

CRONOTOPO, GÊNEROS E DISCURSOS EM FICÇÕES NA TV E NO STREAMING

Maria Cristina Palma Mungioli

Organizadora



**CRONOTOPO, GÊNEROS E DISCURSOS EM
FICÇÕES NA TV E NO STREAMING**



Pedro & João
editores

**Maria Cristina Palma Mungioni
(Organizadora)**

**CRONOTOPO, GÊNEROS E DISCURSOS EM
FICÇÕES NA TV E NO STREAMING**

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Maria Cristina Palma Munglioli [Org.]

Cronotopo, gêneros e discursos em ficções na tv e no streaming. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. 391p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0472-7 [Impresso]

978-65-265-0473-4 [Digital]

1. Cronotopo. 2. Gêneros. 3. Discurso em ficções. 4. TV. 5. Streaming. I. Título.

CDD – 410/370

Capa: Petricor Design

Arte da capa: Tiago Lenartovicz

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2023

Sumário

Apresentação	9
Maria Cristina Palma Mungioli	
PARTE 1 – CRONOTOPO, PERSONAGENS, RECEPÇÃO E FICÇÃO TELEVISIVA	
1. Temporalidade e cronotopo na minissérie televisiva “Se eu fechar os olhos agora”	19
Maria Cristina Palma Mungioli	
2. Cronotopo como categoria analítica em estudos de personagens populares no audiovisual	39
Rosana Mauro	
3. A caracterização das personagens masculinas na minissérie <i>Capitu</i>	63
Rafaela Bernardazzi	
4. O espaço-tempo das cidades distópicas da série 3%	85
Flavia Suzue de Mesquita Ikeda e Maria Cristina Palma Mungioli	
5. Cronotopo da Recepção: exploração teórica e empírica do conceito enquanto categoria analítica no estudo de recepção da série <i>Game of Thrones</i>	111
Lizbeth Kanyat	

PARTE 2 – EXOTOPIA E GÊNEROS DO DISCURSO NA FICÇÃO TELEVISIVA

6. Mikhail Bakhtin e a telenovela brasileira: exotopia, autoria e gêneros discursivos em análise 145
Anderson Lopes da Silva

7. O “galã de novela” entre o machismo e o feminismo: como as questões de gênero pressionam as formas composicionais da ficção televisiva 177
Daniela Jakubaszko e João Nemi Neto

8. Gêneros e formatos televisivos na era do streaming: uma análise das produções originais Netflix latino-americanas 203
Tomaz Affonso Penner e Claudinei Lopes Junior

9. Gêneros do discurso e TV Social: a série *Cidade Invisível* 227
Ligia Prezia Lemos e Analú Bernasconi Arab

PARTE 3 – NARRATIVAS, DISCURSOS, ALTERIDADE E IDENTIDADES NA FICÇÃO AUDIOVISUAL

10. Cinema e Educomunicação enquanto práxis decoloniais: aproximações possíveis 263
Paola Diniz Prandini

11. Narrativas de Trajetórias Particulares 291
Helen Emy Nochi Suzuki e Maria Cristina Palma Mungioli

12. Telenovela, imigração e alteridade: estratégias discursivas do olhar sobre o estrangeiro	309
Luciano Teixeira	
13. O cronotopo e o Homem na série <i>Segunda Chamada</i>	331
Gabriela Torres	
14. Um estudo do catálogo das séries originais Globoplay no período de 2018 a 2022	355
Maria Cristina Palma Mungioli e Flavia Suzue de Mesquita Ikeda	
PARTE IV – O GRUPO GELIDIS	
O Grupo de Pesquisa GELiDis - Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação	375
Maria Cristina Palma Mungioli Claudinei Lopes Junior	
SOBRE AS AUTORAS E AUTORES	383

Apresentação

Cronotopo, gêneros e discursos em ficções na TV e no streaming é o primeiro livro do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis) e representa um estágio importante do processo de amadurecimento do grupo que vem se dedicando desde sua criação, em 2015, ao campo dos Estudos de Televisão buscando intersecções com os estudos de linguagem verbal e verbo-visual.

Mais do que apresentar um conjunto de textos que abordam os diferentes aspectos das pesquisas realizadas, o livro se constitui como um registro dos caminhos percorridos por seus membros em diferentes estágios de suas trajetórias acadêmicas, sobretudo no que diz respeito às perspectivas de estudo que vêm caracterizando as teses e dissertações desenvolvidas no grupo. A primeira perspectiva se configura por meio da utilização dos estudos de linguagem de matriz bakhtiniana e a segunda se apoia nos estudos de Análise do Discurso de linha francesa (A.D.). Longe de se configurarem como divisões estanques nos trabalhos do grupo, ambas as perspectivas podem se entrecruzar e se complementar nas discussões e análises apresentadas neste livro face à complexidade dos fenômenos estudados no campo da Comunicação.

Tais perspectivas ganham relevo ao longo dos capítulos que compõem o presente livro, destacando-se, entre as abordagens propostas, a discussão e a aplicação do conceito de cronotopo (Bakhtin, 2010, 2008) às análises de produtos audiovisuais. A gênese do presente livro se encontra justamente nos estudos efetuados pelo grupo desde 2019 em torno desse conceito durante as reuniões de estudo e orientação. As questões referentes ao uso sistemático de novas configurações espaço-temporais em ficções televisivas da atualidade colocavam o problema de maneira incontornável. A questão necessitava ser discutida não apenas em

sua dimensão intradieética, mas implicava também a abertura de análises que incorporassem a construção social dos gêneros e formatos televisivos, bem como a produção de sentidos e a poética que caracteriza as produções da atualidade. Para atender a essa demanda, organizamos internamente ao grupo e também com a ajuda de professoras e professores que participaram dos Seminários GELiDis (que descrevemos com mais detalhe no último capítulo deste livro) reuniões de discussão em que o tema cronotopo se configurava como o principal eixo dos debates.

Ao mesmo tempo, e também estabelecendo correlações entre gênero e cronotopo, o grupo ampliou seus estudos referentes aos gêneros e formatos televisivos, bem como à pesquisa em relação às representações de gênero e identidades e à recepção de produções televisivas de ficção, sobretudo telenovelas e séries. As discussões internas ao grupo e as ocorridas nos diversos eventos nacionais e internacionais - dos quais participaram todas as pessoas que integram o grupo - forneceram elementos relevantes para a elaboração de vários capítulos deste livro e proporcionaram o aprofundamento das análises apresentadas em teses defendidas pelos membros do grupo desde 2016.

Buscando estabelecer a relação entre os textos de forma a destacar suas abordagens e ênfases conforme a temática e a problemática abordada, o livro se divide em quatro partes. São partes dialogam entre si e compõem um todo em que se evidenciam principalmente os dois eixos teóricos mencionados anteriormente: os estudos de linguagem de matriz bakhtiniana e a Análise do Discurso de linha francesa.

A **primeira parte do livro, Cronotopo, Personagens, Recepção e Ficção Televisiva**, traz textos em que o conceito de cronotopo é empregado como elemento fundador das análises. Os textos aprofundam as discussões em relação ao conceito considerando sua aplicação ao produto televisivo - telenovela ou série. O capítulo que abre a primeira parte do livro “Temporalidade e cronotopo na minissérie televisiva *Se eu fechar os olhos agora*”, de Maria Cristina Palma Mungiolli, discute e analisa elementos da

poética das séries de televisão com base na construção discursiva de sua temporalidade. O segundo capítulo, “Cronotopo como categoria analítica em estudos de personagens populares no audiovisual”, de Rosana Mauro, estuda a pertinência do conceito de cronotopo para a análise de personagens no audiovisual – em especial, de personagens femininas –, sobretudo na teleficção. Considerando que todo o signo é ideológico, o texto propõe uma reflexão quanto à construção de um significado de classe popular na expressão audiovisual em dialogia com os discursos sócio históricos. Rafaela Bernardazzi apresenta, no terceiro capítulo, o estudo denominado “A caracterização das personagens masculinas na minissérie *Capitu*”. O texto se dedica a estudar o figurino das personagens Bento e Escobar. A análise observa a construção da narrativa e seus sentidos a partir da articulação das estratégias narrativas constituídas tanto pelo figurino e suas cores quanto pelo discurso verbal. O quarto capítulo, “O espaço-tempo das cidades distópicas da série *3%*”, Flavia Suzue de Mesquita Ikeda e Maria Cristina Palma Mungioli, analisa as cidades ficcionais que compõem a diegese da distopia *3%*. A análise tem base a centralidade da articulação espaço-tempo na composição da trama da série, utilizando como ferramenta conceitual de análise o conceito de cronotopo (BAKHTIN, 2010; 2018). O quinto capítulo, “Cronotopo da Recepção: exploração teórica e empírica do conceito enquanto categoria analítica no estudo de recepção da série *Game of Thrones*”, de Lizbeth Kanyat, estabelece conceitualmente o termo *cronotopo da recepção* e o utiliza para analisar a série a recepção brasileira da série de sucesso mundial, estabelecendo um protocolo metodológico que associa o conceito de cronotopo de recepção de Mikhail Bakhtin à teoria do ator indissociavelmente disposicionalista e contextualista de Bernard Lahire.

Os quatro capítulos da **segunda parte do livro, Exotopia e Gêneros do Discurso na Ficção Televisiva**, abordam as questões que lhe dão título a partir de várias perspectivas, que se constroem em torno desses conceitos-chave do pensamento de Bakhtin. O sexto capítulo do livro do livro, “Mikhail Bakhtin e a telenovela

brasileira: exotopia, autoria e gêneros discursivos”, de Anderson Lopes da Silva, aborda os conceitos de exotopia, autoria e gêneros discursivos no estudo da telenovela brasileira, dedicando o estudo à telenovela *Cordel Encantado* (Globo, 2011), O autor tensiona os conceitos de excedente de visão, autor-criador, autor-pessoa e gêneros discursivos secundários dentro do escopo da ficção televisiva, destacando as relações dialógicas presentes nessa telenovela. No sétimo capítulo, “O “galã de novela” entre o machismo e o feminismo: como as questões de gênero pressionam as formas composicionais da ficção televisiva”, Daniela Jakubaszko e João Nemi Neto se dedicam, com base em uma perspectiva dialógica, ao estudo dos galãs na ficção televisiva da Rede Globo, com o objetivo de refletir como o tempo histórico presente, que problematiza o machismo, é capaz de pressionar o gênero teledramatúrgico a transformar padrões composicionais fundamentais.

O oitavo capítulo, “Gêneros e formatos televisivos na era do streaming: uma análise das produções originais Netflix latino-americanas”, de Tomaz Affonso Penner e Claudinei Lopes Junior, dedica-se a investigar os gêneros e os formatos da produção original Netflix produzida na América Latina até fevereiro de 2020 com o intuito de reconhecer as eventuais semelhanças os produtos ficcionais disponibilizados por streaming têm com a programação televisiva tradicional no sistema *broadcast*. Em seguida, no nono capítulo, temos o estudo de Ligia Prezia Lemos e Analú Bernasconi Arab “Gêneros do discurso e TV Social: a série *Cidade Invisível*”. As autoras propõem a análise da série televisiva da Netflix sob a perspectiva do fenômeno denominado TV Social e analisam as interações sobre a série na rede social Twitter, buscando estabelecer os sentidos produzidos não apenas por meio da série em si, mas também por meio das próprias interações.

A terceira parte do livro, **Narrativas, Discursos, Alteridade e Identidades na Ficção Audiovisual**, apresenta cinco capítulos que buscam entender a produção de sentidos de alteridade e identidade em ficções audiovisuais, bem como a produção brasileira do

serviço de streaming Globoplay. O décimo capítulo, de autoria de Paola Diniz Prandini, “Cinema e Educomunicação enquanto práxis decoloniais: aproximações possíveis”, busca estabelecer pontes possíveis entre cinema e educação, enquanto práxis que contribuem para a compreensão e o convívio nas sociedades contemporâneas. A análise dos discursos de narrativas cinematográficas centra-se na questão da mediação enquanto concepção que move a práxis educacional. O décimo primeiro capítulo, de Helen Emy Nochi Suzuki e Maria Cristina Palma Munglioli, “Narrativas de Trajetórias Particulares”, discute a produção de sentido em discursos de imigrantes brasileiros que moram no Japão, partindo de suas lembranças e memórias. O estudo de recepção colheu depoimentos durante pesquisa de campo realizada no Japão entre setembro e dezembro de 2013. Por meio da técnica de observação participante durante a assistência de telenovelas brasileiras, com objetivo de coletar as histórias de vida desses imigrantes brasileiros que moram no Japão, foi possível analisar aspectos do papel social das narrativas orais na vida dos sujeitos da pesquisa. Em “Telenovela, imigração e alteridade: estratégias discursivas do olhar sobre o Estrangeiro”, Luciano Teixeira dedica-se ao estudo da produção de sentidos dos discursos da telenovela *Órfãos da Terra* (Globo, 2019) enfocando a imigração e a alteridade. O ponto central sua discussão é a questão dos centros de valores do “eu” e do “outro”, inserindo-a no quadro das narrativas sobre imigrantes/culturas estrangeiras produzidas pela televisão brasileira no século XXI.

No décimo-terceiro capítulo, “O cronotopo e o Homem na série *Segunda Chamada*”, Gabriela Torres reflete sobre as narrativas presentes nas séries ficcionais seriadas produzidas para televisão ou para *streaming*, tomando como objeto a série *Segunda Chamada* (Globoplay, 2019). Suas discussões se dedicam, entre outras coisas, a pensar a relação entre gênero e cronotopo em termos de série de ficção. No capítulo, “Um estudo do catálogo das séries originais Globoplay no período de 2018 a 2022”, Maria Cristina Palma Munglioli e Flavia Suzue de Mesquita Ikeda constroem sua análise

considerando o formato série de televisão como seu objeto. O capítulo se dedica a analisar a produção e a exibição de séries originais Globoplay no contexto atual marcado pela produção e consumo de ficção por meio de serviços de streaming, destacando temas e estratégias de lançamento em cenário internacionalizado de produção de conteúdos e formas de apropriação dos gêneros e formatos globais. O capítulo apresenta os resultados de pesquisa *Séries brasileiras de televisão no cenário da internacionalização e da transnacionalização: um estudo sobre a mediação local na constituição de formatos e gêneros ficcionais na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2020*, apoiada pelo CNPq no âmbito de bolsa de produtividade da líder do grupo de pesquisa.

A quarta e última parte, **O Grupo de Pesquisa GELiDis - Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação**, de autoria de Maria Cristina Palma Mungiolli e Claudinei Lopes Júnior tem como objetivo apresentar o grupo de maneira mais contextualizada, indicando suas filiações teóricas e trabalhos realizados desde sua criação, em 2015.

Por fim, destacamos que a linha que une os diversos capítulos do livro pode ser encontrada na concepção dialógica preconizada por Bakhtin (2017, p. 79) segundo a qual “não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (...)” (Bakhtin 2017, p. 79). É por meio desse enquadramento que compreendemos a concepção e o próprio funcionamento de nosso grupo de pesquisa que reúne pesquisadoras/es experientes e jovens em formação tanto na pós-graduação quanto na graduação em um contexto de construção social do conhecimento na universidade pública.

Ao final desta apresentação, gostaríamos de agradecer ao CNPq e à Capes pela concessão de bolsas de mestrado e de doutorado a diversos integrantes do grupo de pesquisa e, principalmente, ao CNPq pela concessão de bolsa de produtividade à líder do grupo de pesquisa. Sem esses apoios, diversas pesquisas realizadas no âmbito do grupo GELiDis não poderiam ter acontecido. Agradecemos ainda o apoio do Programa

de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCom-USP) e do Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes sem o qual não seria possível realizar reuniões e eventos do GELiDis.

Boa leitura!

Maria Cristina Palma Mungoli
Líder do GELiDis - Grupo de Pesquisa Linguagens e
Discursos nos Meios de Comunicação (CNPq/ECA-USP)

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

PARTE 1

CRONOTOPO, PERSONAGENS, RECEPÇÃO E FICÇÃO TELEVISIVA

Temporalidade e cronotopo na minissérie televisiva “Se eu fechar os olhos agora”¹

Maria Cristina Palma Munglioli

Ao longo do capítulo, analisamos aspectos da construção discursiva da temporalidade na minissérie “Se eu fechar os olhos agora” (Estúdios Globo, 2018, 10 capítulos) como parte integrante de uma poética da minissérie que articula a construção de personagens e a própria constituição do enredo.²

Situamos nossa discussão no contexto atual da chamada cultura de séries (Silva, 2014) considerada como um fenômeno cultural não apenas relacionado à apropriação de ferramentas tecnológicas por parte dos telespectadores e fãs que ampliariam as práticas e dinâmicas de espetatorialidade (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016; SACCOMORI, 2016; COMBES, 2015), mas também como tributário de propriedades intrínsecas ao gênero e ao formato serial televisivo (MUNGIOLI, 2019).

Nesse sentido, consideramos como balizadores para a discussão aspectos referentes aos gêneros e formatos seriados entendidos como formas culturais (WILLIAMS, 2016), mediações culturais (MARTÍN-BARBERO, 2001). Com base nessa perspectiva, entendemos o formato televisivo não apenas como resultante de estratégias comerciais da indústria televisiva, mas também como uma construção estético-cultural. Martín-Barbero (2001) destaca a relevância de se analisarem

¹ O texto atual com pequenas alterações foi publicado originalmente na Revista Rumores, edição jul/dez de 2020. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2020.176429. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/176429>. Acesso em: 29 jan. 2023. A autora é bolsista Produtividade 2 do CNPq (Processo 314255/2020-6)

² Com roteiro de Ricardo Linhares, a minissérie é uma adaptação do livro homônimo de Edney Silvestre, lançado em 2010 pela Editora Record. A direção geral foi de Carlos Manga Jr.. A série estreou no serviço de streaming Net Now em 29 de agosto de 2018.

os gêneros e formatos dos produtos massivos como mediações por meio das quais se articulam as lógicas dos sistemas produtivo e de consumo e suas camadas culturais.

Em termos mais específicos, consideramos as séries e minisséries televisivas como formas narrativas (MITTELL, 2006, 2015; JOST, 2011; SEPULCHRE, 2011; MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013; SILVA, 2014, 2015; ESQUINAZI, 2014) construídas sobre o eixo da serialidade e “que se inscrevem (...) na linhagem da cultura popular apropriando-se do legado dos grandes contadores de histórias, escritores de romances e cineastas (...)”³(ESQUINAZI, 2014, p. 161)⁴

Em uma perspectiva mais diretamente relacionada ao estudo da temporalidade nas séries de televisão na atualidade, Ames (2012, p. 8-9) destaca que o formato, a partir dos anos 2000, tem trabalhado a temporalidade de forma bastante diferente da que era feita anteriormente, pois tem utilizado processos “de retardamento e compressão do tempo” de modo a “perturbar o próprio fluxo cronológico” por meio do “uso extensivo de *flashbacks* e da insistência para que os espectadores estejam aptos a se localizar eles próprios no presente e no passado simultaneamente”. Embora os procedimentos de construção temporal da história por meio do jogo entre passado, presente e futuro diegéticos não sejam uma novidade nas produções televisivas do século XXI, a autora enfatiza em sua argumentação “que nunca antes o tempo narrativo jogou um papel tão importante no *mainstream* televisivo.” (AMES, 2012, p. 9).⁵

Em termos de desenvolvimento do presente texto, situamos a discussão em torno de uma poética das séries de televisão (MITTELL, 2015) considerando a construção discursiva de sua temporalidade. Após discussão baseada em aspectos da

³ Os textos estrangeiros em citações ou excertos foram traduzidos pela autora do artigo.

⁴ No texto original: “elles s’inscrevent de ce point de vue dans la lignée de la culture populaire et suivent l’héritage des grands conteurs romanciers ou cinéastes [...]”

⁵ No original: “never before has narrative time played such an important role in mainstream television.”

narratologia (RICOEUR, 1983; ECO, 1997; BARONI, 2016, GENETTE, 2017), dos estudos de linguagem televisiva (MITTELL, 2015; JOST, 2016) e dos estudos de linguagem de Bakhtin (2010), será realizada a análise de alguns pontos relativos à construção da temporalidade no primeiro episódio da minissérie “Se eu fechar os olhos agora”.

Resumidamente, a minissérie foi lançada pelo serviço de SVOD (*Subscription Video on Demand*) Net Now, em 29 de agosto de 2018. Posteriormente, foi exibida na TV Globo, entre 15 e 30 abril de 2019, no horário das 23 horas. Indicada ao prêmio Emmy Internacional de 2019 na categoria de melhor minissérie, a produção encontra-se atualmente no catálogo do serviço por assinatura Globoplay.

1. Construção discursiva da temporalidade: elementos para discussão e análise

A discussão proposta considera a temporalidade e a sua construção discursiva em um produto ficcional televisivo como elementos constituintes de uma poética de séries televisivas. Como se sabe, tais elementos se inter-relacionam intrínseca e complexamente tanto em termos estruturais quanto em termos de produção de sentidos na composição da trama narrativa. No entanto, devido às limitações e objetivos do presente trabalho, não realizaremos um mapeamento exaustivo das diversas concepções em torno da temporalidade narrativa. Traremos algumas contribuições provenientes tanto dos estudos audiovisuais quanto dos estudos de narratologia e dos estudos de linguagem efetuados por Bakhtin (2003, 1993) com o objetivo de colher subsídios teóricos e ferramentas de análise que se relacionam mais diretamente com a nossa proposta de estudo.

Genette (2017, p. 89), ao estudar os tempos da narrativa, tendo como objeto “as relações temporais entre narrativa e diegese”, ou “a ordem”, apresenta como epígrafe a clássica definição de Metz (2010, p. 31) acerca da construção temporal da narrativa: “um

início, um final: quer dizer que a narração é uma *sequência temporal*. Sequência duas vezes temporal, devemos acrescentar logo: há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e tempo do significante).” (grifos do autor). Genette (2017, p. 91) destaca que não apenas a narrativa cinematográfica, mas também a oral, apresenta a dualidade apontada por Metz, ou seja, a diferenciação entre tempo da história (*erzählte Zeit*) e tempo da narrativa (*Erzählzeit*); respectivamente, o tempo que decorre no interior da história e o tempo que se leva para ler a história. Para Genette (2017, p. 92), no caso do filme, em princípio, é possível modificar a ordem de leitura alterando-se a sucessividade dos fatos narrados. No entanto, o texto escrito possui uma construção mais “amarrada” devido à própria “linearidade do significante linguístico”. Ainda, de acordo com Genette (2017, p. 93), “estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história (...).”

Ainda na linha dos estudos da narrativa, Ryan (2010, p. 20) afirma que “como os narratologistas observaram há bastante tempo, as narrativas obedecem a uma dupla ordem temporal: a ordem dos acontecimentos no mundo narrativo e a ordem segundo a qual esses acontecimentos são apresentados.”⁶

O aspecto referente à composição e à organização da narrativa e sua correlação com as formas de temporalidade foi estudado pelos chamados Formalistas Russos e pode ser observado na clássica definição de Tomachevski ([1925] 1976, p. 173), segundo a qual “a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele.” Desenvolvendo essa definição, Eco (1986, p. 85) afirma que “fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica

⁶ No texto original: “Comme les narratologues l’ont observé depuis longtemps, les récits obéissent à un double ordre temporel: l’ordre des événements dans le monde narratif et l’ordre dans lequel ces événements sont présentés par le discours.”

das ações e a sintaxe das personagens, o curso dos eventos ordenado temporalmente.” E acrescenta, “o enredo pelo contrário, é a história como de fato é contada (...), com as deslocções temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e flashback)”. Tal definição se assemelha à de Forster ([1927] 1998) segundo a qual história e enredo não são a mesma coisa. Para Forster (1998, p. 83), a história “é uma narrativa de acontecimentos dispostos em sequência no tempo. Um enredo é também uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade.” Forster (1998, p. 84) adverte que, na composição de um enredo, não basta criar ganchos que prendam a atenção do leitor apenas pela curiosidade, mas um bom enredo “também exige inteligência e memória.”

De uma forma bastante resumida, podemos dizer que a construção da temporalidade nas narrativas não está apenas relacionada a procedimentos mais comumente observados na superfície da narrativa e que dizem respeito mais diretamente às anacronias, ou seja, às “diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa” (GENETTE, 2017, p. 89) como elipses, analepses (*flashbacks*) e prolepses (*flashforwards*), mas está implicada na própria constituição da trama sobre a qual se constrói a intriga. Enfatizando essa questão, Ricoeur afirma que:

Seguir uma história é avançar entre contingências e peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão. (...) Compreender a história é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve ser finalmente aceitável, como congruente com os episódios reunidos. (RICOEUR, 1983, p. 130)

A complexidade da construção da temporalidade pode ainda ser observada na própria composição da narrativa que envolve, segundo Baroni (2016, p. 1), além dos aspectos formais, emoções como medo e esperança. Tais emoções também devem ser consideradas para a análise das três partes que compõem a história (início, meio e fim):

já que as ações dadas se desenrolam no tempo, o medo e a esperança [emoções] orientam a atenção do público para uma resolução incerta, e a unidade da representação é assegurada pela função catafórica [organizadora na forma de pensar como coesão] do início e pela função anafórica [repetição, reiteração do motivo desencadeador mostrado no início] do fim. (BARONI, 2016, p. 1)⁷

Dessa forma, a construção discursiva da temporalidade não se caracteriza apenas por uma mecânica que envolve *flashbacks* ou *flashforwards*, mas embasa a construção da intensidade e densidade dramáticas que atuam cumulativamente na construção da trama e das personagens. Adicionam-se intensidade e densidade à trama e às personagens por meio, principalmente, de *flashbacks* que remetem a motivos e significados que se associam ao evento do presente diegético e é nesse presente que a narrativa se complexifica, exigindo do espectador o acompanhamento dos acontecimentos para entendimento do mundo ficcional.

Em perspectiva mais diretamente relacionada a uma poética das séries de televisão, Mittel (2006, 2015) considera a construção da temporalidade como um dos fatores mais salientes daquilo que ele denomina complexidade narrativa. Para o autor, a trama ganha complexidade por meio do uso da temporalidade não apenas como um elemento que situa um evento cronologicamente dentro da história, mas também como uma forma de acrescentar camadas de significação aos eventos e aprofundar nosso conhecimento acerca das personagens e do mundo ficcional.

Resumidamente, considerando o tempo da narrativa, Eco (1997) e Mittell (2015) afirmam que, de maneira geral, em toda história há: “(1) tempo da história (da narrativa): o tempo que decorre no interior da narrativa; (2) tempo do discurso: construído pelo discurso, e pode conter elipses, *flashforwards*, *flashbacks*; (3)

⁷ No texto original: “[...] since actions told unfold in time, fear and hope orient the attention of the audience toward an uncertain resolution, and the unity of representation is assured by the cataphoric function of the beginning and the anaphoric function of the ending.”

Tempo da narração: o tempo para contar a história (na televisão e no cinema: *screen time*).” (MUNGIOLI, 2019, p. 163). É em relação à segunda definição, referente ao tempo do discurso que procederemos à análise no presente trabalho, pois pretendemos observar como *flashbacks* e *flashforwards* atuam na composição do jogo incessante entre passado e presente diegéticos por meio de uma organização discursiva.

Tratando da temporalidade e de sua construção estética no texto literário, Bakhtin (2010) propõe uma outra chave de interpretação que se baseia na relação indissolúvel entre tempo e espaço: o cronotopo.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2010, p. 211)

Nessa perspectiva, a construção da temporalidade está vinculada inexoravelmente ao espaço, entendido como espaço da vida social. Nessa perspectiva, o tempo e o espaço só produzem sentido quando compreendidos a partir dessa relação.

A relação tempo-espaço é dinâmica e organicamente construída de maneira concomitante pelo autor, obra e leitor na medida em que todos se inserem no quadro da comunicação dialógica. O cronotopo assimilado na manifestação conteudístico-formal da obra (literária) encerra em si uma imagem do herói, uma espécie de visão de mundo (*Weltanschauung*) e é compreendida como tal pelo leitor. Assim, na literatura, a característica cronotópica emergiria da maneira como as pessoas são representadas e, por conseguinte, se concretizaria por meio das expansões/contrações das dimensões espaciais e temporais nas quais atuariam essas pessoas. Assim, o cronotopo da vida cotidiana é caracterizado pelas relações sociais, enquanto o

cronotopo de aventuras é caracterizado pelas sucessões operadas no espaço físico. (MUNGIOLI, 2013, p. 107)

Cabe enfatizar, portanto, que, na perspectiva da comunicação dialógica que rege as análises de Bakhtin (2003, 2010), o leitor (em nosso caso, o telespectador) assume papel preponderante na própria configuração do cronotopo.

Todorov (1981, p. 129) afirma que a noção de cronotopo “não se relaciona simplesmente à organização do tempo e do espaço, mas também à organização do mundo (que pode legitimamente se chamar *cronotopo* na medida em que o tempo e o espaço são as categorias fundamentais de todo universo imaginável).” (TODOROV, 1981, p. 129, grifo do autor).⁸

As relações entre tempo e espaço na obra artística constituem-se, para Bakhtin, por meio do acabamento estético que permite a apreensão do momento histórico e das eventuais mudanças históricas por meio da maneira com que as pessoas são representadas nas produções, conforme salientam Clark; Holquist (1998, pp. 296-300). A perspectiva de análise por meio do conceito de cronotopo insere trama, personagens e conflitos em situações (do cotidiano) que desnudam os embates sociais e tensionam visões de mundo e conflitos inerentes à vida social em sua perspectiva de construção histórica. Dessa forma, o “universo imaginável” (TODOROV, 1981, p. 129) torna-se apreensível com base em um jogo constante entre a criação estética, apreensível por meio do cronotopo criado, e suas relações com determinado momento histórico e social no qual trama, personagens e leitores (telespectadores, em nosso caso) estão dialogicamente imersos.

Para Bakhtin (2003, p. 246), o romance “deve apresentar um quadro integral do mundo e da vida, deve refletir o mundo *todo* e a vida *toda*. No romance, o mundo *todo* e a vida *toda* são

⁸ No texto original: “[...] ne se rapporte pas simplement à l’organisation du temps et de l’espace, mais aussi bien à l’organisation du monde (qui peut légitimement s’appeler ‘chronotope’ dans la mesure où le temps et l’espace sont les catégories fondamentales de tout univers imaginable).”

representados em um corte da *totalidade da época*. Os acontecimentos representados devem *abranger* de certo modo toda a vida de uma época.” (grifos do autor). Embora o cronotopo artístico seja apreensível como tal a partir do acabamento temático e estético, cabe enfatizar que não se trata de um mundo à parte do mundo representado. Ao contrário, trata-se de um mundo representado que se constrói dialogicamente e que, por isso, guarda relações dinâmicas e orgânicas com o mundo que se representa. São zonas fronteiriças. Clark; Holquist (1998, p. 297) afirmam que “o cronotopo é uma ponte, não um muro, entre dois mundos.” O entrelaçamento e o diálogo entre esses dois mundos (o mundo ficcional e a realidade) é realizado dialogicamente pelo autor, ouvinte, leitor (telespectador) da história.

2. Aspectos da construção da temporalidade e cronotopos na minissérie: “Se eu fechar os olhos agora”

Devido aos limites do presente artigo, trataremos mais incisivamente da construção temporal do primeiro capítulo já que é nele que “todos os personagens principais do conjunto devem ser apresentados” (PALLOTTINI, 1998, p. 80). Além disso, é no primeiro capítulo que, em geral, conhecemos os conflitos básicos frente aos quais as personagens devem agir. Ou seja, expõe as personagens em ação no mundo, mostra-nos suas motivações, seus conflitos e indicamos, de maneira mais clara ou mais nebulosa, os possíveis desdobramentos que esses conflitos poderão ter ao longo da série.

A minissérie tem como eixo central a investigação sobre o assassinato de Anita (Thainá Duarte), cercado de mistério na cidade fictícia de São Miguel no interior do estado do Rio de Janeiro em abril de 1961. O cadáver da bela jovem humilde casada com Francisco (Renato Borghi), o dentista da cidade, é encontrado por dois adolescentes, Paulo Roberto (João Carlos D’Aleluia) e Paulo (Xande Valois) à beira de um lago distante do centro da cidade. Considerados suspeitos do crime, os dois garotos são presos e soltos após o dentista confessar a autoria do assassinato. Pouco

tempo após a confissão, Francisco é encontrado morto em sua cela na cadeia da cidade. Convencidos de que a polícia local não quer elucidar os assassinatos, com a ajuda de Ubiratan (Antonio Fagundes) - um morador do asilo da cidade -, os dois garotos realizam investigações paralelas às da polícia local que não vê nada de suspeito na morte do criminoso confesso. As investigações os levam a encontrar pistas de que personalidades importantes da cidade estão envolvidas nesse e em outros crimes. Por fim, os garotos e Ubiratan conseguem encontrar o verdadeiro assassino de Anita e outros criminosos.

A narrativa da minissérie tem início por meio do recurso de abertura fria⁹, bastante usada em séries de televisão que, de maneira geral, atende às necessidades do fluxo televisivo (WILLIAMS, 2016) e pode servir para prender a atenção do telespectador ao mostrar a situação de instabilidade que irá se constituir como o conflito principal da narrativa. Tais especificidades remetem ao formato seriado televisivo e suas implicações em termos de estrutura de uma forma cultural (WILLIAMS, 2016) e formas de recepção permeadas pelas mediações (e espectralidade) (MARTIN-BARBERO, 2001).

A abertura do primeiro capítulo mostra Anita, de camisola, correndo entre árvores e sendo perseguida por um homem acompanhado de um cão feroz. Anita cai e, em seguida, o animal é solto para atacá-la e a imagem congela: vemos o pavor estampado em seu rosto.

Essa cena dura cerca de 40 segundos. Entram os créditos iniciais e o título do primeiro episódio é mostrado: “A terra é azul”. Na sequência seguinte (de mais ou menos 3 minutos), vemos um homem com uma maleta médica sendo conduzido por outro homem até um quarto onde está Anita deitada sobre uma cama. O

⁹ Abertura fria (*cold opening*) é o trecho do programa mostrado antes mesmo da vinheta de abertura. A abertura fria cumpre a função de núcleo do primeiro ato aristotélico e prende o espectador ao programa que se iniciará e à trama que começa a se mostrar ao espectador.

primeiro homem se apresenta como médico e examina Anita e diz que ela não tem apenas os ferimentos das mordidas do cão. O outro homem então diz para o médico se ocupar apenas dos ferimentos da mordida do cão e sai da sala. Anita, que até então estava calada, tenta se comunicar com o médico. O outro homem percebe isso e volta para o quarto e dá um tiro na cabeça do médico. O sangue dele espirra em Anita e ela grita apavorada.

Embora as situações apresentadas nas sequências iniciais não se configurem como as causas diretas do assassinato da jovem, cabe destacar o papel essencial delas para a elaboração de cronotopos - mediados pela criação estética (e acabamento temático) - do “universo imaginável” (TODOROV, 1981, p. 129) que compõe a história. Ganham espaço nessa construção o cronotopo da violência contra a mulher perpetrada por homens em lugares como bosques, florestas e em espaços domésticos privados, sobretudo quartos. Ou seja, cronotopos que se caracterizam por relações entre espaço-tempo que localizam conflitos dessa natureza em espaços “fora da visão” da sociedade, ou mais precisamente nos espaços comumente denominados da vida privada. As situações apresentadas inserem-se concretamente em uma relação tempo/espaço que se densifica e dialoga não apenas com aquilo que vemos na tela, mas também como nosso saber enciclopédico (ECO, 1997).

Cabe ressaltar, no entanto, que, embora o elemento de violência contra a mulher na minissérie analisada se localize em um passado recente, as situações de perseguição e violência contra as mulheres nos espaços acima citados constituem-se como *topoi* da literatura e das produções audiovisuais. Dessa forma, os cronotopos construídos pela criação estética e acabamento temático dessas cenas compõem o universo da história, dando-lhe estrutura e configurando personagens e conflitos. Simultaneamente, configuram expectativas e emoções (BARONI, 2016) que possibilitam ao espectador acompanhar o desenvolvimento da trama.

