais. É importante ressaltar que não desenvolvemos nosso estudo buscando categorizar de maneira estática ou imutável cada um desses pontos, uma vez que acreditamos que todas as características se misturam, como mostram os eixos circulares do mapa construídos por Martín-Barbero.

A *tecnicidade* é uma mediação presente nos processos de distribuição, disponibilização de capítulos e dos modos de circulação da obra, desde as *Lógicas de Produção* até os *Formatos Industriais*, mostrando como a tecnologia molda a cultura e interfere nas práticas sociais dos meios. Logo, o conteúdo se adapta aos novos contextos, dispositivos e formas de distribuição em que estão inseridos.

O *streaming* de vídeo trouxe, ainda, mudanças no formato de produção da novela. Com a trama fechada e toda gravada previamente para a plataforma, *Todas as Flores* perdeu uma das principais características da telenovela: ser uma obra aberta. Sendo assim, o termômetro da audiência, nos moldes da TV aberta, não serviu para alterar a trama oficial, mas funcionou como estratégia para ações nas redes sociais voltadas à divulgação da segunda janela de exibição da novela:

a TV Globo ¹²⁶. Ou seja, o diálogo com o público ocorreu em outra temporalidade – distinta do tempo de produção da novela –, por meio de outras ferramentas midiáticas e até de outras empresas de comunicação. O modelo demarca a necessidade de instaurarmos novas metodologias para reinterpretar o conceito de audiência e os parâmetros de sucesso de um produto ficcional (Lemos, 2023).

Este formato de distribuição em duas etapas foi criticado pelos nossos informantes. Não só durante as entrevistas, mas também em conversas informais sobre a novela, foi possível observar um grande descontentamento com a sequência narrativa que a obra seguiu na segunda parte. Alguns apontaram que a trama parecia estar correndo para acabar e deixou furos importantes nos capítulos finais. “Voltei a assistir com a mesma intenção, mas a segunda parte não me pegou. Achei que as tramas se perderam um pouco, pareceu tudo meio jogado, sabe? Achei que tudo deu uma caída e parecia que estava para acabar a qualquer momento”, conta um dos entrevistados de 25 anos.

Esse discurso também ficou marcado nas respostas de entrevistados que tinham entre 36 e 49 anos e que já estavam mais acostumados com o modelo tradicional de assistir à televisão – com exibição sequencial da obra completa, como apontado nos trechos abaixo:

Para mim, não foi legal. Como eu falei das séries, eu não gosto dessa coisa picada. Você está ali naquela emoção, com o pensamento focado naquilo, e aí rola uma ruptura. Eu não gosto e prefiro seguir naquela vida, afinal você está vivendo a vida daquelas pessoas, né? [...] Então, eu não sou a favor desse formato. Eu prefiro que seja uma coisa contínua, mas eu entendo que eles existem por uma questão de estratégia das empresas (Conta uma entrevistada de 40 anos).

No intervalo, eu achei que eu não fosse voltar a assistir. Achei que deu uma esfriada legal. Novela não é série, é bom sempre a gente reforçar isso. Eu não voltei a assistir da mesma forma que eu vi a primeira parte. Na verdade, quando *Todas as Flores* retornou, eu ainda fiquei resistente a retomar a novela, eu acho que levei uns 15 ou 20 dias para voltar a assistir. Eu decidi voltar por conta das redes sociais e de comentários de amigas que me deixaram curiosa para ver. [...] Eu não gostaria de assistir novamente a uma novela que fosse dividida. Como a gente sempre fala: novela é novela, série é série. Então, se a proposta é fazer uma novela que seja para o *streaming*, que seja mais curta e com capítulos mais compactos, acho que o caminho é esse. Mas você colocar uma ruptura de intervalo tão grande eu acho que não combina e acho que não é necessário (Conta uma entrevistada de 44 anos).

¹²⁶ A novela foi exibida na *TV Globo* de 04 de setembro a 21 de novembro de 2023, no horário das 23 horas.

Apesar de apresentar as características clássicas de uma novela, *Todas as Flores* apresenta rupturas significativas no formato que provocam uma aceleração no ritmo da narrativa. As implicações imersas nas *Lógicas de Produção* e nos *Formatos Industriais*, praticados tanto pelo autor quanto pela emissora, trouxeram consequências diretas ao processo de distribuição e consumo da novela. Menor número de capítulos, núcleos e acontecimentos interligados com a trama central, distribuição em blocos de episódios, número reduzido de personagens, democratização da população ficcional são algumas técnicas que podem ser percebidas como inovações narrativas próprias do contexto do *streaming* que colaboram para uma história mais fluida e conectada.

Outra característica clássica do folhetim é a presença de bons ganchos. Como explica Svartman (2023), são sequências impactantes ao final de cada capítulo que fazem com que o público queira continuar assistindo à trama. Em *Todas as Flores*, a velocidade com que esses ganchos são retomados e solucionados aguça ainda mais a curiosidade de novos acontecimentos e rompe a estrutura clássica das telenovelas. A ficção do *streaming* traz ainda dois outros tipos de ganchos para além daqueles no final de cada capítulo: os ganchos no final de cada bloco, de médio impacto, e o gancho no final da primeira parte da novela, de grande impacto, que aqui serão explorados em seus diferentes níveis. Ao final de cada bloco, dada a agilidade da audiência em assistir rapidamente aos cinco capítulos disponibilizados semanalmente, era necessário um gancho de nível de médio prazo que levasse a assiduidade do público até a próxima semana, como aconteceu, por exemplo, com o gancho do primeiro bloco em que Vanessa (Leticia Colin – vilã) leva Maíra (Sophie Charlotte - mocinha) para conhecer seu namorado, Rafael (Humberto Carrão - mocinho), e, ao chegar no restaurante, ele descobre que as duas são irmãs. Até então, Rafael e Maíra estavam se conhecendo melhor, mas ela não sabia que ele era namorado de sua irmã, e ele não sabia que as duas eram irmãs.

Por sua vez, o gancho de grande impacto, utilizado no final da primeira parte da novela, precisou exercer uma função a longo prazo – como ocorre nas séries – para que o público mantivesse viva a memória do último capítulo e aguardasse por quatro meses para ver a continuação da história. Neste caso, a última cena da primeira parte da novela mostra a cirurgia de Maíra, em que ela voltaria a enxergar parcialmente para se vingar de Zoé (Regina Casé). A cena, de certa forma, surpreendeu o público, já que a possibilidade da cirurgia da personagem marcaria a maior virada no enredo da novela, em que a mocinha mostraria um lado obscuro para fazer justiça com as próprias mãos.

Sendo assim, os ganchos a cada capítulo – que não estão necessariamente no final do bloco – podem ser considerados de nível baixo, a

curto prazo, já que rapidamente o público seguirá para um próximo capítulo sem perder a atenção. São ganchos mais óbvios, que não desafiam a inteligência do espectador e não marcam grandes viradas na trama. É o caso do capítulo 4, em que Vanessa leva Maíra para o heliponto de um prédio sem nenhuma proteção contra quedas. Neste momento, é óbvio que a irmã mais velha não jogará a mais nova dali de cima, pois todos os dramas da novela acabariam.

A mediação da *ritualidade*, colocada entre os *Formatos Industriais* e as *Competências de Recepção*, relaciona as formas de interação e os hábitos individuais com o tempo e o espaço dos meios de comunicação. O conceito de “maratonar” a novela – assistir assiduamente aos capítulos em sequência – esteve presente no discurso de todos os entrevistados, alguns mais intensos, e outros mais cautelosos.

Nas entrevistas, foi comum ouvir que todos os capítulos do bloco semanal (Toda quarta-feira, um novo conjunto de episódios era disponibilizado às 18 horas no *Globoplay*) eram vistos de uma só vez e que o principal motivo que os levava a não concluir o ciclo de cinco capítulos era o sono ou o fato de precisar trabalhar no dia seguinte. Nas redes sociais, era constante notar comentários relativos ao hábito de “maratonar”, como se os usuários estivessem falando de uma série, assim como o planejamento de eventos estava presente em muitos comentários que afirmavam as escolhas de consumo e descreviam a preparação de um cenário de conforto e aconchego para assistir ao bloco de capítulos. “A maioria das vezes eu vi tudo no mesmo dia. Foram poucas vezes que eu consegui dividir”, conta uma entrevistada de 35 anos. Outra entrevistada de 25 anos ressalta as articulações com amigos: “Era um evento para mim, às vezes, eu me juntava com meus amigos aqui em casa para abirmos um vinho e pedirmos uma pizza para assistirmos a *Todas as Flores*. Várias vezes eles vieram, a gente se sentava no sofá, começávamos no primeiro e só acabava no quinto”.

Para Martín-Barbero (2004), as *ritualidades* contêm ações como o olhar, o escutar e o ler, que regulam a interação entre os espaços. Entretanto, o autor afirma que a imposição de regras pelos meios na constituição dos *Formatos Industriais* interfere na significação do conteúdo. Porém, ressalta que é fundamental a relação entre *Formatos Industriais* e as *Competências de Recepção*, ou seja, leva em consideração a produção de sentido entre o texto, a audiência e o contexto midiático televisivo.

O grupo 3, com a faixa etária com mais de 50 anos, relatou que manteve seus tradicionais hábitos de consumo de novela: dentro da rotina, assistindo no costumeiro horário da novela das nove da televisão aberta. No entanto, esse grupo reforçou que os arquivos disponíveis no *Globoplay* trouxeram segurança e funcionaram como uma boa alternativa para que pudessem ver os capítulos que

perderam por não conseguirem assistir no horário convencional. “Eu sempre gostei de assistir ao mesmo tempo que novela está sendo exibida [na TV aberta]. Depois eu passei a ver os capítulos eu tinha perdido no Globoplay, mas custei a me adaptar a isso. Hoje eu faço com frequência”, conta uma entrevistada de 66 anos. Outra entrevistada de 63 anos relata seu processo de adaptação: “Quando eu estava ocupada no horário da novela, depois eu via no Globoplay pelo celular, como faço até hoje. Mas não deixei de ver na TV para ver no Globoplay não. Eu prefiro ver na TV”.

As conversas geradas pelas novelas, que antes ocorriam nas salas com as famílias reunidas no sofá, agora tomam conta das redes sociais, em que cada um pode expressar suas opiniões, independentemente da audiência – usando não só as palavras, mas também imagens, memes, vídeos do universo da narrativa, ganhando uma nova forma de *socialidade* possível com a convergência midiática e sua potência na elaboração de histórias transmidiáticas. Assim, a conversa ganha outra proporção e ultrapassa as barreiras demográficas, embora continuem inseridas em um ambiente público de debates, como foi observado por Lopes (2024).

Toda a empolgação do público nas redes traz uma nova questão apontada durante as entrevistas da pesquisa: os *spoilers*, ou seja, a revelação antecipada de partes da trama. Os entrevistados relataram uma preocupação com os *spoilers* nas redes sociais nas semanas em que não conseguiam assistir a todos os capítulos em um só dia. Durante o período de distribuição, era comum ver um movimento de antecipação da trama dos últimos capítulos por parte da imprensa. Os jornalistas avançavam direto para o último episódio dos blocos em busca de furos de notícias que acabavam antecipando a narrativa para o telespectador na mídia especializada. O mesmo acontecia nas redes sociais oficiais da TV Globo, em que eram publicados conteúdos referentes àquele bloco de capítulos para encaminhar o público para a plataforma de *streaming*.

Enquanto eu assistia, eu não olhava o *Instagram* porque uma vez eu peguei alguns *spoilers*. Agora não vou lembrar qual exatamente, mas eu entrei no *Instagram* para ver e tinha um videozinho, aquele que às vezes o *Instagram* da TV Globo posta. Eu falei: caraca, não acredito que isso aconteceu, e eu estou vendo assim (Conta uma entrevistada do grupo 1, de 25 anos).