Após as sequências acima descritas, temos o letreiro “Dois anos depois. São Miguel, RJ”. A cidade e seus moradores nos são

apresentados ao som da música Mr. Sandman (1954) que se contrapõe às cenas de violência que descrevemos acima. Um plano geral mostra a cidade de São Miguel, a igreja da Matriz. A câmera se aproxima e vemos carros circulando, pessoas bem arrumadas entrando na igreja e crianças correndo para entrar no colégio. Surge então o garoto Paulo Roberto, indo de bicicleta para a escola, a câmera o acompanha e vemos crianças em fila entrando nas salas do colégio. A música e o figurino transportam-nos para a atmosfera dos anos 1950. Na sequência, surge Paulo Roberto (Milton Gonçalves) já idoso escrevendo ao computador e nos damos conta de que ele está escrevendo a história que nos será mostrada. O narrador em primeira pessoa acrescenta à história o ingrediente biográfico e testemunhal de que a narrativa se reveste. Ao mesmo tempo, a ação do escritor, em andamento, produz sentido de que assistimos a uma história que ainda se desenrola e produz efeito de um presentificação dos fatos narrados. A dualidade tempo da história, estudada por Genette (2017), (*erzählte Zeit*) e tempo da narrativa (*Erzählzeit*) se misturam e enredam o telespectador na história.

Na sequência seguinte, vemos os dois meninos na sala de aula e o narrador informa que estamos em uma tarde quente de abril de 1961. Os meninos são expulsos pelo professor por estarem vendo fotografias de mulheres, entre elas Brigitte Bardot. Após a expulsão da sala de aula, aguardam na sala do diretor quando a música Mr. Sandman, agora tocada no rádio da sala, é interrompida para as notícias e o locutor informa que Yuri Gagarin retornou do espaço em segurança e disse que a terra é azul.

Os dois meninos fogem da escola (e do castigo), mas antes de irem nadar no lago – onde encontrarão o cadáver de Anita –, passam pela igreja onde ocorre uma homenagem ao Senador Marcos Torres, avô do atual prefeito Adriano (Murilo Benício). Em seu discurso, ao lado do industrial da cidade e do delegado, o prefeito lembra a tradição política da família e a importância do avô: amigo de D. Pedro II, dos militares que o sucederam na República e de Getúlio Vargas. Ao longo do discurso o prefeito

afirma que “como bom tradicionalista, sempre deu valor à família e às instituições.” Sublinha ainda que a cidade deve muito a seu avô senador: a estrada que leva ao Rio de Janeiro, a instalação da indústria de tecidos “gerando renda e emprego”.

A realização da homenagem na igreja e a presença no altar do industrial e do delegado mostram as instituições que dão suporte à situação política. O discurso de exaltação ao político do passado destacando sua atuação para a industrialização da cidade nos anos 1950, compõem um cronotopo do Brasil e da política brasileira da época baseado na industrialização, na família e na tradição. O discurso faz convergir diversas temporalidades que marcam a história do Brasil, comprimindo-as no espaço-tempo da narrativa da minissérie. Nesse sentido, cabe mencionar que Ianni constata as diversas temporalidades e espaços envolvidos na constituição do Brasil moderno:

O Brasil Moderno, ao mesmo tempo em que se desenvolve e diversifica, preserva e recria traços e marcas do passado recente e remoto, nesta e naquela região. O país parece um mapa simultaneamente geográfico e histórico, contemporâneo e escravista, republicano, monárquico e colonial, moderno e arqueológico. Toda a sua história está contida no seu presente, como se fosse um país que não abandona nem esquece o pretérito; memorioso. (IANNI, 2004, p. 63)

Ainda no primeiro capítulo, observamos a construção do cronotopo familiar, ou melhor dizendo da família exemplar. A declaração do prefeito sobre suas filhas e esposa Isabel (Débora Falabella) (1º. Capítulo, 12'32), também produz efeitos sobre a temporalidade: “Eu tenho a convicção do quanto a mulher faz pela casa. E, graças a Isabel, eu possuo essas duas pérolas: belas recatadas e do lar.” Os sentidos produzidos pelo enunciado do prefeito, transporta o telespectador para a atualidade e lembra matéria publicada pela revista *Veja* sobre a esposa do então vice-

presidente Michel Temer e que gerou grande repercussão nos meios de comunicação e nas redes sociais em 2016. (VEJA, 2016)¹⁰

Novamente, os sentidos ganham mais camadas e remetem a usos e costumes em relação ao discurso sobre a mulher do vice-presidente e sobre as mulheres em geral. O enunciado do político da história ficcional plasma-se ao da revista e aos demais enunciados que circularam nos meios de comunicação. Dessa forma, as camadas de temporalidade do presente diegético misturam-se ao presente do espectador, produzindo sentidos e formas de reconhecimento entre o ficcional e o real.

Os cronotopos da escola do passado, da amizade entre os meninos, da cidade do interior e o da família tradicional situam-nos no espaço-tempo que predominará ao longo da minissérie. Mas, concomitantemente, situam-nos em um tempo-espaço mais amplo caracterizado pela modernidade do avanço tecnológico que permitiu ao Homem circundar a Terra em uma nave espacial. A chave de leitura introduzida pela romântica música Mr. Sandman e pela notícia do feito do astronauta será logo invertida pelo achamento do cadáver de Anita e pela série de assassinatos que se seguirão. O mundo imaginável construído pela trama compõe-se de personagens e conflitos que somente podem ser apreendidos a partir das relações sociais e econômicas que se conjugam por meio da relação tempo e do espaço, ou seja, do cronotopo.

Em termos da construção discursiva da temporalidade, a partir desse momento, a trama, conforme mencionamos anteriormente, contada em primeira pessoa pela voz em *off* do idoso Paulo Roberto, adquire tom memorialístico e se desenvolve por meio de *flashbacks* e *flashforwards*. À maneira de um *puzzle*, os *flashbacks* narrativos apresentam-se aos telespectadores não apenas como forma de recompor a motivação do(s) assassino(s) e a dinâmica do crime, mas também como forma de dar força dramática às situações de exploração sexual da jovem assassinada.

¹⁰ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 15 out. 2020.

O recurso estilístico, marcado pela voz testemunhal mostra tanto as relações escusas entre políticos e poderosos de São Miguel, quanto remetem a práticas de exploração simbólicas e concretas com relação às mulheres de uma maneira geral e às mulheres pobres de uma maneira mais estrita, corroborando os cronotopos que mencionamos no início de nossa análise.

Outro recurso temporal utilizado no primeiro capítulo são *flashforwards* que inserem cenas que serão apresentadas nos capítulos posteriores e surgem como elementos que sugerem desdobramentos de conflitos e ações que acontecem com as personagens que interagem no presente diegético. Nesse caso, esse recurso se configura, em termos narratológicos, como uma prolepse narrativa (Jost, 2016, p. 22). Um exemplo desse procedimento pode ser observado na cena (aos 19'56) do primeiro capítulo em que vemos Cecília (Marcela Fetter), a filha do prefeito, aos beijos com Renato (Enzo Romani), um jovem negro jogador do time de futebol da cidade, em um encontro furtivo. Misturados a esse presente diegético vemos *flashs* de cenas que serão mostradas no segundo capítulo. O jogo entre passado, presente e futuro diegéticos solicita do telespectador atenção constante para que possa se situar entre as diversas temporalidades e encontrar formas de desvendar o mistério que cerca a morte de Anita.

Embora não faça parte do primeiro capítulo, cabe mencionar o uso, no segundo capítulo, de um *flashback* cuja cena mostrada não corresponde ao discurso da personagem sobre o acontecimento, criando uma espécie de narrador desacreditado que se mostra por meio de um *lying flashback* (JOST, 2016, p. 21) de modo que “se semiologicamente o uso da imagem é incapaz de negar o que ela mostra, ao contrário, seu uso no interior de um discurso (ou narrativa) coloca em causa a verdade [das imagens] fora do contexto. A visualização pode também desacreditar um discurso verbal que nos coloca sobre uma falsa pista.”¹¹ Na minissérie em

¹¹ No texto original: “Si, sémiologiquement, l’image est incapable de nier ce qu’elle montre, en revanche, son usage à l’intérieur d’un récit met en cause cette vérité

análise, encontramos essa última possibilidade de interpretação, pois a cena a que nos referimos ocorre entre o prefeito Adriano (Murilo Benício) e sua esposa Isabel (Débora Falabella) em um momento em que ele lhe pergunta sobre uma grande quantia de dinheiro encontrada no carro que ele lhe havia emprestado. Tentando explicar a situação embaraçosa, Isabel narra uma história cujos fatos não correspondem às imagens mostradas ao espectador. Esse procedimento permite ao espectador uma posição de cumplicidade em relação à personagem, ao mesmo tempo em que aponta os conflitos de confiança existentes entre o poderoso casal de São Miguel.

Considerações

Ao longo do texto, analisamos aspectos da construção discursiva da temporalidade na minissérie *Se eu fechar os olhos agora*, enfatizando sua importância para a composição da trama narrativa. A história, narrada em primeira pessoa pela voz em *off* de um dos protagonistas, desenvolve-se por meio de *flashbacks* e *flashforwards*.

O uso combinado de tais procedimentos na construção da temporalidade na minissérie caracteriza uma arquitetura de *puzzle* na qual as peças (personagens, conflitos, motivações) movem-se ao longo do eixo temporal, mesclando passado, presente e futuro na construção do cronotopo como um universo imaginável (TODOROV, 1981, p. 129). Tal arquitetura se configura e se reconfigura a partir da enunciação das personagens caracterizada pelo jogo constante de enunciados (verbais e fílmicos) do passado, do presente e do futuro que vão reconstituindo a história ao sabor das descobertas das motivações dos supostos culpados pelo(s) crime(s) calcadas principalmente sobre relações amorosas, extraconjugais e de exploração sexual que marcam o universo da história. Assim, o universo imaginável ganha corpo por meio das

hors contexte. La visualisation peut aussi bien infirmer un récit verbal que nous mettre sur une fausse piste.”

relações tempo-espaço como configuradoras de cronotopos por meio dos quais damos sentidos aos enunciados audiovisuais.

O tempo e o espaço tornam-se apreensíveis por meio do acabamento temático e estético que caracterizam os cronotopos analisados e que localizam as situações e os conflitos para além do espaço da minissérie, mostrando-os a partir de uma perspectiva sócio-histórica. Ao longo da análise, que se deteve no primeiro capítulo da minissérie, observamos cronotopos, que se chocam, ou melhor, se justapõem e mostram suas facetas: a violência contra a mulher, o racismo, o desprezo pela vida humana e o uso de práticas políticas que se alinham a um passado marcado pelo coronelismo e pelo clientelismo. Características que adentram o mundo da modernidade, representado pelo início da corrida espacial, e nos permitem relacioná-las à noção de destempos discutida por Martin-Barbero (1995, p. 46) e Ianni (2004). Dessa forma, as diversas temporalidades e seus espaços sociais condensados nos cronotopos mencionados denotam os destempos, ou seja, as diversas temporalidades que não apenas se contrapõem, mas também se superpõem, se justapõem, caracterizadas, por sua vez, pela heterogeneidade que apresenta formações culturais arcaicas, residuais e emergentes lado a lado na sociedade brasileira.

Bibliografia

AMES, Melissa (ed.) **Time in television narrative: exploring temporality in twenty-first-century programming.** Jackson (Mississippi): University Press of Mississippi, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance.** São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BARONI, Raphaël. The Many Ways of Dealing with Sequence in Contemporary. In Narratology BARONI, R.; REVAZ, F. (org.) (2016). **Narrative sequence in contemporary narratology.** Columbus, Ohio State University Press, 2016.

BORDWELL, David. **Poetics of cinema.** New York: Routledge, 2008.

CLARK, Clark; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Les séries télévisées: l'avenir du cinéma?**. Paris: Armand Colin, 2014.

FORSTER, Edward M. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 1998.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

IANNI, Octavio. **A ideia de Brasil moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

JOST, François. **De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme**. Paris: CNRS Éditions, 2011.

JOST, François. Repenser le futur avec les séries. Essai de narratologie comparé. **Television**, 2016, número 7. Paris: CNRS. p. 13-29.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001

MARTÍN-BARBERO, Jesus. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. SOUSA, Mauro Wilton (org.). **Sujeito: o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MITTELL, Jason. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. **The velvet light trap**. Number 58, University of Texas Press.

MITTELL, Jason. (2015) **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. New York: New York University Press.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Poética das séries de televisão: elementos para conceituação e análise. **40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2621-1.pdf>. Acesso em: 13 out. 2017.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. A dupla articulação gênero-formato ficcional como instância de mediação local. In: TRINDADE, Eneus; LACERDA, Juciano de Sousa; FERNANDES,

Mario (orgs.) **Entre comunicação e mediações**: visões teóricas e empíricas. São Paulo: ECA-USP, 2019; Paraíba: Ed. Da UEPB, 2019. (p. 157-168). Versão digital completa do livro disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002955410.pdf>

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador da minissérie Capitu. **Líbero**, São Paulo, v. 16, n. 31, p. 105-114, jan./jun. de 2013.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. **Revista Contracampo**, v. 26. Niterói. (pp. 21-37), 2013.

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

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). Campinas (SP): Papirus, 1994.

RYAN, Marie-Laure. « Paradoxes temporels dans le récit ». **A contrario**, 2010/1 (n° 13), p. 19-36. DOI : 10.3917/aco.101.0019. URL : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-1-page-19.htm>.

SILVA, Marcel V. B. (2014). Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>. Acesso em 10/07/2017.

SEPULCHRE, Sarah. (2011). **Décoder les séries télévisées**. Bruxelas: Éditions De Boeck Université.

TODOROV, Tzvetan. **Mikhail Bakhtine**: le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine. Paris: Seuil, 1981.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: Toledo, Dionísio de Oliveira (org) **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976. (p. 169-204)

VEJA. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-dolar/Juliana Linhares - 18 abr 2016>. Acesso em: 15 out. 2020.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, MG: PUC-Minas, 2016.

Cronotopo como categoria analítica em estudos de personagens populares no audiovisual

Rosana Mauro

O objetivo deste texto é demonstrar a pertinência do conceito bakhtiniano de cronotopo para a análise de personagens no audiovisual, sobretudo na teleficção. Para tanto, partilhamos da posição de Stam (1989) sobre os conceitos de Bakhtin e sua viabilidade na interpretação de produtos massificados. Pela perspectiva bakhtiniana, sugere o autor, os meios de comunicação de massa são uma rede complexa de signos ideológicos. Discursos centrípetos dominantes e centrífugos de oposição, mesmo que de forma camuflada, estão sempre em batalha, sobretudo nos enunciados televisuais. Estes refletem e refratam múltiplas vozes e seus conflitos presentes na sociedade. Por isso, pressupor que discursos midiáticos são apenas manipuladores é uma visão simplista que contraria os conceitos do filósofo da linguagem Bakhtin.

Considerando que todo o signo é ideológico (VOLÓCHINOV, 2017), propõe-se uma reflexão quanto à construção de um significado de classe popular na expressão audiovisual televisiva em dialogia com os discursos sócio-históricos. A temporalidade e a espacialidade analisadas no aspecto conteudístico-formal (BAKHTIN, 2010) em 28 personagens femininas de duas telenovelas brasileiras – *Avenida Brasil* (2012) e *a Regra do Jogo* (2015/2016), transmitidas na Globo no horário das 21 horas - apontam para um sentido de classe popular relacionado à noção de cotidiano e espaço público, corroborando o senso comum historicamente construído sobre a mulher pobre brasileira (SOIHET, 2015).¹

¹ O presente capítulo apresenta algumas discussões realizadas ao longo da pesquisa de doutorado. Disponível em: MAURO, Rosana. **A construção discursiva televisual**

Entre ética e estética

A separação entre forma e conteúdo é uma ilusão, ou seja, é artificial, como demonstra Bakhtin (2010) ao defender que o campo da estética deve entender a forma e o conteúdo inter-relacionados - a forma como forma do conteúdo e este como conteúdo da forma. Porém, em pesquisas científicas, por razões metodológicas, os dois termos podem ser separados momentaneamente, como será feito aqui. Tal divisão se faz oportuna também em vista da escassez de estudos de televisão que levem em consideração a materialidade estética de seus produtos (GOMES, 2011). Desse modo, pretende-se refletir sobre a presença de discursos ideológicos, sócio-históricos, na construção estética teleficcional.

O material, como momento técnico, é indispensável para a construção do objeto estético e constituição da forma, defende Bakhtin (2010). Mas, ao mesmo tempo, essa mesma forma nos guia para fora dos limites materiais, que são superados no objeto estético. “A superação imanente é a definição formal da relação com o material não só na poesia, mas em todas as artes.”. (BAKHTIN, 2010, p. 50). Se na literatura ou na poesia há a superação da palavra, no audiovisual, há o apagamento do aparato técnico, da manipulação da câmera, da montagem e de todo o trabalho de direção artística e fotográfica, principalmente na linguagem audiovisual clássica predominante (XAVIER, 2005).

Se, como afirma Eco (2007, p. 258), o discurso primeiro da arte se faz no modo de formar - “O verdadeiro *conteúdo* da obra torna-se seu *modo de ver o mundo* e de julgá-lo, traduzido em *modo de formar*” -, faz-se pertinente voltar o olhar para a forma das personagens no audiovisual e seus aspectos materiais com o

da mulher popular na telenovela: um estudo sobre as personagens de Avenida Brasil e A Regra do Jogo. 2019. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.27.2019.tde-11062019-170554. Acesso em: 2023-02-06. Ao longo do doutorado, a autora foi bolsista do CNPq.

objetivo de mostrar as marcas discursivas no que se refere à classe social e ao gênero feminino.

O conceito de cronotopo (tempo-espaço) nos possibilita essa análise por realizar a mediação entre duas ordens discursivas, a histórica e a artística, conforme expõe Stam (2013, p. 228), ao defender a adequação do conceito de cronotopo aos estudos de cinema.

[...] parece em alguns aspectos ainda mais adequada ao cinema que à própria literatura, uma vez que a literatura se desenvolve no interior de um espaço léxico, virtual, ao passo que o cronotopo cinematográfico é absolutamente literal, desenvolvendo-se concretamente em um tempo literal (geralmente, 24 fotogramas por segundo), bastante distinto do espaço-tempo fictício que os filmes individuais possam construir. O cinema ilustra a ideia bakhtiniana da relacionalidade inerente entre o tempo e o espaço, já que qualquer modificação em um dos registros importa em mudanças no outro: um plano mais fechado de um objeto em movimento aumenta a velocidade aparente de tal objeto, a presença do meio temporal da música altera a nossa impressão do espaço, e assim por diante. (STAM, 2013, p. 229)

Bakhtin (2010) se baseou na teoria da relatividade do físico Albert Einstein para tratar do cronotopo. Nesse conceito o tempo é visto como a quarta dimensão do espaço. “Os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo”. (BAKHTIN, 2010, p. 211). O cronotopo condensa uma visão de mundo, tem caráter conteudístico-formal e apresenta sentido figurativo ou temático, além de ser o centro organizador dos principais acontecimentos da história.

Ao focarmos nas personagens, tratamos o cronotopo como o centro organizador de sua história e expressão de um ponto de vista ideológico no audiovisual.

Personagem Função e Estado

[...] a personagem, na sua diacronia, é ideologicamente um ser utópico, embora sincronicamente não consiga esconder sua analogia estrutural, quer com posturas ideológicas existentes, quer com ideologias em formação, ainda não instauradas, mas passíveis de existência futura. (SEGOLIN, 1978, p. 127).

De acordo com Segolin (1978), as personagens literárias podem ser identificadas pelos seus diferentes graus de funcionalidade dentro de uma narrativa, podendo, em seus extremos, ser fortemente caracterizadas por suas funções ou por seus atributos. Essas propriedades interferem na temporalidade narrativa desses seres fictícios, proporcionando a sensação de um tempo linear, sintagmático, ou simultâneo, paradigmático.

O autor compreende que há um percurso evolutivo histórico da personagem literária, que se inicia com a personagem-função dos contos analisados por Propp à anti-personagem (que revela a ilusão de sua referencialidade em um processo metalinguístico) presente na literatura moderna de língua portuguesa. Segolin (1978) denomina como personagem-função aquela marcada pelo desencadeamento de ações sucessivas, que culminam em uma transformação de estado. O autor também identifica, em contraposição, a personagem-estado, ser fictício desfuncionalizado (em diferentes graus), cujos atributos se sobressaem às suas ações e a intriga é gerada por alguma qualidade específica, sem transformações de estado evidentes. Porém, não é sempre que há uma divisão clara, pois, as personagens podem ser ambíguas.

Quanto mais desprovida de uma função, mais a personagem aponta para o seu “fazer-se verbal”, à organização textual. Em um aspecto mais desenvolvido, explica o autor, tem-se a personagem-texto, que atende a um processo maior de desreferencialização e anulação da intriga. Geralmente, o leitor é levado a ignorar o texto e a guiar-se pelas ações da personagem, o que não ocorre com a personagem-texto. Trata-se de um sincretismo actancial que visa a

“[...] submeter os vários atores da obra à funcionalidade básica de um texto-actante, ocupado em compor a trama e a história de seu fazer textual”. (SEGOLIN, 1978, p. 85). Os atores estão, desse modo, funcionalmente descaracterizados na simultaneidade do texto, mas, ainda pode haver referência ao ser humano.

Embora o autor trate a personagem-estado como um ser mais complexo, que tenta subverter a ordem narrativa tradicional, é possível nos apropriarmos da expressão com referência a determinadas personagens na telenovela que não vivenciam grandes acontecimentos na trama. São personagens que tendem à não complexidade, que chamam mais a atenção por suas características, e, em seu fazer-se audiovisual, apresentam menos dinamicidade e mais simultaneidade, em cenas com a duração de diálogos, assuntos cotidianos, falas mais espontâneas e naturais. Essa temporalidade se assemelha ao cronotopo de costume e cotidiano tratado por Bakhtin (2010).

Cronotopo das Personagens

Bakhtin (2010) retoma a história do romance para abordar o cronotopo e possibilita a apreensão da construção do herói ficcional de acordo com a noção de temporalidade e espacialidade. O autor explica que na Antiguidade, no romance grego de aventuras e provações, o homem era passivo e imutável. Geralmente, o herói e a heroína passavam por diversas provações até se encontrarem novamente no final. Entre um ponto de partida e um ponto de chegada, tinha-se a sensação de que o tempo não havia passado. O acaso e as forças não-humanas se faziam presentes em uma história ambientada em diferentes espaços geográficos (espaço abstrato), na qual o tempo biográfico não era referência. Bakhtin argumenta que o homem nesse romance era solitário, não fazia parte de um todo social. Trata-se de um cronotopo de aventura, “assim, o cronotopo de aventuras caracteriza-se pela ligação técnica e abstrata do espaço e do tempo, pela reversibilidade dos momentos da série temporal

e pela sua possibilidade de transferência no espaço”. (BAKHTIN, 2010, p. 225).

No romance antigo de aventuras e costumes, por sua vez, havia a união entre o tempo de aventura e o de costumes. O herói passava por transformações que lhe permitiam estar no cotidiano, tido como inferior, como um observador, um terceiro. Em sua forma normal, ou evoluída, o herói vivia acontecimentos exclusivos, as aventuras fora do dia a dia comum. O teórico russo menciona também as transformações de papéis, como do mendigo ao rico. O trapaceiro e o aventureiro se enquadram nesse tipo de herói, pois são aqueles, explica Bakhtin, que começam a vida por baixo, em contato com os universos mais ordinários, até conseguirem atingir o topo da vida privada. Também, o estudioso reconhece os espectadores permanentes da vida privada nas obras literárias dos realistas franceses. A saber: o criado, a prostituta, a cortesã, a alcoviteira, os médicos e tabeliães. Na telenovela brasileira, temos com frequência a empregada doméstica que poderia se encaixar nessa categoria.

O terceiro gênero de romance antigo estudado por Bakhtin (2010) é o biográfico e autobiográfico, que se divide em dois tipos: o retórico e o platônico, no qual o tempo biográfico real dissolve-se em um tempo ideal de transformação humana. Ambos eram realizados em praça pública, conectados com os acontecimentos políticos e submetidos ao controle público-estatal. Nesses romances, uma transformação do espaço público ao privado tem início quando as formas autobiográficas começam a manifestar desagregação com o espaço exterior público e a exprimir certa consciência privada. Porém, ainda não há o homem solitário, que surgirá apenas na Idade Média.

Ao tratar da Idade Média, Bakhtin (2010) discute o romance de cavalaria, o romance da Baixa Idade Média e as formas folclóricas satírico-paródicas. Nesse período, ressalta a ocorrência de uma inversão histórica do folclore antigo – marcado pela plenitude do tempo - que já estava em desagregação nos romances antigos devido à estratificação social. “Porém essas formas de plenitude

folclórica de tempo, apesar de tudo ainda atuavam no romance antigo”. (BAKHTIN, 2010, p. 265). A inversão histórica se dá no momento em que o pensamento mitológico é colocado no passado, como uma idade de ouro localizada em algum ponto distante do mundo, quando, na verdade, no folclore antigo se trata de um tempo voltado para o futuro para o qual se planta e colhe. É um tempo produtivo, fecundo, uno e cíclico, no qual a vida coletiva do trabalho agrícola predomina. A vida humana e a natureza apresentam aqui as mesmas categorias de percepção, pois o dia a dia desse homem está ligado à terra e à natureza, seus objetivos são práticos e o tempo é bastante espacial e concreto. Não havia separação entre vida cotidiana e vida histórica do homem, tudo estava relacionado ao trabalho social “[...] a comida, a bebida, a copulação, o nascimento e a morte não eram momentos da vida privada, mas um problema comum, eram “históricos” [...]”. (BAKHTIN, 2010, p. 319).

Na Idade Média, por sua vez, o tempo folclórico antigo dá lugar ao atemporal e ao eterno “[...] como se eles já existissem, como se fossem contemporâneos. Cada uma dessas formas esvazia e rarefaz o futuro a seu modo, deixa-o exangue.” (BAKHTIN, 2010, p. 265). Outra forma de inversão do folclore popular é a escatologia. Trata-se de uma relação mitológica e literária com o futuro que é trazido para um presente bem material. Aqui, o homem do folclore insere-se totalmente no espaço e no tempo. A grandeza e a força aparecem relacionadas com as dimensões temporais e espaciais. Por exemplo, um homem grandioso em sua personalidade o será também em seu corpo e passos.

Voltando aos romances da Idade Média, nos romances de cavalaria, Bakhtin (2010) destaca que o herói é individual e representativo, ou seja, ele é único, diferente do romance grego no qual os heróis se pareciam uns com os outros. Ao mesmo tempo, cada herói de cavalaria rende vários romances. O cronotopo é de um mundo maravilhoso em um tempo de aventuras. O tempo é subjetivo e distorcido, como nos sonhos.

Nos romances antigos, a medida de tempo era clara, como um dia ser um dia e uma hora ser uma hora. Na Baixa Idade Média, Bakhtin distingue o romance marcado pela vertical medieval, no qual todo mundo se une no mesmo espaço-tempo em uma interpretação simbólica, de modo a destacar as contradições da época. Pessoas de todas as classes sociais se misturam em um ato. Apesar da atemporalidade e simultaneidade, a imagem das pessoas que fazem parte desse mundo é histórica, há sinais do tempo e traços de época. Porém, essas diferentes pessoas são obrigadas a permanecer em um mesmo lugar eterno e imóvel da vertical atemporal.

Já as formas folclóricas satírica-paródicas coexistiram com a grande literatura da Baixa Idade Média. O autor destaca o romance picaresco. Nessa literatura, são marcantes as figuras do bobo, bufão e trapaceiro que, posteriormente, vão influenciar o romance europeu. Essas personagens possuem um significado que não é literal e sim figurativo, afirma Bakhtin (2010). São figuras provenientes do teatro e da praça pública para o romance. Elas são como estrangeiras nesse mundo, não se solidarizam a nenhuma situação e apontam sempre o avesso e o falso de tudo. O estudioso salienta que essas personagens podem ser uma espécie de máscara do autor, que trazem a sua forma e posição de ver a vida. O cronotopo é o da praça pública e dos palcos de teatro. Há nessas três figuras uma denúncia dos convencionalismos feudais. O bufão é inteligente e pode se apresentar como um vilão, um aprendiz, um jovem clérigo ou um vagabundo. O bufão faz zombarias paródicas, enquanto o bobo contraria as convenções feudais com sua ingenuidade e incompreensão. Já o trapaceiro se assemelha ao herói do romance antigo de aventura e costumes, diferentemente dos dois primeiros, tem ligação com a realidade.

Posteriormente, no Renascimento, o autor afirma que:

[...] as formas de romance que mencionamos destruíram aquela vertical do além, que tinha decomposto as formas do mundo espaço-temporal e o seu conteúdo qualitativo e vivo. Elas

prepararam o restabelecimento da entidade material e espaço-temporal do mundo num estágio novo de desenvolvimento, mais aprofundado e complicado. Elas prepararam a assimilação pelo romance de um mundo onde, na mesma época, descobria-se a América, o caminho marítimo para as índias, um mundo que se abria às novas ciências naturais e à nova matemática. Preparava-se uma visão e uma representação do tempo totalmente nova do romance. (BAKHTIN, 2010, p. 281).

Ao período renascentista pertence *Gargântua e Pantagruel* de Rabelais, autor fundamental para o construto teórico de Bakhtin. A escatologia está presente em Rabelais, com ampliações espaço-temporais, por exemplo. Tudo o que é positivo qualitativamente apresenta essa importância espaço-temporalmente. E o contrário também, o negativo é comprimido, aniquilado. São imagens que se opõem à visão da Igreja feudal, que enxergava a realidade espaço-temporal como “[...] um princípio fútil, frágil, pecaminoso, onde o grande é simbolizado pelo pequeno, o forte pelo fraco e pelo impotente, o eterno pelo instante que passa.” (BAKHTIN, 2010, p. 283).

Rabelais, em oposição à visão do além da vertical medieval e com base no folclore antigo, cria um novo espaço-tempo, reconstituindo o mundo real para um homem novo e inteiro (corporal e espiritual). Desse modo, por meio de um realismo fantástico, Rabelais utiliza vizinhanças e ligações inesperadas, com a destruição do velho e elaboração positiva do novo. O riso rabelaisiano também é marcante e está relacionado aos gêneros medievais, onde há o bufão, o bobo e o trapaceiro. “Mas o riso de Rabelais não rompe apenas os laços tradicionais e elimina as camadas intermediárias ideais, ele revela a proximidade rude e direta daquilo que as pessoas separam por meio da mentira e do farisaísmo”. (BAKHTIN, 2010, p. 284).

Bakhtin analisa as séries de Rabelais do corpo humano, da indumentária, da nutrição, da bebida e as séries sexuais, da morte e dos excrementos. O carnal do homem se opõe à visão ascética do

além, devolvendo ao corpo a sua materialidade. A série comida e bebida, segundo Bakhtin, passa por quase todos os temas do romance. A estrutura fisiológica é como uma personagem, afirma Bakhtin (2010). O grotesco se encontra na precisão anatômica e fisiológica e também há a abordagem bufa. O fantástico está presente nas analogias. A morte também é retratada de forma bufa, próxima ao nascimento e ao riso. Em outros momentos a morte é exibida não grotescamente, mas como o fantástico heroificante.

Conforme a sociedade se divide em classes e as relações monetárias avançam, a esfera do consumo se separa da vida social, demonstra Bakhtin (2010). Comida, bebida, ato sexual e morte acabam sendo incluídos na vida cotidiana, já individualizada e isolada da história, como realidades vulgares do dia a dia. Também há o desenvolvimento de uma sublimação das questões diárias, por exemplo a bebida e a comida na poesia. O motivo básico da série individual e privada passa a ser o amor – a sublimação do sexo e da fecundação. A morte adquire o sentido de um fim absoluto do ponto de vista individual e privado. A natureza se torna o lugar de ação do homem, em paisagem e fragmenta-se em metáforas, servindo para sublimar as questões individuais que não se relacionam mais com a natureza. Surge também a série do tempo histórico, com foco na vida de nação e do Estado. Tem-se a vida individual em contraposição ao tempo histórico. (BAKHTIN, 2010).

Assim, forma-se o romance idílico (três formas: amoroso, familiar e do trabalho agrícola ou regional), no qual a vida e os acontecimentos estão atrelados a um lugar, como o país de origem e sua natureza. Os limites do tempo são determinados por essa unidade de lugar. Há um caráter rítmico cíclico e temáticas circunscritas a motivos básicos da vida, como amor, nascimento, morte, casamento, trabalho, comida, bebida e idades de forma sublimada. A vida humana se funde com a vida da natureza no cronotopo idílico. O tempo folclórico é apresentado pelo prisma da evolução da consciência da sociedade, como condição ideal e perdida da vida humana.

É pertinente ressaltar a oposição entre sublime e ordinário, cotidiano e aventura na constituição do cronotopo no romance e de seus heróis. Percebe-se na história do romance a tensão entre espaço público e privado como reflexo social. O homem ordinário tido como o “terceiro” da vida privada no romance de aventuras e costumes - presente também nas figuras medievais do bufão, trapaceiro e bobo, no Renascimento em Rabelais e posteriormente nos romances realistas - é o contrário do herói clássico grego e do sublime romântico. Seria um anti-herói. Há nessa relação a oposição entre o culto e o popular. É possível transpor um pouco dessa lógica ao melodrama e à telenovela, por conseguinte.

[...] os fragmentos temporais dos episódios da vida cotidiana estão dispostos como que perpendicularmente à série principal que sustenta o romance: culpa-castigo-redenção-purificação-beatidade (precisamente, no momento do castigo e da redenção). O tempo da vida corrente não é paralelo à série principal e não se entrelaça com ela, entretanto, cada fragmento seu (nos quais esse tempo se decompõe) é perpendicular à série principal, cruzando com ela em ângulo reto. (BAKHTIN, 2010, p. 248).

Nesta citação, Bakhtin se refere ao romance antigo de aventuras e de costumes, mas podemos considerá-la para o nosso estudo em que heroínas melodramáticas se contrapõem a personagens cujas narrativas são estáticas e baseadas em situações triviais. Inclusive, ela convém para refletir sobre as representações de classe social no caso da mulher.

A telenovela por si só está fundamentada no cotidiano (MOTTER, 2003). O que diferencia as personagens nesse sentido é a forma como esse cotidiano é tratado. Há gradações entre aventura e cotidiano. O riso assume um papel importante nesse aspecto, assim como o riso rabelaisiano. O cotidiano não é ruim *a priori* e não significa um castigo como no caso do romance de aventuras e costumes. Também nas telenovelas consideradas, o espaço

geográfico não é abstrato ou maravilhoso e sim concreto, a representação do Rio de Janeiro, e o tempo é contemporâneo.

A permanência em um mesmo local (casa e bairro), o deslocamento das personagens por diferentes espaços (externo, interno, casa, trabalho, cadeia, viagens, entre outros), a temática explorada, o tom, os acontecimentos e a construção estética audiovisual – montagem, ritmo, música, por exemplo – são os responsáveis por conferir a sensação de diferentes temporalidades, de linearidade ou simultaneidade. Desse modo, mantemos a nomenclatura cronotopo de aventuras para tratar das personagens que vivem acontecimentos excepcionais. E, ao invés de costume ou cotidiano, adotamos o termo cronotopo trivial, relacionado à vivência de assuntos corriqueiros por meio do riso e da banalidade. Neste cronotopo, encontram-se personagens que dialogam com o grotesco e o realismo fantástico comentados por Bakhtin (2010), mas com a conotação de vulgaridade e não sublimação reforçada pela contraposição a outras personagens que apresentam a sublimação do cronotopo idílico.

Em nossa pesquisa, foram selecionadas 28 personagens das telenovelas *A Regra do Jogo* (2015-2016) e *Avenida Brasil* (2012) – ambas escritas por João Emanuel Carneiro e dirigidas por Amora Mautner – pelo critério de pertencerem às classes populares (foram incluídas as novas ricas que mantinham os costumes da classe social de origem) e serem do gênero feminino. Dessas, 15 apresentam o cronotopo que denominamos como trivial, que se contrapõe às personagens que identificamos como do cronotopo de aventura.

O riso é uma marca forte nas personagens do cronotopo trivial. Ele se dá de diversas formas, por exemplo, por meio de um sentido de inadequação na expressão de um gosto duvidoso em vestimentas e decoração, mistura de muitos estilos, exagero de cores e estampas, excesso de objetos (estética *Kitsch*) (principalmente nas novas ricas), roupas muito curtas e justas; inadequação também no modo de falar (muito alto e desvios da norma culta da língua portuguesa); no momento da alimentação (comer em demasia, ou falar com a boca cheia); e de

comportamento, no geral, perante personagens do núcleo rico, pela demonstração de intimidade em excesso e falta de discrição.

As personagens que incorporam o estereótipo da *periguite*² são cômicas em sua busca por fama, aversão ao trabalho convencional e pela maneira inusual e, por vezes, desonesta, de buscar o que desejam. Além disso, suas relações amorosas são tratadas com humor e certa dose de preconceito. Elas apresentam um grande apetite sexual e usam o poder de sedução para enganar os homens. Elas exibem traços de semelhança com o trapaceiro descrito por Bakhtin (2010).

A religião evangélica é parodiada, tendo como centralidade a sexualidade feminina. Há a personagem que faz resguardo sexual, é traída pelo marido e no final se envolve em um quarteto amoroso; a ex-atriz pornô que recorre à religião para mudar seu estilo de vida, mas que, sem conseguir fugir de sua “natureza” por muito tempo, volta ao antigo trabalho. Ademais, o riso está presente nos momentos em que as personagens se envolvem em outras situações mundanas como troca de casais, a recusa em se casar com o homem “encostado” e o envolvimento da mocinha do interior com o velho malandro. A trilha sonora das personagens dialoga com o tom de humor, ela é composta por gêneros musicais brasileiros - como forró, funk e samba - com letras divertidas e populares.³

Os temas de humor citados se referem a situações banais, do dia a dia, longe das aventuras das mocinhas e vilãs. Essas

² “Periguite” ou “piriguite” é um neologismo que tem sido usado no Brasil para classificar mulheres, principalmente jovens, independentes e liberais, em especial no que se refere ao relacionamento sexual-afetivo.” (TONDATO; VILAÇA, 2017, p. 96). O termo, presente no dicionário informal da internet, foi adicionado ao dicionário Aurélio Junior recentemente, no qual periguite significa “[...] “moça ou mulher que, não tendo namorado, demonstra interesse por qualquer um” [...]” (MENECHINI, 2011).

³ Por exemplo as seguintes músicas e seus intérpretes: “Pura adrenalina”, Belo; “A dona do barraco”, Calcinha Preta; “Humilde Residência”, Michel Teló; “Safadin”, Aviões do Forró; “Tá me dando mole”, Sorriso Maroto; “Assim você mata o papai”, Sorriso Maroto; “Só no Charminho”, Gang do Eletro; “Correndo atrás de mim”, Aviões do Forró; “Tá Faltando Homem”, Banda Xeiro de Mel.

temáticas têm forte relação com o espaço da casa e do bairro, localizado na temporalidade do cotidiano. Nesse sentido, é importante ressaltar que as *periquetes* apresentam como característica a falta de moradia. São personagens que não têm casa e se hospedam em residências alheias, que moram de aluguel, precisam dividir a moradia com alguém, moram com uma amiga ou até mesmo chegam a dormir na rua.

Além disso, as personagens na categoria trivial têm seus corpos destacados e sexualizados. Como os casos em que se usa uma tomada vertical que mede o corpo de uma delas, o close nos pés da mulher andando e o plano detalhe de um decote pelo olhar da personagem do sexo masculino.

No que se refere ao espaço, as personagens que se enquadram na categoria correspondente ao cronotopo de aventura percorrem vários lugares durante a história da telenovela e mesmo dentro de um único episódio, vivenciando acontecimentos inusitados. O foco dessas personagens é voltado à ação melodramática e à mudança de estado⁴, o que confere um sentido de linearidade em seu percurso e um ritmo mais acelerado em suas cenas, com mais elipses. Ao contrário, em relação às personagens triviais, os espaços são sempre os mesmos, os acontecimentos são cotidianos e a temporalidade é mais estática e circular. As primeiras podem ser identificadas com a personagem funcional descrita por Segolin (1978) e as segundas com a personagem-estado.

A pouca transformação no percurso da telenovela, a permanência em um mesmo espaço, e o sentido de cotidiano reforçado pelos temas mundanos não sublimados fazem parte do cronotopo trivial. Ainda, destacam-se o sentido de simultaneidade e o diálogo entre o espaço público e o privado na caracterização da

⁴ Embora a mudança de estado seja parte da definição de personagem, nem sempre a transformação está presente. Este é o caso de certas personagens secundárias de telenovela. Também, como comentando anteriormente, existe a personagem-estado explicada por Segolin (1978).

mulher pobre, o que converge com um senso comum construído sócio-historicamente sobre a mulher pobre brasileira (SOIHET, 2015).

As mulheres pobres do Rio de Janeiro e São Paulo de fins do século XIX e começo do XX, sujeitos da pesquisa de Soihet – por meio de documentos judiciais e policiais -, entre outras profissões, trabalhavam de lavadeiras, engomadeiras, doceiras, bordadeiras, floristas, cartomantes, ou se prostituíam e tinham a rua e as praças como espaço de lazer, trânsito e comunicação para o dia a dia de trabalho. Elas representavam o contrário do que pregava a nova ordem a respeito do resguardo feminino.

Na teleficção, dois espaços fictícios analisados - o *Bairro do Divino*, de *Avenida Brasil* e o *Morro da Macaca*, de *A Regra do Jogo* – ilustram os aspectos específicos na caracterização do cronotopo trivial e apontam para a dinâmica entre forma e conteúdo comentada anteriormente. Na análise, foram considerados os primeiros capítulos das telenovelas e as cenas de apresentação de alguns personagens que se sobressaíram.

Espaço Simultâneo e o Cotidiano entre o Público e o Privado

Na época da transmissão de *Avenida Brasil* o país vivenciava a ascensão de uma nova classe consumidora, conhecida como “nova classe C”⁵. De acordo com o projeto *Vozes da Classe Média* (2012), do ano de 2002 a 2012, 37 milhões de pessoas entraram para a classe média. Essa ascensão teve reflexo na mídia como um todo e nas teleficções em especial, inclusive em *Avenida Brasil*.

Na trama, o *Bairro do Divino* faz referência clara ao bairro real do subúrbio carioca chamado Madureira. A ligação é explícita por meio da trilha sonora utilizada, uma adaptação da música de Arlindo Cruz *Meu Lugar*, na qual há a substituição do nome

⁵ De acordo com Souza (2012), não se tratava de uma nova classe média e sim de uma nova classe trabalhadora. Pochmann (2012) concorda com Souza e argumenta que a maior parte dessa população emergente se associou às características gerais das classes populares, que ao elevar o rendimento ampliam imediatamente o padrão de consumo.

Madureira por Divino. No local fictício, três ambientes desempenham papel significativo no que diz respeito à simultaneidade dos acontecimentos, são eles o bar do Silas (Ailton Graça), o *Clube do Divino* e o salão de beleza de Monalisa (Heloisa Périssé). Como o primeiro é frequentado apenas por personagens masculinas, somente os dois últimos serão tratados.

No primeiro capítulo da trama, cenas do salão de beleza são intercaladas com outras: do craque Tufão (Murilo Benício) com sua família antes de um jogo de futebol e da vilã Carminha (Adriana Esteves) na casa de Genésio (Tony Ramos); posteriormente, a cena do jogo de futebol tem início e serve para conectar, por meio de uma transmissão televisiva, as cenas do salão, de Carminha com Genésio, do *Clube do Divino* e o escritório onde trabalha Cadinho (Alexandre Borges). Todos assistem ao jogo.

No salão, a cabeleireira Monalisa, uma das personagens principais, e sua melhor amiga e também ajudante, Olenka (Fabiula Nascimento), trabalham enquanto assistem a uma entrevista de Tufão na televisão. As cores do ambiente são vivas e alegres, em tons de cor de rosa. Monalisa aparece dez vezes no capítulo. Na primeira vez, enquanto a cabeleireira cuida de uma cliente, vemos, em um plano de conjunto, Olenka entrando no estabelecimento com outra freguesa. Duas grandes portas conectam o salão com o espaço externo, o que remete ao espaço público, à comunidade e ao popular.

As cenas de Monalisa contrastam especificamente com os trechos de Carminha. A primeira está integrada à estética popular do *Divino*, enquanto a vilã se encontra em outra temporalidade que se conecta com o bairro popular apenas pela televisão. As cores das duas personagens se contrapõem, enquanto uma é colorida e alegre, a outra apresenta o contraste da estética *noir*⁶.

⁶ Dá-se o nome de cinema *noir* a um conjunto de filmes realizados a partir dos anos 1940 em Hollywood, que consistia no casamento entre o drama criminal, então em voga, e a adoção do estilo visual que marcou o cinema expressionista dos anos 1920 na Alemanha. (LIRA, 2015). A estética *noir*, segundo Lira (2015), relaciona-se aos motivos noturnos e conotações culturais de mistério, suspense e medo.

Na segunda vez, na rua, um carro de som chama por Monalisa. Trata-se de um pedido de casamento feito em público pelo jogador Tufão. A moça vai para a rua e aceita o pedido do rapaz. O casal é aplaudido por uma plateia de moradores do lugar. Mais uma vez há o reforço do aspecto público e comunitário do bairro. Da terceira aparição de Monalisa até a nona, os trechos giram em torno da partida de futebol e seguem um ritmo acelerado pela quantidade de cortes e pela música – um rock conota a tensão do jogo e mais para o final um samba traz alegria e alívio quando o Flamengo, time de Tufão, vence. O tempo inteiro a cabelereira está em seu salão, no horário de trabalho, de dia à noite. A cena intercalada reforça a sensação de simultaneidade - com as outras personagens que assistem ao jogo em locais diferentes - e acentua a permanência de Monalisa em um mesmo lugar.

Na décima vez, Monalisa aparece no *Clube do Divino*, onde as pessoas do bairro comemoram a vitória do Flamengo. A cabelereira entra falando no celular, no momento em que a mãe de Tufão, Muricy (Eliane Gardini), concede uma entrevista a jornalistas. O rosto da última em primeiro plano é desfocado para destacar Monalisa ao fundo entrando no clube. Temos a sensação de concomitância.

Além de Monalisa e Olenka, o salão de beleza reúne outras personagens durante a trama: Beverly (Luana Martau), que é funcionária; Tessália (Débora Nascimento) e Dolores (Paula Burlamaqui). Tessália vem do interior para a capital e aparece pela primeira vez na trama no estabelecimento, posteriormente ela trabalhará no local; assim como Dolores que, vinda de outra cidade, também começa a trabalhar no salão de Monalisa. Todas essas personagens frequentam o *Clube do Divino*.

Suelen (Ísis Valverde) também se sobressai por meio do cronotopo trivial no *bairro do Divino*. A cena em que ela aparece pela primeira vez, no capítulo 8, é particularmente significativa por trazer um plano-sequência que reforça o sentido do espaço comunitário. Em um dia ensolarado, na porta da loja de roupas de Diógenes (Otávio Augusto), Darkson (José Loreto) anuncia os

produtos em um microfone, a câmera faz um *travelling* para a direita, passa por trás de pessoas que bebem cerveja e andam pelo bairro. Darkson entra na loja por uma porta e sai por outra. Ágata (Ana Karolina Lannes) e Janaina (Cláudia Missura) aparecem, pronunciam algumas falas, a câmera acompanha as duas, vira e enquadra Suelen de corpo inteiro, que anda entre algumas bancas de produtos, na direção da câmera. Pessoas passam à sua frente. A câmera acompanha a moça até a entrada da loja onde está Darkson. No primeiro corte, há um plano detalhe nos pés de Suelen que sobe as escadas da entrada da loja. Darkson a paquera por meio de sua fala ao microfone. Primeiro plano dos dois. Suelen se posiciona atrás do rapaz, diz para ele esperar sentado e o chama de “boboca babão”, enquanto passa o dedo em seu queixo. Em seguida, há um plano geral, em ângulo *plongée*, da loja e das barracas em volta. A cena tem continuidade dentro do estabelecimento.

O plano sequência destaca o corpo de Suelen ao mesmo tempo em que mostra o clima do bairro popular e apresenta algumas de suas personagens. O sentido é de simultaneidade, de reforço do acontecimento da rua, com personagens que dividem o mesmo local sem interagir umas com as outras. O espaço público está presente como parte da caracterização da mulher popular. A imagem dos pés de Suelen, de salto alto, subindo as escadas da loja, realça o poder sensual conferido à personagem. São passos firmes próximos aos pés de Darkson a quem ela esnoba.

Na telenovela *A Regra do Jogo*, por sua vez, a diretora Amora Mautner inovou com a proposta de caixa cênica, caracterizada pela utilização de oito câmeras (as telenovelas comumente usam quatro), algumas delas escondidas (atrás de espelhos e quadros), reproduzindo o ambiente de *reality show*. A estratégia buscava dar mais naturalidade às encenações, já que nem mesmo os atores sabiam exatamente a localização das câmeras.

Nessa trama, o espaço do *Morro da Macaca*, onde se localiza grande parte dos personagens, é o palco do cronotopo trivial. Adisabebe (Suzana Vieira) é uma das personagens desse núcleo. Ela é proprietária de um *hostel* e uma boate localizados no mesmo

perímetro de sua residência no morro. Chama a atenção no percurso da novela que não há divisão clara entre o cenário do espaço pessoal e de trabalho de Adisabeba. Verifica-se a mescla entre o público e o privado.

No primeiro capítulo, há um trecho em que vemos Adisabeba andando pelo bairro apressada, à procura de seu filho, um adulto a quem ela trata como criança. A variação nos ângulos da câmera – *plongée* e *contra-plongée* - simula a geografia do morro. Há naturalidade na cena e o telespectador tem um olhar privilegiado ao vê-la por frestas entre objetos e construções, conforme ela caminha, como um observador dentro da cena. Adisabeba cumprimenta alguns moradores (figurantes) pelo nome, fala alto e parece descuidada no seu modo de andar, em seu vestido curto, decotado e florido.

Quando Adisabeba chega à casa de Ninfa (Roberta Rodrigues), uma jovem negra, vemos esta última de corpo inteiro, parada próxima à porta de vidro na entrada do imóvel. A moça, que usa um short curto e sutiã, é empurrada por Adisabeba que entra na casa sem pedir licença. Por meio de algumas imagens, captadas pelo lado de fora da janela, vemos uma garrafa de Coca-Cola no balcão da cozinha e o reflexo no vidro da janela revela cabides com calcinhas penduradas. Adisabeba encontra o filho escondido no box do chuveiro. Em dado momento, os três vão para o lado de fora da casa e um plano os enquadra a partir do interior do ambiente. É clara na cena a interface com o público.

Em contraposição à personagem principal Tóia (Vanessa Giácomo) e a Djanira (Cássia Kiss), que aparecem no mesmo capítulo, Adisabeba passa por menos lugares. Ela permanece no *Morro da Macaca*, na boate, e na casa de Ninfa. Os acontecimentos que Adisabeba vivencia são corriqueiros e não têm a mesma carga dramática das outras duas, por isso as cenas nas quais ela está inserida remetem a momentos banais do cotidiano, em locais próximos à comunidade onde mora, sem grandes acontecimentos.

Alisson (Letícia Lima) é caracterizada de modo semelhante. No capítulo 5, no qual ela é apresentada de fato, usando apenas

calcinha e sutiã, beija e abraça Mc Merlô (Juliano Cazarré) - que está sem camisa. Vemos os dois até um pouco abaixo da cintura, por uma fresta da janela. Ela sobe na cama e começa a rebolar, diz que vai fazer um show para ele e tira o sutiã. Outra câmera a capta entre uma cortina, do lado esquerdo. Merlô derruba Alisson na cama. Em certo momento, a câmera focaliza a porta da casa, que é de vidro, Dênis (Amaurih Oliveira), marido de Alisson chega. Merlô pula pela janela. Dênis entra na casa (a porta está destrancada). Alisson vai até o chuveiro e finge que estava tomando banho. A câmera a mostra em *plongée*. Merlô pega suas coisas pela janela aberta, o que revela o fácil acesso à casa do lado de fora. O corpo da personagem à mostra e todo o clima remetem ao sexo não sublimado e à comédia. Temos a impressão de estar espiando.

Ademais, algumas personagens da trama aparecem no primeiro capítulo quase como figurantes, quando as personagens principais circulam pelas ruas do morro. É o caso de Indira (Cris Viana), que é apresentada de fato no capítulo 3. Na ocasião, Indira está em sua loja trabalhando quando ouve o marido, guia turístico no morro, chegar com turistas ao estabelecimento. A interface com o espaço externo é evidente. A loja está em um ponto de onde é possível ver Djanira que chega de mototáxi à casa de Adisabeba. Na cena, Indira e Oziel (Fábio Lago) são observadores de Djanira, Destaca-se a referência ao espaço fora de campo, com o casal olhando em direção a Djanira.

Percebe-se nesses exemplos a simulação de um espaço integrado do morro, onde todos se observam e no qual aspectos públicos e privados se mesclam. Há um sentido de simultaneidade e de cotidianidade. Esses aspectos estão presentes na materialidade audiovisual nos movimentos de câmera que acompanham as personagens andando na rua, na câmera escondida que parece invadir a privacidade das personagens, nas gravações através de janelas, no plano-sequência que capta a simultaneidade do bairro, nas referências ao espaço fora de campo, no cenário que destaca as janelas abertas e portas de vidro, na localização das personagens frequentemente do lado de fora da casa, no figurino que destaca o

corpo das mulheres, entre outros elementos. Tudo isso corrobora a construção do popular em consonância com o mundano não sublimado, com o vulgar, com a mulher pobre como mulher pública (SOIHET, 2006). Ou seja, os componentes materiais que fazem parte da forma audiovisual, juntamente dos temas trabalhados, são signos ideológicos no contexto em que se encontram, na construção de um tempo-espaço popular que é simultâneo, cotidiano, público e privado ao mesmo tempo.

Considerações

Os seres ficcionais na telenovela estão implicados nas categorias de tempo e espaço, concretamente e virtualmente, como bem pontuou Stam (2006) a respeito do cronotopo no audiovisual. As especificidades materiais audiovisuais fazem parte da forma predominantemente clássica na telenovela, e por isso passam despercebidos se não forem examinadas separadamente por motivos metodológicos.

Obviamente existem muitos outros aspectos a serem aprofundados na questão proposta, como a comparação entre personagens em um mesmo capítulo, para averiguação do ritmo, por exemplo, e a confrontação mais detida entre seres ficcionais dos núcleos ricos e pobres. Mas, acredita-se que foi possível trazer uma reflexão sobre a aplicabilidade do conceito de cronotopo visando aos aspectos estéticos na construção de um sentido de mulher popular, que, como demonstrado, apontam a tensão entre o público e o privado, o cotidiano não sublimado, e a simultaneidade temporal.

O público aparece como o contrário da propriedade privada e da individualidade, que mulheres pobres não usufruem. A figura da *periquete* encarna, com teor humorístico, o estereótipo preconceituoso da mulher pobre indiscreta, “barraqueira”, que expõe o corpo de forma inapropriada e que usa de relacionamentos e do próprio corpo para ter ascensão financeira. Essa representação parte do prisma da inadequação por um ponto de vista masculino e hegemônico.

Como demonstram Lippmann (1980) e Heller (2004), o ser humano usa o estereótipo o tempo todo cotidianamente, pois é impossível conhecer tudo intimamente. Assim, o estereótipo não é negativo em si e tem sua utilidade.

Na maior parte das vezes não vemos primeiro para depois definir, mas definimos e depois vemos. [...] colhemos o que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber o que colhemos na forma estereotipada para nós, pela nossa cultura. (LIPPMANN, 1980, p. 151)

O problema aparece quando os estereótipos trabalham para a manutenção das relações de poder dominantes, formando os preconceitos que se arraigam socialmente e historicamente, como os referentes a gênero, classe social e raça. Na teleficção, como demonstrado pela noção de cronotopo, eles estão presentes também (junto de outras vozes) no acabamento estético e temático de tempo e espaço.

Referências

- BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética**. A teoria do romance. 6. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- ECO, U. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. 9. ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HELLER, A. Sobre preconceitos. In: **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2004.
- LIPPMANN W. Estereótipos. In: STEIMBERG, Ch. (org.) – **Meios de Comunicação Massa**. Rio de Janeiro: Cultrix. 1980.
- LIRA, B. **Cinema noir: a sombra como experiência estética e narrativa**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.

MAURO, R. **A construção discursiva televisual da mulher popular na telenovela:** um estudo sobre as personagens de Avenida Brasil e A Regra do Jogo. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MOTTER, M. L. **Ficção e Realidade:** A construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura - Ficção Televisiva, 2003.

POCHMANN, M. **Nova classe média?** O trabalho na base da pirâmide social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2012.

PROPP, V. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** CopyMarket.com, 2001. Disponível em: [https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhoso.pdf] Acesso em: 26 out. 2019

SEGOLIN, F. **Personagem e anti-personagem.** 1. ed. São Paulo: Olho d'Água, 1978.

SOIHET, R. Mulheres pobres e violência no Brasil Urbano. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil.** 10. ed. São Paulo: Contexto, 2015, p. 362-400.

SOUZA, J. **Os Batalhadores Brasileiros:** nova classe média ou nova classe trabalhadora? 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

STAM, R. **Subversive Pleasures:** Bakhtin, Cultural Criticism and Film. London: The John Hopkins Press, 1989.

STAM, R.; SHOHAT, E. **Crítica da imagem eurocêntrica.** 5. ed. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

TONDATO, M. P.; VILAÇA, M. G. da C. Periguetes: novas visibilidades e construção de identidades na sociedade midiática do consumo. **Lumina.** Juiz de Fora. v. 11, n. 3, p. 95-116, 2017. Disponível em: [<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21370>] Acesso em: 26 out. 2019

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e Filosofia da Linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

Vozes da classe média. Brasília: Marco Zero, 2012. Disponível em:[<http://www.epsvv.fiocruz.br/upload/doc/Cartilha-Vozes-Classe-Media.pdf>]. Acesso em: 26 out. 2019

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

A caracterização das personagens masculinas na minissérie *Capitu*

Rafaela Bernardazzi

Realizamos, no presente texto, um estudo sobre as relações entre forma e conteúdo expressas tanto nos figurinos quanto nos discursos das personagens Bento e Escobar com o intuito de observar a produção de sentido propiciada pela minissérie *Capitu* (Globo, 2008). O enfoque entende a linguagem e o discurso televisual como um espaço privilegiado para a compreensão dos processos de comunicação mediados pela televisão. Dessa forma, o estudo pretende analisar a linguagem televisual e a construção da narrativa da minissérie *Capitu* a partir da produção de sentido dos elementos que compõem a cena e caracterizam os protagonistas masculinos do produto audiovisual de ficção seriada, Bento e Escobar, observando os cinco episódios da minissérie.

A partir da atribuição de novos significados por meio da produção de sentido ampliada pela indústria audiovisual e literária, *Capitu* apresenta uma integração entre diversas linguagens e artes provenientes do cinema, televisão, teatro, dança contemporânea, rádio e literatura. A minissérie é dirigida por Luiz Fernando Carvalho e escrita por Euclides Marinho, com colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik. As últimas produções audiovisuais dirigidas por Luiz Fernando Carvalho, têm chamado atenção pelo emprego de uma linguagem audiovisual diferenciada de produção técnica e estética em comparação com as demais produções veiculadas no Grupo Globo. Alguns exemplos de trabalhos com características autorais de Carvalho são: a minissérie *Os Maias* (2001), a minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007), a minissérie *Capitu* (2008), a minissérie *Afinal o que querem as mulheres?* (2010), o seriado

Suburbia (2012), a telenovela *Meu Pedacinho de Chão* (2014) e a telenovela *Velho Chico* (2016). *Capitu* foi exibida de 09 a 13 de dezembro de 2008, tendo sido veiculada no ano do centenário de morte do escritor Machado de Assis como uma forma de homenagear o escritor brasileiro.

Considerando a perspectiva diacrônica dos trabalhos realizados por Carvalho na Globo, sobretudo no que se refere ao formato minissérie, passamos a observar *Capitu* não como obra isolada, mas como uma obra que integra a linha autoral do diretor, e acima disso, uma obra televisual de criação coletiva. Apesar disso, cabe ressaltar que, mesmo nessa perspectiva, consideramos essencial que compreendamos *Capitu*, assim como os outros produtos da indústria televisiva como resultante das injunções oriundas da indústria cultural que opera "(...) entre dois pares antitéticos: burocracia-invenção, padrão-individualidade" (MORIN, 2005, p. 25-26). Trata-se de um trabalho que busca suplantar o paradoxo padronização-inovação, discutido por Morin (2005), inerente aos trabalhos na indústria cultural.

Tentando compreender esse paradoxo, consideramos que os trabalhos de criação na indústria cultural envolvem o trabalho coletivo numa perspectiva um pouco diferente daquela geralmente entendida como industrial. O trabalho, de certa maneira, coletivo numa obra artística, mesmo na indústria cultural, não pode basear-se na homogeneização; ao contrário, sua marca identitária reside na diferenciação, uma vez que se sustenta sobre os pilares da criatividade dos diversos profissionais (figurinistas, cenógrafos, músicos, iluminadores, maquiadores) envolvidos nas várias etapas de produção. Trata-se de um trabalho que se caracteriza pela aglutinação, pela interação de diversos artistas envolvidos na produção de um trabalho artístico regido, como já se disse, pelas implacáveis leis da indústria cultural. Leis que punem deslizos de diretores, atores e atrizes com o esquecimento rápido e que fazem sucumbir, às vezes, também por pequenos deslizos, mesmo aqueles que tenham sido alçados à categoria de ídolos (MUNGIOLI, 2006, p. 148).

Nesse processo de produção, cada profissional traz seu conhecimento e sua arte para um grande projeto feito a várias mãos. “São notórios os benefícios que uma equipe bem afinada pode trazer para a organização. Primeiro, porque uma equipe é formada de pessoas, que trazem consigo histórias de vida e competências diferentes, mas que se relacionam” (MARIANO; ABREU, 2008, p. 6). A minissérie apresenta-se como uma aproximação do texto original *Dom Casmurro*, escrito por Machado de Assis em 1899 e ambientada no Rio de Janeiro durante o Segundo Império no Brasil. Cabe ainda ressaltar que a minissérie integrou o projeto *Quadrante*, um projeto idealizado por Luiz Fernando Carvalho com o propósito de adaptar obras da literatura brasileira para a televisão, cuja premissa era valorizar o imaginário e a cultura como fatores imprescindíveis para o fortalecimento da identidade brasileira.

Composição de personagem

A composição dos figurinos das personagens de obras audiovisuais atua como instrumento da narrativa, sendo pensadas desde a concepção do roteiro ou construção base das personagens, refletindo como vão se comportar, suas nuances de personalidade, suas evoluções ao longo da narrativa. A intenção é fazer com que o espectador tenha informação mesmo quando não há diálogo verbal, como afirma Newcomb (2010).

É verdade, obviamente, que a descrição e a narração na prosa trazem consigo um peso ideológico similar. Mas a força das mídias visuais está no fato de que num único quadro podemos encontrar camadas de conteúdo ideológico apresentados instantaneamente com as relações situadas, antes de que a ação ou o som comecem a sugerir as respostas (NEWCOMB, 2010, p. 372).

O planejamento do uso das cores no figurino, por exemplo, se concretiza esteticamente lançando mão de um repertório

ideológico e de um universo simbólico construído sócio-historicamente. Nesse sentido, vale citar as palavras de Bakhtin, ao discutir as relações imbricadas na composição do objeto estético:

Integram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser compreendidos no mundo em relação a todos esses valores. O que se conclui não são palavras, nem o material, mas o conjunto amplamente vivenciado do existir; o desígnio artístico constrói o mundo concreto (BAKHTIN, 2011, p. 176).

A linguagem empregada pelo diretor/autor integrou ao discurso narrativo da minissérie uma linguagem híbrida na qual os elementos se unem no âmbito da linguagem e trabalham ao longo da trama como complementares. Sem esquecer que a polissemia do signo na linguagem audiovisual torna quase impraticável o controle da interpretação e significação “uma vez que as relações entre signo e sociedade ocorrem entre interlocutores e não entre emissor e receptor” (MOTTER; MUNGIOLI, 2007-2008, p. 163), a partir do conceito bakhtiniano no qual interlocutor é constituído nas relações de comunicação em que a significação se apresenta no texto criado a partir da relação entre interlocutores (MOTTER; MUNGIOLI, 2007-2008).

Os elementos que compõem o quadro fílmico, tais como cenografia, iluminação, figurinos, fazem parte da construção de uma narrativa visual. Cabe ressaltar que elementos como esses são responsáveis também pela construção da personagem, influenciando em como suas ações afetam diretamente a produção sentido da trama e a construção dramática das personagens.

O figurino por sua vez deve ser considerado por uma variedade de objetos cênicos. Pois se ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo autor, constitui também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, e devem, portanto, integrar-se a ele. (ROUBINE, 1998, p. 146).

O espaço cênico no qual a trama será retratada deve contextualizar as personagens “delinear condições psicológicas e existenciais dos personagens, esboçar caracteres de identificação histórico-contextual, constituir uma atmosfera plástica de poder sugestivo no interior de uma narrativa” (BULHÕES, 2009, p. 88-89).

As personagens ficcionais funcionam, em sua maioria, como a forma mais comum para desenvolvimento do enredo. Sua construção pode ser explanada na obra a partir de narração, descrição de outros personagens, a partir de sua própria fala e atuação, porém, em todos os casos, elementos como figurino, cenário, maquiagem terão valor fundamental para a compreensão da obra como um todo. “A atribuição de traços físicos, os do ator, seu traje, sua maquiagem, seus traços psicológicos e morais significados por seus atos e suas falas, seus gestos e seu comportamento” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 226) devem ser levados em consideração no momento de construção de uma personagem, pois estes irão auxiliar na formação, pois “sendo as personagens seres ficcionais elas não são reais, todavia devem ocasionar a sensação de realidade com porções de verossimilhança e alguma veracidade”. (COMPARATO, 2009, p. 67). Dito de outra forma, “cada personagem representa, então, uma linguagem e cada linguagem representa uma inflexão ideológica relacionada à contínua negociação social” (NEWCOMB, 2010, p. 372).

Cores

As formas de classificar as cores são diversas, mas, para iniciar esse estudo, é preciso diferenciar as possíveis fontes de cor. As cores-luz são formadas na natureza ou por fontes de luz artificiais. São cores aditivas, ou seja, ao se encontrarem elas se mesclam e adicionam uma à outra e ao misturar as cores primárias de síntese aditiva a cor obtida é a luz branca. Suas cores primárias são: vermelho, verde e azul (RGB). Já as cores pigmento são as substâncias, a mistura de suas cores primárias (vermelho, amarelo e azul) gera uma cor próxima ao cinza escuro, aproximando-se do

preto. Focamos nossos estudos na síntese aditiva, formada pelas cores básicas vermelho, verde e azul, por serem cores-luz, as cores do registro fílmico digital. Os três elementos identificados na percepção das cores são: tom ou matiz, a luminosidade ou brilho e a saturação ou pureza da cor. Em softwares de edição de imagem é possível achar a sigla HSL (*hue, saturation e lightness*) para designar esses três elementos. Tom ou matiz seriam as cores (vermelho, laranja, amarelo, verde etc.), são definidas a partir do comprimento de onda (AUMONT, 1993, p. 25) de cada uma. O brilho ou luminosidade é medido pela presença de luz no matiz, ou seja, quanto mais luz, mais próximo do branco estará a cor, quanto menos presença de luz, mais próxima estará do preto. Saturação ou *chroma* pode ser designada como a intensidade da cor ou sua pureza. A intensidade da cor é maior quanto mais pura ela for. “Quanto mais estreita a faixa dos comprimentos de onda, mais pura a cor. Forte, cores vivas são referidas como cores saturadas. [...] Quando diferentes comprimentos de onda estão presentes, diz-se que a tonalidade é mais fraca, ou não saturada” (HIRSCH, 2011, p. 8, tradução nossa¹).

Conhecida também como densidade e concentração da cor, a saturação está ligada com a pureza da cor. Os estudos de Farina, Bastos e Perez (2011) apontam que a saturação ocorre “quando em uma cor não se adiciona nem o branco, nem o preto, mas ela está exatamente dentro do comprimento de onda que lhe corresponde no espectro solar” (FARINA; BASTOS; PEREZ, 2011, p. 71). A partir da variação da saturação na imagem haverá a alternância da vivacidade e da pureza das cores. As imagens saturadas apontam uma maior expressividade e criam uma sensação de maior realidade. A partir dessa contextualização iniciamos o

¹ Texto original: “The narrower the band of wavelengths, the purer the color. Strong, vivid hues are referred to as saturated colors. [...] When different wavelengths are present, the hue is said to be weaker, or desaturated” (HIRSCH, 2011, p. 8).

desenvolvimento da análise das personagens Bento e Escobar ao longo da narrativa da minissérie.

Signo cromático

Compartilhando com Bruner e Weisser (1995) a compreensão de que a verossimilhança é o objetivo último de qualquer narrativa, discutimos como as cores adquirem valor simbólico, portanto, semiótico em uma produção audiovisual. Conforme afirmam Bakhtin/Volochinov (2009) o ser humano se situa no mundo e nele trabalha por meio de signos e, portanto, do simbólico, e que, por conseguinte, sua aprendizagem sobre o mundo se dá a partir dessa construção. Com isso, observamos como as cores, em sua função de signos, constituem-se ao longo da minissérie *Capitu*.

Assim como aponta Gombrich (1999), não cabe aqui discorrer sobre o símbolo visual de valor fixo, considerando que as cores têm formação a partir de metáforas visuais, moldadas pela elasticidade do imaginário humano.

A possibilidade da metáfora decorre da infinita elasticidade da mente humana; atesta sua capacidade de perceber e assimilar que experiências novas são modificações de outras mais antigas, a aptidão de descobrir equivalências nos fenômenos mais disparatados e de substituir um por outro qualquer. Sem esse processo constante de substituição, não seriam possíveis a linguagem, nem a arte, nem mesmo a vida civilizada (GOMBRICH, 1999, p. 14).

O produto audiovisual, então, exerce o papel de ponto de partida do imaginário e do simbólico para elaborar valores para seus elementos visuais, a partir do vocabulário estético do espectador, mediado pelo tempo e espaço no qual o indivíduo vive. Baxandall (1991), por exemplo, discorre sobre o estudo do código teológico das cores no século XV, no qual o branco ora era identificado como pureza, vermelho como caridade, amarelo como dignidade e preto como humildade, ora também podendo ser o

vermelho identificado como fogo, azul como ar e verde como água, mas essas relações eram formadas levando-se em consideração a bagagem cultural (BAXANDALL, 1991, p. 78).

Aproximando essa perspectiva do objeto em estudo, podemos pensar que a cor, associada a uma narrativa televisual através do figurino e da cenografia, funciona como um signo ideológico, pois seu entendimento depende de um horizonte social (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009), ou seja, da criação ideológica e da época em que o indivíduo se encontra, propiciando uma interação entre indivíduos e criando uma mediação. Seguindo a concepção de Bakhtin/Volochinov (2009), o produto ideológico terá sempre seu significado situado fora de si mesmo, ou seja, situado no contexto sócio-cultural de um grupo social.

Compreende-se também que problemas com a comunicação podem ocorrer e que esses geralmente se remetem a um processo de refração, no qual uma mensagem é emitida, mas não é recebida do modo que foi esperado pelo seu locutor. O signo ideológico está aberto a tais situações por se tratar de uma construção social e estar cercado de grupos sociais distintos com seus respectivos repertórios. Como reforça Emerson (2010) em seus estudos sobre Bakhtin, as experiências do homem não podem ser repetidas igualmente de forma que dois seres tenham uma formação social idêntica uma vez que “todo ato de compreender envolve também um ato de traduzir, além de uma negociação de valores” (EMERSON, 2010, p. 69).

Assim, podemos pensar as cores como signos e como constituintes da narrativa audiovisual na qual adquirem funções expressivas importantes tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista de compreensão da construção de personagens, sendo única para cada indivíduo.

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, massa física, como cor, como

movimento do corpo ou como outra coisa qualquer (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 33).

Dessa maneira, a cor constitui-se como elemento narrativo a partir de sua concretude como signo ideológico construído por meio das relações sociais que se caracterizam, pelo constante movimento de reflexo e refração (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009) que, por sua vez, caracteriza a construção ideológica e a própria experiência estética do homem como ser social. E exatamente por se tratar de uma construção ideológica, esse signo relaciona-se intrinsecamente a “critérios de avaliação ideológica” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 32) e por isso pode distorcer a realidade, assim como refleti-la e refratá-la.