Para Martín-Barbero (2004), a *institucionalidade* parte da forma como as instituições moldam e são moldadas, influenciando nos modelos de produção, distribuição e consumo. Ou seja, para ele, essa mediação representa um conjunto de regras e práticas que organizam a vida social e cultural. Desta forma,

com as novas formas de consumo, a *institucionalidade*, que até então estava bem pautada e definida na rotina dos telespectadores e das produções, passa a sofrer transformações como a descentralização do poder em virtude da entrada de plataformas de *streaming*, sobretudo as estadunidenses, com modelos de negócios que desafiam a hegemonia das redes de televisão brasileiras e provocam uma reorganização do mercado nacional.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que a presença de telenovelas no *streaming* também apresenta grandes desafios para o mercado publicitário, já que uma das características das culturas de vídeo por demanda é a gratuidade do acesso e o apelo pela não interrupção do conteúdo para a divulgação do anunciante. Sendo assim, as ações e estratégias publicitárias também sofreram mudanças por conta do novo formato, mas permitiram novas oportunidades de ações. Em parceria inédita, a *Natura*, principal patrocinadora da novela, que desde o início do enredo traz a perfumaria como um de seus temas, esteve presente até o último capítulo da trama dentro da história do núcleo principal, composto pela perfumista cega Maíra e pelo mocinho Rafael. Cenas inteiras foram gravadas no *Centro de Inovação da Natura*, na cidade de Cajamar. No último capítulo de *Todas as Flores*, a empresa de cosméticos lançou o perfume *Essencial Ato*, criado hipoteticamente com a ajuda da protagonista Maíra e da personagem que interpretou a executiva Verônica Kato, perfumista exclusiva da *Natura*. Os entrevistados mostraram-se decepcionados com o tempo dedicado à ação na sequência final. Para os três grupos consultados, a publicidade foi explícita demais, contrariando a ideia de organicidade das novas narrativas audiovisuais, e o desfecho “gastou” muito tempo com a exposição da marca e “correu” com outras cenas importantes.

Considerações finais

As transformações no consumo das telenovelas, impulsionadas pelos novos modelos de produção e distribuição do *streaming*, revelam um cenário dinâmico de expansão dos ambientes televisivos e do estabelecimento de novas relações interativas entre as audiências e os formatos audiovisuais digitais. As mediações propostas por Martín-Barbero (1997) servem como matrizes teóricas fundamentais para a compreensão destas mudanças políticas e culturais, que impactam o campo da comunicação e estimulam uma reflexão atenta e contínua sobre as novas formas de engajamento, recepção do público e estratégias empresariais para a criação de conteúdos e publicidades adaptadas a diferentes contextos regionais.

Os resultados aferidos na pesquisa qualitativa e representativa sobre *Todas as Flores* indicam que o modelo de distribuição em blocos e a ruptura

temporal entre as duas partes da novela influenciaram a percepção dos espectadores. Enquanto alguns entrevistados demonstraram resistência à divisão da obra, outros destacaram sua adaptação ao formato e os benefícios da flexibilidade de consumo proporcionada pelo *streaming*. Essas diferenças evidenciam a coexistência de distintos hábitos de recepção, que dialogam tanto com a tradição televisiva quanto com as novas práticas de consumo.

A *tecnicidade*, como mediação central no processo de distribuição e consumo da novela, aponta para uma remodelação das lógicas entre produtores e audiência. A adoção de estratégias narrativas mais ágeis, o uso de ganchos impactantes e a imersão em novas formas de *socialidade* digital demonstram como a novela se adapta às exigências da era do *streaming* sem perder sua essência melodramática. Além disso, a presença das redes sociais como espaço de debate e construção coletiva do sentido da obra reforça a importância das interações digitais na experiência televisiva contemporânea (Lopes, 2024).

As entrevistas realizadas destacaram também a importância do conceito de *ritualidade* na relação do público com *Todas as Flores*. A flexibilização dos modos de exibição estimulou a prática de *maratonar* os episódios e organizou hábitos de consumo em torno do lançamento dos blocos de cinco capítulos semanais. Tais possibilidades coexistem com antigas práticas televisivas que ainda ocupam um espaço na rotina dos espectadores. No entanto, o impacto dos *spoilers* e a velocidade da disseminação de informações nas redes sociais criam desafios para a experiência de imersão, transformando a forma como a audiência se envolve com a narrativa.

Por fim, este estudo evidencia que, mesmo em meio às transformações tecnológicas e mercadológicas, a telenovela continua a desempenhar um papel central na cultura brasileira, agora ressignificada dentro do ecossistema do *streaming*. A análise das mediações propostas por Martín-Barbero permite compreender como diferentes eixos da comunicação se reorganizam diante das novas configurações do audiovisual. Assim, a novela no *streaming* não apenas redefine sua estrutura e seus mecanismos de distribuição, mas também reafirma sua relevância como um fenômeno cultural em constante adaptação.

REFERÊNCIAS

A NETFLIX está agora disponível no mundo todo. **Netflix**, [S. l.], 6 jan. 2016. Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br/news. Acesso em: 31 ago. 2025.

CÂMARA DOS DEPUTADOS (Brasil). Ministério da Cultura defende regulação de serviços de vídeo sob demanda neste ano. **Portal da Câmara dos Deputados**, Brasília, DF, 10 fev. 2025. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias>. Acesso em: 31 ago. 2025.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

IBGE. **PNAD Contínua**: pesquisa nacional por amostra de domicílios contínua: características gerais dos domicílios e dos moradores. Rio de Janeiro: IBGE, 2022.

JOHNSON, R. What is Cultural Studies Anyway? In: STOREY, J. (org.). **What is Cultural Studies?** A Reader. Londres: Arnold, 1996. p. 75-114.

KOGUT, P. Audiência de Verdades Secretas II explode. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 dez. 2021. Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com>. Acesso em: 31 ago. 2025.

LEMOS, L. P. A centralidade da ficção televisiva: TV Paga e VOD no Brasil (2005 – 2019). **INTERIN**, Curitiba, v. 28, n. 2, p. 67-85, 2023. Disponível em: <https://www.academia.edu>. Acesso em: 31 ago. 2025.

LOPES, M. I. V. de. A Televisão, hoje: TransTV – a televisão como ecossistema digital-narrativo. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 33., 2024, Niterói. **Anais [...]**. Campinas: Galoá, 2024. p. 1-23. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2024>. Acesso em: 31 ago. 2025.

LOPES, M. I. V. de. Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. **Intexto**, Porto Alegre, n. 43, p. 14–23, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/81160>. Acesso em: 31 ago. 2025.

LOPES, M. I. V. de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009. Disponível em: <https://repositorio.usp.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

LOTZ, A. **Netflix and Streaming Video**: the business of subscriber-funded video on demand. Cambridge: Polity, 2022.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, J.; MUÑOZ, S. (coord.). **Televisión y melodrama**: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de Cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/38326>. Acesso em: 31 ago. 2025.

NETFLIX adiciona 5 milhões de assinantes no trimestre e lucro cresce. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 out. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com>. Acesso em: 31 ago. 2025.

NETFLIX desiste de esportes e investe 1 bilhão em novelas e séries no Brasil. **Notícias da TV**, [S. l.], 28 set. 2023. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

ROCHA, S.; FERREIRA, M. de A. La telenovela en la era del streaming: innovaciones narrativas y cuestiones de serialidad en Todas las flores, de Globoplay. **Conexión**, Lima, n. 19, p. 133-151, 2023. Disponível em: <https://revistas.pucp.edu.pe>. Acesso em: 31 ago. 2025.

RODRIGUES, E. **A Globo**: hegemonia e poder. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

SCOLARI, C. A. Ecología de la hipertelevisión: complejidad narrativa, simulación y transmedialidad en la televisión contemporánea. *In*: SQUIRRA, S.; FECHINE, Y. (org.). **Televisão digital: desafios para a comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SICILIANO, T.; AUCAR, B.; ROCHA, E. Espectatorialidade e consumo: da loja de departamento à Shoppable TV. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 20, n. 57, p. 48-67, 2023. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

STRAUBHAAR, J. *et al.* **From telenovelas to Netflix**: transnational, transverse television in Latin America. Londres: Palgrave Macmillan, 2021.

SVARTMAN, R. **A telenovela e o futuro da televisão brasileira**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

VERDADES Secretas 2 tem dois finais com desfechos diferentes para Angel no Globoplay. **Gshow**, Rio de Janeiro, 19 nov. 2022. Disponível em: <https://gshow.globo.com>. Acesso em: 31 ago. 2025.

PÓS-TELEVISÃO E STREAMING: MONITORAMENTO DAS SÉRIES DISPONIBILIZADAS NO CATÁLOGO DA NETFLIX E AS NOVAS FORMAS DE PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DE FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA

Alexandre Tadeu dos Santos (Universidade Federal de Goiás)

Felipe Ferreira de Souza Fulquim (Universidade Federal de Goiás)

As mudanças provocadas pela chamada Cultura da Convergência (Jenkins, 2009) refletiram sobre a indústria da televisão, que acirrou sua competitividade pelas audiências e encontrou novos poderosos concorrentes: os serviços de *streaming*. A Netflix, por ser a pioneira neste mercado, e também por manter a liderança no número de assinantes — cerca de 232 milhões ao redor do mundo¹²⁷ —, tem adotado como estratégia de diferenciação no mercado, tanto entre concorrentes diretos quanto indiretos, a produção, detenção de direitos de exclusividade e distribuição de conteúdos originais, especialmente séries e filmes. Este estudo dá destaque especial à observação da evolução do catálogo de séries, tanto originais quanto não originais, disponibilizadas pela plataforma.

Essa pesquisa se dedica a investigar as transformações do mercado televisivo e seu estado atual, que, segundo alguns autores — a exemplo do pesquisador argentino Mário Carlón (2014) —, se define como uma era pós-televisiva, bem como o papel dos *streamings* na produção e no consumo de ficção seriada televisiva neste contexto em ebulição. O termo pós-TV tem sido defendido por autores como Mario Carlón (2014) para se referir às grandes transformações pelas quais a televisão vem passando com o desenvolvimento das tecnologias digitais e a convergência com diversos outros meios. Nesse contexto, o termo “televisão expandida” (Carlón, 2014) surge também para se referir ao fato de que o conteúdo televisivo ultrapassa seu lugar de origem para chegar a diversos outros dispositivos midiáticos (tablets, celulares, computadores).

Já Scolari (2013) defende o conceito de hipertelevisão para definir as transformações e novas configurações do meio televisivo. Neste texto, optamos por falar em pós-televisão para fazer alusão a esse momento de transformação do veículo — não querendo dizer com isso que a televisão está morrendo; pelo contrário, ela está se reinventando e reconfigurando seus mecanismos de produção, circulação e consumo de ficção.

¹²⁷ Segundo dados do portal Omelete (RIBEIRO, P. H. Netflix ganha 1,7 milhão de assinantes no primeiro trimestre de 2023. *In*: FORLANI, M. *et al.* **Omelete**, São Paulo, 18 abr. 2023. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/series-tv/netflix-assinantes-2023>. Acesso em: 29 ago. 2023).

Esse estudo se pauta no que Carlón (2014) analisou como conceito de era pós-TV, caracterizada por uma televisão expandida, consumida em um cenário em que os telespectadores têm a opção de consumir uma série de conteúdos para além da grade televisiva. Eles estão rodeados por inúmeras telas com acesso à internet e conteúdos audiovisuais em diferentes provedores, bem como têm acesso a conteúdos audiovisuais pirateados, tanto online quanto offline.

Para entender melhor essa tese, localizamos primeiro o surgimento da televisão na história da midiatização: foi o último meio massivo da história. Ou seja, o seu surgimento veio para completar um sistema, o dos meios de comunicação de massa, que tinha começado com a imprensa no século XIX (seu antecedente é o livro), seguindo com o fonógrafo (dispositivo da base da indústria fonográfica) e a fotografia (que atingiu o público de massa no final do século XIX, quando fora publicado em jornais), continuando com o filme e o rádio para concluir com o advento da televisão (Carlón, 2014, p. 26).

Para esse autor, o “fim da televisão como a conhecemos” é fruto de uma ruptura com os modelos tradicionais de produção, armazenamento e reprodução que deram base aos veículos de comunicação de massa nos séculos XIX e XX:

[...] à ampla divulgação da indiciabilidade (visual e sonora), o surgimento de novas figuras do sujeito, de caráter social e midiático (com outras capacidades cognitivas), e a consolidação das novas instituições e cenas de recepção, que instauraram novas condições de circulação discursiva (Carlón, 2014, p. 27).

Nesse aspecto, a internet e suas possibilidades estabeleceram um marco na relação entre as audiências e a mídia no presente século, e é aqui que a Netflix se insere como uma das pioneiras deste barco que navega em meio a um mar de informações e conteúdos.