O significado das cores em meio à narrativa depende de seu valor simbólico, ideológico. O vermelho só pode ser considerado uma cor que remete ao amor, paixão, romance em razão de fazer parte de uma construção ideológica da sociedade. Da mesma forma, outro grupo social poderá considerá-lo uma cor que remete à morte, ao sangue. Essa possibilidade de mutação do signo ideológico o torna um “instrumento de refração e de deformação do ser” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 48).

Com tais variáveis, a composição da poética da minissérie leva em conta o caráter ideológico das cores buscando estabelecer uma comunicação baseada no horizonte social do interlocutor, ou seja, a poética trazida pelas cores e pela exploração de seus sentidos perpassa pela construção ideológica e temporal do interlocutor, sendo assim alicerçada com base em seu repertório.

A polissemia do produto televisivo atua para que a construção de sentidos feita pelo indivíduo no momento de sua fruição possa aproximar o produto das práticas e crenças do telespectador a partir da influência da cultura na qual está imerso. Trata-se de uma relação construída por meio de signos que se inserem no horizonte social de uma coletividade, pois, conforme lembra Bakhtin, “no processo da relação social, todo signo ideológico, e portanto também o signo linguístico, vê-se marcado pelo *horizonte social* de

uma época e de um grupo social determinados” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 45).

Esse horizonte social citado está diretamente ligado aos objetos particulares encontrados em cada segmento da sociedade, tornando-se objetos com valores particulares. E para a relação social com o signo ideológico são necessárias condições econômicas que tornem o signo socialmente pertinente, criando uma comunicação ideológica (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009). É dado, dessa forma, significação aos conteúdos produzidos e consumidos pelos espectadores, formando-se através da apreciação, a qual indica se o signo entrou no “horizonte social dos interlocutores” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009). Assim, “é à apreciação que se deve o papel criativo nas mudanças de significação. A mudança de significação é sempre, no final das contas, uma *reavaliação*: o deslocamento de uma palavra determinada de um contexto apreciativo para outro” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 138–139).

Tal conjuntura de reavaliação está na reformulação do signo e, portanto, nos processos de produção de sentido que se desenvolvem com base nessa semiose. A percepção das cores do figurino das personagens em análise encontra-se, dessa forma, condicionada ao processo de compreensão relacionado ao horizonte social e, portanto, ao signo ideológico explicitado por Bakhtin/Volochinov (2009). A partir desse embasamento iniciamos a análise da minissérie.

Breve contextualização histórica

Antes de iniciar a descrição do processo de análise, é preciso situar o momento histórico no qual a trama está inserida. A história narrada no livro se passa no século XIX, pelos dados fornecidos por Machado de Assis entende-se que Bento teria nascido na década de 1840. Nesse momento o Brasil passava por conta das mudanças iniciadas com a chegada de D. João V e de sua Corte ao Rio de Janeiro. Com a chegada do imperador D. João há a abertura dos

portos brasileiros, “áreas – artística, cultura, científica, arquitetônica, comercial e outras -, começam a ocorrer uma febre de novos projetos, construções, inaugurações e importações das últimas novidades da moda europeia” (CHATAIGNIER, 2010, p. 75).

Com as influências internacionais entrando no Brasil a “colônia passiva, sem vida própria, inteiramente dependente da metrópole, passa a ser o centro de decisão de todo o império português” (CHATAIGNIER, 2010, p. 75-76). Nesse momento a moda francesa era a principal fonte de tendências no vestuário. Em 1822 é decretada a Independência do Brasil, dessa maneira o território possuía emancipação política de Portugal. “A miscigenação cultural que temperou o vestuário com influências mouras, portuguesas, indígenas e africanas [...]. Pode-se dizer que houve um casamento com a tradição, o exotismo e a sensualidade” (CHATAIGNIER, 2010, p. 76). Nesse período há mudanças não somente no Brasil, mas como também na Europa. Há a “centralização, internacionalização e, paralelamente, democratização da moda” (LIPOVETSKY, 2009, p. 85). A partir desse panorama temos a produção da minissérie *Capitu*, ambientada no Rio de Janeiro do século XIX. A análise dos figurinos se dá a partir desse contexto histórico retratado na minissérie.

Bento

Cabe especificar que a personagem Bento que será analisada no presente artigo não é o narrador da obra literária Bento Santiago, também nomeado de Dom Casmurro, mas sim a personagem que ganha vida na minissérie. Nossa análise o acompanha desde sua fase adolescente, quando aparece como Bentinho, até a sua fase adulta, quando se casa com Capitu e, posteriormente, torna-se pai.

Cronologicamente, a primeira aparição de Bento na minissérie, como personagem e não como o narrador Dom Casmurro, é uma lembrança do dia de seu casamento, ao lado de sua recém-esposa, Capitu. Bentinho é apresentado pelo narrador ainda na infância, com roupas claras e um sorriso inocente no rosto. O primeiro episódio da minissérie é utilizado para apresentação da

situação e personagens. Assim, o principal foco é o início do romance entre Capitu e Bentinho. Destaca-se nesse episódio a promessa que sua mãe fizera para que ele se tornasse padre e, por conseguinte, a não aceitação por parte da família do amor entre os dois jovens. É a partir da primeira aparição da personagem que o público começa a localizá-lo na narrativa e a construir sua significação. Tanto a atuação quanto o cenário e a caracterização fazem parte dessa construção inicial. Nesse quadro, "o figurino caracteriza mais do que somente o visual, ajuda a construir o caráter e a identidade dos personagens numa esfera muito mais ampla em termos de localização do espaço e tempo" (WAJNMAN; ARRUDA, 2008, p. 6). Entre os principais elementos da caracterização da personagem nesse momento da história estão os calções bege e os coletes com derivações do azul. A gravata também varia entre cores claras como o bege e marrom claro. Os sapatos na parte da infância são brancos e há uma medalhinha presa na gola do colete. Observamos calções e meias até o joelho juntamente com sapatos brancos, "os calções até os joelhos continuaram sendo usados, conservando a mesma forma que haviam tido em 1790" (KÖHLER, 2009, p. 482).

Esse primeiro episódio é marcado pela aproximação de Bento e Capitu, há a confissão de amor entre os dois e também a obrigação imposta pela mãe de Bentinho para o filho se tornar padre. Observamos a presença marcante de vestimentas claras na paleta de cores do figurino, por ser a fase de apresentação de uma personagem jovem e inocente que começa a sentir as primeiras manifestações do sentimento amoroso.

No início do segundo episódio, Bentinho já se encontra envolvido afetivamente com Capitu, mas a iminência de ser mandado para o seminário continua a ameaçar o amor entre ambos. Em seguida dá-se início à sequência que mostrará o primeiro beijo do jovem casal. Nela, os trajes de Bentinho apresentam uma variação de cores maior. Seu calção é de pano e cor marrom claro, assim como uma gravata de lenço que usa na

gola da camisa, seu colete tem um tom mais forte de azul e por baixo veste uma camisa branca até os punhos.

A personagem ainda não aparenta mudança visual direta após o acontecimento de “se tornar um homem”. Até o final do segundo episódio Capitu e Bentinho vão aproveitar a descoberta do amor e a aproximação amorosa. Contudo Bentinho, apesar de sua falta de vocação para o celibato, não consegue escapar de estudar no seminário e, ao final do episódio, a personagem introduz uma nova vestimenta que estará presente, principalmente no terceiro episódio: a batina do seminário e a roupa para entrar e sair do seminário. Um figurino completamente preto – sapatos, calça, terno, colete e gravata –, apenas com uma camisa branca por baixo do colete. Com a despedida da família se encerra o momento de despedida e Bentinho se encaminha para o seminário.

Assim, no segundo episódio há um Bentinho que vive o amor pela primeira vez e se “torna homem”. A derivação do azul é muito presente nos coletes, as calças derivam entre bege e branco, muitas vezes as colorações entre esses matizes ocorrem por causa da iluminação e tratamento das cenas. Há também a presença do marrom e ao final o preto aparece pela primeira vez de maneira tão intensa, marcado por uma exigência da vestimenta do seminário.

O terceiro episódio se inicia com a apresentação da personagem Escobar, que no futuro irá se tornar confidente e melhor amigo de Bentinho. O figurino, a partir desse momento da história, terá a presença marcante do uso da batina no seminário de São José, no qual Bentinho passa a estudar.

As vestes são formadas por uma peça única preta que cobre seu corpo por inteiro, a batina, por baixo é possível ver uma blusa branca de mangas longas. Cabe ressaltar que a batina é uma veste religiosa e por si só já é um “figurino”, pois caracteriza uma pessoa em meio a uma estrutura religiosa e hierárquica. “Nas cerimônias religiosas ou místicas, a vestimenta dos participantes cumpre o papel de fio condutor por onde passa o transcendente. O traje induz à incorporação de “personagens” dentro do círculo ritual” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 62).

O episódio termina com Bentinho vestindo a batina iluminada por uma luz vermelha. A presença da personagem no seminário faz com que a paleta de cores desse episódio seja maior. A cor preta, principalmente, aparece com maior frequência. Em casa, contudo, Bentinho continua usando um traje com variações do bege e do azul.

No começo do quarto episódio, ainda em tons de bege e azul, Bentinho escuta um pedido de desculpas de Capitu por causa de seu ciúme. Os principais adereços em seu traje são a medalhinha na lapela do colete e uma correntinha de prata que guarda no bolso. Ao retornar ao seminário Bentinho veste novamente batina preta com camisa branca. Nessa sequência Bentinho troca confidências com Escobar e conta sobre seu romance com Capitu, assumindo que não tem pretensão de se tornar padre.

Pouco tempo depois a personagem volta a visitar a família, usando trajes da saída do seminário. Um terno e calças pretas, com colete e gravata também pretos. Uma característica das mangas na época é que “eram tão justas quanto possível, mas chegavam somente aos punhos. A abertura das longas e estreitas abas começava no meio do peito, de tal modo que o casaco não mais podia ser abotoado” (KÖHLER, 2009, p. 502).

Graças às manobras da personagem José Dias, um agregado de sua família, Bentinho não se ordena padre, saindo do seminário com pouco mais de 17 anos de idade, quando a família decide que ele deve estudar Direito, em São Paulo. Bentinho continua usando roupas escuras. Na linha narrativa é sua última aparição como jovem. Aos 22 anos de idade se torna bacharel em Direito, e ficamos sabendo que mesmo com o problema da distância entre Rio e São Paulo, ele não deixou de se comunicar com Capitu por meio de cartas.

Ao retornar ao lar, Bentinho se apresenta com caracterização diferente. Trajado com roupas escuras cobertas por uma capa longa, pouco abaixo da cintura, e com cabelos mais curtos. Quando pediu licença, a sua mãe, para casar com Capitu, Bentinho vestia cinza e usava uma gravata com matiz azulado. Outro elemento que se fará presente nessa nova fase de Bento é a cartola, na mesma cor da capa que traz nos ombros. Em seguida a cartola volta a aparecer

nas vestimentas de Bento. Sua caracterização mostra elementos mais escuros como o smoking, cartola e colete pretos. Na gola da camisa branca, um lenço branco completa o figurino.

Observa-se que diferentemente de parte da infância, na qual os ternos eram justos ao corpo, agora a costura da casaca aparece mais reta, essa “chegou aos poucos a sua posição natural, e ainda que por algum tempo o casaco se tenha conservado justo, as concepções de conforto da classe média terminaram por triunfar” (KÖHLER, 2009, p. 499). A última cena do quarto episódio mostra Bento indo visitar José Dias acompanhado de Capitu. O colete estampado ainda com a cor azul, o terno cinza apresenta uma coloração marrom por causa da iluminação amarelada.

O quinto episódio começa com Bentinho e Capitu, já casados há dois anos. Bentinho tem vestimentas cinza claro e a minissérie constrói a narrativa que o casal aparenta felicidade na união. A cena seguinte os mostra em um baile - para a ocasião Bento veste um *smoking* preto com blusa, gravata, luvas e colete brancos. De acordo com Köhler (2009, p. 512), “nos bailes e nas grandes ocasiões os homens usavam gravatas de cetim branco. Para o dia-a-dia, eram feitas de tecido mais escuro e barato e não tinham laço na frente”.

Diferente das roupas claras de infância que usava, Bento agora se veste constantemente com terno e colete preto e seu sentimento de ciúme e desconfiança aumenta. Na primeira cena em que aparece com o filho, Bento volta a usar um traje mais claro. Trata-se de um terno cinza com gravata em tons de azul e roxo. No entanto, logo em seguida, a próxima cena já o traz novamente em um terno preto com gravata cinza. Os cortes são rápidos, mas percebe-se a troca de figurinos entre as cenas. Em seguida há a cerimônia de batizado de Ezequiel, Bento e Escobar estão juntos na cena. O terno de Bento é cinza e a gravata cinza.

Nesse momento da história há um salto de cinco anos na narrativa. Ezequiel já está crescido e Bento brinca com o filho usando trajes semelhantes aos vistos na sequência anterior: terno preto com gravata cinza e sapatos e meias pretas. Na sequência,

observamos um Bento que volta a usar a cor azul, repetindo um colete azul estampado usado em sua volta de São Paulo.

Pouco tempo depois da cena anterior, Bento recebe a notícia que Escobar havia se afogado e falecera. No velório do amigo, Bento aparece usando um colete com tons azulados e gravata cinza. Já na sequência, ocorre o enterro de Escobar, no qual Bentinho veste preto, com exceção da camisa, tem um colete preto estampado, gravata larga preta, capa e cartola também pretas. Nessa cena, a tristeza de Capitu à beira do caixão faz com que o ciúme de Bento aflore novamente. Após a morte do amigo, Bento volta a alimentar a ideia da semelhança entre Ezequiel e Escobar, e isso afeta sua relação tanto com Capitu quanto com o filho, imaginando que o filho seja fruto da traição de Capitu com seu melhor amigo. Bento passa a ser frio e mal humorado a ponto de Capitu perguntar sobre seu comportamento arisco. Nessa etapa do episódio, Bento usa tons escuros de azul e cinza. Bento e Capitu acabam brigando e ela vai morar na Europa com o filho. Esse fato seguido da morte de sua mãe faz com que a personagem mantenha a paleta de cores nos tons escuros.

Próximo ao fim da história, Bento fica cada vez mais parecido com o narrador, Dom Casmurro, mas apesar das desconfianças continua usando como acessório a aliança de casamento na mão esquerda. Desse momento até o final da narrativa Bento vai se tornando Dom Casmurro, recolhido da vida social. Ezequiel, seu filho com Capitu, retorna da Europa para visitar o pai, Bento está caracterizado com roupas pretas e gravata com tons azulados e ao final se transforma definitivamente no Dom Casmurro, o narrador.

Escobar

Escobar é uma personagem que não faz parte da narrativa desde seu início. Ele entra na história a partir do momento que Bentinho passa a estudar no seminário. Sua apresentação na trama acontece na primeira cena do terceiro episódio da minissérie. Filho de comerciante, Escobar é três anos mais velho que Bentinho.

Seu figurino é o mesmo do usado pelos colegas de seminário, uma batina preta de mangas longas. A veste tem uma fileira de botões, segundo a tradição católica 33 botões, e uma camisa branca por baixo da peça única. O detalhe de sua caracterização é uma pulseira no braço direito e o cabelo dividido para o lado. “A batina de Escobar [...] tem uma saia com diâmetro propositalmente maior - equivalente a uma saia feminina - para tornar os movimentos do personagem mais sedutores na visão de Bentinho. Para fazer prevalecer a unidade da obra, foi abolido o ângulo reto nas roupas” (MEMÓRIA GLOBO).

Nas cenas seguintes Escobar visita Bentinho em sua casa e aparece de terno e calça cinza claro, blusa branca e sapato e capa preta. “A capa longa não era mais fechada na frente com uma ou duas fileiras de botões e casas; em vez disso, largas faixas de tecido, presas nas extremidades dianteiras da capa, traziam, de um lado, os botões e, do outro, as casas” (KÖHLER, 2009, p. 514-515). O detalhe de seu figurino é a gravata na cor vinho, elemento que irá se repetir em diversos momentos da caracterização dessa personagem. “Um simples acessório pode fazer muito por um personagem e, sutilmente, pontuar momentos decisivos em sua trajetória” (MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 23).

Escobar aparece novamente na minissérie no quarto episódio, quando Bentinho retorna ao seminário. Durante uma breve conversa, os dois trocam confidências e Escobar relata que também não tem intenção de se tornar padre, sua verdadeira paixão seria o comércio. A amizade dos dois se fortalece e Escobar volta a visitar a casa de Bentinho. Novamente percebe-se a presença do elemento em cor vinho na gravata, enquanto o restante do traje é uma derivação do cinza. Enquanto Bentinho vai estudar Direito, Escobar se torna negociante de café. Em uma visita a Dona Glória, mãe de Bentinho, Escobar veste roupas escuras com uma gravata vinho e capa preta.

O traje masculino segue influências da formação cultural e econômica da época pós Revolução Industrial e formação da classe média. Os trajes masculinos tornam-se discretos e neutros. “O traje

masculino neutro, escuro, austero, traduziu a consagração da ideologia igualitária como ética conquistadora da poupança, do mérito, do trabalho das classes burguesas” (LIPOVETSKY, 2009, p. 105). Ao final do quarto episódio observamos que mesmo com a mudança de idade, a caracterização em figurinos escuros escolhidos para Escobar se mantém.

Conforme a narrativa avança Escobar se casa e tem uma filha com sua esposa, contudo havia a suspeita ter tido uma amante. No batizado de Ezequiel, filho de Bento com Capitu, Escobar volta a usar o colete vinho, com uma gravata larga preta e um terno preto brilhoso. A cena seguinte faz referência à morte de Escobar, que se afoga no mar no ano de 1871. No momento do afogamento, Escobar estava caracterizado com um traje de natação listrado branco e vermelho escuro. O comprimento do traje ia até a altura dos joelhos e não cobria os braços. “O mar de ressaca em que Escobar se afoga foi feito pelo movimento de um enorme plástico balançado pelos próprios atores” (MEMÓRIA GLOBO). Seu enterro aparece na sequência da cena. Assim como na maior parte das cenas anteriores, o elemento vinho se apresenta na gravata.

Desde o enterro de Escobar, onde Capitu chorou por sua morte, Bento havia voltado com as suspeitas de traição de sua esposa com seu amigo. A convivência com seu filho Ezequiel o fez questionar a paternidade, pois o achava cada dia mais parecido com Escobar. Agora em seus pensamentos imaginava o falecido amigo sempre que pensava na possibilidade de infidelidade. Trajando as mesmas vestes de seu enterro, Escobar aparece nas visões de Bento. Anos depois, quando Ezequiel vai visitar o pai, Bento volta a ter visões do amigo falecido, sendo essa a última aparição de Escobar.

Considerações

A partir da análise realizada, foi possível identificar o uso das cores das vestimentas como elementos que se articulam na construção de uma narrativa audiovisual complexa que alia

características de diversas linguagens para contar a história de um dos maiores clássicos da literatura brasileira, o romance *Dom Casmurro*. Observa-se que, ao longo da narrativa, a caracterização das personagens se altera conforme a história se desenha, na infância e na vida adulta as personalidades se modificam, assim como o figurino.

Conforme a narrativa avança, há uma demonstração de isolamento de Bento, assim como elementos que remetem a uma personagem com personalidade de difícil convivência. Suas vestimentas, quando ordenadas cronologicamente, do primeiro ao quinto episódio, vão escurecendo e perdendo as cores claras.

Já a paleta de cores da caracterização de Escobar se mantém praticamente estável, por sua personalidade misteriosa e o ponto de vista do narrador de que Escobar teria sido amante de sua esposa. Um ponto de destaque para essa personagem é o uso da cor vinho em diversos elementos ao longo da narrativa. Uma cor associada à sedução e ao mistério. Nos demais momentos para reforçar o mistério, as vestimentas da personagem se mantêm em tons escuros.

A análise realizada reforça a compreensão de que o produto audiovisual é criado e desenvolvido com auxílio de áreas diversas que convergem na produção de uma mesma peça audiovisual possibilitando a produção de sentido por meio da relação que se estabelece entre diversos elementos em sua materialidade e a sua construção simbólica como signos ideológicos (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009). Profissionais com repertórios variados e especialidades distintas traduzem palavras e motivações em imagens, elas também preenche de signos ideológicos. Convergindo áreas e linguagens em uma obra audiovisual produtora de sentido complexo.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. & VOLOCHINOV. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2009.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BRUNER, Jerome; WEISSER, Susan. A invenção do ser: a autobiografia e suas formas. In: OLSON, David. & TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1995.

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais**. São Paulo: Ática, 2009.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009.

EMERSON, Caryl. Palavra exterior e fala interior: Bakhtin, Vygotsky e a internalização da linguagem. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart. & SACRAMENTO, Igor. **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

FARINA, Modesto.; BASTOS, Dorinho.; PEREZ, Clotilde. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Blucher, 2011.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

HIRSCH, Robert. **Exploring color photography: from film to pixels**. [S.l.]: Focal Press, 2011.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LEITE, Adriana.; GUERRA, Lisette. **Figurino: uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARIANO, Rose Mary, ABREU, Lia Márcia Borges de. Produzindo figurinos. In: **Colóquio Nacional De Moda**, 4., [S.l.]. 2008. Anais eletrônicos. Disponível em: <<http://www.coloquiomo>

da.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202008/37414.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2021.

MEMÓRIA Globo. **Entre tramas, rendas e fuxicos**. São Paulo: Globo, 2007.

MEMÓRIA Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/capitu.htm>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo 1: neurose**. Rio de Janeiro e São Paulo, 2005.

MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade. **Revista USP**, São Paulo, n. 76, p. 157-166. 2007-2008, dezembro/fevereiro.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Minissérie Grande Sertão: Veredas**. 2006. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Acesso em: 05 abr. 2021.

NEWCOMB, Horace. Sobre os aspectos dialógicos da comunicação de massa. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

ROUBINE, Jacques. **A linguagem da encenação teatral: 1880-1980**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

WAJNMAN, Solange, ARRUDA, Daniele Albertini de. Figurino de Caramuru, a invenção do Brasil: uma pesquisa exploratória. In: **Colóquio Nacional De Moda**, 4., [S.l.].2008. Anais eletrônicos. Disponível em: <<http://coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202008/38610.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

O espaço-tempo das cidades distópicas da série 3%¹

Flavia Suzue de Mesquita Ikeda
Maria Cristina Palma Mungiolli

Em 2016, quando estreou sua primeira série original brasileira, 3%, a Netflix, já na condição de principal serviço de assinatura de vídeo sob demanda – *Subscription Video on Demand* (SVoD) – em nível mundial, dava continuidade à estratégia de produção de conteúdo original, iniciada com *House of Cards* (2013-2017). Estratégia que busca não apenas renovar/aumentar seu catálogo, mas significa maior independência da empresa em relação a produções oriundas da chamada televisão tradicional (*broadcasting e narrowcasting*) e sujeitas a negociações cada vez mais difíceis (LOTZ, 2018, p. 123) para renovação dos contratos de licenciamento. A série 3%, criada por Pedro Morelli e que teve uma primeira versão de episódio piloto veiculada no YouTube, em 2009, apresentou ao público da Netflix uma versão local do fenômeno das distopias seriais que já vinha se destacando com sucesso no mercado editorial, no cinema, na televisão e nas webséries na última década.

Considerando esse cenário, ao longo do capítulo analisamos as cidades imaginadas (Continente, Maralto e Concha) na ficção distópica 3%, com base no conceito de cronotopo. Definido por Bakhtin (2010; 2018), o conceito se refere à relação indissociável entre tempo e espaço como instância por meio da qual é possível

¹ O presente texto possui algumas modificações em relação ao artigo publicado com o mesmo título originalmente na Revista *Líbero*, disponível em O espaço-tempo das cidades distópicas da série 3% | Ikeda | LÍBERO (casperlibero.edu.br), acesso em 29 jan. 2023. No momento da escrita do artigo a primeira autora era bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Código de Financiamento 001. A segunda autora é bolsista Produtividade 2 do CNPq (Processo 314255/2020-6).

apreender a obra artística tensionada pela perspectiva de sua construção histórico-social que se manifesta por meio do acabamento estético e temático. No nível figurativo, as cidades imaginadas não só ambientam as ações, mas concretizam ideais e ideologias e são expressões de angústias, esperanças, receios, medos e desejos presentes na sociedade (BARROS, 2011). A série se organiza em torno de uma narrativa que especula sobre um Brasil do futuro, no qual a divisão de classes não se manifesta apenas por meio da desigualdade simbólica ou mesmo material, mas se mostra espacialmente, com a separação geográfica entre o Continente, paupérrimo, e a utópica ilha Maralto, onde não há pobreza, fome ou doença.

Inicialmente, destacamos o *cronotopo* como conceito fundamental para estudar as relações espaciais e temporais no interior de obras de gêneros complexos como romance, filme e ficção televisiva, e sua articulação com a realidade histórica e social do ambiente em que a obra é concebida, materializando concepções de mundo por meio do acabamento temático e estético. Bakhtin (2010, p. 211) explica:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história.

Segundo Mungioli (2020, p. 253), “a perspectiva de análise por meio do conceito de cronotopo insere trama, personagens e conflitos em situações (do cotidiano) que desnudam os embates sociais e tensionam visões de mundo e conflitos inerentes à vida social em sua perspectiva de construção histórica”. O cronotopo das cidades distópicas começa a ser investigado com base na conceituação de distopia, no horizonte dos gêneros literários, como negação da utopia, sendo esta o sonho do mundo ideal, que reflete os anseios e as vozes sociais e históricas de uma época. “As

narrativas utópicas e depois as distópicas são narrativas de ideias nas quais o espaço e a construção de mundo têm proeminente função estrutural”² (TERENTOWICZ-FOTYGA, 2018, p. 10, tradução nossa). Elementos cronotópicos essenciais das distopias – que Terentowics-Fotyga identifica no romance *1984* e que contribuem para esta análise – são as oposições entre indivíduo e poder do Estado, corpo e mente, alto e baixo, centro e periferia, passado e presente, natural e urbano e, finalmente, entre sinais verdadeiros e falsos (como a aparente perfeição ou o falso equilíbrio social).

No lugar do simples deslocamento espacial que leva as personagens das utopias clássicas a conhecer, em países e terras distantes, outras possibilidades de sociedades onde problemas e conflitos foram superados, as distopias implicam um deslocamento temporal em direção ao futuro. Este, entretanto, não é um tempo-espaço de superação, mas resultado do agravamento das mazelas do mundo que habitamos.

O gênero distópico, cuja origem remonta ao século XIX, teve grande penetração na literatura e no cinema ao longo de todo o século XX. Nas duas primeiras décadas do século XXI, as produções desse gênero passaram por ampla renovação e reposicionamento, com a popularização de séries de romances distópicos voltados ao público jovem – como a trilogia *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins (2008) – e com o sucesso mundial de séries de televisão, como *Black Mirror* (Channel 4, 2011-2014; Netflix, 2011-presente) e *Handmaid’s Tale* (Hulu, 2017-presente). No Brasil, em 2019, estrearam dois filmes distópicos nacionais: *Divino Amor*, de Gabriel Mascaro, e *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho, ambos premiados em festivais internacionais.

O modelo de negócios da Netflix passou por diversas transformações desde sua fundação, em 1997 (quando surgiu como

² No original: “Utopian, and later on dystopian, narratives are narratives of ideas in which space and world building is given a prominent structural function” (TERENTOWICZ-FOTYGA, 2018, p. 10).

locadora de DVDs com entrega pelos correios), as quais acompanharam o desenvolvimento da internet, a aceleração da globalização e das possibilidades de expansão multinacional das empresas e de distribuição de produtos culturais que já havia impulsionado uma cultura de séries (SILVA, 2014) em diversas partes do mundo. A expansão internacional da Netflix não foi apenas em relação à oferta de serviços, mas também como produtora de conteúdos próprios para suprir a demanda constante de renovação e ampliação do catálogo (LEVINSON, 2019). Além da produção de séries originais iniciada em 2012, nos Estados Unidos, a Netflix começa a produzir séries originais em alguns países fora do eixo Estados Unidos-Reino Unido, dando início a sua “*global library*” (NETFLIX, 2017, p. 3). Essa estratégia resultou na primeira produção brasileira em 2016, com a série 3%.

A seguir, analisamos os cronotopos das cidades da série 3%, cada uma apresentada em uma temporada diferente, ampliando possibilidades de desenvolvimento de motivos e enredos, que se revelam como instâncias de enunciação por meio das quais a série produz sentidos e se concretiza como exemplar do gênero distópico.

Cronotopo e enunciação em séries de televisão

Para Bakhtin (2010, p. 212), na produção artística e literária, as definições de espaço e tempo são inseparáveis e recebem sempre um “matiz emocional”. Dessa maneira, a obra está impregnada de valores cronotópicos, que a determinam em torno da relação com a realidade e que, ao adquirir certa regularidade interdiscursiva em diferentes obras, determinam os gêneros na literatura. Bakhtin se propõe a analisar cronotopos com características tipológicas estáveis que determinam os gêneros mais característicos do romance em dados momentos, pois lhe interessa contemplar os significados dos diferentes cronotopos como motivadores de temas e desenvolvimentos dos enredos, posto que toma a relação tempo-espaço como “categoria conteudístico-formal” da literatura.

Ao tomar o emprego da linguagem como fenômeno social, que não se materializa de forma autônoma, mas a partir da interação dialógica, das trocas determinadas pelo contexto amplo dos indivíduos envolvidos e pelo contexto imediato de cada enunciação, o autor destaca como cada enunciado reflete o ambiente, a situação e a finalidade na comunicação de cada grupo ou campo de atividade humana por seu tema ou conteúdo, pelo estilo e pelas características composicionais empregadas. “Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2018, p. 268). Nas situações de comunicação imediata se manifestam os gêneros primários, enquanto gêneros como o romance ou o drama são secundários, complexos, que incorporam diferentes gêneros e discursos primários nos seus diálogos internos, histórica e socialmente localizados. A determinação do cronotopo parte, especialmente, da essência temporal recorrente em determinadas obras de um período (BAKHTIN, 2010, p. 212) conforme explica o autor:

Uma vez que todos os elementos se determinam mutuamente, um determinado princípio de enformação da personagem está vinculado a um determinado tipo de enredo, a uma concepção de mundo, a uma determinada composição do romance (BAKHTIN, 2018, p. 205).

Bemong e Borghart (2015) resumem o cronotopo bakhtiniano por meio da ideia de que, além dos eventos e das falas no interior da diegese, em um texto narrativo há a construção de um mundo ficcional particular. Embora reafirmem que Bakhtin nunca deu uma conceituação definitiva sobre as camadas que compõem o cronotopo, os autores identificam quatro níveis de significado: (1) essência do enredo; (2) significado representacional, figurativo; (3) distinção dos gêneros; (4) significado semântico.

Para análise dos enunciados artístico-literários, aqui equiparados às séries televisuais, interessam os valores cronotópicos, como organizadores de temas e eventos, e os valores

figurativos, quando o cronotopo é o palco no qual se materializam em imagem e se desenrolam, em ações, as ideias, as reflexões e os conceitos intencionados pelo autor.

Dessa forma, o cronotopo como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos etc.- gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. Este é o significado figurativo do cronotopo (BAKHTIN, 2010, p. 356).

Em uma mesma obra, encontram-se numerosos cronotopos, os quais, por sua vez, podem incluir outros pequenos cronotopos e inter-relações. Entre as inter-relações, encontra-se a posição sócio-histórica do enunciador/autor e espectador/leitor, posto que “a relação tempo-espaço é dinâmica e organicamente construída de maneira concomitante pelo autor, obra e leitor na medida em que todos se inserem no quadro da comunicação dialógica” (MUNGIOLI, 2013, p. 107).

Bakhtin (2010; 2018) identifica particularidades referentes a como o romance, no decorrer de diferentes fases, considera o tempo e o espaço (o mundo); como considera o homem nos contextos; e como se dá a construção da imagem da personagem central. Porém, destaca que o cronotopo real nunca é assimilado de forma homogênea e total, mas apenas em determinados aspectos nas obras, que reorganizam elementos de formas específicas em cada gênero, que pode ser identificado pela predominância de um ou de outro cronotopo.

A importância do cronotopo para a teoria dos gêneros não se limita às fórmulas de modelagem temática e narrativa ou à imagem do homem no interior das narrativas, uma vez que por meio desse conceito podemos observar também índices de determinadas “visões de mundo” (BEMONG; BORGHART,

2015). É nesse sentido que Todorov (1981, p. 129, tradução nossa) defende a ideia de que podemos considerar que a noção de cronotopo “não se relaciona simplesmente à organização do tempo e do espaço, mas também à organização do mundo (que pode legitimamente se chamar *cronotopo* na medida em que o tempo e o espaço são as categorias fundamentais de todo universo imaginável)”³. A organização desse universo imaginável se configura por meio da enunciação das instâncias espaço-temporais permeadas pelas injunções sociais, ideológicas e culturais consideradas em sua perspectiva dialógica, ou seja, sócio-histórica.

Dessa maneira, consideramos que o conceito cronotopo se presta à observação das narrativas audiovisuais, desde o cinema, onde o tempo-espaço se fundem e se concretizam na construção da narrativa. Nesse sentido, “do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de pedaços de tempo e de pedaços de espaço [...] é através desta noção dialética que se pode definir (e, portanto, analisar) a feitura própria de um filme, seu resultado essencial” (BURCH, 1992, p. 24). É essa multiplicidade de possibilidade de organização temporal e espacial que permite que, no cinema (e no audiovisual narrativo de forma geral), uma mesma história possa ser contada de diferentes maneiras (SPINELLI, 2005).

A materialização dos cenários, as relações espaciais entre as cidades imaginadas e a forma estética de cada uma delas compõem o extraverbal da enunciação da série. “O extraverbal não se define de maneira mecânica, mas dentro de uma dialética que envolve o percurso que ‘articulária o verbal e o não verbal, o dito e o não-dito, o posto e o pressuposto, o entendido e o subentendido’” (MUNGIOLI; JAKUBASZKO, 2009, p. 4). No caso das distopias, independentemente da materialidade expressiva – se literatura,

³ No texto original: “la notion du chronotope] ne se rapporte pas simplement à l’organisation du temps et de l’espace, mais aussi bien à l’organisation du monde (qui peut légitimement s’appeler “chronotope” dans la mesure où le temps et l’espace sont les catégories fondamentales de tout univers imaginable). (TODOROV, 1981, p. 129).

filme ou série –, é fulcral observar a centralidade das relações temporais e espaciais na sua constituição como gênero, conceitual e figurativamente.

O tempo e o espaço das distopias

Uma distopia pode ser descrita, em termos simplificados, como uma utopia negativa, o oposto da imagem construída, no livro de Thomas More (1516), da morada de uma sociedade que havia superado a maioria das deficiências e encontrado a felicidade e o equilíbrio. Por saber da impossibilidade de tal situação, o autor batizou essa cidade imaginária de “não lugar”, derivando do grego “*topos*”, ou lugar, e “*u*”, redução de “*ouk*” – uma negação. Um lugar de perfeição impossível de alcançar para a sociedade que More criticava. No século XIX, o termo distopia surge em um discurso parlamentar de John Stuart Mill para descrever um lugar impossível, não pela sua perfeição, mas pelo extremo oposto de absoluta imperfeição, sendo “*dis*” um prefixo grego que pode significar disfunção, estranheza (BARROS, 2011).

Acompanhando as maravilhosas descobertas e invenções das ciências, as tecnologias passam a integrar um imaginário social. H.G. Wells se destaca lançando *A máquina do tempo*, primeira aparição de uma viagem no tempo na literatura e um marco para o surgimento do gênero ficção científica. No lugar do deslocamento espacial que leva os personagens das utopias clássicas a conhecer, em países e terras distantes, outras possibilidades de sociedades onde problemas e conflitos foram superados, ocorre a viagem via deslocamento temporal em direção ao futuro. O viajante do tempo encontra uma sociedade idílica onde, entretanto, identifica a perfeição e a desgraça em relação indissociável. Com produção volumosa, H.G. Wells foi bastante adaptado para o cinema, em diferentes momentos, como com *A ilha do Dr. Monroe* e *O homem invisível*, ambos os livros sobre cientistas que se perdem, encantados pelo poder que suas descobertas lhes proporcionam. Esse espírito parece ressoar o cronotopo das transformações e das

frustrações sociais ante a modernidade. “De uma maneira geral, a F.C. [ficção científica] é quase sempre distópica, e frequentemente crítica em relação aos destinos tecnológicos da humanidade” (LEMOS, 2018, p. 14).