Já para autoras como Lotz (2007), as transformações que caracterizam o período atual seguem uma lógica de mercado que se modifica a partir das necessidades dos consumidores e da capacidade produtiva dos distribuidores de conteúdo, como no caso da Netflix. A indústria busca novas práticas e modelos financeiros abrangentes, enquanto cada espectador provavelmente valoriza cada conteúdo, bem como a oportunidade de acessá-lo, de forma diferente (Lotz, 2007).

Avanços tecnológicos, acesso à internet e mudanças no comportamento de consumo têm relação direta com os movimentos que caracterizam o pós-televisivo e podem ser identificados na pesquisa em curso.

Como metodologia de coleta de dados, esta pesquisa tem registrado, de forma quantitativa, os títulos de séries em um quadro contendo as seguintes informações dispostas em colunas verticais: título da série; país de origem (produção); ano de estreia na Netflix e em outros canais televisivos — se for o caso; número de temporadas; número de episódios; temática geral (por exemplo: policial, drama, terror, mistério, ficção científica); status (cancelada, terminada, renovada, em aberto); formato e, por fim, uma breve sinopse. Os lançamentos das séries originais da Netflix estão separados por categorias.

Nosso projeto de pesquisa “Tradições e Perspectivas da Televisão na Era da Cultura da Convergência” monitora os dados da Netflix desde 2018, identificando a oferta de ficção seriada da plataforma a partir de 2011. O objetivo é realizar análises qualitativas do material coletado a partir de informações fornecidas pela própria plataforma, pelo Instagram oficial da Netflix, pelas publicações disponibilizadas nas postagens do feed e também por meio de conferência das informações armazenadas no portal AdoroCinema, especializado na divulgação de conteúdos sobre séries e filmes.

Séries originais como diferencial estratégico

A Netflix tem ampliado seu catálogo de séries e filmes originais como uma estratégia de negócio para fidelizar sua audiência, bem como para se diferenciar de seus concorrentes diretos (como outros serviços de *streaming*) e indiretos (como a televisão aberta, por assinatura, e o cinema). As produções originais de ficção seriada televisiva têm se tornado o carro-chefe dessa estratégia da companhia, o que interessa diretamente a esta investigação.

Considerando o marco zero a série *Lilyhammer* (2012), a plataforma deu sequência à produção de conteúdos originais que se tornaram clássicos, a exemplo de *House of Cards* (2013), *Orange is the New Black* (2013) e *Stranger Things* (2016). A partir de então, esta investigação busca realizar o trabalho de monitoramento contínuo desses títulos e registrá-los em um quadro no Excel, com o objetivo de registrar os dados de forma quantitativa para, posteriormente, realizar uma análise qualitativa dos conteúdos catalogados, a partir do registro detalhado das categorias de análise.

Resumidamente, este trabalho tem dois objetivos principais: 1) Acompanhar e registrar os lançamentos de séries da Netflix; 2) Problematicar e investigar qual tem sido o papel da Netflix no contexto global das empresas que atuam no mercado de séries e filmes produzidos e distribuídos por *streaming*, em um contexto pós-televisivo, considerando as transformações da indústria televisiva.

A escolha metodológica e as ferramentas usadas para a construção do quadro quantitativo de dados foram pensadas de modo a permitir a reunião de informações que estimulem reflexões e problematizações sobre os temas propostos, que passaram por dois movimentos de pesquisa específicos: o primeiro partiu da hipótese de que as novas ofertas de programação ficcional, a exemplo da Netflix, representam a nova maneira de produzir e distribuir conteúdo ficcional televisivo no século XXI; e o segundo objetivo é explorar as informações disponibilizadas no site oficial, buscando compreender como a oferta de seriados é disponibilizada e organizada em seu catálogo. Para isso, estruturou-se uma pesquisa documental sobre o conteúdo disponibilizado, conforme informado pela própria plataforma e ilustrado a seguir:

Figura 1 – Captura de tela da planilha Excel dos dados das séries disponibilizadas pela Netflix

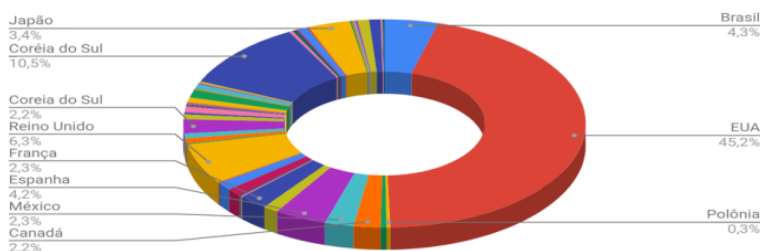
TÍTULO	PAÍS DE ORIGEM	ANO DE ESTREIA (NETFLIX)	Nº DE TEMPORADAS	Nº DE EPISÓDIOS	TEMÁTICA GERAL	STATUS	FORMA TO	SINOPSE	
Community	EUA	2011		6	110	Comédia	Terminat	Sitcom	Quando seu diploma falso é descoberto, o advogado Jeff Winger volta à faculdade, onde conhece alunos e professores com credenciais tão duvidosas quanto as suas.
A Man Called God	Coreia do Sul	2011		1	24	Séries dramáticas sobre crimes	Terminat	Série	Criado nos EUA, o agente Choi Kang-Ta retorna à Coreia com habilidades assassinas e o desejo de vingar a morte do pai.
Modern Family	EUA	2011		11	144	Comédia		Sitcom	Esta série vencedora do Emmy acompanha a vida de Jay Pritchett e sua eclética família enquanto lidam com os desafios da vida contemporânea em Los Angeles.
Paixões Ardentes	Colômbia	2011		1	188	Romance	Terminat	Série	Três irmãos buscam vingança pela morte trágica de uma pessoa amada, mas acabam emocionalmente envolvidos com as filhas daqueles que julgam ser os responsáveis pelo caso.
TeenWolf	EUA	2011		6	100	Ficção científica, romance, teen	Terminat	Série	Após ser mordido por um animal, Scott vira lobisomem e o cara adorador por todas na escola. Só que ele também ganha novos problemas.
The Walking Dead	EUA	2011		9	130	Ficção científica, suspense	Em abert	Série	Zumbis dominam o mundo dos vivos, e os sobreviventes unem forças para manter viva a raça humana.
Um Amor Condenado	Taiwan	2011		1	20	Romance, ação	Terminat	Série	Três irmãos criminosos se defendem dos rivais na vizinhança, até que um deles entra numa gangue para proteger a garota rica que ele ama.
Gossip Girl	EUA	2012		6	121	Teen	Terminat	Série	Um grupo de alunos de uma escola rica de Manhattan parece se safar de tudo, menos de uma blogueira anônima que acompanha cada passo que dão.
Lilyhammer	Noruega	2012		3	24	Policial, drama, comédia	Cancelat	Série	Após testemunhar contra um chefe da máfia, o ex-gângster Frank Tagliano é colocado no programa de proteção à vítima e pede para ir para Lillehammer, Noruega.

Fonte: Elaborado pelas autorias (2025).

Até o mês de maio de 2023, foram registradas 647 séries, conforme dados disponibilizados pela plataforma. No gráfico a seguir, observam-se, como resultado do período pesquisado, as porcentagens referentes aos “países de origem” das séries presentes no catálogo:

Gráfico 1 – Países de origem

Contagem de PAÍS DE ORIGEM



Fonte: Elaborado pelas autorias (2025).

Observa-se, a partir da quantificação dos dados referentes aos lançamentos registrados, que a Netflix ainda se caracteriza como uma distribuidora de conteúdos sob a perspectiva da televisão expandida. Ou seja, ela abarca produções que anteriormente eram exclusivas da televisão aberta, da TV por assinatura ou das salas de cinema.

Mais do que apenas uma extensão da reprodução de conteúdo televisivos ou cinematográficos, a Netflix tem se tornado notável tanto perante seu público consumidor quanto diante de seus concorrentes, por investir na produção de séries licenciadas oriundas de uma diversidade de países fornecedores. Conforme registrado no quadro anterior, essa estratégia tem contribuído para a diversificação de seu portfólio e para a oferta de conteúdos personalizados a diferentes públicos ao redor do mundo.

Um dos pontos a serem destacados na análise dos dados é a ascensão do conteúdo proveniente da Coreia do Sul (10,5%) e do Brasil (4,3%), em contraste com as séries produzidas nos Estados Unidos (45,2%), que ainda lideram amplamente a lista de produções originais. Observa-se um crescimento expressivo das séries sul-coreanas no catálogo da Netflix, especialmente do gênero *dorama*, com 57 lançamentos registrados no período analisado.

Outro dado relevante refere-se ao número de séries que se encontram em andamento em relação àquelas já concluídas, o que também se destacou nos resultados estratificados dos dados pesquisados.

Constata-se que o fenômeno de crescimento da oferta de séries de ficção sul-coreanas na plataforma teve início em 2021 e se intensificou ao longo de 2022, conforme será demonstrado no quadro a seguir:

Figura 2 – Captura de tela da planilha Excel dos dados das séries disponibilizadas pela Netflix

TÍTULO	PAIS DE ORIGEM	ANO DE ESTREIA	Nº DE TEMPORA	Nº DE EPISÓDIO	TEMATICA GERAL	STATUS	FORMA TO	SINOPSE
A Lição	Coreia do Sul	2022	1	16	Suspense	Em aberto	Série / Dorama	Anos depois de ser vítima de terríveis atos de violência na escola, uma mulher coloca em prática um
A Sogra que te Pariu	Brasil	2022	2	20	Comédia	Em aberto	Sitcom	Rodrigo Sant'Anna (Um Suburbano Sortudo) é isadir, uma sogra difícil de engolir que vai visitar seu filho querido e decide ficar por lá mesmo.
Alquimia das Almas	Coreia do Sul	2022	1	20	Fantasia	Renovada	Série / Doram	Uma feiticeira poderosa no corpo de uma mulher cega é convocada a mudar o destino de um homem de uma renomada família.
Amanhã	Coreia do Sul	2022	1	16	Fantasia, Webtoons, Drama	Renovada	Série / Doram	Depois de tornar meio humano e meio espírito por acidente, um jovem entra para uma equipe de anjos da morte para realizar missões especiais.
Amigas para Sempre	EUA	2022	2	19	Drama	Em aberto	Série	Crescer não é fácil, mas as amigas Tully e Kate encaram juntas os primeiros amores, trabalhos e decepções nesta série baseada no best-seller de Kristin Hannah.
Amor e outros dramas	Coreia do Sul	2022	1	20	Drama	Em aberto	Série / Doram	O amor é agridoce e a vida, cheia de altos e baixos. Estas são histórias de pessoas que vivem e trabalham na agitada ilha de Jeju.
Amor Rural	Coreia do Sul	2022	1	12	Drama	Em aberto	Série	Um veterinário da cidade grande se muda para o interior a contragosto e acaba conhecendo uma policial que guarda um doce segredo.

Fonte: Elaborado pelas autorias (2025).

É interessante observar que, dos 32 títulos registrados no ano de 2022, 14 são provenientes da Coreia do Sul e 11 dos Estados Unidos. Em termos percentuais, 43% correspondem a séries de origem sul-coreana, enquanto 34% são oriundas dos Estados Unidos. Destaca-se, ainda, que, do total de títulos, 13 (40%) são produções em língua inglesa, ao passo que 19 (59%) são em línguas não inglesas. Entre essas últimas, 14 são sul-coreanas, uma é brasileira, três são japonesas e uma é de Taiwan.

De acordo com Straubhaar (2021), um estudo realizado em 2018 demonstrou que 80% das produções disponibilizadas no Brasil pela Netflix tinham como língua original o inglês, oriundo principalmente dos Estados Unidos, Reino Unido, Canadá, Austrália e Nova Zelândia. Os demais países respondiam por apenas 35% das produções, enquanto o Brasil representava apenas 1%.

Com efeito, essa mudança de cenário indica que a Netflix tem diversificado suas produções para muito além do território estadunidense, estimulando criações locais, em diferentes idiomas e contextos culturais sem, evidentemente, abrir mão do controle e da hegemonia sobre os direitos de produção e exibição das obras.

Nessa perspectiva, Straubhaar (2021) utiliza um conceito emprestado da matemática que traduz, de forma bastante precisa, o atual estado da arte das produções no *streaming*, sobretudo na Netflix: o de transversalidade. Esse conceito refere-se à intersecção entre diferentes espaços de existência,

permitindo que tanto as produções quanto as audiências ultrapassem os limites espaciais previamente estabelecidos:

No entanto, as novas plataformas de streaming, principalmente a Netflix, são mais policêntricas e transversais, trazendo e promovendo mais programação de diversos locais. Entrevistas publicadas com diversas pessoas da Netflix mostram que elas veem seu público crescer mais rapidamente fora dos EUA, que é cada vez mais importante e mais fácil produzir fora dos EUA, e que o público estadunidense também gostará de programação proveniente de outros lugares- (Straubhaar *et al.*, 2021, p. 161, tradução nossa¹²⁸).

A noção de transversalidade permite compreender que o *streaming*, ao contrário da programação *broadcast* tradicional, possibilita que as produções de ficção seriada ultrapassem com maior facilidade fronteiras geográficas, linguísticas e culturais. Em outras palavras, é possível afirmar que espectadores de qualquer parte do mundo podem acessar produções de outros países, feitas e veiculadas em seus respectivos idiomas e contextos culturais. Na era da televisão aberta tradicional, o espectador brasileiro, por exemplo, somente tinha acesso às produções internacionais adquiridas pelas emissoras e exibidas com dublagem ou legendas — como ocorria, por exemplo, com os antigos boxes de DVDs.

O conceito de transversalidade, proposto por Straubhaar (2021), é fundamental para compreender como a Netflix fomenta a produção local e a distribui em escala global. A transversalidade permite que diferentes audiências ultrapassem fronteiras geográficas e culturais, configurando um mercado audiovisual de caráter transnacional. Nas palavras do autor: “a transversalidade significa que empresas globais de *streaming* tornam possível que audiências e conteúdos viagem entre fluxos televisivos nacionais e regionais, motivados por preferências de gosto, independentemente das fronteiras geográficas, linguísticas e culturais” (Straubhaar *et al.*, 2021, p. 194, tradução nossa¹²⁹).

Outra característica pontual da transversalidade na programação é a possibilidade de um produto audiovisual ser mais assistido em países distintos daquele em que foi originalmente produzido, conforme observa Barrett (2016):

¹²⁸ However, the new streaming inflows, particulary from Netflix, are more polycentric and transverse, bringing and promoting more programming from more diverse places. Published interviews with a number of people at Netflix show that they see their audience growing fastest outsider of US, that i tis increasingly both importante and easier to produce outsider the US, and that they think US audiences will also like programming from elsewhere. (Straubhaar *et al.*, 2021, p. 161)

¹²⁹ Transversality means that global srteaming media compamies make it possible for audiences and content to travel between national and regional television flows motivatede by taste preferences regardless of geographic, linguistic, and cultural boundaries. (Straubhaar *et al.*, 2021, p. 194)

Estereótipos sobre o que uma região pode gostar em relação a outra são em grande parte inúteis para a Netflix. Pode-se supor, por exemplo, que o streaming de anime da Netflix esteja fortemente concentrado no Japão. No entanto, apenas 10% das pessoas que assistem anime na Netflix moram lá. Os outros 90%, diz Yellin, estão distribuídos por todo o mundo. (Barrett, 2016, tradução nossa¹³⁰)

Para além dos dados já apresentados nos quadros (país de origem, ano de estreia, número de temporadas e episódios), destacamos também o status das produções — em aberto, renovada, cancelada ou terminada — por compreendermos que a decisão de continuidade ou encerramento de uma série obedece a fatores comerciais que vão além da audiência. Um exemplo clássico é o cancelamento da antológica série *Veronica Mars* (Warner Bros, 2004–2006), no auge de seu sucesso de público e crítica. Em 2014, a série ganhou uma versão em longa-metragem após uma campanha de fãs que arrecadou mais de cinco milhões de dólares, embora a meta inicial fosse de apenas dois milhões.

No caso da Netflix, a pesquisa apontou que, até julho de 2023, dos 547 títulos registrados, 265 estavam em aberto — ou seja, disponíveis, mas sem novas temporadas confirmadas. Além disso, 248 séries foram encerradas, 81 foram renovadas e 53 foram canceladas, o que corresponde a afirmar que, aproximadamente, uma em cada dez séries lançadas é cancelada. É importante destacar que esses dados são aproximados, uma vez que tais informações sofrem alterações frequentes, tornando-se um desafio para a equipe do projeto mantê-las atualizadas quase diariamente. Apesar dessa limitação, os dados apresentados evidenciam um número elevado de séries canceladas, conforme ilustrado no gráfico a seguir:

¹³⁰ Stereotypes about what one region might like versus another are largely useless to Netflix. One might assume, for example, that Netflix's anime streaming is heavily concentrated in Japan. Yet only 10 percent of the people who watch anime on Netflix live there. The other 90 percent, says Yellin, are distributed around the globe. (Barrett, 2016)

Gráfico 2 – Status das Séries



Fonte: Elaborado pelas autorias (2025).

Apenas para citar alguns exemplos de títulos de séries canceladas pela Netflix: *Sense8*, *The Chair*, *1899*, *Uncoupled*, *Sex/Life* e *Rebelde*, entre outras. Dentre essas, *Sense8* talvez seja a obra mais emblemática, por ter gerado uma das maiores repercussões negativas na comunidade de fãs em escala mundial. Classificada pela Netflix como ficção científica, a série narra a história de oito personagens que possuem a capacidade de compartilhar sentimentos e habilidades por meio da telepatia.

A continuidade ou o cancelamento de uma série está relacionado a diversos fatores calculados pela própria empresa, com base em dados obtidos por seu sistema principal — o próprio aplicativo instalado em diferentes dispositivos —, além de informações provenientes de fontes externas de mensuração da audiência, como interações nas páginas oficiais no Instagram ou no perfil no X (antigo Twitter), inclusive em contas segmentadas por país, como a do Brasil. O cancelamento de séries não é um fenômeno exclusivo da era do

streaming, pois já ocorria na televisão tradicional, a exemplo da série *Veronica Mars*. No entanto, na era pós-TV ou do *streaming*, entende-se que esse fenômeno tenha se intensificado.

A oferta de conteúdos oriundos de diversos países, conforme registrado no quadro, evidencia uma crescente diversificação das origens do catálogo da Netflix. Tal diversidade também indica uma transformação na oferta de conteúdo ficcional disponível no mercado mundial, revelando narrativas que se influenciam mutuamente.

Autoras como Nascimento (2018) corroboram os postulados de Lotz (2007) e de Carlón (2014) ao detalharem as principais características das séries classificadas com o selo "original", evidenciando a transformação das produções ficcionais que integram o catálogo da plataforma. Entre os aspectos destacados por Nascimento (2018), podem-se enumerar as seguintes características dessas produções: 1) conteúdo com financiamento próprio; 2) aquisição de estúdios parceiros com direitos de exclusividade em alguns ou todos os países; 3) séries originalmente exibidas em emissoras de televisão que ganham continuidade na Netflix; 4) séries transmitidas em canais de televisão e, posteriormente, incluídas no catálogo da plataforma; 5) produções já completamente exibidas na televisão e que, após serem licenciadas, passam a integrar o catálogo da Netflix. "O selo de original pode ser um dos itens contratuais e é adicionado no país em que a produção é inédita, como no caso de *La Casa de Papel* no catálogo brasileiro" (Nascimento, 2018, p. 7).

A consulta aos autores mencionados contribuiu para a compreensão de como esse mercado tem se estruturado e de como a oferta de conteúdos originais se posiciona como estratégia de mercado e diferencial competitivo entre os serviços de *streaming* — com destaque para a iniciativa pioneira da Netflix nesse cenário. Tal movimento, no entanto, não é inédito, uma vez que, anteriormente, a indústria televisiva já havia adotado práticas semelhantes, como a criação de canais por assinatura inteiramente dedicados a segmentos específicos ou a exibição de programas em grade aberta com temáticas diferenciadas dos concorrentes.

Compreender as características e o modo de funcionamento dessa indústria — que produz e distribui os conteúdos originais do catálogo da Netflix — torna-se fundamental para analisar como esse mercado tem se estruturado e transformado, especialmente no contexto da crescente competitividade entre as plataformas de *streaming* e os players tradicionais, como a televisão aberta e por assinatura.

Considerações finais

A constante atualização dos dados da pesquisa, parcialmente apresentados neste texto, configura-se como um trabalho hercúleo, considerando que, diariamente, as plataformas de *streaming* — em especial a Netflix, foco desta investigação — lançam novas produções, ao mesmo tempo em que cancelam outras em andamento, muitas vezes sem maiores explicações.

Acompanhar em tempo real a atualização desse portfólio revela-se um desafio praticamente intransponível, até mesmo para o fã mais aficionado e atento às atualizações mensais realizadas pela plataforma. No entanto, a análise dos dados coletados permitiu uma leitura dos movimentos relacionados à disponibilização de conteúdos, os quais serviram como amostra para sustentar as discussões e reflexões apresentadas até aqui.

Sem dúvida, vivemos um momento de transição em relação aos modelos de oferta, acesso, custo e interação com o conteúdo audiovisual, superando os formatos anteriormente propostos pelas indústrias da fotografia, do cinema, da televisão e das videolocadoras. Tal mudança, por si só, já representa um marco significativo, sobretudo no que se refere à autonomia do telespectador quanto ao que deseja assistir, quando assistir e de que forma consumir as séries de ficção seriada nos serviços de *streaming*, graças à convergência midiática.

Observamos, por meio desta pesquisa, uma difusão em escala global de conteúdos oriundos de diferentes países, o que resulta em um catálogo de séries com características transversais e transnacionais nos serviços de *streaming* (Straubhaar, 2021). O público, em grande medida, tem acesso a uma diversidade de produções que dialogam com seus interesses. O conteúdo analisado tem despertado inquietações investigativas que nos motivam a dar continuidade ao monitoramento e a propor novas análises e interpretações a partir dos dados levantados.

REFERÊNCIAS

- BARRETT, B. Netflix's grand, daring, maybe crazy plan to conquer the world. *In*: DRUMMUND, K. **Wired**, [S.l.], 27 mar. 2016. Disponível em: <https://www.wired.com/2016/03/netflixs-grand-maybe-crazy-plan-conquer-world/>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- CARLÓN, M. Repensando dos debates Anglo-saxões e Latino-Americanos sobre o “fim da televisão”. *In*: CÁRLON, M; FECHINE, Y. (org.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 11-33.
- FORNALI, M. *et al.* **Omelete**, São Paulo, 18 abr. 2023. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/series-tv/netflix-assinantes-2023>. Acesso em: 31 ago. 2025.

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

LOTZ, A. D. **The television will be revolutionized**. New York: New York University Press, 2007.

NASCIMENTO, R. da S. Além das Americanas de sempre: possibilidades de consumo de séries estrangeiras a partir do catálogo de "Originais Netflix. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2018.

RIBEIRO, P. H. Netflix ganha 1,7 milhão de assinantes no primeiro trimestre de 2023. *In*: SCOLARI, C. A. **Narrativas transmedia**: cuando todos los medios cuentan. Barcelona: Deusto S.A. Ediciones, 2013.

STRAUBHAAR, J.; SANTILLANA, M.; JOYCE, V. de M. H.; DUARTE, L. G. **From telenovelas to Netflix**: transnational, transverse television in Latin America. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021.

LIBERDADE E CONTROLE NA NETFLIX: ENTRE O DISCURSO CORPORATIVO E A EXPERIÊNCIA DE USO

Marcos José Vieira Curvello (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Raquel Lobão Evangelista (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

A convergência, nos anos 1970, do imaginário criado em torno da tecnologia computacional em direção a um ideal de autonomia individual gestado nos movimentos contraculturais estadunidenses da década anterior fez o computador passar de símbolo da vigilância governamental e corporativa a uma potencial ferramenta para empoderamento pessoal (Van Dijck, 2013). Essa viragem contribui para a ascensão do que Turner (2006) chama de uma “utopia digital”, caracterizada pela crença de que a internet pode promover uma sociedade mais democrática, igualitária e conectada.

No entanto, a dicotomia entre controle e liberdade permanecerá, nos anos seguintes, uma presença constante nas discussões sobre fenômenos que ocupam, inicialmente, os estudiosos da cibercultura e que, mais tarde, vão compor as preocupações de um campo interdisciplinar que passa a ser conhecido conjuntamente como estudos de internet. E isso se torna especialmente verdadeiro entre as décadas de 2010 e 2020, quando práticas comerciais das *big techs* em um contexto de capitalismo plataformizado e algorítmico, vão gerar uma espécie de movimento contrário e trazer para o centro do debate questões sobre privacidade, livre-arbítrio, igualdade e justiça.