O cinema – ele mesmo um exemplo das possibilidades da evolução tecnológica na virada do século XX – ofereceu muitas imagens especulativas sobre o futuro e as conquistas da humanidade. Mestre da invenção do cinema narrativo, no clássico *Viagem à Lua* (1902), Georges Méliès utilizou recursos da cenografia e do ilusionismo do circo e do teatro, trucagens mecânicas e óticas para levar homens vestidos de casaca e cartola da Terra à Lua, num tempo em que a realização de viagens espaciais ainda era um sonho distante. Na década seguinte, Fritz Lang apresentou sua versão de futuro distópico em uma cidade que se projeta aos céus a partir da exploração do trabalho maquinal de operários que não podem desfrutar de toda a prosperidade conquistada e representada nos altos arranha-céus de *Metropolis* (1927).

Metropolis descreve um futuro, em 2026, em que a divisão e a desigualdade entre duas classes são representadas também espacialmente, como um mundo dividido entre um ambiente rico, superior e aéreo – repleto de arranha-céus, varandas suspensas, viadutos e aviões que rodeiam o gigantesco edifício Nova Babel (de onde a cidade é controlada) –, e um ambiente subterrâneo, onde vivem os trabalhadores. O filme apresenta uma visão arquitetônica sobre os conflitos de classes, a industrialização e a vida urbana. Insere-se no cinema expressionista alemão, caracterizado pelas representações plásticas das emoções e pelos nós dos enredos, por meio de recursos estilísticos, com destaque para a cenografia e a luz. Barros (2011, p. 165) usa o conceito de “cidade-cinema” (cidade que, por suas singularidades, é fundamental ou estruturante para a trama de um filme) para analisar a influência de *Metropolis* na construção do imaginário das cidades futuristas:

A cidade-cinema trazida por *Metropolis* busca concretizar um modelo futurista, com base no imaginário da época a respeito de como seria o

mundo dali a cem anos, e incorpora de maneira particularmente intensa certa ordem de contradições que parecem desnudar os medos de toda uma parcela da sociedade perante possibilidades que parecem se anunciar no contexto da implantação do fordismo e da urbanização desmedida. Entre esses “medos” tão típicos da primeira metade do século, podemos citar os receios diante dos usos desumanos da tecnologia, as angústias relacionadas a expectativas do desemprego que poderia ser produzido através da substituição do trabalhador humano pela máquina, a desumanização cotidiana promovida pela rotina mecanizada, e o paradoxal isolamento do homem em um mundo superpovoado, socialmente dividido e envolvido pelo artificialismo e controle tecnológico. (BARROS (2011, p. 165)

Lançado em 1926, *Metropolis* antecipou abordagens que seriam vistas não só na cinematografia de ficção científica, mas também em obras distópicas tidas como basilares. Fromm (2009, p. 369) destaca *1984* (publicado em 1949), de George Orwell, *Admirável mundo novo* (1931), de Aldous Huxley, e *Nós*, de Evgéni Zamyatin (1927), como uma trilogia das “utopias negativas de meados do século XX”. Para Fromm ele, “as utopias negativas expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval”.

Francisco (2015, p. 158) afirma que, ao se colocar como contrária à utopia, a distopia permite uma nova forma de “relacionamento entre o tempo e o espaço, no qual o pensamento utópico não parece estar ligado apenas ao futuro, mas sim à própria existência dos homens em qualquer tempo”. Assim, se afasta do cronotopo futurista, que representava um pensamento utópico desgastado após a Segunda Guerra, que evidenciara como diferentes tentativas de transformação de organização social ou dos Estados tendiam a constituir regimes autoritários. Ao contrário de um “futuro em aberto”, enredos distópicos, como o de *1984*, reforçam a ideia da inevitabilidade de que os cidadãos sejam subjugados por Estados burocratizados, despersonalizados e totalitários.

Inspirada na proposta teórica de Bakhtin, Terentowicz-Fotyga (2018) apresenta *1984* como exemplo canônico para constituição de um cronotopo distópico, identificando o que materializa a unidade da obra, a sua relação com a realidade e como representa o ser humano. “Distopia, como uma novela das ideias, sátira de uma ordem social particular, é um gênero particularmente apto para se considerar a função estrutural do cronotopo”⁴ (TERENTOWICZ-FOTYGA, 2018, p. 15, tradução nossa). Pontua, ainda, que o cronotopo distópico, no nível do enredo, se caracteriza por se estruturar com base no tema da relação entre o indivíduo e o Estado opressor, contra o qual o protagonista tenta se rebelar. O final, geralmente, é de frustração, mas eventualmente há um sinal de esperança futura. Além disso, como encarnação de ideias e visões de mundo específicas, uma distopia precisa conter uma cena que apresente uma explanação sobre as regras dessa realidade imaginada.

No plano da construção de espacialidade, emerge a questão dos limites entre o que é público e o que é privado. Nas distopias, a configuração dos espaços remete a situações sociais determinadas. O motivo da destruição do lar, por exemplo, é recorrente como significativo da desintegração da vida privada, familiar e fora dos domínios do Estado. Essa separação entre espaço interior e exterior mostra-se na questão do controle sobre os corpos. “O Estado quer manter o corpóreo sob controle, enquanto o indivíduo tenta proteger isso e, a princípio, quanto mais íntima a experiência do corpo, mais distópico é o efeito desse controle”⁵ (TERENTOWICZ-FOTYGA, 2018, p. 18, tradução nossa). Um exemplo radical desse tipo de controle é o motivo essencial de *Handmaid’s Tale*, adaptação de

⁴ No texto original: “Dystopia, as a novel of ideas, a satire on a particular social order, is a particularly apt genre to consider the structural function of the chronotope” (TERENTOWICZ-FOTYGA, 2018, p. 15).

⁵ No texto original: “The state wants to bring the corporeal under control, while the individual tries to protect it and in principle, the more intimate the experience of the body, the more dystopian is the effect of its control” (TERENTOWICZ-FOTYGA, 2018, p. 18).

sucesso de livro homônimo de Margaret Atwood (1985), produzida no formato seriado para o serviço *streaming* Hulu, desde 2017. Outras oposições características do cronotopo distópico, conforme Terentowicz-Fotyga, são entre o alto e o baixo, o central e o periférico, o passado e o presente, a cidade e o mundo natural e os signos verdadeiros e os falsos.

Podemos relacionar o sucesso de histórias distópicas aos contextos econômico, social e tecnológico do século XX. Apontado por Hobsbawm (1995) como uma “era de extremos”, o século XX foi marcado por violentos conflitos armados, revoluções políticas e sociais, novas configurações econômicas, desenvolvimento vertiginoso das tecnologias e diversas experiências de regimes autoritários. A popularização de distopias na literatura, no cinema e na televisão, bem como o sucesso de obras como as mencionadas *Handmaid’s Tale* e *Black Mirror*, foram essenciais para a sedimentar um certo entendimento das plataformas de *streaming* como espaços para produção de séries de qualidade. Embora esse argumento não se sustente diante de uma análise atenta (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2021, p. 205), cabe destacar que as distopias jogaram um papel importante para esse entendimento. Deve-se mencionar, ainda, que o sucesso de séries distópicas de televisão mostra a relevância que elas possuem no imaginário popular.

Netflix: tecnologia e transnacionalização

Desde quando surgiu como site de aluguel de DVDs pelos correios, em 1997, na Califórnia, a Netflix adaptou e transformou o modelo de negócios conforme se modificaram as possibilidades tecnológicas da internet. Já em 1999, inovou ao oferecer uma assinatura fixa para um número ilimitado de títulos por mês. Nessa mesma época, montou um sistema com algoritmo de sugestão de filmes a partir dos dados fornecidos pelo cliente no site. Em 2007, quando plataformas como YouTube e Vimeo já aproveitavam a velocidade alcançada pela internet para transmissão de vídeos via *streaming*, a Netflix inovou com um *plugin* para o programa da

Microsoft Windows Media Player, que dava acesso aos vídeos do catálogo da empresa sem a necessidade de baixá-los, e começou a negociar a inclusão de um aplicativo próprio em aparelhos de televisão, estratégia posteriormente ampliada para celulares, tablets, consoles de games, etc. No princípio, a assinatura mensal dava direito a um número contratado de horas de acesso, mas já se diferenciava de outros serviços de *home video* que funcionavam pelo sistema de locação por título, que ficava disponível por um período de poucos dias. A Amazon Prime Video, uma das principais concorrentes da Netflix no mundo, por exemplo, foi lançada como serviço de locação de vídeo por título em 2006, com o nome Amazon Unbox, passando a oferecer serviço por assinatura apenas em 2011 (SILVA, 2018).

Outra novidade da Netflix foi que, a partir de acordos de licenciamento firmados com emissoras, como a *NBC*, ainda em 2007, começou a disponibilizar temporadas inteiras de séries televisivas e veiculou cada episódio da série *Heroes* um dia antes da exibição no canal de TV aberta *NBC* (SILVA, 2018; SACCOMORI, 2016). Lotz (2018) destaca esse momento como crucial para o entendimento da internet não apenas como uma ameaça à televisão, mas como uma nova forma de distribuição de conteúdo televisivo, uma ampliação das possibilidades de escolha e controle dos espectadores sobre o que assistir. A autora considera a televisão como um meio, independentemente de qual seja a tecnologia de distribuição, e chama a atenção para o fato de que os vídeos mais assistidos na internet são produções feitas originalmente para televisão. Dessa maneira, a internet teria permitido o surgimento de novas formas de assistir, e provocou mudanças em toda a estrutura do negócio de televisão (LOTZ, 2017; 2018).

Levinson (2019) também situa o uso da internet para conteúdos televisuais como uma nova etapa da televisão. Ele divide a história da TV estadunidense em três *eras*, sendo a primeira a das *redes* (*broadcast*), que se encerra em 1999, com a exibição bem-sucedida de *The Sopranos*, na *HBO*. A mesma série é o marco que inaugura a era do *cabo* (*narrowcast*). Finalmente, a

terceira era é a da *internet*, que trouxe a possibilidade de ver todos os episódios de uma série de uma só vez, uma característica essencial das transformações no consumo de produções televisivas. De forma comparativa, Levinson (2019, p. 11) afirma que a televisão a cabo transformou a televisão em filme, ao excluir os comerciais, enquanto a internet transformou a televisão em um livro, com todos os capítulos à disposição do leitor desde o começo.

Após três anos do lançamento de seu serviço SVoD nos Estados Unidos, a Netflix começou sua expansão no mercado internacional. Em 2010, chegou ao Canadá; em 2011, a 43 países da América Latina e do Caribe; em 2012, ampliou as operações para alguns países da Europa; e atualmente, seu serviço é oferecido em mais de 190 países (SILVA, 2018; SACCOMORI, 2016; NETFLIX BEGINS..., 2011; ONDE A NETFLIX..., 2021).

Devido, entre outros fatores, a emissoras e estúdios lançarem suas próprias plataformas *streaming*, limitando a possibilidade de licenciamento de obras, e à constante demanda por novidades, estimulada pelo próprio modelo da empresa, a Netflix dá início a produções próprias em 2012, dividindo os custos de *Lilyhammer* com a emissora norueguesa NRK1, que exibiu a série um mês antes da plataforma. Já no ano seguinte, em 2013, a Netflix produziu uma nova temporada da série *Arrested Development*, até então extinta, e *House of Cards*, publicando as temporadas completas (*binge publishing*). Outras plataformas seguiram caminho semelhante, com investimento em produções próprias, como Hulu, em 2016; Crackle, em 2015; e Amazon Prime Video, em 2014 (SACCOMORI, 2016). Em 2021, a Netflix anunciou um investimento de 17 bilhões de dólares em conteúdo original para o ano (REIS, 2021). Nesse cenário, além da competição com as plataformas estadunidenses, a Netflix também tem que disputar espaço, em quase 200 diferentes mercados de SVoD, com conteúdo local oferecido por serviços regionais de *streaming* (SILVA, 2018, p. 38). No horizonte das produções da plataforma, podemos destacar o local privilegiado de que séries e filmes de fantasia e ficção científica gozam, tendo como referência *Black Mirror*, que estreou na plataforma em 2015,

apresentando um futuro distópico no qual a tecnologia aparece como personagem que, ao mesmo tempo, facilita e atrapalha a vida e as relações sociais.

O cenário anteriormente discutido nos faz considerar os três paradigmas da comunicação global discutidos por Sinclair (2014, p. 64) como maneiras de entender os movimentos de internacionalização e localização de conteúdos de *streaming*. Os paradigmas propostos pelo autor são: internacionalização, ou comunicação de nação a nação, que remete aos programas transmitidos em país diferente ao de origem, os enlatados; a globalização, que implica a capacidade de transmissão do mesmo conteúdo para muitas nações, mesmo que sejam necessários ajustes para o contexto de cada local; e a transnacionalização, no âmbito da qual ocorre a glocalização ou “o empréstimo seletivo daquilo que é local e a adaptação de ideias globais e formas culturais, o que inclui a comercialização de roteiros e direitos para produzir determinados formatos”. O atual cenário de produção de originais fora do eixo Estados Unidos-Reino Unido mostra movimentos de plataformas de *streaming*, sobretudo da Netflix, que se encaixam nos três paradigmas, sendo a produção de séries nos diferentes países, incluindo o Brasil, coerente à ideia de transnacionalização/ glocalização.

Distopias brasileiras na Netflix

O Brasil foi o segundo país da América Latina onde a Netflix produziu uma série original, um ano depois da série mexicana *Club de Cuervos* (2015). A série *3%* estreou em 25 de novembro de 2016, nos 190 países em que a plataforma estava presente. Produzida pela Boutique Filmes e dirigida por Pedro Charlone, *3%* é uma distopia sobre um futuro em que o mundo, devastado pela tragédia climática, tornou-se um lugar dividido entre o Continente, miserável e árido, e a ilha utópica de Maralto, onde todos são felizes e nada falta, mas acessível apenas a 3% das pessoas, as quais são

selecionadas através de um processo anual, permitido apenas uma vez a cada pessoa, ao completar 20 anos.

O anúncio de produção da série surpreendeu parte do público brasileiro, pouco acostumado a ver exemplares nacionais desse gênero na televisão ou mesmo no cinema. Porém, a série já havia tido uma versão do episódio piloto, produzido de forma independente (viabilizado pelo edital do Ministério da Cultura FicTV/Mais Cultura, de 2009) pelo seu criador, Pedro Aguillera, e veiculado no YouTube, em 2011. Juntas, as três partes do episódio piloto, legendadas em cinco idiomas, obtiveram mais de um milhão de visualizações (LEITÃO, 2016).

Apesar de ter recebido críticas desfavoráveis no Brasil, após a estreia, 3% chegou a ser a série de língua não inglesa mais assistida na Netflix no mundo (AMENDOLA, 2020), e a boa recepção internacional garantiu outras três temporadas (em 2018, 2019 e 2020). Cabe destacar que, até dezembro de 2020, a Netflix havia lançado um total de 14 títulos brasileiros (somando 20 temporadas), entre os quais *Onisciente* (2020), também criado por Pedro Aguillera, pode igualmente ser classificado como uma distopia. Outras séries, como *Boca a Boca* e *Reality Z*, ambas de 2020, também apresentam elementos cronotópicos condizentes com distopias, mas com a proeminência de valores ligados a outros gêneros.

Cabe dizer que a localização geográfica dos cenários de 3% e de *Onisciente* é apenas sugerida. Em 3%, há a indicação de se tratar de um ponto na Amazônia Subequatorial. Considerando as primeiras temporadas de cada série, as ações se passam em cidades nomeadas com substantivos comuns, como Continente, na primeira, e Cidade, na segunda. Em ambas, adicionalmente, há a noção de uma distinção social claramente marcada em termos espaciais. As fronteiras territoriais dessas cidades marcam não apenas espaços físicos, mas também espaços sociais e simbólicos que opõem, entre outras coisas, opulência e pobreza; controle social e liberdade. Em *Onisciente*, sair da Cidade é possível e significa perder o conforto e a segurança de viver em uma civilização pacificada, porém sob vigilância constante. Em 3%, conquistar, por mérito, o direito de deixar o Continente significa

partir para a cidade utópica, mudar de classe e transformar totalmente o modo de vida.

Interessa-nos, aqui, analisar como se articulam os elementos com valores cronotópicos – de gênero – na representação das cidades imaginadas na série 3%, tendo em vista que tais espaços configuram não apenas o pano de fundo para as ações, mas são dotados de valor figurativo e semântico, que dão unidade ao enredo e concretizam ideias e visões de mundo implicadas no horizonte sócio-histórico em que se constrói a série e que determinam as imagens e as trajetórias das personagens a cada temporada.

As cidades distópicas de 3%

A cartela de abertura do episódio piloto de 3% informa que a história se passa no ano 104 do Processo, sem fornecer qualquer menção ao paralelo com nossa cronologia. A cena abre no rosto sujo de Michele (Bianca Comparato) que, vestida com roupas rasgadas, come algo indefinido enquanto olha para a parede forrada de lambe-lambes sobre os quais há uma contagem de centenas de dias. O ambiente é paupérrimo, decorado com elementos reaproveitados de plástico e papéis, com uma janela de onde se tem a vista de uma rua urbana, lembrando a composição de imagem de um edifício pobre, uma ocupação ou uma favela no centro de uma grande cidade. Antes de descer, brilha atrás da orelha da personagem o primeiro signo de que se trata de um tempo diferente do nosso: um dispositivo implantado avisa, com voz feminina e dirigindo-se nominalmente a Michele, que os portões do Processo estão abertos e que ela caminhará 45 minutos até lá. As cenas da cidade fictícia – que, posteriormente, saberemos que está localizada no Continente – foram gravadas no centro de São Paulo, com altos muros pichados e uma grande quantidade de pessoas desfilando pobreza e loucura.

O caminho de Michele e dos outros candidatos tem uma grande subida até o local do Processo, que fica em um plano muito mais elevado. Por meio de um plano aéreo (construído por computação gráfica), vê-se que os prédios estão no centro do que

parece uma grande favela localizada no fundo de uma cratera. Bem acima desse paredão de pedras, surge o edifício do Processo, uma construção de traços modernos, de concreto e vidro, toda branca, que contrasta com os tons sombrios da cidade. É no prédio que se passa a maior parte da ação da primeira temporada da série, centrada na apresentação do mundo da série através do seu motivo definidor: o próprio Processo. O interior do prédio foi gravado na Arena Corinthians, também em São Paulo. O primeiro encontro dos candidatos com Ezequiel (João Miguel), responsável pelo Processo, que os olha a partir de um andar mais elevado do edifício, é a cena em que a série faz a apresentação de seu universo diegético. É o discurso de boas-vindas de Ezequiel que apresenta verbalmente as regras, os valores e, também, as contradições do mundo ficcional. Por meio dele, sabemos da existência de grupos que, “em nome de uma falsa igualdade”, são contra os princípios de distinção do Processo.

Maralto não aparece na primeira temporada, mas é sempre mencionada e se configura como objetivo final da competição, que, como no cronotopo do tempo de aventuras e provações descrito por Bakhtin (2018), é o lugar dos eventos da história contada, mas que não tem relevância na biografia das personagens. A ilha é descrita no discurso de apresentação como o “mais perfeito dos mundos”, criado pelo casal fundador e destinado aos 3% que, por merecimento, são escolhidos: “Todos têm a mesma chance. E, depois, o lugar que merece: o Maralto ou o Continente. Ou, como vocês costumam falar, o lado de lá, ou o lado de cá. Esse processo garante que só os melhores desfrutem do Maralto [...]. Você é o criador do seu próprio mérito”, diz Ezequiel.

A distopia de 3% não é mais a do mundo burocratizado, despersonalizado e estratificado de *Metropolis* e de outras utopias negativas da cultura popular, mas é o pesadelo da meritocracia e da crença de que cada um pode ser o que quiser, desde que dedique esforço suficiente, independentemente de sua origem. Não à toa, o elenco dos candidatos apresenta certa diversidade étnica, evidenciando, no interior da diegese, que todas as desigualdades

foram suprimidas na sociedade calcada na competição entre indivíduos. O Processo consiste em provas com o objetivo de avaliar diferentes habilidades intelectuais, emocionais e físicas dos participantes⁶.

Segundo Jotagá Crema, um dos roteiristas da primeira temporada (e que participou da criação do projeto com Pedro Aguillera, em 2009, quando eram colegas na Universidade de São Paulo), a dinâmica do Processo proporciona a identificação do público jovem com as situações de suas vidas, como o vestibular, a passagem para a vida adulta e a entrada no mercado de trabalho (OLIVEIRA, 2017).

Uma questão acompanha toda a primeira temporada: o Processo tem realmente a capacidade de avaliar as melhores pessoas para fazer parte dos 3%? Surge, então, o questionamento sobre o que qualifica três pessoas, em um universo de 100, a viver bem, em detrimento dos outros 97, condenados a viver miseravelmente toda a vida, sem nenhuma perspectiva de mudança. Esse é o motivo que mobiliza a “causa” da qual fazem parte Michele e Rafael, que encerram a temporada a caminho de Maralto.

Maralto é apresentada no primeiro episódio da segunda temporada, que começa por meio de um *flashback* que desenvolve a ação até quatro anos antes de começar o Processo, 108 anos antes da primeira temporada, quando o trio fundador está estudando a ilha, até então virgem. Os ambientes idílicos, ensolarados e cercados de natureza, calma e conforto, foram gravados no Museu de Inhotim, na cidade de Brumadinho, Minas Gerais. A outra face do mundo distópico de 3%, no qual se desfruta das benesses daquele futuro imaginado, é um lugar onde a tecnologia está

⁶ O motivo da competição tem sido recorrente em distopias jovens, como *Jogos Vorazes*, na qual dois jovens de cada um dos 12 distritos em que a América do Norte é dividida, naquele futuro imaginado, são enviados para participar de uma competição mortal na televisão. Não há exatamente uma motivação existencial, apenas a reafirmação de seus papéis como objetos do controle da Capital. Ao final da competição anual, apenas um dos 24 jovens deve sobreviver, e este simplesmente é autorizado a voltar para seu distrito.

integrada a tudo e as pessoas comem e se exercitam ao ar livre, aproveitando com outros escolhidos, aparentemente sem qualquer sentimento de culpa, as maravilhas do lugar. O ambiente bucólico para privilegiados lembra os jardins eternos onde os jovens herdeiros de *Metropolis* podiam desfrutar uma vida tranquila de prazeres sustentados pelos operários que habitavam as catacumbas. Entretanto, diferentemente da cidade de Fritz Lang, em Maralto não há herdeiros, pois só o “mérito” é considerado para mensurar o valor das pessoas.

Separado do Continente por muitos quilômetros de mar, Maralto só é acessível por meio de um submarino, que leva Michele e Rafael, infiltrados da “causa” e que foram aprovados no Processo. Ainda nos primeiros minutos do episódio, dois planos aéreos produzem sentidos de comparação entre os ambientes do Maralto e do Continente, ao exporem, pela topografia e pela ocupação dos espaços físicos, os espaços sociais e simbólicos que caracterizam as populações das cidades ficcionais. De um lado, a natureza, a modernidade e a abundância; de outro, a desolação de ruínas urbanas. Ao mesmo tempo, dessa forma, as imagens configuram e delimitam não apenas os espaços físicos, mas também uma certa cena discursiva, ao constituir situações para uma cenografia da enunciação (MAINGUENEAU, 2013, p. 96-98). É por meio dessa cenografia discursiva que entendemos e damos sentido aos discursos de legitimação das diferenças e da meritocracia dos dirigentes e dos habitantes de Maralto; e aos discursos de busca por reparação e de melhores condições de vida dos habitantes do Continente. Configura-se, assim, o cronotopo da cidade distópica baseada na sociedade de classes, que se reveste da roupagem da meritocracia.

Esse novo espaço permite concretizar as ideias a respeito do “mundo perfeito” para aquela sociedade e o desenvolvimento de novas tramas que colocam as personagens no conflito entre a boa vida conquistada e a luta pela causa de acabar com a segregação do Processo. Além disso, por meio de *flashbacks*, segue-se a história da origem do Processo até, finalmente, a revelação de que o grande

blackout – que tornou o Continente o lugar inóspito apresentado na série – foi causado pelos próprios fundadores para viabilizar seu projeto utópico da sociedade perfeita que, como enuncia um deles, “não pode ser pra todos”. Desde a origem, portanto, Maralto implicava seu negativo, o sacrifício involuntário de muitos pelo bem de uma elite de pessoas consideradas merecedoras. Esses acontecimentos permitem novos momentos de explicação das visões de mundo por trás da distopia criada pela série, a partir das discussões éticas entre o trio fundador, repetindo o elemento com valor cronotópico citado por Terentowicz-Fotyga (2018, p. 16, tradução nossa): “Narrativas distópicas contém uma apresentação dos princípios de organização do seu sistema, que podem ter a forma de uma narrativa independente, uma discussão ou um monólogo”⁷.

Por outro lado, os espaços do Continente também são mais explorados a partir da segunda temporada, ganhando contornos de uma favela e uma mirada mais compreensiva em relação às particularidades das personagens e dos grupos que lá habitam, incluindo igrejas e os esconderijos dos integrantes da “causa”. Espaços fora do interesse do projeto dominante, onde se destacam elementos pessoais, característicos, constituem o que Terentowicz-Fotyga menciona como “espaços apropriados”, em contraposição aos que representam plenamente o desejo da classe dominante, em 3%, simbolizados pelo Maralto e pelo prédio do Processo.

A terceira cidade da série é apresentada como possibilidade no final da segunda temporada. A Concha é o projeto de Michele para ser uma terceira via, um lugar com potencial para prosperidade, onde todos são bem-vindos. O material e a tecnologia necessários para formar esse novo lugar foram conseguidas por chantagem, em troca de permitir que o Processo continuasse. Essa alternativa à dicotomia entre a utopia e a distopia do Maralto e do Continente seria, então, conseguida através da conciliação de interesses, do

⁷ No original: “Dystopian narratives often contain a comprehensive presentation of the principles of the organization of the system, which may take the form of a separate narrative, an extended discussion or a monologue” (TERENTOWICZ-FOTYGA, 2018, p. 16).

apaziguamento dos conflitos e da ajuda da elite de selecionados ao povo que fora excluído. Tal procedimento, cite-se, é semelhante ao encontrado no final de *Metropolis*.

Na terceira temporada, após um ano, a Concha foi construída no lado oposto ao prédio do Processo, também sobre o Continente. Apesar das boas intenções, o novo lugar é palco e, também, motivo de novos conflitos entre seus próprios habitantes, a despeito do discurso de gestão coletiva dos interesses e da oportunidade igual para todos. Além disso, a existência dessa nova cidade motiva uma nova tomada de posição do Maralto, que assume contornos de uma governança militar, usando a violência com a justificativa de manter vivo o sonho da cidade sem defeitos. A quarta temporada tem seu clímax passado no Continente, com uma disputa para decidir quem governará todas as cidades. Ao final, prevalece um discurso que prega o apaziguamento das tensões, a união e a negociação de interesses como uma nova proposta de sociedade ideal.

Considerações

A relevância alcançada pelas distopias desde a virada do século XX, na literatura, no cinema ou nos meios televisuais, parece indicar a importância do gênero em suas dimensões estéticas e discursivas, ao produzir sentidos por meio de mundos ficcionais nos quais medos, aspirações e frustrações dos seres humanos e/ou de parcelas da sociedade ganham corpo. Tais mundos se constituem como lugares que levam ao tensionamento os limites aceitos e/ou impostos pela ordem social contemporânea frente, entre outras coisas, a situações de cerceamento ou de privação de liberdades individuais e coletivas; degradação das condições de vida, biológicas e sociais, causando situações indignas para o ser humano. O futuro que vemos por meio das distopias não se caracteriza como um tempo-espaço de superação de problemas contemporâneos, mas sim de sua exacerbação, levando suas consequências a situações extremas.

Como vimos, na narrativa distópica da série 3%, as dimensões espaço-temporais ganham relevo na construção de um “universo imaginável” (TODOROV, 1981), que se ancora em cronotopos que sintetizam e projetam, em um futuro sombrio, as desigualdades sociais e seus discursos de legitimação do presente. Essa projeção se torna visível por meio dos cronotopos em que a topografia, a arquitetura e as relações desiguais entre os diferentes espaços expressam a estratificação social, a objetificação do indivíduo e a opressão social, constituindo-se não apenas como temas, mas como elementos articuladores do espaço-tempo na diegese. Elementos que caracterizam o cronotopo distópico, em torno da oposição elementar entre o individual e o poder de controle dos grupos dominantes, comparecem em diferentes obras, com maior ou menor proeminência. Com quatro temporadas (2016, 2018, 2019 e 2020), 3% inovou em cada uma com a inclusão de um novo cenário, uma nova cidade que representava e exigia valores e visões de mundo distintos das personagens.

Dessa forma, os cronotopos das cidades de 3% configuram e delimitam os espaços físicos, inserindo-os em uma temporalidade marcada não apenas pelo registro do calendário, mas também por certa cena discursiva, quando constitui situações para uma cenografia da enunciação (MAINGUENEAU, 2013) que evidencia as relações sociais assimétricas que se manifestam nos discursos. O jogo cronotópico que envolve as cidades e seus habitantes desvela não apenas as distopias, mas também o caráter discursivo que marca espaços geográficos, sociais e simbólicos em uma perspectiva que opõe os discursos de (des)legitimação de dois mundos que se contrapõem e, ao mesmo tempo, se complementam na diegese da série.

Referências

- AMENDOLA, Beatriz. 3% chega ao fim: lembre a trajetória da primeira série nacional da Netflix. **UOL**, 14 ago. 2020. Disponível em: <<https://acortar.link/bZRkYJ>>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARROS, José D'Assunção. A cidade-cinema expressionista: uma análise das distopias urbanas produzidas pelo cinema nas sete primeiras décadas do século XX. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 161-177, jan./jun. 2011.
- BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter. A teoria bakhtiniana do cronotopo literário. In: BEMONG, Nele et al (Orgs.). **Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações e perspectivas**. São Paulo: Parábola, 2015. p. 16-32.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. A “televisão do futuro”? Netflix, qualidade e neofilia no debate sobre TV. **MATRIZES**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 195-222, jan./abr. 2021.
- FRANCISCO, Rafael da Cunha Duarte. Temporalização e espacialização nas distopias de Haruki Murakami e George Orwell em 1Q84/1984. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 25, n. 3, p. 147-160, 2015.
- FROMM, Erich. Posfácio. In: ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 365-381.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LEITÃO, Gustavo. A série 3%: do YouTube para a Netflix. **Filme B**, 11 mar. 2016. Disponível em: <<https://acortar.link/JkmeMg>>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- LEMOS, André. **Isso (não) é muito Black Mirror: passado, presente e futuro das tecnologias de comunicação e informação**. Salvador: EDUFBA, 2018.

LEVINSON, Paul. The Three Ages of Television. In: CAMINOS, Alfredo; MÉDOLA, Ana Sílvia; SUING, Abel (Orgs.). **A nova televisão: do YouTube ao Netflix**. Aveiro: Ria Editorial, 2019. p. 11-14.

LOTZ, Amanda. **We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All**. Cambridge: The MIT Press, 2018.

LOTZ, Amanda. **A Treatise on Internet-Distributed Television**. Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2017.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2013.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Temporalidade e cronotopo na minissérie televisiva “Se eu fechar os olhos agora”. **Rumores**, São Paulo, v. 14, n. 28. p. 246-266, jul./dez. 2020.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador na minissérie Capitu. **LÍBERO**, São Paulo, ano 16, n. 31, p. 105-114, jan./jun. 2013.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; JAKUBASZKO, Daniela. A multidimensionalidade do espaço-tempo na telenovela A Favorita: entre a ambiguidade e os destempos. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 32., 2009, Curitiba. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2009.

NETFLIX BEGINS Expansion in Latin America. **The New York Times**, 5 set. 2011. Disponível em: <https://acortar.link/t3e4NY>. Acesso em: 30 maio 2021.

NETFLIX. Letter to shareholder. [S.l]: **Netflix**, 18 jan. 2017. Disponível em: <https://acortar.link/ES7eCe>. Acesso em: 10 nov. 2021.

OLIVEIRA, Rafael. “3%” – a primeira série brasileira da Netflix nasceu na USP. **Jornal da USP**, 18 jan. 2017. Disponível em: <https://acortar.link/gg0E1U>. Acesso em: 30 maio 2021.

ONDE A NETFLIX está disponível? **Netflix**, [202-]. Disponível em: <https://acortar.link/8GV8z6>. Acesso em: 30 maio 2021.

REIS, Yolanda. Quanto a Netflix gasta fazendo séries em um ano? Empresa revela orçamento de 2021. **Rolling Stone**, 21 abr. 2021. Acesso em: <https://acortar.link/PkGCWV>. Acesso em: 30 maio 2021.

- SACCOMORI, Camila. **Práticas de binge-whatching na era digital**: novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix. 246 f. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- SINCLAIR, John. A transnacionalização de programas televisivos na região iberoamericana. **MATRIZES**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 63-77, jul./dez. 2014.
- SILVA, Dirceu Lemos da. Netflix: o serviço que mudou a forma de produzir e consumir entretenimento audiovisual. **Communicare**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 31-45, 2^o sem. 2018.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014.
- SPINELLI, Egle Müller. Estudos cronotópicos em narrativas audiovisuais. **Galáxia**, São Paulo, n. 10, p. 31-50, dez. 2005.
- TERENTOWICZ-FOTYGA, Urszula. Defining the dystopian chronotope: Space, time and genre in George Orwell's Nineteen Eighty-Four. **Beyond Philology**, v. 15, n. 3, p. 9-39, 2018.
- TODOROV, Tzvetan. **Mikhail Bakhtine**: le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine. Paris: Seuil, 1981.

Cronotopo da Recepção: exploração teórica e empírica do conceito enquanto categoria analítica no estudo de recepção da série *Game of Thrones*

Lizbeth Kanyat

O presente texto apresenta a exploração de possíveis usos do conceito de cronotopo em pesquisas que se filiam aos Estudos de Recepção. As reflexões compartilhadas derivam da apropriação do termo na pesquisa de doutoramento da autora, a qual se ocupa da recepção da série *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) por jovens residentes no estado de São Paulo.

O problema de pesquisa que orienta o trabalho mencionado é: quais elementos narrativos sustentaram a predileção do telespectador pela série *Game of Thrones*? O objetivo geral é investigar a produção de sentidos sobre a série, bem como elementos que indiquem os motivos de predileção da série e sua assídua assistência por jovens residentes no Estado de São Paulo. De abordagem qualitativa, a pesquisa se fundamenta, teórica e metodologicamente, nos Estudos de Linguagem, Estudos de Recepção, Estética da Recepção, Sociologia Disposicionalista e Análise de Discurso. A coleta de dados se deu mediante a aplicação de entrevistas semi-estruturadas, individuais e presenciais. As entrevistas foram realizadas de outubro de 2019 até fevereiro de 2020, na capital e interior do estado de São Paulo, com telespectadores de 18 a 30. Para examinar o corpus foram utilizadas as ferramentas da análise de discurso (A.D.) que incluiu em seu protocolo o conceito de cronotopo da recepção de Bakhtin e os conceitos de pluralidade contextual e disposicional de Lahire, conforme será apresentado mais adiante neste texto.

A seguir, realizamos uma exploração teórica dos possíveis usos do conceito de cronotopo em pesquisas empíricas de recepção.

Apresentamos também a teoria do ator contextual e disposicional de Bernard Lahire (2004) enquanto estrutura de análise empírica que favorece o estudo da pluralidade de sentidos atribuídos pelos sujeitos receptores considerando os diversos tempos e espaços em que eles transitam (contexto diacrônico e contexto sincrônico). A seção de metodologia apresenta o dispositivo analítico desenhado para o estudo do *corpus*. A análise apresenta os resultados da aplicação do dispositivo no exame de uma entrevista. Nas considerações refletimos sobre as potencialidades do dispositivo, suas limitações e possíveis desdobramentos.

Cronotopo da Recepção e Sociologia do Ator Disposicional e Contextual

Para a definição do conceito de cronotopo partimos dos trabalhos de Mikhail Bakhtin (2018a; 2018b). O pensador russo analisa a obra de François Rabelais com destaque para aos romances Pantagruel e Gargantua, que remetem aos “nomes de personagens que se constituem pela dialogia intertextual paródica, que critica, satiriza, ironiza a percepção do mundo pelo ponto de vista das elites na perspectiva sagaz do homem popular francês nos períodos Medieval e Renascentista” (TRINDADE e BARBOSA, 2007). Bakhtin desenvolve o conceito de cronotopo como a configuração do espaço e do tempo na prosa literária. O seu trabalho examina o cronotopo do universo e dos acontecimentos representados no romance. Entretanto, defende a existência do cronotopo do ouvinte ou leitor, os cronotopos dos acontecimentos da representação e o cronotopo da audição-leitura:

Em nosso trabalho, falamos do cronotopo do universo representado no romance, dos acontecimentos representados, mas ainda há o cronotopo representador do autor, de dentro do qual o autor contempla, e o cronotopo do *ouvinte ou leitor*, os cronotopos dos acontecimentos da representação e da audição-leitura. Esses três cronotopos são essencialmente distintos, mas também

essencialmente vinculados entre si e, às vezes, inter-condicionados (sem se fundirem). (BAKHTIN, 2018a, p. 238, grifos do autor)

Mais adiante, detalha:

Além do cronotopo do universo representado, ainda há aquele espaço-tempo real onde existe uma dada obra verbalizada e no qual ela é objeto da recepção (de interpretadores, ou seja, cantores, narradores, ouvintes e leitores). A obra é percebida como algo que soa durante um determinado tempo num determinado espaço (ou soa potencialmente numa leitura muda). (BAKHTIN, 2018a, p. 246)

Apesar de o pensador russo mencionar em outros trechos da sua obra o cronotopo do ouvinte-leitor (BAKHTIN, 2018a), esta é uma ideia pouco recorrente. Em *Teoria do Romance II*, Bakhtin assinala:

No presente trabalho não abordaremos o complexo problema do ouvinte-leitor, sua posição cronotópica e seu papel renovador na obra (no processo de existência da obra); indicaremos apenas que toda obra literária está voltada para fora de si para o ouvinte-leitor e em certa medida antecipa suas possíveis reações. (BAKHTIN, 2018a, p. 235)

Deixando-nos, portanto, o desafio de encontrar e manejar com rigor teórico e metodológico as articulações espaço-temporais nas diversas instâncias do processo de recepção.

Cronotopo e Recepção

Filiando-nos à tradição latinoamericana dos estudos de recepção, consideramos que recepção é um processo de atribuição de sentidos resultado do encontro entre o sujeito e a mensagem, o qual ocorre de forma cultural e historicamente orientada. Não se trata do momento último de um processo de comunicação linear e mecânico, ao contrário, o estudo da recepção é abordagem integralizadora do processo comunicacional por focalizar o encontro entre o polo da produção e o do consumo em articulação com

relações de poder (MARTIN-BARBERO, 2009; LOPES, 2014; JACKS e ESCOSTEGUY, 2005; FÍGARO e GROHMANN, 2017). Retomamos também o legado da Escola de Constança que propõe para a recepção o estudo do texto e da sua intencionalidade de sentido, bem como da interpretação do receptor e dos usos dela na vida cotidiana (SANDVOSS, 2011; JAUSS, 1982). O que interessa às pesquisas dos estudos latino-americanos de recepção é compreender como os sujeitos se relacionam com os meios de comunicação e como se constroem os efeitos de sentidos por meio dessa inter-relação. As perguntas que, de modo geral, orientam as pesquisas de recepção incluem o que é recebido, quando, onde, como, quais sentidos são atribuídos a essa mensagem e o que se faz com os sentidos atribuídos. Em cada uma dessas instâncias analíticas podemos encontrar possibilidades de aplicação de uma abordagem cronotópica para estudar a recepção, posto que qualquer entrada no campo dos sentidos só se concretiza pela porta dos cronotopos” (BAKHTIN, 2018a, p. 236). O pensador ainda afirma:

Sejam esses sentidos, para que integrem a nossa experiência (e além disso, a experiência social), eles devem ganhar alguma expressão espaçotemporal, ou seja, uma forma sígnica que possamos ouvir e ver (um hieróglifo, um desenho, etc.). Até mesmo o pensamento mais abstrato é impossível sem essa expressão espaçotemporal. Consequentemente, qualquer entrada no campo dos sentidos só se concretiza pela porta dos cronotopos (BAKHTIN, 2018a, p. 236).

Desse modo, o nosso objeto teórico neste estudo é discutir a aplicação do conceito de cronotopo enquanto categoria analítica das articulações espaço-temporais nas diversas instâncias do processo de construção de sentidos nos discursos dos sujeitos receptores da série *Game of Thrones* – que denominamos *cronotopo da recepção*. Logo, nas linhas a seguir compartilhamos um breve ensaio teórico que busca tornar metodologicamente manejável o conceito de cronotopo nas diversas instâncias do processo de recepção que mencionamos anteriormente em forma de perguntas.

O que é recebido? Este momento de análise estuda quais são os sentidos pretendidos pela obra enquanto discurso circulante no mundo. Uma abordagem cronotópica desta pergunta nos permite perceber, ao estudar a categoria *tempo*, as formações discursivas e ideológicas circundantes no momento de exibição dessa mensagem. A categoria analítica *espaço* é indissociável da anterior, pois ela circunscreve geográfica e culturalmente a circulação dessa mensagem para a análise dos sentidos pretendidos por ela.

Quando e onde é recebida a mensagem? Esta pergunta pode provocar uma descrição detalhada dos momentos assistência à série. A categoria tempo (quando) nos ajuda a observar em que horário é recebida a mensagem, em qual momento da rotina do sujeito, em que época de sua vida e em quais contextos sociais, econômicos, políticos e culturais. A categoria espaço (onde) orienta a análise para o dispositivo usado para o recebimento da mensagem, o lugar físico em que o sujeito e seu dispositivo se encontram e as características mais relevantes do seu entorno imediato.

Como é recebida essa mensagem? O como está relacionado com as práticas e rituais do consumo. Esta pergunta orienta o olhar para a dimensão simbólica do consumo. A categoria tempo nos ajuda a localizar a frequência do consumo, a duração da exposição para tal mensagem, os hábitos ou costumes em torno dessa prática comunicativa. No âmbito do espaço podemos explorar as rotinas que tomam lugar antes, durante e após o consumo, bem como os sentidos que aquele lugar atribui à prática comunicativa que nele está ocorrendo.

Quais sentidos são atribuídos? Uma abordagem cronotópica desta pergunta instiga uma análise que relacione os discursos dos sujeitos com as características do espaço e do tempo do momento de enunciação, do suporte em que o enunciado é pronunciado, dos enunciatários e suas respectivas filiações ideológicas e contextos culturais, históricos e sociais.

O que se faz com os sentidos construídos no processo de recepção? A utilização do cronotopo como categoria analítica para o exame desta dimensão do processo de recepção pode tratar do estudo das

temporalidades que envolvem as ações do enunciatário/enunciador. Estuda em quais momentos os sentidos (re)construídos são manifestos, qual é frequência dessas ações enunciativas, sua duração, se são fragmentados ou não, qual é o espírito do tempo, quais são os discursos circulantes no tempo da enunciação. O espaço nos leva a analisar os lugares, fragmentados ou não, em que os discursos são enunciados, os suportes ou dispositivos usados para comunicar e também em quais arenas discursivas de disputa de poder os enunciados são inseridos.

Longe de ser um modelo último de análise, as ideias anteriores são um exercício para tornar o conceito de cronotopo metodologicamente manejável em pesquisas de recepção, aberto a críticas e colaborações. Dito isso, as ideias apresentadas nos levam a considerar que o conceito de cronotopo pode ser tornar uma categoria analítica profícua não só para analisar a obra como apresentado primorosamente por Bakhtin, mas também para analisar as diversas instâncias do processo de recepção. Percebemos, entretanto, que se impõe ao pesquisador a necessidade de fazer escolhas que delimitam com precisão o uso e aplicação do conceito nos procedimentos metodológicos de sua pesquisa. No trabalho de doutoramento se articulou o conceito de cronotopo da recepção à teoria do ator disposicional e contextual de Bernard Lahire (2004; 2008) por considerar que esta nos ajuda a sistematizar o uso do referido conceito conforme apresentaremos a seguir.

Ator disposicional e contextual

Consideramos os discursos dos entrevistados sobre a predileção pela série (corpus de análise) como enunciados potencialmente plurais, pois a recepção é um processo individual e social de atribuição de sentidos, resultado do encontro entre o sujeito e a mensagem. Diante disso, a teoria do ator indissociavelmente disposicional e contextual é uma proposta teórico-empírica que nos permite apreender os múltiplos sentidos construídos pelo grupo estudado e suas diversas posturas frente ao

programa televisivo em articulação aos tempos e espaços em que constroem tais sentidos e mobilizam tais posturas.

Lahire (2004; 2008) critica o uso de conceitos de “classe” e “públicos ou população” quando tratados como categorias autoexplicativas, suficientes e inequívocas. O pesquisador considera que eles apresentam uma concepção mutilada dos sujeitos por dividi-los em polarizações como dominantes/dominados e em hierarquias socioprofissionais ou socioculturais. Em contrapartida, Lahire (2008) propõe trazer o indivíduo para o centro da sociologia para assim fazer uma “sociologia à escala individual”. Não se trata de negar a existência de desigualdades sociais e o papel desempenhado pelo capital cultural no acesso às formas eruditas de cultura. Porém, o autor propõe uma mudança de escala de observação. Uma observação que comece por considerar *variações intra-individuais* antes de retomar as *variações inter-classes* (diferenças entre classes).

O sociólogo propõe uma *teoria do ator indissociavelmente disposicionalista e contextualista* baseado em duas premissas:

- a) os indivíduos são, nas nossas sociedades, submetidos a experiências socializadoras heterogêneas e por vezes mesmo contraditórias (o que não só é verdadeiro em matéria de cultura como noutros domínios) e são, por essa razão, portadores de uma pluralidade de disposições, de apetências e de competências; b) estes mesmos indivíduos não são levados a agir sempre nas mesmas condições ou nos mesmos contextos de ação e os seus patrimônios individuais de disposições, de apetências e de competências são portanto submetidos a solicitações variáveis (LAHIRE, 2008, p. 30)

A pluralidade disposicional é interna. São relações de força entre disposição mais ou menos solidamente constituídas ao longo da socialização passada. O conceito indica que cada indivíduo é susceptível de participar sucessiva ou simultaneamente em vários grupos ou instituições (dos maiores aos mais restritos; das mais duradouras às mais efémeras) que compõem a formação social:

grupos de pares, meio familiar, meio profissional, comunidade religiosa, *fan club*, rede de sociabilidade, instituição midiática, etc. A isto o autor chama de *variação intra-individual* das práticas e preferências culturais. A socialização passada é mais ou menos heterogênea e dá lugar a disposições heterogêneas e por vezes contraditórias.

[Ela] não é mais do que marca ou sintoma da pluralidade da oferta cultural, por um lado, e, por outro, da pluralidade dos grupos sociais (dos mais micro aos mais macro) susceptíveis de sustentar (suportar) estas diferentes ofertas culturais e de difundir as hierarquias culturais específicas que compõem as nossas formações sociais fortemente diferenciadas. (LAHIRE, 2008, p. 14)

É pelo trânsito nessa pluralidade de grupos e instituições que os sujeitos podem resistir à ordem cultural dominante, seja de modo frágil ou forte, circunstancial ou permanente. Lahire (2008) também reflete sobre a ambiguidade no comportamento dos consumidores. Ao mesmo tempo o leitor têm comportamentos atípicos ao grupo de pertença e ora condizentes. Isso revela que o mais frequente no estudo do comportamento dos públicos são as exceções. Simultaneamente *típicos* e *marginais* é como são normalmente consideradas as práticas dos indivíduos em relação ao seu grupo de pertencimento na longa série dos seus comportamentos.

Se nos esforçarmos por manter em mente os resultados atingidos à escala das variações intergrupos e à escala das variações intra-individuais, podemos dizer que os indivíduos das sociedades contemporâneas têm ao mesmo tempo uma probabilidade muito forte de se comportarem como os outros membros do seu grupo social de pertença e uma probabilidade muito grande de não ter apenas comportamentos ligados ao seu grupo social de pertença e, portanto, uma grande probabilidade de que uma parte dos seus comportamentos sejam atípicos em relação ao seu grupo social de pertença. (LAHIRE, 2008, p. 13)

Por outro lado, a pluralidade contextual é externa e social. São as características objetivas da situação em que o ator se encontra e inclui as relações de forças entre elementos do contexto que pesam mais ou menos sobre o ator. Os contextos podem ser associados a pessoas ou não. São as molas que projetarão o indivíduo a determinada prática. O ator plural possui um patrimônio de esquemas de ação (disposições) e estes são adquiridos nas experiências dos indivíduos no interior de cada contexto social, e que depois de incorporados passam a ser ativados em situações/contextos não necessariamente análogos aos quais foram adquiridos. “O ator individual não põe invariavelmente ou transculturalmente em prática o mesmo sistema de disposições (ou *habitus*). Pelo contrário, podemos observar mecanismos mais subtis de vigilância/acção ou inibição/activação de disposições” (LAHIRE, 2008, p. 31)

A explicação para a variada experiência individual não está na singularidade psicológica irreduzível dos destinos individuais e sim na pluralidade das influências socializadoras com as quais os indivíduos tendem a se relacionar.

O estudo sistemático das variações intra-individuais dos comportamentos culturais, que obriga a ver as deslocções que um mesmo individuo efetua de um registo cultural a outro, põe a tónica na pluralidade de “subsistemas” [...] com os quais os atores têm de se relacionar (LAHIRE, 2008, p. 15).

Com esse aporte teórico-conceitual, o autor espera ampliar o espaço para investigações que analisam a realidade social levando em consideração a sua forma individualizada. Concordamos com Lahire (2008) ao indicar que a amplitude dos fenômenos midiáticos, que arremeteram públicos de perfis culturais dissonantes, obriga-nos a reconhecer a importância da interrogação sobre as variações intra-individuais dos comportamentos no seio social. Não defendemos que a leitura seja uma ação puramente individual ou subjetiva. Reconhecemos as relações de poder dentro

e fora do texto e consideramos ambos lugares (o social e o textual) arenas de disputa pelo sentido, tal como o indica Bakhtin:

A língua não é reflexo das hesitações subjetivo-psicológicas, mas das relações sociais estáveis dos falantes. Conforme a língua, conforme a época ou os grupos sociais, conforme o contexto presente tal ou qual objetivo específico, vê-se dominar ora uma forma ora outra, ora uma variante ora outra. (BAKHTIN, 2014, p. 153)

Retomando o problema de pesquisa, que é: quais elementos narrativos sustentaram a predileção do telespectador pela série *Game of Thrones*?, buscamos analisar a pluralidade de disposições de cada indivíduo (variações intra-individuais) considerando seus contextos diacrônicos (fases do percurso biográfico) e seus contextos sincrônicos (tempos e espaços imediatos da televidência).

Metodologia: coleta de dados, amostragem e dispositivo analítico

A coleta de dados foi realizada em duas fases: (1) questionário on-line e (2) entrevistas em profundidade, presenciais e individuais. A fase de questionário on-line teve por objetivo formar uma base de dados da qual os participantes da segunda etapa seriam selecionados. Através do questionário pudemos reconhecer os respondentes que cumpriram os critérios a seguir: (a) ter assistido à todos os episódios de *Game of Thrones*; (b) possuir entre 18 e 30 anos; (c) residir no estado de São Paulo; (d) ter assinalado no formulário disposição de participar da etapa de entrevistas. Dentro deste universo de pessoas, a estratégia para a escolha dos participantes da segunda etapa (entrevistas) foi *a amostragem por casos múltiplos*, implicando no uso do princípio de diversificação interna (PIRES, 2018). Desse modo, incluímos telespectadores de diferentes locais de residência dentro do estado de São Paulo (interior, capital), como também pessoas de diferente estado civil, identidade de gênero, escolarização e estrato socioeconômico.

Foram entrevistadas 14 pessoas individualmente. A duração média de cada entrevista foi de 35 minutos. Na tese de doutorado exploramos com amplitude e profundidade as diversas instâncias do processo de recepção dos 14 entrevistados, entretanto, este texto se concentra na apresentação dos elementos que sustentaram a predileção pela série em seu contexto espaço-temporal encontrados em uma entrevista. A entrevista escolhida para a exposição da análise neste texto é representativa do conjunto de achados empíricos nos outros *corpora*.

Figura 1 - Dispositivo analítico



Fonte: Elaborado pela autora

O dispositivo de análise é resultado da articulação da teoria do ator disposicional e contextual (LAHIRE, 2004; 2008) e o conceito de cronotopo (BAKHTIN, 2018a), buscando evidenciar a pluralidade contextual e disposição de um sujeito em relação à sua predileção por um produto midiático.

Análise

Paulo¹, gênero masculino, solteiro, estudante de ensino superior, assistente comercial, estrato sócio-econômico C1, reside com os pais na cidade de São Paulo.

Contexto diacrônico e sincrônico

O roteiro semi-estruturado coletou informações sobre as disposições de predileção da série no contexto diacrônico. Dito de outra maneira, buscamos os elementos narrativos e discursivos que foram responsáveis pela assistência assídua e engajada durante as oito temporadas da série. Os contextos sincrônicos, isto é, as diversas articulações espaço-temporais no consumo e recepção da série, não se constituíram o foco da pesquisa, entretanto foram mencionados pelo entrevistado.

Paulo decidiu assistir à série depois de receber várias recomendações de amigos. Naquela época ele estava em momento de transição, buscando qual seria a sua próxima paixão, a sua próxima grande meta. Havia começado um curso de ensino superior, mas não se identificou com ele e o abandonou. Arrumou um emprego temporário, para ganhar algum dinheiro e ajudar nas despesas domésticas. Morava com os pais. Resolveu, então, dar uma chance à série que foi tão recomendada. Ele já havia consumido outras obras do gênero fantasia. Quando mais novo havia acompanhado a saga cinematográfica de *Harry Potter*, *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit*. Na época em que começou *GoT*, Paulo também assistia de modo esporádico ao drama histórico *Vikings* (History, 2013-2020), que lhe despertava o interesse pelo retrato ficcional da disputa de poder em uma época antiga.

Recebeu de um amigo os episódios das quatro primeiras temporadas e “maratonou”. “Assisti, nossa, tudo, acho que... eu acho que em dois finais de semana eu assisti tudo, da primeira até

¹ O nome do entrevistado foi alterado para preservar o seu anonimato.

a quarta” (PAULO, p. 1, 2019). Depois, Paulo passou a assistir aos episódios no dia do lançamento no canal por assinatura HBO. Assistia geralmente na sua casa. As companhias mais frequentes eram os amigos e o seu irmão. Entretanto, ele assistiu à última temporada junto com a namorada. Parte do ritual era preparar pipoca e refrigerante 10 minutos antes de o episódio começar. Os temas que lhe interessaram na série eram aqueles voltados à política, geopolítica, história e comportamento humano. Este espectro temático era também explorado na sua vida pela faculdade - Relações Internacionais - que decidiu cursar posteriormente pouco tempo depois de ter começado a acompanhar a série. Seus personagens preferidos foram Tyrion Lannister, pela jornada de redenção moral passando de um sujeito hedonista para um altruísta; Ned Stark, pela honra e a incorruptibilidade do seu caráter; e Arya Stark, pela bravura e coragem se seguir seus sonhos de independência. Apesar do entrevistado ter enunciado vínculos de identificação e projeção em relação à vida destes personagens, as disposições em torno da predileção da série não dizem a respeito da afinidade com as personagens e sim revelam uma pluralidade de engajamentos.

No fim da entrevista, quando convidado a escolher o fator mais importante na predileção da série o entrevistado respondeu:

Acho que acaba sendo um conjunto, sabe!? Porque, assim, é uma série que foi muito bem trabalhada [...]. Esse ponto de surpreender, esse ponto de mostrar a realidade e a mitologia. Acho que são pontos que realmente, que foram os meus favoritos assim, da série (PAULO, p. 9 e 10, 2020).

Desse modo, as disposições que apresentamos a seguir não seguem nenhuma ordem hierárquica ou de intensidade. No caso aqui relatado as disposições têm incidência isonômica sobre a predileção da série.

Disposição 1: o princípio do valor estético

A primeira disposição que evidenciamos em torno da predileção pela série foi a do princípio do valor estético, conceito trabalhado por Jaus (1982) e Iser (1971). Para os pesquisadores, quanto mais um texto literário evade as expectativas e experiências do receptor, e quanto mais ele requer engajamento reflexivo do leitor com as suas próprias experiências, maior seu valor estético. Iser (1978, p. 109) explica que um texto que favorece a construção do valor estético é aquele que “retira certos objetos do seu contexto paradigmático e por fazê-lo rompe seu marco original de referências; como resultado, revela aspectos (exemplo: normais sociais) que havia prevalecido escondidos enquanto o marco de referências se mantinha intacto”².

Paulo indica que a série o surpreendeu porque era diferente daquilo que já tinha visto no gênero fantasia e do que esperava de um programa televisivo de transmissão linear para o grande público. E, quando a série passou a ser previsível, perdeu qualidade, isto é, valor estético.

É uma série que foi muito bem trabalhada, e... assim, eu sei que o... as últimas temporadas, eu acho que ela deixou um pouco a desejar, ela... acho que eles tentaram fazer, muito querendo agradar aos fãs e parece que eles fizeram, fizeram com pressa, não sei. Porque assim, no começo, as coisas aconteciam, só que, tipo, tinha coisas, fatores que surpreendiam você, né? Então, ia tudo acontecendo e ia te surpreendendo. Isso que eu falei é surpresa, esse negócio de... igual matar um personagem que é o princ... parece o principal, te surpreende. Você fica, tipo, abismado, você gosta disso, porque é algo diferente, né? É... algo que tipo assim, depois começou cair um pouco, porque as coisas começaram a acontecer e todo mundo sabia, sabe? Tipo, “ele vai fazer isso agora”. “Ah, ah, nossa ela fez’, uau!

² “takes its selected objects out of the paradigmatic context and so shatters their original frame of reference; the result is to reveal aspects (e.g. of social norms) which had remained hidden as long as the frame of reference remained intact” (ISER, 1978, p. 109).

Tipo, todo mundo sabe, né, porque caiu, não sei se na mesmice (PAULO, 2020, p. 9 e 10).

Sobre o seu horizonte de experiência, o entrevistado comentou que a série não é igual a nada daquilo que tinha assistido antes.

É diferente daquilo que a gente costuma assistir na televisão ou também no próprio Hollywood, né? Os filmes, os lançamentos... É, que nesses filmes, cê pode perceber que sempre tem lá... ah os “Vingadores”, tem o herói, aí tem a... a... a garota do herói, né, que é a, tipo se fosse a princesa, a mulher do herói. E aí, ah, ele ajuda ela e aí tem um relacionamento, aí tem um vilão que ele quer acabar com tudo. Então você assiste muitas sé... muitas coisas, elas são muito iguais, né? Então, assim, no sentido de... é... não surpreende, porque, assim, no final, cê sabe que no final o herói, ele vai... ah, ele tá se dando mal, mas ele dá um jeito de levantar e ganhar, e aí é... isso, sabe? (PAULO, 2020, p. 10).

Cê pega o próprio “Senhor dos Anéis” [...] O Frodo, nossa, o Frodo é intocável, né? Não acontece... nunca ele morre, ele sempre foge, ele se machuca, mas foge, e... aí no final ele consegue lá jogar o anel. Então, tem muito essa pegada, também, sabe de você mostrar que ele é um ser humano, né? O ator, né, o... o personagem, no caso (PAULO, 2020, p. 5).

O mundo ficcional da série em estudo é considerado surpreendente porque se contrapõe à expectativa do entrevistado em relação a um drama televisivo voltado ao grande público que, tradicionalmente, segue modelos planos de composição de personagens. As obras do gênero fantasia que orbitavam no horizonte de experiência do entrevistado e que o ajudaram na mobilização do gênero enquanto chave de interpretação constituíam uma expectativa da série ser fabular e platônica. O telespectador esperava uma narrativa em que o bem prevalecesse ao mal, o cavaleiro medieval, belo e justo vencesse o vilão empedernido e a nobreza de caráter fosse recompensada:

Eu acho que a série, ela se trata de passar é... não, lógico, é assim é uma versão um pouco mais fábula, né, do que antigamente, uma época assim um pouco mais medieval. Mas, eu acho que se trata de passar um pouco como tinha coisas, assim, um pouco mais reais, acontecimentos reais e comportamentos, igual, bem políticos, né? [...] *O Senhor dos Anéis*, que também é fabula, época assim meio medieval, mas ele não mostra esse lado político. É lado muito mais assim, de bem e mal, de enfrentar e *Game of Thrones* não. Se trata dos... das pessoas, toda aquela coisa política, e aí tinha preconceito, ah você, pá, é do norte, ou, pá, é do sul. Então, eu achei muito legal esse tratamento, assim, desse... da versão... um pouco mais política das coisas antigas, né? (PAULO, 2020, p. 2).

Em contrapartida, o entrevistado encontrou uma narrativa por ele considerada visceral e inescrupulosamente realista. Isto é, pelo distanciamento entre o horizonte de expectativa do sujeito e o texto recebido na medida em que tal afastamento é responsável pelo apreço do texto.

Disposição 2: o apreço pelo realismo do gênero fantástico

O sujeito indicou como responsáveis pela predileção da série elementos narrativos e discursivos que são característicos dos gêneros drama, tragédia e fantasia. Desse modo, percebemos que o elemento central de certas disposições de apreço pela trama é justamente o gênero.

Mungioli, Lemos e Karhawi indicam que o apelo da teledramaturgia fantástica se dá pela profunda relação com a realidade (2013, p. 236):

Sua força se encontra na construção de uma trama que, concomitantemente, articula o ordinário (comum, cotidiano) ao extraordinário, ou ainda, o temporal ao intemporal. Isso pois produz sentido ao colocar em jogo as angústias, os medos, as dúvidas que se articulam com o tempo da história, das personagens e com o tempo

e os temas da própria dimensão ontológica humana face à filogênese e à sociogênese.

Apesar de ocorrer em um mundo habitado por dragões, lobos gigantes, bruxas e mortos-vivos, a série *Game of Thrones* evoca questões sobre elites políticas, lutas de poder, corrupção, violência e desigualdade social e mudanças climáticas, como também dramas de esfera privada, por exemplo conflitos familiares, relações amorosas e todas suas nuances. Desse modo, o gênero fantasia atua como um modelo interpretativo de um mundo construído à semelhança da realidade. Nessa perspectiva, Timmerman (1983, p. 1³) assinala:

[...] o leitor deseja ficar afastado por um tempo, não para escapar, mas para se reunir à "floresta sem trilhas" da terra com um senso mais claro de direção e propósito. A fantasia é essencialmente rejuvenescedora. Permite-nos um certo distanciamento das questões pragmáticas e oferece-nos uma visão muito mais clara sobre elas. Esse fato pode ser responsável, em parte, pelo enorme apelo da literatura de fantasia. Ele faz mais do que simplesmente reestruturar uma realidade que já conhecemos - também oferece uma realidade paralela que nos dá uma consciência renovada do que já conhecemos.

Partindo desta compreensão *lato* do gênero fantasia, os elementos narrativos e discursivos mobilizados pelo entrevistado para justificar a sua predileção pela série em torno das suas características realistas foram: os temas mobilizados, os biotipos representados, as jornadas de vida das personagens e a complexidade da realidade social representada.

³ [...] the reader longs to stand apart for a time, not to escape but to rejoin earth's "pathless wood" with a clearer sense of direction and purpose. Fantasy is essentially rejuvenative. It permits us a certain distance from pragmatic affairs and offers us a far clearer insight into them. This fact may account, in part, for the enormous appeal of fantasy literature. It does more than simply restructure a reality which we already know-it also offers a parallel reality which gives us a renewed awareness of what we already know. (TIMMERMAN, 1983, p. 1).

Temas: Em termos de ecoar a realidade, a série é percebida pelo entrevistado como um documento histórico e como um tabloide contemporâneo. Por gostar de História, Paulo afirmou apreciar as cenas, eventos ou práticas culturais que foram inspiradas em acontecimentos da vida real, pois lhe possibilitavam enriquecer o seu imaginário.

O que eu acho que ele influencia bastante quando a gente estuda um pouco de história, se você for ver na época medieval, cê vê que o George Martin lá, ele pegou alguns aspectos que realmente aconteciam naquela época. Tipo, igual, acontece lá com os Lannister, que eles mantêm a família do mesmo sangue. Então, tipo, eles faziam incesto para manter a família do mesmo sangue, e todo mundo ser da coroa. Isso acontecia muito na época medieval [...]. Eles achavam que o sangue dos nobres era diferente do sangue das outras pessoas, então eles tinham que manter entre si. Eu acho que mostrar essa pegada, tipo, numa série, foi muito forte, muito legal também. Porque é algo que ninguém menciona, ninguém fala, mas existia, na época, né? E também, essas questões de doenças, igual, tem paraplégico no “*Game of Thrones*”, é... se pega lá, tem o... o Tyrion, né, que tem, ele é anão, então assim, você vê que é algo que mostra um pouco mais realidade. Porque não é assim: as pessoas, todo mundo era forte, bonito, e um cavaleiro, né, da Idade Média, não é assim (PEDRO, 2020, p. 4).

Além da prática do incesto, a sequência do *casamento vermelho* foi inspirada no evento conhecido como o *jantar negro* na Escócia em 1440; a rivalidade entre os Stark e os Lannisters teve inspiração na Guerra das Rosas, conflito que pôs duas castas em disputa pelo trono inglês, ao longo de boa parte do século XV; a Muralha para proteção contra os *white walkers* inspirada na Muralha de Adriano erguida pelos romanos para manter os bárbaros longe de suas terras na região da atual Escócia; a ferocidade do povo Mongol represtada pelos também nômades Dathraki; entre tantos outros exemplos que poderiam ser mencionados como exemplos das refrações da história medieval trazidas pela série. Como metáforas, os dragões de GoT foram

ressignificados pelo entrevistado como armas químicas usadas em guerras, deixando os seus detentores em grande vantagem em relação aos oponentes que não possuíam essa tecnologia.

Outro traço da realidade na série que foi mencionado pelo entrevistado é a pluralidade de corpos e biotipos apresentados na série. O telespectador nota a ausência da tradicional figura medieval do cavaleiro, inteligente, nobre, branco e loiro. Em seu lugar aparecem corpos menos hegemônicos e mais reais: o anão (Tyrion Lannister), o paralítico (Bran Stark), o leproso (Jorah Mormont), o homem gordo (Samwell Tarly), o incestuoso e amputado (Jaime Lannister), o bastardo (Jon Snow). Além disso, apesar da série apresentar identidades de gênero tradicionais, encontramos também representações de feminilidades que não entram em conformidade com os ideais cisnormativos (Arya Stark e Brienne of Tarth).

A complexidade do comportamento humano, a fuga da polaridade maniqueísta e as influências de interesses políticos para a mudança de comportamentos foram também responsáveis pela predileção da trama. Enquanto estudante da graduação de relações internacionais, o entrevistado exercitava a identificação do uso de teorias de negociação e dissuasão nos enredos das trama.

A gente até viu algumas aulas, uma professora minha, ela gosta, ela mostrou algumas cenas, né? Pra falar disso, justamente esse comportamento de... é... político de... ah você... "ah, por que que ele fez aquilo? Por que que ele traiu a pessoa? Ah, por que que ele tá fazendo aquilo? Pra sobreviver?" É um... é um, uma atitude de dissuasão ou algo assim? Então, eu acho que isso leva muito também assim pra área, né, que eu estudo, como eu estudei relações internacionais, eu tô terminando, eu gosto também dessa parte política, né? Hoje em dia, eu trabalho em marketing, mas eu gosto bastante das partes de política, então é um interesse que eu tenho bastante em comum. Até porque outras séries que eu gosto também, é... igual, [ininteligível], "Breaking Bad", também tem um pouco desse aspecto de... cê vê que tem muita coisa que é politicagem. "Ah, por que que o cara fez aquilo?" Ah... porque ele quer ganhar...

conquistar a amizade do outro, porque ele sabe que ele é poderoso, ou algo assim, sabe? (PAULO, 2020, p. 2 e 3).

Por fim, ainda dentro do espectro dos traços realistas da trama, o entrevistado trouxe à tona o apreço pela exposição da vulnerabilidade da vida e a fragilidade do corpo.

Quando um diretor faz um filme, ele tem lá o herói que salva tudo e aí, todo mundo quer que esse herói, ele ganhe e que ele consiga sucesso e tudo mais. E, eu acho que tipo, você pegar e simplesmente matar ele, porque você mostra que ele é humano, ele pode morrer. Eu acho que isso, que isso que é legal, porque é algo assim, choca e é a realidade, porque, tipo, se for pensar, a vida é assim, entendeu? Do nada, as coisas acontecem e pum, “ah cadê a pessoa?” Não tá mais, já foi, entendeu? E é [risos] assim... (PAULO, 2020, p. 4 e 5).

A série parece colaborar para a ressignificação do sentido da morte, do morrer e dos mortos, temas que no Brasil são vistos como estigma, tabu e misticismo, de acordo com Bernieri e Hirdes (2007). Apesar do conteúdo tanatológico no entretenimento e no jornalismo serem recorrentes na televisão brasileira (Kovács, 2008), a pesquisa encomendada pelo Sindicato dos Cemitérios e Crematórios Particulares do Brasil (Sincep) e realizado pelo Studio Ideias⁴ identificou que falar sobre a morte é um tabu para mais de 73% dos brasileiros (COELHO, 2018). Baseada em uma amostragem de mil pessoas representativa da população brasileira, a pesquisa mostrou que, quanto mais se envelhece, mais o tema da morte é presente no cotidiano. Este tipo de conversa está presente para 21% dos jovens entre 18 e 24 anos; para aqueles com mais de 55 anos, o percentual salta para 33%. Segundo cobertura de Alvim (2018) para a BBC News, entre os principais resultados da pesquisa está a baixa presença do tema no cotidiano “74% afirmam não falar sobre a morte no cotidiano. Os brasileiros associam também a

⁴ Agência de pesquisa de comportamento do consumidor e inovação em conhecimento localizada na cidade de São Paulo. www.studioideias.com.br

morte a sentimentos difíceis, como tristeza (63%), dor (55%), saudade (55%), sofrimento (51%), medo (44%)". Apresenta-se, portanto, um paradoxo em que conteúdos tanatológicos estão presentes na mídia, entretanto as pessoas relatam sentir ansiedade em relação a estes temas.

Em situação análoga ao Brasil, Durkin (2003) indica que, nos Estados Unidos, o conteúdo tanatológico é presente na mídia, onde certos nichos apresentam fascínio pela morte, o morrer e os mortos, enquanto que outra parcela da população sente medo e ansiedade. O paradoxo pode ser interpretado de três maneiras, segundo o pesquisador. Primeiro, no contexto da cultura popular, a morte, o morrer e os mortos são redefinidos em formas que estimulam diversas reações que não são primordialmente o terror, entre elas fascínio, humor, desfrute da desgraça alheia ou curiosidade mórbida. Segundo, a apreciação de temas tanatológicos encontrados na cultura popular requer algum desapego por parte do indivíduo. Espectadores de luta livre profissional, filmes de terror, jogadores de videogames violentos, são chamados a suspender o medo, a insegurança e a ansiedade gerada pela possibilidade de viver algo semelhante ao que se está assistindo, objetivando a atenção a outros aspectos da narrativa. Finalmente, o pesquisador apresenta o argumento de que a tremenda quantidade de exposição à morte, o morrer e os mortos que as pessoas recebem através da cultura popular pode tornar mais fácil a aceitação destes fenômenos. A análise da entrevista nos leva a corroborar esta última linha argumentativa.

Os escassos fóruns de discussão sobre a morte para o público leigo brasileiro apontam para grandes lacunas no tema da educação para morte (KOVÁCS, 2005). A teledramaturgia torna-se um espaço de exposição dos temas tanatológicos que tão limitadamente parecem ser tratados formalmente nas instituições constitutivas dos sujeitos (família, escola, estado e religião). Não neutralizando a sensibilidade, como sugerido anteriormente, mas expandindo a experiência sensível.