É nesta lavra que se inscreve a presente reflexão, que tem caráter bibliográfico e descritivo e cujo objeto é o consumo de conteúdo audiovisual por meio do serviço de *streaming* da Netflix.

A Netflix não foi pioneira no setor *on demand* pela internet e nem na transmissão de audiovisual por *streaming*, mas seu caráter disruptivo (Bower; Christensen, 1995) consolidou uma nova forma de distribuição de conteúdo audiovisual baseada em fluxo contínuo de dados, gerados e exibidos em tempo real, que tornaria possível ao usuário não só decidir ao que e em que momento assistir, mas também por quanto tempo e em que aparelho fazê-lo.

Com isso, a Netflix passou de um serviço de aluguel de filmes por correios ao principal provedor de conteúdo audiovisual por *streaming* do mundo em pouco mais de duas décadas, inaugurando um mercado que continua a dominar¹³¹.

¹³¹ HOW Netflix won the streaming wars. In: FINANCIAL times. [S.l.; s.d.]. Disponível em: <https://www.ft.com/content/465a2d0d-8973-4d8d-827d-8729737e6606>. Acesso em: 23 fev. 2025.

Todavia, enquanto vocaliza liberdade de escolha e flexibilidade de acesso ao conteúdo, a plataforma assume um modelo de negócio baseado em opções restritas e construído em torno de um sistema de recomendação algorítmica que, se cria uma experiência altamente personalizada, limita a diversidade de experiências audiovisuais disponíveis (Gaw, 2019), moldando as preferências do usuário e reforçando bolhas de filtragem (Pariser, 2012).

Assim, pensar a relação entre controle e liberdade no contexto do uso da Netflix se mostra importante para aprofundar a compreensão acerca da experiência do usuário, considerando a centralidade que a plataforma exerce no mercado de entretenimento contemporâneo e a opacidade de sua operação.

Fundamentação teórica

A fundação da cibernética por Norbert Wiener (2017), no fim da década de 1940, como uma proposta interdisciplinar para uma ciência do controle, da comunicação e da informação, introduz nos estudos das relações entre sistemas biológicos e maquinais o sufixo “ciber”, que, segundo Corrêa (2010, p. 11), “parece ser o elo etimológico entre a técnica e os processos de sociabilidade”.

O termo deriva das palavras grega *kybernan* (ou *kubernan*) e latina *colere*.

Na vertente grega emerge o significado “arte de governar e pilotar”, atribuindo ao prefixo o inerente caráter de controle; na vertente latina *colere* reflete a ideia de cultivar e revolver a terra e, mais adiante, evolui para a ideia de habitar e cuidar da natureza em cultivo. É a ação humana (ordenada, procedural e, portanto, controladora) sobre os frutos de sua natureza (materiais e intelectuais) (Corrêa, 2010, p. 11).

Estas associações persistem nas noções de cibercultura e ciberespaço — esta emprestada da literatura de William Gibson (Mosco, 2004). Entre o final dos anos 1990 e o início dos 2000, estrangeiros, como o Pierre Lévy (1999) e Jakub Macek (2005), e brasileiros, a exemplo de Eugênio Trivinho (1999) e André Lemos (2002), entre outros, empreenderam esforços teóricos no estabelecimento, delimitação e ampliação desses e de outros conceitos conexos, entendendo-os como um conjunto de práticas sociotécnicas que se dava em um plano de interação social mediado pelas tecnologias da informação e comunicação.

Contudo, nos anos seguintes, pesquisas cada vez mais empíricas apontaram a inadequação de se pensar uma cultura conectada e outra desconectada, uma vez que toda cultura passou a ser digital conforme o tempo *online* aumentou progressivamente e os dispositivos móveis com acesso à internet se tornaram fundamento de novas práticas sociotécnicas amplamente difundidas. Nesse sentido, o advento da *Web 2.0*, mais interativa e participativa,

acenava a um futuro próximo daquele projetado na confluência da *ciber* e da contracultura, com a rede se tornando a plataforma a partir da qual usuários e empresas poderiam se desenvolver (O'Reilly, 2005).

Autores como Henry Jenkins (2008), Manuel Castells (2015) e Yochai Benkler (2006), entre outros, vão descrever esse estágio da rede como catalizador de uma série de transformações nas formas de organização social para a expressão criativa, a mobilização política e a criação de valor econômico a partir da conectividade e da colaboração.

Ocorre que a plataforma anunciada por O'Reilly (2005) se converteu em um recurso retórico que contribuiria para a transformação da internet aberta em uma rede aplicada de sites e redes sociais proprietárias (Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020, p. 3).

Intimamente conectado ao discurso da Web 2.0, as primeiras menções ao conceito de “plataforma” compartilham um objetivo econômico distinto: serviram como metáfora ou imaginário, empregado por jornalistas de negócios e empresas de internet para atrair usuários finais para plataformas e, simultaneamente, ofuscar seus modelos de negócios e infraestruturas tecnológicas. (Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020, p. 3)

Conforme grandes empresas de tecnologia, como Google, Apple, Meta, Amazon e Microsoft, passaram a implantar, a partir da década de 2010, modelos de negócio baseados na coleta de dados de usuários para direcionamento de publicidade, a oferta de serviços pautados na conveniência e orientados por sistemas de recomendação algorítmica colocou em xeque liberdades individuais e privacidade. Para D'Andréa (2020, p. 18), isso acontece, pois, “plataformas se apropriam das lógicas de conexão e as potencializam como parte de uma estratégia — comercial sobretudo — que visa incentivar usuários a deixar rastros de suas relações, preferências etc”.

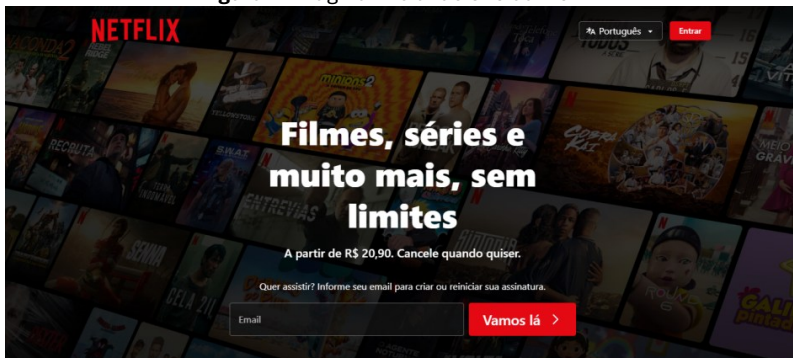
Essas práticas não tardariam a se disseminar e transformaram a *web* em uma espécie de “sociedade panóptica” (Foucault, 1996) definitiva. Descritas por meio de conceitos como capitalismo de vigilância (Zuboff, 2021), tecnofeudalismo (Durand, 2021) e colonialismo de dados (Silveira, 2021), elas trouxeram de volta ao debate questões sobre monitoramento e controle na esteira de rotinas de expropriação e comercialização de informações pessoais que levariam a novas formas de exploração e desigualdade.

No caso da Netflix, a lógica do controle se choca com a promessa de liberdade das plataformas (Van Dijck, 2013), evocada com frequência na forma como a empresa se comunica com seu público.

Discurso corporativo e experiência de uso

Esse descompasso pode ser verificado, por exemplo nos textos institucionais presentes no site¹³² da Netflix, a começar pelo *slogan* "Filmes, séries e muito mais, sem limites" (grifo nosso).

Figura 1 – Página inicial do site da Netflix



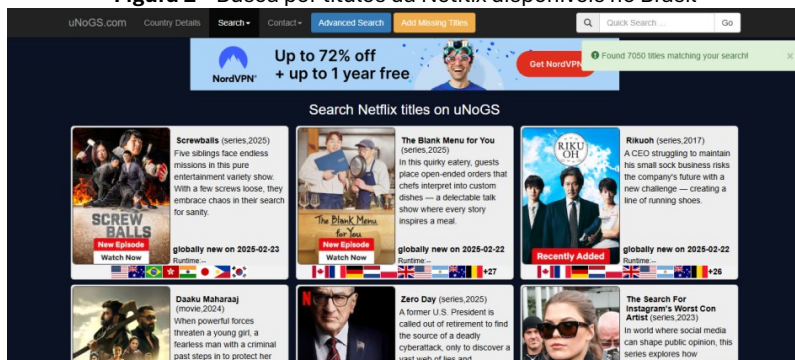
Fonte: Reprodução do site da Netflix em 23/02/2025. Disponível em: <https://www.netflix.com/br>. Acesso em: 23 fev. 2025.

Embora diga respeito à possibilidade de se navegar sem restrições pelos títulos disponíveis na plataforma, a afirmativa não põe em perspectiva as limitações do próprio acervo. A quantidade exata de títulos disponíveis para brasileiros é desconhecida, uma vez que a Netflix não divulga a maior parte dos números relativos à sua operação (Olhar Digital, 2018). Porém, o site *Unofficial Netflix Online Global Search*¹³³ (Unogs) mantém um “banco de dados segmentados sobre a distribuição de conteúdos” da plataforma e aponta um total de 7.050 obras, incluindo 4.038 (57,3%) filmes e 3.012 (42,7%) séries.

¹³² FILMES, séries e muito mais, sem limites. In: NETFLIX. [S.l.], 2025. Disponível em: <https://www.netflix.com/br>. Acesso em: 23 fev. 2025.

¹³³ [SEARCH]. In: UNOFFICIAL Netflix online Global Search. [S.l.], 2025. Disponível em: <http://unogs.com>. Acesso em: 23 fev. 2025.

Figura 2 – Busca por títulos da Netflix disponíveis no Brasil



Fonte: Reprodução do site da Unogs em 23/02/2025. Disponível em: <http://unogs.com>. Acesso em: 23 fev. 2025.

Esse número é menor, por exemplo, do que os acervos de locadoras tradicionais em diferentes capitais do país. Ao fechar, em 2015, após 33 anos de funcionamento em São Paulo, a 2001 Vídeo colocou à venda um catálogo de 18 mil títulos¹³⁴. Em 2022, a E O Vídeo Levou encerrou uma história de 32 anos em Porto Alegre, durante os quais chegou a oferecer a clientes 40 mil obras¹³⁵. Já a Storm Video, “última locadora de vídeo do Rio” (Ribeiro, 2023, n.p)¹³⁶, conta com 25 mil filmes disponíveis. Estes são alguns dos casos registrados pela imprensa, mas certamente não são os únicos.

Mas, a ideia de uso “sem limites” desconsidera não só restrições quantitativas do acervo da Netflix como também qualitativas, a exemplo daquelas oriundas da maneira pela qual o catálogo é formado e de decisões corporativas.

Definido principalmente a partir de acordos de licenciamento de conteúdo de terceiros firmados por região e com validade determinada, o acervo de títulos da Netflix conta, ainda, com produções originais e licenciadas com exclusividade pela plataforma. Segundo Penner e Straubhaar (2020), esse arranjo

¹³⁴ TRADICIONAL locadora, 2001 fecha lojas após 33 anos e vende acervo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 dez. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1721270-tradicional-videolocadora-2001-fecha-lojas-apos-33-anos-e-vende-acervo.shtml>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹³⁵ AGEITOS, J. Videolocadora fecha após 32 anos em Porto Alegre: 'cliente tem, o que não tem mais é produto'. **G1**, [S.l.], 29 mar. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2022/03/29/videolocadora-fecha-apos-32-anos-em-porto-alegre-cliente-tem-o-que-nao-tem-mais-e-produto.ghtml>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹³⁶ RIBEIRO, G. Última locadora de vídeo do Rio resiste à era do streaming conquistando idosos e cinéfilos com acervo raro. **EXTRA**, Rio de Janeiro, 23 mar. 2023. Disponível em: <https://extra.globo.com/rio/noticia/2023/03/ultima-locadora-de-video-do-rio-resiste-a-era-do-streaming-conquistando-idosos-e-cinefilos-com-acervo-raro.ghtml>. Acesso em: 31 ago. 2025.

permite à empresa “depender menos de estúdios de cinema e produtoras, que muitas vezes a encaram como concorrente e dificultam, impedem ou cessam os acordos de licenciamento” (Penner; Straubhaar, 2020, p. 133).