Para Buonanno (2004, p. 343), "é por meio da ficção que acontecem em grande parte os contatos mediados com as raras experiências de que fala Giddens". A pesquisadora explica que para Giddens os problemas existenciais e dilemas morais devem ser deixados à parte, ou em certo sentido 'presos', da vida cotidiana com a finalidade de preservar um sentimento de segurança ontológica. A loucura, a doença e a morte ficam retidas em instituições de controle como manicômios e hospitais, tornando-se experiências raras. Porém, Buonanno assinala, a raridade de vivenciar essas experiências diretamente é atenuada pela frequência que a mídia as apresenta:

[...] a informação, o cinema, a televisão e todo tipo de narrativa nos mantém em contato constante com as experiências raras e contribuem para assegurar audiência, talvez até mesmo enriquecendo nossa sensibilidade existencial para as áreas mais dramáticas da vida humana. Especialmente em relação a doenças, crimes e morte, a função mediada pela ficção televisiva aparece de forma relevante; é sobre essas áreas de experiência que se baseiam alguns de seus maiores e mais populares gêneros: policial, médico e de ação. O cálculo minucioso das ações criminais ou as mortes violentas que se aplicam, por exemplo, na programação diária ou semanal das séries e seriados talvez não respondam aos propósitos para os quais geralmente são praticados - medir a exposição à violência infligindo seus efeitos no comportamento -, mas provam como os mundos da ficção são largamente penetrados pelas experiências presas à realidade da vida cotidiana (BUONANNO, 2004, p. 344).

Segundo a pesquisadora (BUONANNO, 2004), os contatos com áreas básicas e ocultas da vida humana, ainda que mediados pela televisão através da narrativização da sociedade, nos conduz a uma vasta gama de experiências.

Assim, consideramos que experimentar imaginariamente a perda da personagem ajuda a criar um plano de operação ou uma rota de fuga caso uma fatalidade como a ficcional viesse acontecer. Pela morte inesperada de personagens, é possível aceitar a

fragilidade, finitude e a vulnerabilidade humana. Observar o luto no drama televisivo pode favorecer o entendimento e o acolhimento dos fortes sentimentos presentes nessas situações.

Disposição 3: o apreço pelo trágico no gênero fantástico

De acordo com Santos (2005, p. 55) “o enredo do texto trágico caracteriza-se pela mudança de sorte do herói que se realiza através da peripécia, do reconhecimento e, algumas vezes, da catástrofe configurada como espetáculo grotesco, seja pela maneira como se efetiva a morte do herói, seja por sua mutilação”. Um traço fundamental das produções artísticas trágicas é a inexorabilidade do destino. É através do encadeamento de fatos fatídicos que o herói dá-se conta de sua impotência e vulnerabilidade (SANTOS, 2005). “Os temas que parecem repetir-se na tragédia dizem respeito à terrível precariedade da existência humana, quer o herói se defronte com obstáculos esmagadores ou impossíveis opções” (DANZIGER; JOHNSON, 1974, p.138 apud SANTOS, 2005).

Explicando a tragédia popular, Martin-Barbero (2009) aponta para a mudança na concepção do heroísmo. No *ethos* romântico e no *ethos* cristão o herói é caracterizado em termos de sofrimento, resignação e paciência. O herói passa a ser vítima por ter a identidade privada, condenado a sofrer injustiças por isso. “Para Aristóteles a finalidade última da tragédia é a catarse” (SANTOS, 2005, p. 57). E, nesse sentido, Martin-Barbero explica que “o dispositivo catártico funciona fazendo recair a desgraça sobre um personagem cuja debilidade reclama o tempo todo proteção - excitando o sentimento protetor no público -, mas cuja virtude é a força que causa admiração e de certo modo tranquiliza” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 169). Para o pesquisador (Ibid), o sentimento básico mobilizado pelo texto trágico é a dor. Desse modo, a purificação das emoções do público acontece como consequência do sofrimento, como reitera Santos:

À medida que a peça caminha para o clímax, o espectador vai se envolvendo com a trama e sentimentos de compaixão e temor fazem com que sofra juntamente com o herói o seu destino. Desperta-se a compaixão por sua desgraça imerecida e o temor pela possibilidade de vivenciar o mesmo infortúnio (SANTOS, 2007, p. 57).

Evidenciamos a disposição de predileção em razão do seu tratamento trágico quando solicitamos que seja indicado o episódio que mais lhe chamou a atenção. O participante com convicção escolheu *O Casamento Vermelho* (T03, E09⁵).

O Casamento Vermelho, né? É o... [risos] Então, porque assim, cara... ele basicamente, em um episódio ele matou quatro personagens principais da série, eu achei isso, mano, um absurdo, porque, tipo, não sei, assim, lógico que é meio óbvio que ia acontecer algo assim, porque tinha umas tretas lá, se... né, cê assistiu a série também, cê sabe disso, tava lá mó treta com, com o próprio pessoal do norte, mas que era de outro reino ali, e aí quando, cara, cê vê aquela cena dele matando os filhos que era do Ned Stark, que nessa época todo mundo adorava desde a primeira temporada, que também morreu. Então, acho que foi muito marcante, né? Foi bem chocante, e aí acho que por isso que é legal, porque você vê que assim, a... a série não tem um prediletismo, né? Não tem assim, ah, um personagem favorito e ele é intocável. Se bem que, é... no final, né, aconteceu um pouco disso, mas até a quarta temporada, acho que não tinha isso ainda e acabou que ficou marcante por causa disso, porque ele matou, basicamente, os personagens principais, ali, de uma vez, vários. E eu achei isso chocante [risos] (PEDRO, 2020, p. 4).

⁵ O Casamento Vermelho foi um massacre ocorrido durante a Guerra dos Cinco Reis, em 299d.C, no qual Robb Stark, Rei do Norte e do Tridente, sua esposa, Talisa Stark, sua mãe, Catelyn Stark, e cerca de três mil e quinhentos vassalos da Casa Stark foram chacinados. O massacre foi arquitetado por Lorde Walder Frey junto de Lorde Roose Bolton. Sinopse obtida em: https://gameofthrones.fandom.com/pt-br/wiki/Casamento_Vermelho#:~:text=O%20Casamento%20Vermelho%20foi%20um,da%20Casa%20Stark%20foram%20chacinados. .

O evento aparentava selar a desgraça da casa Stark, que na série representava a honra. Após a morte de Ned, Robb, o seu primogênito, assume a posição de Lord de Winterfell. Acompanhado de sua esposa e mãe, sai de Winterfell para vingar a morte de Ned. Todos foram brutalmente assassinados numa emboscada e seu exército é também dizimado no mencionado episódio. Theon Greyjoy invade Winterfell. Os caçulas da casa Stark, Bran e Rickon, agora órfãos de pai e mãe, fogem para a Muralha. Arya, que vê o irmão, a mãe e a cunhada serem mortos, vaga com o Cão aprendendo a ser uma assassina para vingar a morte da sua família. Sansa é controlada e violentada pelos Lannister, depois pelo Mindinho e finalmente por Ramsay Bolton até ser resgatada e voltar a Winterfell.

A tragédia parece despertar no telespectador uma vertigem, isto é, uma sensação de ter sido surpreendido ou um pânico momentâneo. Cenas em que estes elementos são explorados infligem na consciência lúcida uma espécie de desordem voluptuosa e destroem por um instante a estabilidade da percepção. Assim, como nos parques de diversões, em que após rodopiar abruptamente as pessoas retornam à fila para repetir a atração, a vertigem do telespectador é renovada nos próximos episódios com mais *plot twists* que exploram o trágico associado ao realismo grotesco. Caillois (2017) indica que mesmo os jogos que exploram estas sensações por procedimentos físicos (queda ou projeção no espaço, rotação rápida, o escorrega, etc.), provocam uma vertigem de ordem moral, um arrebatamento que de repente toma o indivíduo. O antropólogo afirma que “essa vertigem se casa facilmente com o gosto normalmente reprimido da desordem e da destruição. Traduz formas grosseiras e brutais da afirmação da personalidade” (CAILLOIS, 2017, p. 64). O telespectador se sente como num boxe, assistindo a uma luta livre ou a um combate de gladiadores.

As coisas aconteciam, só que, tipo, tinha coisas, fatores que surpreendiam você, né? Então, ia tudo acontecendo e ia te

surpreendendo. Isso que eu falei é surpresa, esse negócio de... igual matar um personagem que é o princ... parece o principal, te surpreende. Você fica, tipo, abismado, você gosta disso, porque é algo diferente, né? (PAULO, p. 9, 2020).

O trágico na série parece dar aos telespectadores a sensação de estar participando de algo disruptivo, extraordinário e excepcional. Isso é central, de acordo com o entrevistado, para a manutenção da predileção pela série ao longo das suas temporadas. Apoiados no referencial teórico, entendemos que a disposição de predileção em torno da tragédia reside, mais do que em despertar o senso de proteção como indicado por Martin-Barbero (2009), na busca pela desordem específica desse pânico momentâneo.

Outras disposições

A entrevista em análise ainda nos indica outras disposições em torno da predileção pela série que incidem de maneira consistente na construção do sentido e valor, entretanto, o limite deste texto nos impele a apresentá-las em outra oportunidade. Algumas delas são o apreço pela complexidade do universo narrativo (MITTEL, 2012), pela espalhabilidade⁶ (JENKINS, 2009; JENKINS, FORD, GREEN, 2015), pela geoficção (*worldbuilding*) e sua perfurabilidade (MITTEL, 2009), pela complexidade das personagens (MITTEL, 2012; BAKHTIN, 2018b; LUKÁCS, 1965) e pelas suas jornadas de reconhecimento (MARTIN-BARBERO, 2009).

Considerações

Ao longo do texto, discutimos possíveis usos do conceito de cronotopo em pesquisas de recepção e particularmente na pesquisa de recepção da série *Game of Thrones* aqui apresentada. Para isso,

⁶ Prefere-se aqui o termo espalhabilidade para traduzir *spreadability*, ao invés de propagabilidade, usado na tradução de Cultura da Conexão (1a edição, 2014), por crermos que expressa melhor o conceito.

inicialmente refletimos sobre a aplicabilidade do cronotopo em nível metodológico como dispositivo analítico fértil para estudar questões espaço-temporais nas diversas instâncias do processo de recepção. Concluímos que o conceito ajuda a sistematizar e organizar a observação das mediações que agem na ressignificação dos enunciados recebidos nas diversas articulações espaço-temporais do processo de recepção.

Na pesquisa de recepção da série *Game of Thrones* buscamos identificar os elementos narrativos e discursivos no texto midiático incidentes na predileção da série sustentando uma assistência engajada emocionalmente, assídua e íntima. Para dar suporte teórico e metodológico a esta problemática, mobilizamos a teoria do ator disposicional e contextual de Bernard Lahire (2004, 2008). Percebemos que o conceito de *contexto* tinha por objetivo identificar as conjunturas espaço-temporais no processo de construção de sentidos, portanto, uma oportunidade de operacionalizar o conceito de cronotopo da recepção em um dispositivo de análise condizente com os objetivos da pesquisa.

A técnica de coleta de dados primários foi entrevista semi-estruturada individual. Por seu caráter qualitativo, apresentamos neste texto os resultados da análise de uma das 14 entrevistas feitas para a tese de doutorado da autora. A entrevista teve por objetivo reconhecer a pluralidade de disposições para o engajamento com o referente televisivo no contexto diacrônico durante o tempo em que a série foi assistida. Após a utilização do dispositivo analítico no corpus constatamos a existência de um conjunto de disposições em torno da predileção pela série que operam no mesmo contexto diacrônico. Isto é, constatamos a pluralidade disposicional que Lahire propõe. No caso da pesquisa aqui realizada, as disposições são elementos narrativos e discursivos que, ressignificados, foram responsáveis pelo apreço da série e sustentaram a televidência ao longo das oito temporadas. As disposições discutidas acima foram: disposição em torno do princípio do valor estético, disposição em torno do apreço pelo realismo do gênero fantástico, disposição em torno do apreço pelo trágico do gênero fantástico.

Lahire indica que no mesmo contexto, poderia haver relações de hierarquia, contraste, oposição ou alternância entre as disposições. Tais relações de oscilação não foram constatadas nesta pesquisa. No seu lugar, o informante relatou ser um conjunto de disposições as que juntas sustentaram o vínculo com a série. Conforme afirmado pelo entrevistado e evidenciado na análise, o engajamento com o referente televisivo é resultado do grupo de elementos narrativos e discursivos que interpretados a partir do seu horizonte de experiência são atribuídos de valor estético.

Nos termos da teoria de Lahire (2004, 2008), poderiam existir variações disposicionais em torno do mesmo proponente em decorrência de mudanças de contexto sincrônico (cronotopos de recepção). Apesar de que o entrevistado relatou ter assistido à série em diversos contextos (na casa dos pais com o irmão, no apartamento da namorada, no bar com os amigos), não foram enunciadas variações em torno da predileção pela série por causa das mudanças no contexto sincrônico. Diante disto, encontramos possibilidades para futuros desdobramentos da pesquisa.

Um instrumento de coleta de dados que seja desenhado especificamente para detectar a construção de disposições nos seus respectivos contextos sincrônicos pode examinar possíveis alternâncias, flutuações e até mesmo relações de oposição dentre as disposições em torno de um mesmo produto midiático. Técnicas de coleta de dados como entrevistas seriadas, observação participante e seções de discussão em grupo podem verificar o uso performático de disposições nos diversos cronotopos do processo de recepção, isto é, nos diversos contextos sincrônicos e diacrônicos.

Referências

ALVIM, Mariana. Solidão no luto: pesquisa inédita mostra dificuldades dos brasileiros para lidar com a morte. **BBC News**. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45596113>. Acesso em: 30 abr. 2021. Acesso em: 30 abr. 2021

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance II**: as formas do tempo e do cronotopo. São Paulo: Editora 34, 2018a.

_____. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2018b.

BERNIERI, Jamine; HIRDES, Alice. O preparo dos acadêmicos de enfermagem brasileiros para vivenciarem o processo morte-morrer. **Texto & Contexto - Enfermagem**. v.16 n.1. Florianópolis. jan./mar. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-07072007000100011>. Acesso em: 30 abr. 2021.

BUONANNO, Milly. Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade. Para uma nova teoria crítica dos fluxos televisivos internacionais. In. LOPES, M. I. V. (Org.). **Telenovela: internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 331-360.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.

COELHO, Tatiana. Brasileiro não gosta de falar sobre morte e não se prepara para o momento, revela pesquisa. **G1**. set. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/noticia/2018/09/26/brasileiro-nao-gosta-de-falar-sobre-morte-e-nao-se-prepara-para-o-momento-revela-pesquisa.ghtml>. Acesso em: 30 abr. 2021.

DANZIGER, Marlies K. e JOHNSON, W. Stacy. **Introdução ao estudo crítico da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1974

DURKIN, Keith. Death, dying and the dead in popular culture. **Handbook of death and dying**, v. 1, p. 43-49, 2003.

FÍGARO, Roseli; GROHMANN, Rafael. A recepção serve para pensar: um "lugar" de embates. **Palavra Clave**, v. 20, p. 142-161, 2017.

ISER, Wolfgang. **The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.

JACKS, N. A.; ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Comunicação e Recepção**. São Paulo: Hacker, 2005

JAUSS, Hans Robert. **Toward an Aesthetic of Reception**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Cultura da conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2015.

KOVÁCS, Maria Julia. Desenvolvimento da Tanatologia: estudos sobre a morte e o morrer. **Paidéia**, 18(41), p. 457-468, 2008.

KOVÁCS, Maria Julia. Educação para morte. **Psicologia Ciência e Profissão**, v. 25, p. 484-497, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1414-98932005000300012>

LAHIRE, Bernard. Indivíduo e misturas de gêneros: dissonâncias culturais e distinção de si. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 56, 2008

LAHIRE, Bernard. **Retratos sociológicos**: disposições e variações individuais. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LOPES, M. I. V. Mediação e recepção: Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. **MATRIZES**, vol. 8, n. 1, p. 65-80, 2014.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever? In. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.43-94.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. Revista **Matrizes**. Ano 5 – nº 2 jan./jun. 2012 - São Paulo - Brasil. (p. 29-52). Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/337/pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019.

MITTEL, Jason. Forensic Fandom And The Drillable Text [s.l.]: **Spreadable Media**, 2009.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In. LOPES, M. I. V. (Org.). **Telenovela**: internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MUNGIOLI, M. C. P.; LEMOS, L.M.P; KARHAWI, I. Narrativa fantástica e identidade brasileira na minissérie A cura. **Rumores**

(USP), v. 7, p. 218-238, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/69440/72020>. Acesso em: 30 abr 2021.

PAULO KLIMATIS: depoimento [jan. 2020]. Entrevistador: Lizbeth Carolina Kanyat Ojeda de Novaes. São Paulo: Shopping Burity, 2020. Áudio digital. **Entrevista concedida para a tese de doutorado da entrevistadora.**

PIRES, Álvaro P. Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico. In: POUPART, Jean et al. **A pesquisa qualitativa: Enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SANDVOSS, Cornel. Reception. In. **The Handbook of Media Audiences**. Nightingale, Virginia. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. p. 230-250.

SANTOS, Adilson dos. A tragédia grega: um estudo teórico. **Investigações (UFPE)**, v. 18, p. 41-67, 2005.

TIMMERMAN, John H. **Other worlds: The fantasy genre**. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1983.

TRINDADE, E.; BARBOSA. I.S. Os tempos da enunciação e dos enunciados publicitários e a questão do cronotopo publicitário. **Revista Comunicação Mídia e Consumo**, v.4, n. 10, 2007, p. 125-140.

PARTE 2

EXOTOPIA E GÊNEROS DO DISCURSO NA FICÇÃO TELEVISIVA

Mikhail Bakhtin e a telenovela brasileira: exotopia, autoria e gêneros discursivos em análise¹

Anderson Lopes da Silva

A telenovela brasileira é a materialização de um processo comunicacional muito rico, complexo e representativo das matrizes culturais que formam o tecido social nacional. Desde seu início na década de 1950 (com a obra *Sua Vida me Pertence*, TV Tupi, 1951) e, com mais força, a partir de *Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1968), a telenovela brasileira tem rendido inúmeras memórias afetivas e simbólicas ao público que a acompanha por gerações seguidas. Porém, é apenas por volta dos anos de 1980 que a materialidade da telenovela ganha interesse de pesquisa e se torna um objeto de estudo acadêmico extremamente pertinente à compreensão da nação brasileira em suas contradições políticas, econômicas, sociais e culturais (LEAL, 1983). Como recorda Motter (2001, p. 80), inspirada pelas reflexões bakhtinianas sobre a ideologia, pensar a telenovela brasileira como um documento histórico é algo que necessariamente passa pela compreensão das formas como os meios de comunicação e a memória estão interconectados direta e profundamente:

A telenovela, assim como a definimos, independentemente das possibilidades metodológicas de aferição e mensuração, permite-nos afirmá-la como um centro de recuperação, reconstrução, produção, atualização, irradiação e manutenção de memória. No jogo que se estabelece entre esses diferentes aspectos, o presente com suas

¹ O texto atual foi publicado originalmente em espanhol, com pequenas modificações, sob o título *La telenovela brasileña y Mijaíl Bajtín: extraposición, autoría y géneros discursivos en análisis*, na *Contratexto – Revista de la Facultad de Comunicación* (Universidad de Lima, Perú), n. 35, edição jun./2021. Disponível em: <https://doi.org/10.26439/contratexto2021.n035.4972>. Acesso em: 28 jan. 2023.

marcas de época tais como o cenário, os comportamentos e os conflitos traz o passado com seus cenários, comportamentos e conflitos, num diálogo em que se processam a rememoração e o mapeamento do presente em construção apontando já para o futuro.

Junto ao reconhecido “modelo brasileiro” de produção, discutido por autores como Motter (2004), Motter e Mungioli (2008), Martín-Barbero (2009), Mazziotti (1993), Santa Cruz (2003) e Borkosky (2016), o formato industrial adquirido pelo *modus faciendi* de nossa teledramaturgia adentra cotidianamente as casas de milhares de brasileiros. Uma telenovela que, ao lidar com a projeção e a identificação daqueles que a consomem, é também “amada e odiada” na mesma intensidade por acadêmicos e estudiosos do assunto, isto é, provoca posicionamentos polarizados numa clara acepção de como as diferenças entre os “apocalípticos e integrados”, para fazer uso do vocabulário de Umberto Eco, ainda é latente. Como afirma Maria Rita Kehl:

Cotidiana e doméstica, transformou-se nesse período [década de 1970] na principal forma de produção da imagem ideal do homem brasileiro. Mais especificamente, as novelas das 20h da Globo, as mais abrangentes e mais assistidas da televisão brasileira, cumpriram nos anos 70 – quando começaram a se modernizar e a se afirmar com uma estética realista – o papel de oferecer ao brasileiro desenraizado que perdeu sua identidade cultural um espelho glamurizado, mais próximo da realidade de seu desejo do que da realidade de sua vida, e que por isso mesmo funcionou como elemento conformador de uma nova identidade, identidade brasileira, identidade-de-brasileiros, talvez o mais parecido com uma identidade nacional que este país já teve. (KEHL, 1986, p. 289).

Dessa forma, o capítulo propõe uma leitura da telenovela brasileira a partir do pensamento dialógico de Mikhail Bakhtin representado nas conceituações de exotopia, autoria e gêneros do discurso. Tem-se em mente a dificuldade deste empreendimento, em especial, pela desgastada ideia de que tais concepções poderiam

apenas ser tensionadas no campo da literatura e do estudo do romance – um preconceito, como sempre, descabido (BRAIT, 2008, p. 91). Não apenas é possível pensar o dialogismo bakhtiniano nos meios de comunicação atuais, como o é necessário fazê-lo para a compreensão de assuntos fundamentais como estética televisiva, cultura televisiva, imaginação melodramática e hibridização cultural nas investigações em telenovela (RIBEIRO; SILVA, 2014). Intelectuais brasileiros e brasileiras como Maria de Lourdes Motter (*in memoriam*), Maria Cristina Palma Mungiolli, Daniela Jakubaszko e Igor Sacramento, para ficar em alguns poucos nomes, são exemplos de pesquisadores que se utilizam do arcabouço teórico-metodológico bakhtiniano para pensar as materialidades empíricas da telenovela brasileira, em específico, e da teledramaturgia (em outros formatos como séries e minisséries), como um todo.

As discussões pautadas por estes autores são devedoras, em grande medida, dos esforços de outros intelectuais que fizeram “a ponte” entre os estudos bakhtinianos e a comunidade acadêmica à parte da língua russa. Em outras palavras, os búlgaros Julia Kristeva (1941-), com *Bakhtine, le mot, le dialogique et le roman* (1967), e Tzvetan Todorov (1939-2017), com *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique* (1981), são os responsáveis por introduzirem e traduzirem o pensamento de Bakhtin ao mundo ocidental. Por dominarem as línguas russa e francesa, eles também foram responsáveis por traduzir/criar neologismos a partir de termos (correlatos ou não) do vocabulário bakhtiniano como: exotopia, intertextualidade, translinguística etc. (traduções/neologismos que nem sempre são consensuais ou bem aceitos no universo acadêmico). Além deles, a pesquisadora Marina Yaguello (1944-), francesa e russófona, com *Le Marxisme et la philosophie du langage* (1978), é outra grande responsável por traduções da obra de Bakhtin/Volóchinov para o meio intelectual do Ocidente (SOUZA, 2002, p. 51-53; ZBINDEN, 2006, p. 12; SÉRIOT, 2015, p. 22-23, SINI, 2016, p. 224). Mesmo no Brasil, a recepção dos escritos bakhtinianos ocorreu, inicialmente, por meio das traduções francesas já que, no contexto fortemente anticomunista do regime ditatorial vivido pelo

Brasil (1964-1985), muitas vezes, “um autor soviético só poderia ser lido em tradução ocidental” (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 9).

Por outro lado, é importante ressaltar, muito também tem se discutido sobre como a recepção de Bakhtin nos círculos acadêmicos brasileiros passou por um curioso processo de enviesamento teórico-linguístico. Como explicam Grillo e Américo (2013), tal enviesamento pode ser visto tanto em relação às perdas que naturalmente decorrem da tradução de traduções (ou seja, verter ao português os livros já traduzidos ao francês, por exemplo, e não diretamente fazer a tradução via a língua original, o russo²) quanto à associação indevida de Bakhtin erroneamente compreendido como uma parte extensiva dos formalistas e estruturalistas (algo quase irônico já que o autor justamente procurou se distanciar de tais visões durante a criação de sua obra). À vista disso, segundo Tul’činskij (2013, p. 80), pode-se dizer, então, que no Brasil (como em algumas outras partes do Ocidente) a recepção de Bakhtin se deu por uma “perspectiva invertida” não apenas no campo dos estudos literários e filológicos, mas, como o autor especificamente pontua, também na “teoria da comunicação”. Ainda assim, entre as limitações e as potencialidades, reforça Sini (2016, p. 224), é indiscutível a presença e a importância do Brasil na discussão da “bakhtinística” ou da “bakhtinologia” (IVANOV, 1995; EMERSON, 2003) nas contemporâneas fortunas críticas feitas sobre o autor ao redor do mundo.

Dessa maneira, com a intenção de dar prosseguimento a esta tradição de estudo da telenovela brasileira a partir de Mikhail Bakhtin, este capítulo propõe pensar o dialogismo bakhtiniano como um posicionamento teórico que baliza as discussões no

² Desde a chegada da obra bakhtiniana no Brasil, as traduções se deram no fim dos anos de 1970 seguindo a ordem “russo-francês-português. Apenas na primeira metade da década de 1980 é que teremos as primeiras traduções “russo-português” graças ao pioneiro trabalho de Paulo Bezerra e, no fim da mesma década, de Aurora Bernardini. Já em anos bem mais recentes, somam-se a eles as pesquisadoras e tradutoras Sheila Vieira de Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo também com traduções diretas do russo (GRILLO, AMÉRICO, 2013, p. 85).

campo dos Estudos Televisivos. Ilustrando empiricamente tal tensionamento, opta-se por trazer a telenovela *Cordel Encantado* como o objeto no qual tais leituras bakhtinianas podem ser expressas (mas, vale ressaltar: a matriz analítica de Bakhtin é adaptável a toda e qualquer narrativa ficcional seriada televisiva e não apenas a obra aqui colocada em estudo). Esta telenovela, que em 2021 completou 10 anos, foi um sucesso de audiência e crítica especializada, além de ter fomentado pesquisas acadêmicas no campo da Comunicação em nível de mestrado como demonstram as análises de Aires (2013) e Silva (2015).

De igual importância, este capítulo toma o princípio bakhtiniano de exotopia como o seu posicionamento metodológico na relação entre o pesquisador e o seu objeto pesquisado. Logo, a exotopia é pensada como o movimento de distanciamento-aproximação do analista que detém, por um excedente de visão, um campo de observação ampliado do objeto empírico ao qual se dedica estudar (neste caso, a telenovela brasileira). Como posicionamentos analíticos, por sua vez, as questões de autoria (especificadas na distinção entre autor-pessoa e autor-criador) são colocadas em cena para perceber as peculiaridades envoltas na tessitura teledramatúrgica de *Cordel Encantado*. Por fim, em um grau menor de importância analítica, os debates em torno dos gêneros do discurso (com foco no entendimento dos gêneros discursivos secundários) também são trazidos a este trabalho.

O dialogismo bakhtiniano nos meios de comunicação: posicionamento teórico

Considerando o diálogo como um tecido organizado e estruturado que faz parte da natureza histórica dos seres humanos, somos levados a entendê-lo como o instrumento transformador da realidade na leitura do mundo e da palavra. Nessa linha de raciocínio, Mikhail Bakhtin apresenta o papel da linguagem como primordialmente assentado sobre uma constituição dialógica. Suas ideias sobre a humanidade e a vida são marcadas pelo princípio

dialógico, constituidor da existência humana, segundo o qual a interação entre os sujeitos é o princípio fundador tanto da linguagem como da consciência. Logo, o sentido e a significação dos signos dependem da relação entre sujeitos e são construídos na interpretação dos enunciados. Sujeitos esses constituídos pelas injunções sócio-históricas da sociedade.

Para Volóchinov (2019, p. 219), o uso do termo diálogo não se constitui em mera técnica conversacional ou de evolução temático-discursiva capaz de revelar pontos de vista e visões de mundo, nem mesmo em uma estratégia para encobrir o domínio através da linguagem:

Obviamente, o diálogo, no sentido estrito da palavra, é somente uma das formas da interação discursiva, apesar de ser a mais importante. No entanto, o diálogo pode ser compreendido de modo mais amplo não apenas como a comunicação direta em voz alta entre pessoas face a face, mas como qualquer comunicação discursiva, independentemente do tipo.

A concepção de dialogismo está, portanto, no espaço interacional entre os sujeitos e, por isso, encontra-se o sentido atribuído por Bakhtin (2003) ao papel do “outro” como imprescindível na constituição do sentido e no fato de que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz. Dito de outro modo, ao entendermos os meios de comunicação como gêneros discursivos secundários (conceito a ser explicado em tópico específico), conseguimos enxergar que a construção das narrativas televisivas, por exemplo, é entremeada pelas vozes sociais, isto é, pelos princípios axiológicos presentes na sociedade. E, para além dos meios, é através das mediações sociais neles provocadas e reverberadas nas relações entre os receptores da obra que a alteridade se torna ainda mais nítida.

Ou seja, a comunicação só pode existir a partir de relações intersubjetivas e interindividuais de sujeitos socialmente organizados (logo, sujeitos envolvidos em uma unidade social).

Segundo Volóchinov (2017), a consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social. É só a partir da separação dos fenômenos ideológicos da consciência individual que nós conseguimos conectá-los às condições e às formas de comunicação social para, a partir daí, compreender as materialidades dialógicas da linguagem. “A consciência individual não é a arquitetura da superestrutura ideológica, mas apenas sua inquilina alojada no edifício social dos signos ideológicos. [...] Pois a existência de um signo não é nada mais que a materialização dessa comunicação” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 98).

É precisamente na palavra que melhor se revelam as formas básicas e ideológicas gerais da comunicação. A palavra acompanha todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma telenovela, um ritual, um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior³. Isso não significa, obviamente, que a palavra possa suplantar qualquer outro signo ideológico (BAKHTIN, 2003, VOLÓCHINOV, 2017). Desse modo, fica claro que mesmo com a participação do discurso interior, o processo não pode acontecer individualmente, mas na sua interlocução entre os membros de uma sociedade. Assim, a linguagem nunca é utilizada de maneira abstrata, mas sim em um contexto histórico e social onde se interpenetram a enunciação, as condições de comunicação e as estruturas sociais.

³ Segundo Hartmann (2007, p.81), o discurso interior é entendido por Bakhtin como “[...] o autodiálogo ou ainda o discurso interior, nomes dados ao mesmo fenômeno discursivo da fala interior, o falar consigo mesmo. Nenhum ser humano, na sua relação com a linguagem, escapa a esse fenômeno, que, na verdade, ao longo de uma vida, é muito mais frequente do que a fala exterior. O problema é que se trata de um fenômeno com o qual estamos familiarizados, mas que é impossível de ser analisado diretamente, em razão de ele não produzir um material concreto no nível da língua. Tal fato não descarta a relação deste fenômeno com a língua. Diante disso, o que nos é possível analisar é tão somente a representação do discurso interior e não o discurso interior em si”.

É dizer que, ao analisarmos uma telenovela, como aqui fazemos, jamais podemos descolar tal exercício do contexto de sua produção, da construção de seu enunciado e, num viés mais especulativo, das formas de recepção e circulação cultural deste produto midiático. Como afirma Irene Machado, pensar o dialogismo a partir dos meios de comunicação massivos não é apenas transportar formulações de uma área (como o estudo do romance) para outra. Pelo contrário, é redimensionar tais conceitos pelos encontros e diálogos interculturais, isto é, reelaborar dialogicamente o pensamento. No caso da televisão, a autora a apresenta como um “enunciado concreto da comunicação mediada” e, a partir de nossa leitura, analisar a telenovela neste viés é compreendê-la na esfera comunicativa da cultura onde tudo reverbera em tudo e onde as formas culturais vivem nas “fronteiras” – gerando, assim, elementos híbridos (MACHADO, 2008, p. 162).

A telenovela brasileira *Cordel Encantado*: posicionamento do objeto empírico

A telenovela *Cordel Encantado* foi exibida pela Rede Globo de Televisão entre 11 de abril e 23 de setembro de 2011, no horário das 18h, com a autoria de Thelma Guedes e Duca Rachid, numa totalidade de 143 capítulos. A história de tom de fábula se passa em locais fictícios como Seráfia (um reino europeu distante) e Brogodó (uma típica cidade do sertão nordestino brasileiro). Como afirma Nilson Xavier (2011), a união de dois mundos imaginários tão distantes entre si provou ser uma escolha mais do que acertada pelas autoras, já que:

A união desses imaginários era representada pelo amor entre a cabocla brejeira (Açucena/Aurora), criada por lavradores, sem saber que é a princesa de uma casta real europeia, e um jovem sertanejo (Jesuino), que fica proscrito ao ser identificado como o filho legítimo do cangaceiro mais temido e respeitado da região. Quando a família

real vem da Europa, em busca da herdeira do trono, o amor dos dois fica ameaçado (XAVIER, 2011, s/n.).

No caso de *Cordel Encantado*, pensar a hibridização é pensar a mistura e a mestiçagem como processos intrínsecos à cultura e à comunicação. Entretanto, mais do que lidar com as fusões, acomodações, crioulizações, sincretismos, traduções e adaptações, pensar a hibridização é também pensar em seus resultados, suas consequências e impactos (SILVA, 2015). Ao invés de entender a hibridização apenas como a possibilidade da mestiçagem, *pensar de modo híbrido* implica exigências maiores daquele que se propõe a compreendê-la. Exige certo desconforto, pouca linearidade e o abandono de conclusões que recaiam em meras relações de causa e efeito. Uma destas exigências está justamente em reconhecer os elementos que compõem a hibridização – isto é, elementos de sua meta-construção e contexto – para daí, sim, elencar os elementos frutos da mistura, ou seja, aquilo que resulta *sui generis* no processo.

Em termos mais gerais, é interessante observar que o estudo da telenovela só começa a ser levado mais a sério dentro dos espaços acadêmicos a partir do desenvolvimento gradual da Escola Latino-Americana de Comunicação (especialmente pela presença da Teoria das Mediações como um dos fios condutores dos Estudos Culturais Latino-Americanos). Ou seja, é depois dessa renovação epistemológica no continente que o olhar metodológico se transferiu de um lugar onde a “manipulação, massa amorfa e espectador acrítico” eram presentes, para outro lugar no qual as possibilidades de “apropriação, de ressignificação e ressemantização” por parte do espectador ganhavam importância nas discussões entre a comunicação, a cultura e a política (MARTÍN-BARBERO, 2009).

Lopes e Mungióli (2012, p. 158) explicam que, na tessitura melodramática de *Cordel Encantado*, “[...] o discurso híbrido da cultura oral sertaneja construiu uma trama envolvente baseada em duas importantes matrizes narrativas da cultura brasileira: a literatura de cordel e a telenovela”. E complementam dizendo que: “[...] ‘*Cordel*

Encantado' enreda-nos pela polissemia e plasticidade semiótica do texto audiovisual em um mundo ficcional com referências diretas e indiretas" às várias hibridizações narrativas e culturais (LOPES; MUNGIOLI, 2012, p. 158). E aqui se entende a hibridização cultural, pela conceituação de García Canclini (2011, p. 283), como o "[...] desmoronamento de categorias e pares fixos de oposição", isto é, as formas pelas quais os elementos culturais se fundem e produzem "culturas híbridas" gerando "gêneros impuros".

Nesta obra, há uma polissemia que se constrói com as matrizes culturais e os formatos industriais da literatura de cordel e da telenovela. Destacam-se nessa composição, como uma possibilidade, que a formação dos personagens (arquétipos modulares) e sua interdependência (elementos internos à produção de sentido) fizeram com que a narrativa seriada de *Cordel Encantado* conseguisse demonstrar a hibridização cultural. Dito de outro modo, nesta ficção seriada o processo de hibridização cultural se deu a partir do uso de elementos da cultura popular (literatura de cordel, imaginário popular sobre o cangaço, contos de fada) e de uma leitura da cultura erudita (referências à literatura francesa, elementos da corte, mundo medieval) numa produção da cultura massiva (telenovela e suas lógicas narrativas), reelaborando os processos de produção de sentido dentro de materialidades dialógicas da linguagem (SILVA, 2015).

E é pelas tramas que constituem a narrativa de *Cordel Encantado* que este capítulo procura compreender como as questões de autoria e gêneros discursivos vão tomando corpo, vão produzindo ressignificações analíticas na complexa tessitura melodramática da telenovela brasileira. Desse modo, como posicionamento metodológico, coloca-se em questão o conceito de exotopia como o ponto de partida que estabelece as formas e as relações entre o pesquisador e o objeto empírico pesquisado em termos de aproximação, distanciamento e potencialidade do olhar analítico.