E mesmo produções originais ou licenciadas com exclusividade pela Netflix não têm presença garantida no catálogo, já que podem ser removidas por razões como o fim do licenciamento, baixa audiência, cortes de custos, reestruturação do acervo ou revenda dos direitos para outras plataformas¹³⁷. Dessa forma, os filmes e séries disponíveis estão em um processo de mudança constante sobre o qual o usuário não tem nenhum poder de escolha ou influência.

Soma-se a isso a oferta de uma experiência de uso baseada majoritariamente em obras recentes. Uma busca no site da Unogs por títulos produzidos até 2015 retorna 928 resultados. Em um universo de 7.050 títulos, isso significa apenas 13,2%. Os resultados são progressivamente menores conforme o ano de produção se distancia no tempo: 263 (3,7%) para 2005, 92 (1,3%) para 1995, 35 (0,5%) para 1985 e 11 (0,2%) para 1975.

Tabela 1 – Acervo da Netflix: títulos por década (1975–2025)

Busca por data de lançamento	Número de obras encontradas	Percentual em relação ao total
1900-2025	7.050	100%
1900-2015	928	13,2%
1900-2005	263	3,7%
1900-1995	92	1,3%
1900-1985	35	0,5%
1900-1975	11	0,2%

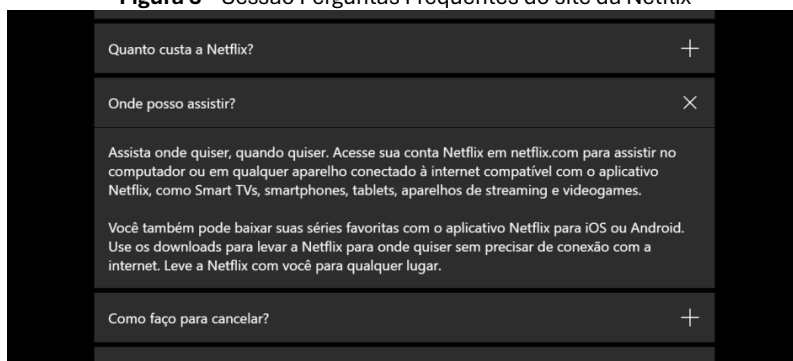
Fonte: Elaborado pelas autorias (2025).

Ou seja, considerando-se a produção audiovisual de forma global, é possível afirmar que a oferta de filmes e séries pela Netflix é limitada em opções, constrangida por decisões de negócio e pela ação de concorrentes, e está sujeita a descontinuidades.

É possível perceber, ainda, na sessão Perguntas Frequentes do site da Netflix, uma série de outros acenos a uma suposta autonomia do usuário, que contribuem para a ideia de que o assinante detém controle do uso da plataforma: da variedade de aparelhos em que se pode acessar o serviço à possibilidade de assistir ao conteúdo a qualquer hora ou lugar, mesmo sem internet, por meio de *download* de filmes e séries.

¹³⁷ KLEIN, B. Netflix Is Removing 6 Of Its Original Shows & Movies In February. In: HOLTREMAN, V. **Screen Rant**, [S.l.], 11 jan. 2025. Disponível em: <https://screenrant.com/netflix-original-shows-movies-exit-february-streaming-release>. Acesso em: 31 ago. 2025.

Figura 3 – Sessão Perguntas Frequentes do site da Netflix



Fonte: Reprodução do site da Netflix em 23/02/2025. Disponível em: <https://www.netflix.com/br>. Acesso em: 23 fev. 2025.

Essas ideias se repetem entre as Perguntas Frequentes. Frases como “(assista) quando e onde quiser – tudo por um preço mensal acessível”, “Sem contrato nem taxas extras”, “Você pode cancelar a sua conta na internet com apenas dois cliques” sugerem uma experiência desburocratizada e de baixo custo, marcada por conveniência e controle. Acesso e uso, contudo, são subordinados às três dimensões institucionais das plataformas de que falam Poell, Nieborg e Van Dijck (2020): infraestruturas de dados, mercados e governança. De acordo com os autores, as relações de poder estabelecida por operadores de plataforma e usuários “são extremamente voláteis e inerentemente assimétricas, uma vez que os operadores são totalmente responsáveis pelo desenvolvimento tecnoeconômico de uma plataforma” (Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020, p. 6).

A Netflix opera em um ambiente digital fechado — cujo acesso é restrito aos assinantes — e regido por termos de uso definidos e atualizados unilateralmente, na frequência e na extensão desejadas pela empresa. Impulsionada pelo isolamento social durante a pandemia do novo coronavírus (Curvello, 2023), a plataforma consolidou uma base global crescente de usuários¹³⁸, substituiu a TV a cabo na predileção dos consumidores de audiovisual¹³⁹ e vem implementando ações para ampliar receitas e tornar o

¹³⁸ SPERLING, N. Netflix Adds 19 Million Subscribers in Latest Quarter. **The New York Times**, Nova Iorque, 21 jan. 2025. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2025/01/21/business/media/netflix-earnings.html>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹³⁹ Segundo a Nielsen (2024), em dezembro de 2024, o *streaming* representou 43,3% do mercado televisivo nos Estados Unidos, enquanto a TV a cabo correspondeu a 23,8%. No mesmo mês, no Brasil,

modelo lucrativo, incluindo a proibição do livre compartilhamento de senhas¹⁴⁰, a implementação de publicidade em seus planos mais acessíveis¹⁴¹ e a correção regular de preços¹⁴². Todas elas têm efeitos diretos sobre a experiência do usuário.

O fim do compartilhamento de senhas, prática que já havia sido encorajada no passado¹⁴³, marcou a introdução de uma funcionalidade chamada “residência Netflix”, descrita, na Central de Ajuda do *site* da empresa, como “uma coleção dos aparelhos conectados à internet no local principal em que você assiste à Netflix”¹⁴⁴. A plataforma começou a exigir que o usuário mantenha uma rotina de acesso ao *site* e execução de títulos para que siga capaz de utilizar o serviço em uma segunda casa ou em um local para o qual viaje com frequência. Já tentativas de uso feitas a partir de IPs diferentes passaram a requerer a atualização da residência Netflix, o que exige verificar novos aparelhos, ou pagamento adicional por acessos de assinantes extras¹⁴⁵.

A medida garante que a plataforma, e não o assinante, defina em quais aparelhos uma conta pode ser efetivamente utilizada, submetendo mudanças a protocolos técnicos que podem funcionar como barreiras práticas à mobilidade do uso, e obrigando usuários a pagar mais para manterem práticas que até então não eram reguladas.

Incluir publicidade nos planos mais básicos causa efeito semelhante, obrigando usuários a desembolsarem mais se quiserem preservar a experiência que sempre tiveram mesmo com assinaturas mais baratas, já que a presença de propagandas é determinada pelo plano assinado. A estratégia vem resultando, também, na diminuição da variedade de ofertas aos assinantes, com a extinção,

serviços de *streaming* representaram 20,1% da audiência total. “A TV linear, que soma TV aberta e TV por assinatura, ficou com 79,9% do público geral. Desse número, os canais abertos (Globo, Record, SBT, Band, RedeTV! e nanicos) representaram 71,1%” (Folha de S. Paulo, 2025, n.p).

¹⁴⁰ NETFLIX começa a cobrar pelo compartilhamento de senhas no Brasil. **G1**, [S.l.], 23 maio 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2023/05/23/netflix-comeca-a-cobrar-pelo-compartilhamento-de-senhas-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹⁴¹ SUNO. Netflix (NFLX34) terá anúncios em plano mais básico; entenda. **UOL**, [S.l.], 14 out. 2022. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/mais/suno/noticias/2022/10/14/netflix-nflx34-tera-anuncios-em-plano-mais-basico-entenda.htm>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹⁴² FRADE, M. R. ‘Inflação’ da Netflix e de outros streamings chega a 40% em três anos. **UOL**, [S.l.], 1 jun. 2024. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/na-sua-tela/2024/06/01/inflacao-aumento-precos-streaming-netflix-disney.htm>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹⁴³ Strozewski, Z. Netflix Encouraged Subscribers to Share Passwords Years Before a Crackdown. **NEWSWEEK**, [S.l.], 20 abr. 2022. Disponível em: <https://www.newsweek.com/netflix-encouraged-subscribers-share-passwords-years-before-crackdown-1699473>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹⁴⁴ COMO definir ou alterar uma residência Netflix. In: NETFLIX. [S. l.: s. d.]. Disponível em: <https://help.netflix.com/pt/node/128339>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹⁴⁵ ASSINANTES extras. In: NETFLIX. [S. l.: s. d.]. Disponível em: <https://help.netflix.com/pt/node/123279>. Acesso em: 31 ago. 2025.

por exemplo, do plano “básico” em novembro de 2024¹⁴⁶. Até então, o pacote, que permitia assistir conteúdo em apenas um dispositivo e na qualidade 720p, era a opção sem propagandas mais barata disponível. Clientes do básico foram migrados automaticamente para o “padrão com anúncios”, novo plano de entrada da plataforma. Mas, usuários que quiseram continuar a assistir a títulos sem propagandas precisaram assinar o plano “padrão” ou o “premium”.

Figura 4 – Planos oferecidos pela Netflix em fevereiro de 2025

Padrão com anúncios 1080p	Padrão 1080p	Premium 4K + HDR
Preço mensal R\$ 20,90	Preço mensal R\$ 44,90	Preço mensal R\$ 59,90
Qualidade de vídeo e áudio Boa	Qualidade de vídeo e áudio Boa	Qualidade de vídeo e áudio Excepcional
Resolução 1080p (Full HD)	Resolução 1080p (Full HD)	Resolução 4K (Ultra HD) + HDR
Aparelhos compatíveis TV, computador, celular, tablet	Aparelhos compatíveis TV, computador, celular, tablet	Aúdio espacial (som imersivo) Incluso
Aparelhos para assistir ao mesmo tempo na sua residência 2	Aparelhos para assistir ao mesmo tempo na sua residência 2	Aparelhos compatíveis TV, computador, celular, tablet
Aparelhos de download 2	Aparelhos de download 2	Aparelhos para assistir ao mesmo tempo na sua residência 4
Anúncios Menos do que você pensa	Anúncios Sem anúncios	Aparelhos de download 6
		Anúncios Sem anúncios

Fonte: Reprodução do site da Netflix em 23/02/2025. Disponível em: <https://www.netflix.com/signup/planform?locale=pt-BR>. Acesso em: 23 fev. 2025.

Considerando que os planos definem, ainda, em quantos e quais aparelhos¹⁴⁷ será possível assistir à Netflix simultaneamente, a qualidade das imagens e do som e mesmo a variedade de títulos que poderá ser acessada¹⁴⁸, é

¹⁴⁶ NETFLIX encerra seu plano básico e transfere assinantes para versão com anúncios. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 nov. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/11/netflix-encerra-seu-plano-basico-e-transfere-assinantes-para-versao-com-anuncios.shtml>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹⁴⁷O plano BÁSICO com anúncios é compatível com uma lista de aparelhos menor do que a dos demais planos (MENSAGEM da Netflix: "Este aparelho não é compatível com transmissões da Netflix com anúncios". In: NETFLIX. [S.l.; s.d.]. Disponível em: <https://help.netflix.com/pt/node/127947>. Acesso em: 31 ago. 2025).

¹⁴⁸ Há filmes e séries originais e populares que não estão disponíveis para assinantes do plano básico com anúncios (ALVES, P. Os filmes e séries que você não pode assistir no plano da Netflix com anúncios. In: MOBILON, T. **Tecnoblog**. [S.l.], 24 nov. 2022. Disponível em: <https://tecnoblog.net/noticias/os-filmes-e-series-que-voce-nao-pode-assistir-no-plano-da-netflix-com-anuncios>. Acesso em: 31 ago. 2025).

possível afirmar que a experiência de uso é desigual entre assinantes de diferentes planos, e determinada, em grande parte, por quanto se está disposto a pagar pelo serviço. Os preços, no entanto, são compostos e reajustados a partir de critérios privativos e de forma recorrente, mesmo quando há ampliação do número de usuários¹⁴⁹.

Em geral, os aumentos são justificados a partir da necessidade de se investir em tecnologia e conteúdo para gerar valor para os usuários¹⁵⁰: “para oferecer cada vez mais opções de entretenimento aos nossos assinantes, ocasionalmente atualizamos nossos preços” (G1, 2024). Porém, diante da proeminência crescente de serviços de *streaming* no mercado audiovisual, da proliferação de plataformas concorrentes e da consequente pulverização, entre elas, de catálogos de relevância comercial e histórica, os reajustes periódicos podem elevar o custo médio de assistir TV. O levantamento da consultoria Comscore, em parceria com a empresa americana Siprocal, mostrou que brasileiros assinam, em média, oito serviços de *streaming* (Valor Econômico, 2023). No momento em que este texto é escrito, o custo anual para se assinar as principais plataformas do mercado nacional pode chegar a R\$ 2.045,30 (Meio & Mensagem, 2025).

Além de impactarem diretamente sobre a experiência que usuários de diferentes classes sociais poderão acessar, essas ações vão reintroduzir, conjuntamente, dinâmicas características da TV a cabo, como a formação de pacotes, a exclusividade de títulos e a dependência de contratos para acessar atrações populares, o que contradiz a ideia do *streaming* como uma forma barata, conveniente e democrática de acesso ao audiovisual, em uma quebra da “promessa implícita [da era digital] de um alinhamento com as nossas novas necessidades e valores” (Zuboff, 2021, p. 45).

De acordo com Morozov (2018), trata-se de uma reconfiguração sob a ótica da extração econômica contínua, em que a conveniência inicial do acesso dá lugar à complexidade operacional e financeira para o usuário, dentro daquilo que o autor chama de emancipação predatória. Para ele, empresas de tecnologia

¹⁴⁹ MESMO após recorde de assinantes, Netflix aumenta valor de assinatura em alguns países; veja quais. **Isto é**, [S. l.], 22 jan. 2025. Disponível em: <https://istoedinheiro.com.br/netflix-aumenta-precos-recorde-assinantes>. Acesso em: 31 ago. 2025.

¹⁵⁰ Recentemente, por exemplo, a plataforma passou a apostar em esportes ao vivo, como boxe e futebol americano, que se aponta para uma diversificação da oferta de entretenimento para além de filmes e séries, também implica em novos contratos de licenciamento (GRIMES, C. Na batalha por assinantes, a Netflix aposta em esportes ao vivo. **Valor econômico**, Los Angeles, 5 fev. 2025. Disponível em: <https://valor.globo.com/empresas/noticia/2025/02/05/na-batalha-por-assinantes-a-netflix-aposta-em-esportes-ao-vivo.ghtml>. Acesso em: 31 ago. 2025).

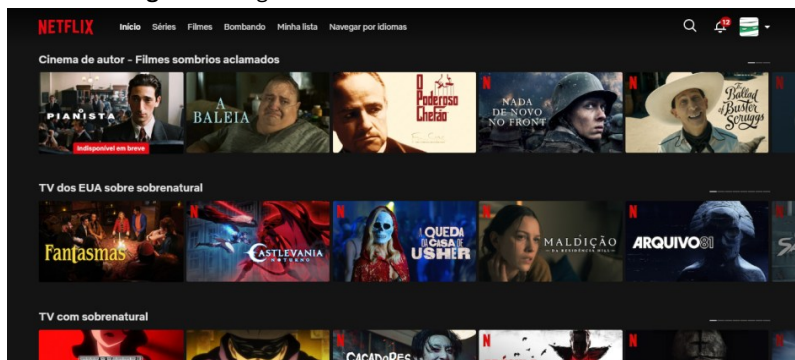
“de fato nos oferecem um pouco de liberdade, mas isso só se dá ao preço de uma escravidão maior” (Morozov, 2018, p. 171).

Arquitetura da repetição

Outro aspecto determinante para a experiência de uso proporcionada pela Netflix está em seu sistema de recomendação. Mas, se, no passado, o sucesso da companhia foi constantemente creditado à eficiência de seus algoritmos, hoje eles parecem ausentes do esforço corporativo de construção da percepção de valor do serviço empreendido no *site* da plataforma. Termos e expressões como “recomendação”, “sistema de recomendação” ou “algoritmo” não são mencionados na página inicial ou entre as respostas fornecidas pela empresa às Perguntas Frequentes, e parecem confinados a sessões específicas da Central de Ajuda¹⁵¹.

Mediada pelo sistema de recomendação, a “experiência Netflix” (Gomez-Uribe; Hunt, 2015, p. 13:1-13:2) é marcada pela não linearidade e pela personalização e se dá dentro de um ambiente digital desenhado para estimular a permanência do espectador por meio da indicação de conteúdo selecionado sob medida. A coleta e o processamento de dados de acesso supostamente permitiriam inferir gostos, desejos e expectativas muitas vezes não manifestos ou até mesmo codificáveis (Curvello, 2023), bem como prever decisões futuras sobre o que assistir. De forma que o sistema de recomendação desempenha papel central na formatação das relações humano-máquina estabelecidas na plataforma.

Figura 5 – Sugestões de títulos na tela inicial do usuário



Fonte: Reprodução do site da Netflix em 23/02/2025. Acesso em: 23 fev. 2025.

¹⁵¹ COMO funciona o sistema de recomendações da Netflix. In: NETFLIX. [S.l.; s.d.]. Disponível em: <https://help.netflix.com/pt/node/100639>. Acesso em: 31 ago. 2025.

A experiência de uso que ele proporciona, todavia, é marcada pela repetição de temas, gêneros e formatos (Curvello, 2023), circularidade que se tornou característica da experiência na “algoritmofera” (Leporace, 2024):

Aquilo que aconteceu no passado é usado como material básico. Essas previsões negligenciam, por exemplo — porque algoritmos negligenciam — contingências corporais, história social e cultural, interações, possíveis mudanças e ajustes futuros, sendo cegos ao contexto, aos sentimentos e às emoções envolvidos e daí por diante (Leporace, 2024, p. 161).

A arquitetura pensada para capturar a atenção, principal *commodity* de um tempo hiperconectado (Quan-Haase; Wellman, 2006), e o perfilamento permanente de usuários são os aspectos mais visíveis de uma forma de uso que torna indissociáveis a sugestão de produtos e serviços personalizados e a vigilância dos usuários (Zuboff, 2021), o que talvez explique a opção da Netflix em não trazer a recomendação para o centro de seu discurso corporativo, apostando na opacidade característica dos algoritmos (Pasquale, 2015) para evitar as discussões emergentes sobre privacidade e autonomia.

Conclusão

Apresentado como alternativa disruptiva aos modelos tradicionais de consumo televisivo, o streaming consolidou-se como solução conveniente e econômica frente aos custos elevados e à rigidez da TV a cabo. A Netflix liderou esse movimento ao oferecer um serviço sem anúncios, contratos ou limitações aparentes, com a promessa de acesso a um catálogo ajustado aos gostos de cada usuário. Entretanto, essa narrativa vem sendo progressivamente desmontada pelo próprio modelo de negócios da plataforma.

Hoje, a experiência de uso na Netflix é marcada por restrições estruturais que afetam diretamente o usuário. A liberdade de assistir “quando e onde quiser” é limitada por catálogos reduzidos, segmentação por planos da oferta de recurso e conteúdo, bloqueio ao compartilhamento de contas e reajustes frequentes de preços. Tais práticas criam barreiras econômicas que aprofundam desigualdades no acesso ao serviço e desafiam a ideia de uma experiência flexível e democrática.

A ampliação da concorrência e a fragmentação dos catálogos entre diferentes plataformas agravam essa lógica. Para acessar um repertório minimamente diverso, o usuário precisa assinar múltiplos serviços, somando custos que rivalizam — e às vezes superam — os da TV por assinatura. O resultado

é a reintrodução, sob nova roupagem, de dinâmicas que a Netflix prometia superar, como pacotes, exclusividades e custos cumulativos. Nesse contexto, o *streaming* deixa de ser alternativa e passa a reproduzir o modelo que buscava substituir.

Essa transição também se manifesta na opacidade do sistema de recomendação, que, apesar de central na experiência, parece ter submergido no discurso institucional. Ao orientar silenciosamente escolhas, moldar preferências e reforçar padrões, os algoritmos atuam como vetores de uma experiência repetitiva e restrita, enquanto a plataforma intensifica a extração de valor econômico por meio de dados, publicidade e aumento de preços.

Assim, a liberdade prometida pelo *streaming* se vê cada vez mais subordinada a critérios técnicos, econômicos e comerciais invisibilizados no discurso corporativo, mas que limitam a experiência do usuário de forma concreta. A Netflix, nesse cenário, figura como agente central da plataformação do audiovisual, aprofundando dinâmicas de controle, dependência e desigualdade antes associadas à TV a cabo.

Diante desse cenário, futuros desdobramentos da pesquisa podem avançar na análise empírica da experiência dos assinantes, buscando compreender, entre outros aspectos do uso, como eles percebem essas restrições e de que forma adaptam práticas cotidianas diante das mudanças no modelo de negócios. Ao mesmo tempo, abre-se espaço para investigações críticas sobre alternativas possíveis a esse sistema, considerando outras formas de organização do audiovisual que priorizem a diversidade cultural, o acesso equitativo e a proteção dos direitos dos consumidores frente ao avanço das lógicas extrativistas das plataformas digitais.

REFERÊNCIAS

BENKLER, Y. **The wealth of networks**: how social production transforms markets and freedom. New Haven: Yale University Press, 2006.

BOWER, J. L.; CHRISTENSEN, C. M. Disruptive technologies: catching the wave. **Harvard Business Review**, [S. l.], v. 73, n. 1, p. 43-53, 1995. Disponível em: <https://hbr.org/1995/01/disruptive-technologies-catching-the-wave>. Acesso em: 31 ago. 2025.

CASTELLS, M. **O poder da comunicação**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

CORRÊA, E. S. Fragmentos da cena cibercultural: transdisciplinaridade e o "não conceito". **Revista USP**, São Paulo, n. 86, p. 6–15, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13809>. Acesso em: 31 ago. 2025.

CURVELLO, M. **O sistema de recomendação da Netflix e seus algoritmos**: por dentro da máquina. Rio de Janeiro: Autografia, 2023.

D'ANDRÉA, C. **Pesquisando plataformas online**: conceitos e métodos. Salvador: EDUFBA, 2020.

DURAND, C. **Tecnofeudalismo**: crítica de la economía digital. Adrogué: La Cebra, 2021.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1996.

GAW, M. F. I. **Algorithmic logics of taste**: cultural taste and the Netflix recommender system. 2019. 110 f. Dissertation (Master of Digital Communication and Culture) – The University of Sydney, Sydney, 2019. Disponível em: <https://ses.library.usyd.edu.au>. Acesso em: 31 ago. 2025.

GOMEZ-URIBE, C. A.; HUNT, N. The Netflix recommender system: algorithms, business value and innovation. **ACM Transactions on Management Information Systems**, New York, v. 6, n. 14, p. 1-19, 2016. Disponível em: <https://dl.acm.org>. Acesso em: 31 ago. 2025.

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

LAURENCE, F. Assinaturas de streaming disparam 70% na América Latina. **Valor Econômico**, São Paulo, 4 nov. 2023. Disponível em: <https://valor.globo.com>. Acesso em: 31 ago. 2025.

LEMOS, A. **Cibercultura**: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina, 2002.

LEPORACE, C. **Algoritmosfera**: a cognição humana e a inteligência artificial. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2024.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

MACEK, J. **Defining Cyberculture**. [S. l.]: Academia.edu, 2005. Disponível em: <https://www.academia.edu/460099>. Acesso em: 31 ago. 2025.

MOROZOV, E. **Big tech**: a ascensão dos dados e a morte da política. São Paulo: Ubu, 2018.

MOSCO, V. **The digital sublime**: myth, power and cyberspace. Cambridge: MIT Press, 2004.

NETFLIX aumenta preços de assinaturas no Brasil; veja novos valores. **G1**, [S. l.], 24 maio 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia>. Acesso em: 31 ago. 2025.

NETFLIX já tem mais assinantes do que Net e Claro no Brasil, diz estudo. **Olhar Digital**, São Paulo, 1 ago. 2018. Disponível em: <https://olhardigital.com.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

NIEBORG, D.; POELL, T.; VAN DIJCK, J. Plataformização. **Fronteiras – Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020. Disponível em: <https://revistas.unisinus.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

O'REILLY, T. **What is Web 2.0**: design patterns and business models for the next generation of software. [S. l.]: O'Reilly Media, 2005. Disponível em: <http://oreilly.com>. Acesso em: 31 ago. 2025.

PASQUALE, F. **The black box society**: the secret algorithms that control money and information. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

PARISER, E. **O filtro invisível**: o que a internet está escondendo de você. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

PENNER, T. A.; STRAUBHAAR, J. Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix: um mapeamento dos países produtores. **MATRIZES**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 125-149, 2020. Disponível em: <http://revistas.usp.br/matrizes>. Acesso em: 31 ago. 2025.

QUAN-HAASE, A.; WELLMAN, B. Hyperconnected Net Work: computer-mediated community in a high-tech organization. *In*: ADLER, P. S.; HECKSCHER, C. (ed.). **Towards Collaborative Community**. Oxford: Oxford University Press, 2006. p. 281-333.

SANTIAGO, L. Quanto custa assinar todos os streamings em 2025? **Meio & Mensagem**, [S. l.], 24 fev. 2025. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SILVEIRA, S. A. A hipótese do colonialismo de dados e o neoliberalismo. *In*: CASSINO, J. F.; SOUZA, J.; SILVEIRA, S. A. (org.). **Colonialismo de dados**: como opera a trincheira algorítmica na guerra neoliberal. São Paulo: Autonomia Literária, 2021. p. 32-50.

THE Gauge: TV viewing trends in the U.S. **Nielsen**, [S. l.], 2024. Disponível em: <https://www.nielsen.com>. Acesso em: 31 ago. 2025.

TRIVINHO, E. **Cyberspace**: crítica da nova comunicação. São Paulo: Biblioteca da ECA/USP, 1999.

TURNER, F. **From Counterculture to Cyberculture**: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

WIENER, N. **Cibernética, ou, Controle e comunicação no animal e na máquina**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VAN DIJCK, J. **The culture of connectivity**: a critical history of social media. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.

Vaquer, G. Com investimento de R\$ 2 bi na TV aberta, streaming chega a 20% da audiência no Brasil. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 27 jan. 2025. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br>. Acesso em: 31 ago. 2025.

ZUBOFF, S. **A era do capitalismo de vigilância**: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Larissa Leda F. Rocha é doutora (PUC-RS) e mestre (UFF) em Comunicação Social, com pós-doutorado (ECA/USP). É Professora Associada da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e docente permanente dos Programas de Pós-Graduação de Comunicação (PPGCOM) e de Artes Cênicas (PPGAC), ambos da UFMA. Coordenadora do grupo de pesquisa Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação (ObEEC/UFMA/CNPq). Pesquisa narrativas ficcionais seriadas, dando ênfase a estudos relacionados à vilania, constituição e caracterização de personagens, suas imagens e representações. E-mail: larissa.leda@ufma.br.

Ligia Prezia Lemos é doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, com pós-doutorado sobre a expansão da ficção televisiva brasileira na TV Paga e em plataformas de streaming. Pesquisa o universo da ficção televisiva seriada em seus aspectos de linguagem, discurso, fãs, representações, narrativas transmídia, *streaming*. Seus objetos de estudo se referem a produções do Brasil e do leste e sudeste da Ásia, roteiro audiovisual, TV paga e VoD. É pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Análise de Produtos Audiovisuais, GRUPA, UNIP e do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação, GELiDis, USP. E-mail: ligia.lemos@gmail.com.

SOBRE OS AUTORES

Alexandre Tadeu dos Santos é doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Coordena o projeto de pesquisa: “Tradições, Transformações e Perspectivas da Televisão na era da Cultura da Convergência”. É professor Associado no curso de Publicidade e Propaganda e no programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás. E-mail: alexandre@ufg.br.

Amanda Azevedo é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporânea 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.

Antonio Tavares de Sousa Neto é bacharel em Cinema e Audiovisual (UFC) e mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da USP, além de aluno da Escola de Arte Dramática (EAD). Membro do Outro Grupo de Teatro, trabalha como ator e produtor cultural, e é um dos idealizadores do projeto “Pausa Para o Fim do Mundo”. Email: tavaresneto.prod@gmail.com.

Bruna Aucar é doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC-Rio. Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Líder do grupo de pesquisa “Laboratório de Audiovisual e Consumo da PUC-Rio” e do Centro de estudos “Narrativas & Consumo”. Bolsista do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado, da Faperj. E-mail: aucar@puc-rio.br.

Carolina Gomes é mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação. Pesquisadora do Centro de Estudos Narrativas & Consumo, da PUC-Rio. Assessora de imprensa na TV Globo. E-mail: carolinasilvagomes@gmail.com.

Clarice Greco é professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Possui doutorado e mestrado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É co-coordenadora do Grupo de Estudos de Análise de Produtos Audiovisuais (GRUPA) e da Rede de Estudos de Fãs da América Latina (FSN-Latina). E-mail: claricegreco@gmail.com.

Enoe Lopes Pontes é doutora e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora na Escola Brasileira de crítica e audiovisual (EBCA). E-mail: enoelopespontes@gmail.com.

Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira é doutora em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. É Professora da Faculdade de Comunicação Social e do PPG em Comunicação da UERJ. É Pesquisadora do CNPq. Coordena o Grupo de Pesquisa Comunicação, Lúdico e Cognição (CiberCog –CNPq). Escreveu os livros “Cognição e Afeto na Comunicação” (Ed. Sulina, 2022) e “Nós, ciborgues” (Champagnat, 2012; PUCPRESS, 2023). E-mail: fatima.oliveira@uerj.br.

Felipe Ferreira de Souza Fulquim é mestrando em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás e integrante do projeto de pesquisa: “Tradições, Transformações e Perspectivas da Televisão na era da Cultura da Convergência”. É pós-graduado em Marketing Político pela Estácio de Sá. E-mail: felipe.fulquim@ufg.br.

Fernanda Castilho é doutora e Mestre em Comunicação pela Universidade de Coimbra (Portugal). Pós-doutorado pela ECA/USP. Professora do PPG em Produção de Conteúdo Multiplataforma (PPGPCM) da UFSCar. Professora da Fatec Barueri (Ceeteps). Líder do grupo de pesquisa Pop.Educa. E-mail: fernanda.castilho@ufscar.br.

Francisco Ewerton Aleixo da Silva é doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEM/UFRN), Tlna linha de pesquisa Estudos da Mídia e Práticas Sociais. É bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Audiovisual pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: chicoewerton22@gmail.com.

Gêsa Calvalcanti é Professora do departamento de Métodos e Áreas Conexas da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Pós-doutoranda pelo ICIT/Fiocruz. Pesquisadora do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (OBITEL). Coordenadora do IJ de Comunicação e Marketing do Intercom. Mestre e doutora pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Email: gesacalvalcanti@gmail.com.

João Pietro Meili Bridi é Jornalista, mestre em Ciências Humanas e fã de cultura pop, nerd e geek. Atua como pesquisador e professor na Unochapecó/SC nas áreas de Comunicação, Design e Moda, com foco em marketing e cultura digital, relações de consumo, cinema e audiovisual, discurso e linguagem. E-mail: jota.pietro@gmail.com.

João Paulo Hergesel é professor da Escola de Linguagem e Comunicação e pesquisador do Programa de Desenvolvimento Humano e Integral da PUC-Campinas. Doutor em Comunicação, com pós-doutorado em Comunicação e Cultura. Membro do grupo de pesquisa SOLARIS – Solidariedade, Ações Responsáveis e Inovação Social (CNPq/PUC-Campinas). E-mail: joao.hergesel@puc-campinas.edu.br.

José Antônio de Oliveira é assistente social na prefeitura de São Paulo, licenciado em Ciências Sociais, Pedagogia, Educação Física e bacharel em Serviço Social, com especialização no ensino de Sociologia, Política e Sociedade, mestre e doutorando pela Universidade Paulista-UNIP, com apoio de bolsa CAPES. E-mail: lagoaoli39@gmail.com e joseantonio@prefeitura.sp.gov.br.

Laiza Ferreira Kertscher é doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e bacharel em Jornalismo pela mesma instituição. E-mail: laizafk1989@gmail.com.

Larissa Leda F. Rocha é doutora (PUC-RS) e mestre (UFF) em Comunicação Social, com pós-doutorado (ECA/USP). É Professora Associada da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e docente permanente dos Programas de Pós-Graduação de Comunicação (PPGCOM) e de Artes Cênicas (PPGAC), ambos da UFMA. Coordenadora do grupo de pesquisa Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação (ObEEC/UFMA/CNPq). Pesquisa narrativas ficcionais seriadas, dando ênfase a estudos relacionados à vilania, constituição e caracterização de personagens, suas imagens e representações. E-mail: larissa.leda@ufma.br.

Lígia Prezia Lemos é doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, com pós-doutorado sobre a expansão da ficção televisiva brasileira na TV Paga e em plataformas de streaming. Pesquisa o universo da ficção televisiva seriada em seus aspectos de linguagem, discurso, fãs, representações, narrativas

transmídia, *streaming*. Seus objetos de estudo se referem a produções do Brasil e do leste e sudeste da Ásia, roteiro audiovisual, TV paga e VoD. É pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Análise de Produtos Audiovisuais, GRUPA, UNIP e do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação, GELiDis, USP. E-mail: ligia.lemos@gmail.com.

Luísa Chaves de Melo é doutora em Literatura Comparada e professora agregada no Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Se interessa pela atuação da mídia como dispositivo pedagógico e pela articulação entre representação e poder hegemônico. Participa do GP de Ficção Televisiva Seriada desde 2017. E-mail: luisa.melo@puc-rio.br.

Marcos Curvello é doutorando em Comunicação pela UERJ e mestre em Cognição e Linguagem pela UENF. É professor do curso de Jornalismo do Centro Universitário Fluminense (Uniflu). Escreveu o livro "O sistema de recomendação da Netflix e seus algoritmos: por dentro da máquina" (Autografia, 2023). E-mail: marcoscurvello@protonmail.com.

Mariana Lima é jornalista. Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Se dedica aos estudos da crítica televisiva, jornalismo cultural e ficção televisiva brasileira e asiática. Email: marit.mlima@gmail.com

Paulo José de Sousa é doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação - Universidade Paulista – UNIP. Possui Mestrado em Comunicação – Universidade Paulista-UNIP. E-mail: pajsou@gmail.com.

Raquel Lobão Evangelista é professora Adjunta no Departamento de Jornalismo e no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ, jornalista e pesquisadora na área de ficção seriada e inteligência artificial. E-mail: raquel.lobao@uerj.br.

Talison Pires Vardiero é doutor em Comunicação, professor da Faculdade de Comunicação da UFJF, vice-coordenador do curso de Rádio, TV e Internet e integrante do grupo de pesquisa Narrativas Midiáticas e Dialogias – Namídia/CNPq/UFJF. E-mail: talison.vardiero@ufjf.br.

Wellington R. Fioruci possui doutorado (2007) em Letras pela UNESP e pós-doutorado pela UFRGS (2015). É professor titular de literatura no curso de Letras e participa do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Pato Branco, com foco nos estudos de narrativa contemporânea latino-americana e estudos interartes. E-mail: fioruci@professores.utfpr.edu.br.

Realizado o Depósito legal na Biblioteca Nacional
conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TÍTULO	Ficção seriada: estudos e pesquisas
ORGANIZADORAS	Lígia Prezia Lemos Larissa Leda F. Rocha
SUORTE	Digital
PROJETO GRÁFICO E IMAGEM DE CAPA	João Paulo Hergesel
PÁGINAS	338
TIPOGRAFIA	Aptos Trebuchet MS
EDIÇÃO	1
COLEÇÃO	Ficção Seriada
VOLUME	8

Desde 2018, a coleção *Ficção Seriada: estudos e pesquisas* vem reunindo anualmente trabalhos derivados dos congressos da Intercom, promovendo a memória e o intercâmbio entre pesquisadores interessados nas múltiplas dimensões da ficção televisiva seriada.

Este oitavo volume reúne 19 capítulos organizados em cinco eixos temáticos que refletem a diversidade dos estudos. O primeiro eixo, 'Produção e Análise da Ficção Televisiva Seriada', resgata a história dos sete anos em que fomos coordenadoras do GP, com dados quantitativos e qualitativos, e também conta com um artigo sobre crítica televisiva. O segundo, 'Narrativas', aborda adaptações, violência e produções da Ásia. O terceiro eixo enfoca 'Representações': regionais, raciais, geracionais e de acessibilidade. O quarto, 'Questões de Gênero', discute gênero e sexualidade a partir de personagens LGBTQIAPN+, representações e ativismo de fãs. O último eixo, '*Streaming* e Mercado de TV', investiga os impactos do *streaming* na produção, distribuição e recepção das ficções seriadas contemporâneas.



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