Exotopia: posicionamento metodológico

Ao entrar no terreno das reflexões de Mikhail Bakhtin sobre a exotopia, antes de tudo, é fundamental estabelecer que as bases de orientação sobre esse pensamento encontram guarida nas vias do entrelaçamento do ético e do estético para o autor. Via essa que, durante todo o percurso intelectual de Bakhtin, é expressa como indissolúvel e presente tanto no processo de construção quanto na leitura das formas que o acabamento estético toma em um objeto empírico (BAKHTIN, 2012).

Desse modo, ao pensar na relação dialógica entre o *eu* e o *outro* no mundo, Bakhtin (2003) chama a atenção para um elemento muito peculiar na relação de captura do olhar desse *outro* por mim e de mim por esse *outro*. Ele aponta que sempre vai haver um excesso de visão do *outro* sobre mim e de mim sobre o *outro* de forma que o *eu* nunca consegue globalmente e de maneira totalizante produzir sentido sobre si sem a contrapartida do *outro*, este *outro* que detém algo a mais, ou seja, uma visão sobressalente, um excedente de visão.

Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – excedente sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituibilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim. (BAKHTIN, 2003, p. 21).

“Consequentemente, aquilo que pode ser visto por um, não é acessível ao outro e vice-versa. O inacessível, não é, contudo, inexistente, daí a compreensão de Bakhtin” sobre o excedente de visão possibilitar, pela relação dialógica, algo que é capturado por uma parte sobre outra em relação de coexistência (MACHADO, 2010, p. 277). Assim: “O outro que está fora de mim é quem pode dar uma imagem acabada e o acabamento, para Bakhtin, é uma

espécie de dom do artista para seu retratado”, afirma Amorim (2006, p. 97).

Por isso, o termo exotopia toma sentido neste trabalho a partir da ideia de um posicionamento (espaço-temporal) do pesquisador em relação ao objeto pesquisado. “A contemplação estética e ato ético não podem abstrair o fato de que o sujeito desse ato e dessa contemplação artística ocupa na existência um lugar concreto, único”, afirma Bakhtin (2000, p. 44). Em outros termos, opera-se aqui o excedente de visão como um gesto exotópico no qual o pesquisador aproxima-se de sua obra, modelando-a, fragmentando-o, analisando-a e reconstituindo-a por um modo de vê-la além das ideias postas na superfície da cena e intencionadas pelos roteiristas, produtores, diretores e todo o corpo produtivo da telenovela *Cordel Encantado*.

Seguindo este raciocínio, o termo condensador das ideias de excedente de visão é a palavra russa *vnenakhodimost'* cunhada por Bakhtin e que, de acordo com Todorov (1984, p. 99), significa literalmente “encontrar-se a si mesmo do lado de fora” ou, resumidamente, como pontua Bubnova (2000, p. 33), “encontrar-se fora”. Como um dos primeiros a trazer as discussões bakhtinianas ao Ocidente, Todorov traduz o termo para a palavra francesa *éxotopie*, tradução muito valiosa, segundo Amorim (2006, p. 96), já que, “do ponto de vista do enunciado e não da língua, a expressão forjada por Todorov é feliz, pois sintetiza o sentido que se produz na obra de Bakhtin e que é o de se situar em um *lugar exterior*”. Já em traduções do inglês o termo torna-se *outsideness*, em italiano é lido como *extralocalità*, em português como exotopia e em espanhol como *extraposición* (BUBNOVA, 2000, p. 33).

De acordo Machado (2010, p. 277-278) a conceituação de exotopia é controvertida, em grande medida, justamente pelas variadas interpretações e traduções – tidas como exercícios metalinguísticos - que se tem da palavra *vnenakhodimost'*. Todavia, ela afirma que a despeito das possibilidades truncadas de aplicação do termo a depender da variabilidade de traduções, o que não se pode perder de vista no entendimento de exotopia é: “[...] a noção

de movimento, valor maior da categoria bakhtiniana que tanto une quanto separa [...]”. Tal noção de movimento (no espaço-tempo) é disposta da seguinte maneira por Bakhtin (2003, p. 23):

O excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, aquém elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se.

Nesse sentido, Machado (2010, p. 277) relembra o entrelaçamento ético-estético proposto por Bakhtin na feitura do gesto exotópico como um princípio incorporado às suas concepções das relações arquitetônicas: “[...] Estou me referindo às formulações sobre o excedente de visão que Bakhtin situa no processo de criação estética, particularmente do personagem”. Particularidade essa, e não exclusividade, que não impede outras acepções do termo a mundos tão complexos como os apresentados por Zoppi-Fontana (2005, p. 110) ao falar que o conceito de excedente de visão retorna insistentemente aos escritos bakhtinianos e é utilizado “[...] para descrever a relação do autor com as personagens do romance, do eu e do outro no acontecimento de comunicação, do leitor atual em relação a obras e culturas anteriores e do cientista (principalmente das ciências formais e naturais) diante do objeto de conhecimento”. Mais além da visão do cientista das ciências naturais e sua relação com a exotopia, Silva (2013) aprofunda a ideia que o excedente de visão:

Trata-se então da diferença entre dois olhares, entre dois pontos de vista. Tal movimento também pode ser observado no trabalho de pesquisa (em ciências humanas) em que o pesquisador analisa o trabalho de outrem acerca de determinado assunto e tenta perceber o olhar de seu pesquisado sobre aquele objeto pesquisado, voltando ao seu “lugar exterior” para elaborar o seu texto (criação estética) sobre o que ele conseguiu captar em sua pesquisa. Nesse momento,

a fim de sintetizar o que vê, o pesquisador utiliza-se de seus valores, suas perspectivas, suas impressões, sua formação, para discorrer acerca do que viu (SILVA, 2013, p. 1-2).

É dizer que as vozes aqui encontradas levam em consideração os modos pelos quais a obra o *afeta*, ou seja, o que e como a obra *fala* e se *dá a ver, ouvir e sentir* ao pesquisador, sendo este último, todavia, o detentor de um excesso de visão (analítica) que orchestra essas vozes e possibilita que os processos de sentido sejam inteligíveis para além do que aquele projetado apenas no processo original de exibição, circulação e fruição da trama. Tal orquestração estética e ética das vozes permitida pelo excesso de visão possibilita ao pesquisador o duplo movimento de se aproximar e se distanciar do objeto, sem, contudo, confundir as vozes ou mesmo imiscuir-se tanto nesse processo de análise que a sua própria voz analítica seja irreconhecível ou perca a autoridade organizativa que tem sobre o texto em análise: “Importante ressaltar que esse diálogo não é simétrico e aqui reaparece o conceito de exotopia. O pesquisador [no contexto das Ciências Humanas] deve fazer intervir sua posição exterior” (AMORIM, 2006, p. 100). Logo, a intervenção do pesquisador e sua autoridade organizativa não pode ser perdida de vista, justamente, porque deve-se ver o excesso constituinte do excedente de visão como uma vantagem e não como desvantagem analítica, lembra Hitchcock (1993, p. 205).

Por fim, entende-se aqui essa relação exotópica entre o pesquisador e o objeto de análise como uma relação complexa e cheia de fios dialógicos, isto é, uma legítima relação do “eu” e do “outro”. Algo que, nas palavras de Bubnova (2000), é mais do que caro ao pensamento bakhtiniano: “O mundo das relações entre eu e o outro é gerador de valores inerentes a sua interação: princípio interpessoal de uma futura noção de ideologia, que posteriormente o filósofo colocaria levando a problemática da alteridade até a dimensão social” (BUBNOVA, 2000, p. 18).

O autor-pessoa e o autor-criador: posicionamento analítico I

A concepção de autor e autoria em Mikhail Bakhtin é perpassada sempre pelo dialogismo: pela visão marcante da alteridade nas interações entre os indivíduos. O debate sobre a questão da autoria na teoria bakhtiniana é dividido em autor-pessoa e autor-criador, uma divisão que direciona a compreensão do objeto estético em análise. Neste trabalho, as categorias de autor-pessoa e autor-criador são pensadas por meio das materialidades enunciativas da telenovela brasileira que, por sua vez, acabam sendo atravessadas por elementos autorais que se distribuem da criação do roteiro aos elementos da direção (levando em consideração, neste caso, a complexidade da constituição narrativa, estética e estilística demonstrada por meio da obra *Cordel Encantado*).

Sob a ótica bakhtiniana, o autor-pessoa é o ser físico, um elemento do acontecimento ético e social da vida (FARACO, 2008). É o autor conhecido, numa visão comum, como aquele que “escreve” a obra. Ou, no caso de *Cordel Encantado*, estes sujeitos são as autoras Thelma Guedes e Duca Rachid. Entretanto, na discussão bakhtiniana o destaque recai não na figura do sujeito-escritor, mas sim na figura etérea do autor-criador. É o autor-criador uma função estético-formal da obra, ou seja, uma parte imanente do todo artístico (o objeto estético). Uma parte que sustenta e, por conseguinte, cria e dá forma à obra. Esta concepção de autoria não se fulcra no indivíduo que escreve, mas sim no elemento externo que permite que sejam criados os personagens, suas características e o mundo no qual eles habitam.

Para tentar facilitar este entendimento do autor-criador é preciso visualizar duas vias de reflexão apresentadas por Faraco (2008, p. 141): 1ª) Bakhtin vê o autor-criador, num primeiro momento, a partir de uma posição axiológica (valorativa) e que dá unidade ao todo artístico; e, um pouco depois, 2ª) o autor-criador é visto como a voz criativa (social) que também dá unidade ao todo artístico, mas nesta visão, a partir das vozes sociais (heteroglossia) escolhidas pelo autor-pessoa.

A *primeira conceituação* coloca o autor-criador como o responsável por criar uma espécie de “confronto de mundos”, em outras palavras, é dele a função de, no plano estético e no ato criativo, confrontar o sistema de valores, normas, costumes e tradições comungadas pela sociedade (o plano axiológico da realidade vivida) com o sistema de valores proposto dentro da narrativa (o plano axiológico da obra), isto é, os valores que delineiam os personagens e o caráter de cada um deles, as situações e as resoluções de problemas, e o desenrolar da história. Ainda nesse confronto (num misto de reflexo, refração e reconstrução de valores), e a partir do autor-criador, o leitor/espectador vivencia os dois planos axiológicos no contato com a obra e reelabora, conseqüentemente, novos mundos, novas axiologias.

Em *Cordel Encantado* é possível perceber isso quando vemos a estrutura arquetípica do quadrilátero melodramático que a compõe, isto é, na narrativa existe a presença do Justiceiro (herói), do Traidor (vilão), da Vítima (mocinha) e do Bobo (bufão) (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 168). Com base nessa construção, é possível colocar Jesuíno na figura do Justiceiro, Timóteo como o Traidor, Açucena/Aurora como a Vítima e, finalmente, Prefeito Patácio e Primeira-Dama Ternurinha como representantes da figura dos Bobos. Além destes dois últimos personagens citados (que têm caráter protagônico maior), muitos outros personagens podem ser localizados nos papéis cômicos de Bobos como a Rainha-Mãe Efigênia, Delegado Batoré, sua irmã Neusa e o cunhado Farid, os amigos Quiquiqui e Setembrino etc. Partindo dos sentimentos básicos de medo, entusiasmo, dor e riso, estes quatro personagens (Justiceiro, Traidor, Vítima e Bobo) formam o quadrilátero melodramático desta telenovela – produzindo, assim, um misto de quatro gêneros que, segundo o Martin-Barbero (2009), podem ser visualizados por meio do romance de ação, da epopeia, da tragédia e da comédia. Exemplarmente, o Justiceiro mostra-se como o personagem que, no último momento, salva a Vítima e castiga, enfim, o Traidor. É dele a função de, no desenrolar da trama, mostrar

os enganos, entregar a todos a terrível face do vilão e permitir que a “verdade resplandeça” (MARTÍN-BARBERO, 2009).

Essa visão do melodrama folhetinesco apresentada na televisão possui uma vinculação muito forte com os valores e papéis sociais cristalizados e dedicados ao homem e a mulher, por exemplo. A axiologia da realidade vivida (de modo muito discriminatório) pressupõe que, num embate de gêneros, cabe ao homem de bem proteger, lutar contra o mal e terminar casando-se com a mulher para formar uma família (talvez, na narrativa de *Cordel Encantado*, uma exceção visível se localiza na personagem Doralice que, em sua trajetória durante a trama, protagoniza situações nas quais se assemelha, temporariamente, à figura de uma Justiceira). E à mulher, essa figura sempre passiva, frágil e que vive por osmose a partir de sua relação marital, cabe apenas o espaço privado do lar. No plano da axiologia do objeto estético, com ligeiros matizes, esta valoração é replicada *ad infinitum* e faz parte de muitas das telenovelas.

Muniz Sodré (2010) apresenta informações que corroboram este pensamento ao falar que na telenovela (tal qual no folhetim oitocentista) ainda persiste numa construção arquetípica e estrutural pensada na ideia da família tradicional, patriarcal, numa ideologia de falsa modernização da vida pelo consumo de bens comerciais, culturais e simbólicos. O que, por sua vez, aproxima e muito a telenovela (“romance familiar”) da coletividade e das massas. Uma narrativa que imbrica a “cena familiar” com a “cena videográfica” e que liga o fluxo televisivo ao fluxo contínuo das ações sociais, como ressalta Muniz Sodré (2010, p. 156).

Já a *segunda conceituação* de Bakhtin, por outro lado, vê o autor-criador em duas posições: a de refratado e a de refratante (FARACO, 2008). A primeira o apresenta como uma posição valorativa que é recortada (refratada) pelo autor-pessoa, uma posição na qual o autor-criador é uma projeção das escolhas e valores do sujeito-escritor. Por sua vez, o autor-criador como posição refratante é visto como aquele que é o responsável por reorganizar (refratar) os eventos da vida (esta que é experienciada

tanto pelo autor-pessoa quanto pelo leitor/espectador) e também dar forma ao conteúdo apresentado na obra. Ou seja, é a voz social criativa que organiza, trabalha, lapida e insere as múltiplas vozes sociais na narrativa dando uma unidade ao objeto estético e coproduzindo sentido junto àqueles que o consomem.

Nesse confronto de mundos axiológicos, é possível perceber que além de tratar de assuntos que fazem parte da vida dos telespectadores ou que ao menos tenham verossimilhança narrativa e contextual, a apropriação cultural também é explicada pela troca e aceitação de valores dominantes comungados tanto pela telenovela quanto pelo público. E este comungar passa necessariamente pela figura do autor-criador posto que tal configuração cultural criada e compartilhada pela sociedade diz muito sobre o imaginário coletivo de um povo, a forma como as classes sociais, as relações de gênero, o acesso ao capital cultural e a convivência ao meio circundante são formadas neste processo de produção e recepção. O discurso do autor-criador, por isso, é sempre uma “voz segunda” em relação à voz primeira e direta do escritor (FARACO, 2008, p. 40).

No caso específico das telenovelas brasileiras, Souza (2004, p. 14) destaca que as marcas autorais podem ser pensadas em duas dimensões: a externa e a interna. Enquanto a dimensão externa lida com a noção de autor enquanto realizador (discutindo status autoral, cadeia de produção e instâncias de reconhecimento e consagração), por sua vez, a dimensão interna é entendida como as marcas autorais presentes na tessitura teledramatúrgica (em termos de temas tratados, construção de personagens, tratamento do espaço-tempo da narrativa etc.). Nesse sentido, como se percebe pela fala da autora, a questão da autoria na telenovela deve ser compreendida muito mais do que somente a presença do autor-pessoa no processo de realização da obra:

Isto significa que examinar as trajetórias dos realizadores na história de produção da telenovela permitirá localizar o efetivo papel que eles têm cumprido nas interfaces entre as demandas da emissora e a

satisfação necessária dos telespectadores; entre o reconhecimento do realizador-autor e as escolhas estéticas, operativas e técnico-operativas que tenham configurado uma marca estilística peculiar reconhecível [...]. (SOUZA, 2004, p. 19).

É o que vemos em *Cordel Encantado* que, mesmo sendo uma narrativa com ares fantásticos e onde há o escape ao realismo do cotidiano, ainda assim, as vozes sociais (heteroglossia) se fazem presente por parte do autor-criador refratado e refratante. Logo, o acordo ficcional, neste “mundo parasita” que é a ficção (ECO, 1994, p. 91), vai a um nível no qual os espectadores comungam desses fatos fantásticos, de reinos medievais, de um sertão retratado pelo cordelistas e de um tempo tão mágico que é difícil localizar em que período preciso passa-se a narrativa: *Cordel Encantado* mostra-se, assim, uma perfeita narrativa atemporal.

Mesmo que para Bakhtin não seja necessário compreender os processos psicológicos envolvidos na criação por parte do autor-pessoa, faz-se importante observar para a fala das autoras quando do comentário acerca desta atemporalidade da narrativa. Em entrevista, elas falam de como foram pensando na criação de nomes e personagens e, de repente, se deram conta de que a história era realmente um cordel.

[Duca Rachid] É um cordel que ao mesmo tempo te possibilitava usar todo um repertório de conto de fadas, de “capa e espada”, de folhetim, de história de aventuras...

[Thelma Guedes] Até a história de São Francisco, que era medieval. A gente pegou esse universo que é meio atemporal. O que a gente percebeu — isso ficou claro para gente — que o sertão e o reino são universos atemporais. Não mudam. [...]

[Duca Rachid] Como é com o rei europeu e o rei cangaceiro (CORDEL ENCANTADO/DVD, 2013).

Bakhtin ainda afirma que o que faz uma obra ser esteticamente criativa consiste não na transcrição literal das ideias do autor-pessoa na voz social do autor-criador, como se ambos fossem um só. Pelo

contrário, “as ideias do autor-pessoa” (no deslocamento da linguagem, isto é, no processo que leva as múltiplas vozes sociais à unidade conferida/organizada pela voz social do autor-criador) devem ser transformadas sempre, remodeladas e recriadas a partir de “imagens artísticas das ideias” (FARACO, 2008, p 40). A fala da diretora Amora Mautner, seguindo nessa linha de raciocínio, mostra como é possível realizar algo parecido na esfera discursiva de *Cordel Encantado*. Na mesma entrevista com as duas autoras, ela comenta:

[Amora Mautner] Quando li a sinopse o que mais achei difícil era isso: era juntar... Como é que a gente ia conseguir unificar uma novela que tinha ao mesmo tempo um universo do cangaço e um universo da corte. Porque são duas coisas supostamente distintas, né? Mas, é como vocês [Thelma e Duca] acabaram de falar, elas não são (CORDEL ENCANTADO/DVD, 2013).

Ao passo que as autoras na entrevista falam sobre a dinâmica de escrever em dupla, da troca de ideias e do jogo de negociação ao consenso, Duca Rachid comenta a participação da diretora na transformação das ideias do roteiro à tela: desde o tratamento da imagem, a estética cinematográfica, a arte e o figurino à representação de uma cena específica de batalha que foi transformada pelo olhar de Amora Mautner. É sobre esta cena épica da invasão feito pelo Rei Teobaldo (Seráfia do Sul) ao reino do Rei Augusto (Seráfia do Norte) que Thelma Guedes fala:

[Thelma Guedes] Eu lembro perfeitamente que a gente tinha feito estas primeiras cenas... E um personagem dizia que estavam sendo atacado nas muralhas... Porque a gente – sem noção - achava que era mais fácil uma luta nas muralhas e tal... [risos] Quando a gente viu a sua “sacação” de como realizar aquilo: de colocar os dois exércitos se aproximando [em plano geral], aquela imagem...

[Duca Rachid] Ficou grandiosa!

[Thelma Guedes] Mais cinematográfica que cinema! (CORDEL ENCANTADO/DVD, 2013).

Isso coloca em questão a presença de um terceiro autor-pessoa representado na atuação da diretora Amora Mautner, pois é a partir das remodelações criadas pela diretora que as cenas e os sentidos intra e inter-capitulares vão ganhando corpo. Conforme explicita Souza (2004, p. 30), o papel do diretor nas telenovelas brasileiras tem sido de extrema importância para a compreensão das marcas autorais nas obras: “Associado ao crescimento do papel da direção é observável a tendência dos escritores a escolherem a cada vez mais uma parceria constante com aquele que vai se responsabilizar pelo produto final [...]”. Algo também perceptível na parceria das escritoras Thelma Guedes e Duca Rachid com o trabalho da diretora Amora Mautner em outras telenovelas além de *Cordel Encantado*, a saber: *Cama de Gato* (2009) e *Joia Rara* (2013) – ambas produzidas e exibidas também na Rede Globo de Televisão. Dessa forma, especialmente a partir dos anos de 1980 em diante, continua a autora, a atuação da direção na telenovela brasileira começa a colocar em pauta a preocupação em “definir uma linguagem audiovisual própria e particular do gênero” (SOUZA, 2004, p. 30). E é isso que nos leva para outra discussão (mais breve) localizada agora no nível dos gêneros discursivos secundários que, por sua vez, são lidos a partir da teledramaturgia brasileira.

Os gêneros secundários a partir da leitura televisiva: posicionamento analítico II

Os gêneros discursivos são apresentados em Mikhail Bakhtin como esferas/usos da linguagem, já que as interações dialógicas pressupõem processos produtivos linguageiros. Divididos em gêneros primários e gêneros secundários, estas esferas discursivas são lidas por Bakhtin no romance, na prosa e, neste específico caso abordado pelo capítulo, possivelmente também na comunicação mediada da televisão. Os primários são vistos pela ótica da comunicação cotidiana, conversas interpessoais e estão mais diretamente ligados à prosificação da cultura (MORSON; EMERSON, 2008). Já os secundários, de acordo com Machado

(2008, p. 155), são mais complexos e produzidos a partir de elaborados códigos culturais como o romance, os gêneros jornalísticos, o ensaio e, na leitura empreendida neste capítulo, também se poderia acrescentar a telenovela brasileira.

Assim, afirmar a natureza dialógica da linguagem é entender que existem variados tipos de signos e seus arranjos passam por permanentes deslocamentos que se retroalimentam nas sequências intertextuais/interdiscursivas. Estas sequências funcionam em seus contextos histórico-sociais como fontes dialogicamente produtoras de sentido, tais quais os meios de comunicação contextualizados a seu tempo e espaço. Deve-se ainda esclarecer que, para Bakhtin, só se pode entender o dialogismo interacional pelo deslocamento do conceito de sujeito. O sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico localizado em um determinado tempo e espaço concretos.

Bakhtin acredita que a palavra deve ser vista como signo e, como tal, deve ser percebida como originária da relação social presente ao ato de enunciação já que ela está em todos os atos de compreensão e de interpretação. Dessa maneira, como os signos medeiam a relação do homem com sua realidade, toda atividade mental do sujeito só pode ocorrer e ser expressa sob a forma de signos, exteriorizando-se por meio de linguagens verbais ou não-verbais ou mesmo outro meio decorrente do discurso interior. No caso da telenovela e de outras obras da ficção seriada na TV, é preciso se considerar as especificidades dos contextos de produção, circulação e distribuição das obras teledramatúrgicas: “O gênero secundário, quando atua na produção de certos discursos leva em consideração tanto o estilo das formações sociais com práticas identitárias quanto o estilo das formas atuantes de economia, como patrocinadores, emissora etc.”, afirma Pisa (2013, p. 22).

Cordel Encantado, ao trabalhar com inúmeras matrizes da cultura popular, erudita e massiva, realiza processos de produção de sentido que hibridizam tais matrizes e arquétipos. Logo, esta telenovela brasileira pode ser lida como um gênero discursivo secundário. Em outros termos, como coloca Machado (2008, p.154)

“todo enunciado é um elo na cadeia, muito complexamente organizada, de outros enunciados” que, conseqüentemente, permitem “o surgimento de híbridos”. De igual importância, a prosificação, no entendimento bakhtiniano, estaria ligada ao revigoramento da prosa na cultura da civilização ocidental, trazendo as formas discursivas da comunicação interativa e favorecendo a valorização das ações cotidianas de homens comuns e suas enunciações banais – em contraposição ao papel privilegiado que a Poética sempre ganhou nos estudos linguísticos desde Aristóteles (MACHADO, 2008, p. 153-154).

Sob esta ótica, compreendendo a telenovela como uma forma de “crônica diária” pautada primordialmente no diálogo dos personagens e em cenas que localizam o cotidiano, é possível visualizá-la como um gênero secundário no qual a prosificação cultural também age nos processos de produção de sentido. Ou, como ainda relembra a pesquisa trazida por Pisa (2013), é preciso observar como a televisão e seus produtos necessitam ser ressignificados à luz dos conceitos bakhtinianos, posto que:

Os gêneros secundários estão intercalados na produção dos gêneros televisivos e os gêneros primários são assimilados pelos secundários, pois os relatos da vida cotidiana, ao serem inseridos no gênero secundário se desligam da esfera do cotidiano, perdem sua ligação direta com a realidade, deixam de ser acontecimento da vida cotidiana e passam a fazer parte de outra dimensão enunciativa e ideológica (PISA, 2013, p. 25).

Dessa maneira, pensar a produção de sentido, como relembra Volóchinov (2017), revela uma ótica interessada em desvendar de que maneira a palavra pode ser significada em sua plenitude, diferenciando, neste processo, as noções de tema e de significação. Assim, teríamos a concepção de que um sentido definido e único (uma significação unitária) é uma propriedade que está a cargo de cada enunciação como um todo. Chega-se ao que podemos chamar de sentido da enunciação completa como o seu tema: o tema deve

ser único, senão o for, não há meios de ocorrer a diferenciação da enunciação. Posto isso, é possível notar que o tema da enunciação é na verdade, assim como a própria enunciação, individual e não reiterável, isto é, ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta, contextual e não-universalizante que deu origem à enunciação (VOLÓCHINOV, 2017). Enunciados e enunciações que são envoltos por condições de linguagem marcadamente diversas e imbuídos de vozes sociais (a heteroglossia) que os conformam como são.

Entretanto, pensar a questão dos processos de produção de sentido e os gêneros secundários do discurso sem se levar em consideração a especificidade da cultura televisiva e da estética televisiva, não dá a possibilidade de que um olhar comunicacional pleno sobre *Cordel Encantado* seja explicitado em um trabalho como este. E mesmo que a televisão raramente seja considerada “relevante” quando o tema da discussão está voltado à estética ou não seja vista como “séria” o bastante para que tal discussão possa ser feita (FAHLE, 2006, p. 190), ainda assim, é preciso que a estética televisiva seja analisada como um espaço de discussão fundamental à comunicação e às gramáticas televisuais.

Por isso, como explica Omar Rincón (2007, p. 30), a televisão “é uma cultura em si mesma, mais do que pelos próprios conteúdos ‘cultorosos’ que ela transmite”. É o que Colombo (1976, p. 96) também já pontuava há quase 50 anos ao discutir o que ele chama de uma cultura da comunicação visual da TV. E, finalmente, entender os gêneros discursivos bakhtinianos como manifestações da cultura, possibilita lê-los como “dispositivos de organização, troca, divulgação, armazenamento, transmissão e, sobretudo, de criação de mensagens em contextos culturais específicos” (BRAIT, 2008, p.88). Ou seja, tal qual como ocorre em *Cordel Encantado* e sua reelaboração de outras histórias e narrativas, os gêneros do discurso vivem também do presente, mas sempre recordam de seu passado (MACHADO, 2008, p. 158).

Considerações finais

Este capítulo procurou discutir a materialidade enunciativa da telenovela brasileira, tendo *Cordel Encantado* como um objeto empírico possível, por meio de uma visão bakhtiniana repensada sob o domínio da linguagem televisiva ficcional. Desse modo, mobilizando conceitos caros à obra de Bakhtin (exotopia, autoria e gêneros discursivos), o trabalho oportunizou quadros de leitura que não necessariamente passam pela tradicional ortodoxia de objetos estudados nos estudos filológicos ou vinculados às teorias do romance, mas, por uma via comunicacional, intentou demonstrar que a teledramaturgia brasileira também se dá a ver como um *locus* enunciativo complexo e rico em termos analíticos.

Dessa forma, a análise da telenovela *Cordel Encantado* com base nas concepções de autoria possibilita pelo menos três conclusões deste capítulo: 1º) a distinção entre autor-pessoa e autor-criador é mantida (e reforçada) nesta narrativa; 2º) a conformação de arquétipos e matrizes culturais presentes na história (pelos processos de hibridização) conflui para a unidade criativa das múltiplas vozes sociais lidas em outros enunciados; e 3) a figura da diretora anexa-se ao rol de sujeitos-escritores (autor-pessoa) por dar visualidade e materialidade às ideias do roteiro das duas autoras.

Já no campo dos gêneros discursivos é possível afirmar que analisar *Cordel Encantado* como um gênero secundário a partir de códigos culturais complexos e elaborados, possibilita a confirmação de que a telenovela é um elemento da prosificação da cultura e, mais ainda, que, enquanto manifestação cultural localizada em seu contexto produtivo/receptivo, ela perpassa as relações de identificação e projeção. Ao fazer isso, a telenovela brasileira produz papéis intercambiáveis entre aqueles que consomem a narrativa em um deslocamento que denota o potencial co-criativo do espectador em relação ao emissor. Esta última

característica é reforçada pelo acordo ficcional (ECO, 1994) em uma narrativa possuidora de um tom de fábula⁴.

Metodologicamente, o conceito bakhtiniano de exotopia mostrou-se como fundamental na relação entre o pesquisador e o objeto pesquisado. É dizer que, no caso da telenovela, entendida como um produto cultural complexo e de rico acabamento estético, compreende-se que o excedente de visão é necessário no distanciamento (e na devida reaproximação) entre o analista e a obra em estudo. Por sua vez, vale ressaltar a posição de Amorim (2006, p. 97), compartilhada neste trabalho, de que: “O acabamento aqui não tem sentido de aprisionamento, ao contrário, é um ato generoso de quem dá de si. Dar de sua posição, dar aquilo que somente sua posição permite ver e entender”.

Com igual relevância, retoma-se, neste campo, o conceito de dialogismo como o princípio teórico bakhtiniano que diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos historicamente instaurados pelos sujeitos, que, por sua vez, instauram-se e são instaurados por esses discursos. Sendo assim opera-se a lógica na qual a fala de um sujeito só se realiza e cria sentido se pensada em relação aos outros, e nessa interação o ato comunicativo é tanto responder como dirigir perguntas. Portanto, é nessa relação entre o eu e a voz do outro que surge a dinâmica da interação e da interatividade, elementos fundamentais do dialogismo vistos sob a luz do estudo dos meios de comunicação.

Isso significa superar visões de um modelo redutor e funcionalista que apresenta um caráter unidirecional e coloca o papel da recepção como atividade passiva na ressignificação das

⁴ A leitura conceitual do autor continua por termos correlatos como a “suspensão da descrença” em S. T. Coleridge (1782-1834) – especificamente naquilo que nos faz compreender e aceitar como plausível o que é relatado em fábulas, por exemplo – e a expressão de que o “autor simplesmente finge ao dizer a verdade” em J. Searle (1932-) – a partir de uma visão individual deste autor que sempre ficcionaliza o mundo ao seu modo, seu estilo e de acordo com os mecanismos narrativos disponíveis (ECO, 1994, p. 81).

mensagens. Significa um redimensionamento do espaço comunicativo readequando os papéis de emissores/receptores para uma dinâmica relacional de coautores/cocriadores. Assim, interagir se torna mais do que simplesmente enviar e responder mensagens já que os sujeitos passam a fazer parte de um processo de relações interligadas por fios dialógicos.

Entende-se com isso que o autor/emissor tem potencial de criar espaços nos quais combina os signos de forma a oferecer um conjunto de possibilidades de redes de articulação e conexões, e o receptor pode neles interferir, modificando, associando ou ressignificando, frente à polissemia e à ambiguidade, por aproximações sucessivas, idas e vindas, já que os sentidos atribuídos nem sempre são os que foram pretendidos pelo autor.

E, assim, o capítulo teve por objetivo realizar uma conexão teórica e metodológica possível entre o pensamento de Mikhail Bakhtin e o estudo da telenovela brasileira que, do ponto de vista acadêmico, é considerada como um produto cultural dotado de complexo acabamento estético. Mais estritamente, o que este trabalho buscou demonstrar é que é preciso compreender a telenovela brasileira enquanto um objeto midiático localizado social e historicamente na esfera discursiva da comunicação audiovisual e que, portanto, apenas uma leitura baseada em juízo de valor ou nas já datadas discussões sobre “alta” e “baixa” cultura tornam-se inviáveis dada a riqueza estilística e estética do produto analisado.

Referências

AIRES, Aliana B. **Estratégias de renovação da telenovela: a produção de uma estética da diferença em Cordel Encantado.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://tede2.espm.br/handle/tede/126>>. Acesso em: 11 ago. 2020.

- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95-114.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. 2.ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.
- BORKOSKY, María M. **Telenovela Nueva**: nuveas lecturas. Buenos Aires: Corregidor, 2016.
- BRAIT, Beth. Estilo. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008, p. 79-102.
- BUBNOVA, Tatiana. Prólogo. In: BAJTÍN, Mijail M. **Yo también soy** – Fragmentos sobre el otro. Ciudad de México: Taurus, 2000, p. 11-26.
- COLOMBO, Furio. **Televisión**: la realidad como espectáculo. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.
- CORDEL ENCANTADO. **Entrevista**: Thelma Guedes, Duca Rachid e Amora Mautner (DVD). Rio de Janeiro: TV Globo/Som Livre, 2013.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. (Trad. Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EMERSON, Caryl. (2003). **Os cem primeiros anos de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: DIFEL.
- FARACO, Carlos A. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008, p. 37-60.
- FAHLE, Oliver. Estética da televisão: passo rumo a uma teoria da imagem da televisão. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos C. **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 190-208.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2011.
- GRILLO, Sheila C.; AMÉRICO, Ekaterina V. ИДЕИ «БАХТИНСКОГО КРУГА» В БРАЗИЛИИ [As ideias do “Círculo de Bakhtin” no Brasil]. **Философские науки**, 2, 2013, pp. 84-94.
- IVANOV, A. T. Bakhtin, Bakhtinistika, Bakhtinologia. **Novoe Literaturnoe Obozrenie**, 16, 1995, p. 333-337.

HARTMANN, Fernando. A voz e o discurso interior na obra de Mikhail Bakhtin. **Calidoscópico**, v. 5, n. 2, mai/ago 2007. Disponível em: <encurtador.com.br/zEKPY>. Acesso em: 30 jul. 2020.

HITCHCOCK, Peter. Exotopy and Feminist Critique. In: SHEPHERD, David G. (org.). **Bakhtin: Carnival and Other Subjects**. Critical Studies, Amsterdam, v. 3, n. 2 - v.4, n.1/2, 1993, p. 196-228.

KEHL, Maria R. Eu vi um Brasil na TV. In: COSTA, A. H.; SIMÕES, Inimá. F; COTSA, Alcir H.; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar: história da TV brasileira em 3 canais**. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1986. p. 167-323.

LEAL, Ondina F. **A leitura social da novela das oito**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1983. Disponível em: <encurtador.com.br/cwLU2>. Acesso em: 12 ago. 2020.

LOPES, Maria I. V.; MUNGIOLI, Maria C. P. Brasil: a “nova classe média” e as redes sociais potencializam a ficção televisiva. In: LOPES, Maria I. V.; GÓMEZ, Guillermo O. (Orgs.). **Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos: anuário OBITEL 2012**. Porto Alegre: Sulina, 2012, p.129-186.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008, p.151-166.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa. (Orgs.). **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 203-234.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MAZZIOTTI, Nora. **El espectáculo de la pasión**. Las telenovelas latinoamericanas, Colihue, Buenos Aires, 1993.

MORSON, Gary S., EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. São Paulo: Edusp, 2008.

MOTTER, Maria L. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, 48, 2001. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/mGV24>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MOTTER, Maria L. Mecanismo de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria I. V. (org.). **Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004, p. 251- 292.

MOTTER, Maria L.; MUNGIOLI, Maria C. P. Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade. **Revista USP**, 76, 2008. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/cuUZ1>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

PISA, Lícia F. O gênero discursivo televisivo: reflexões sobre Malhação. **Revista Hispeci & Lema On-Line**, ano IV, n. 4, 2013. Disponível em: <encurtador.com.br/ceiCV>. Acesso: 21 jul. 2020.

RIBEIRO, Regiane R.; SILVA, Anderson L. Imaginação melodramática, cultura e estética televisivas: uma leitura triádica do folhetim na TV. **Culturas Midiáticas**, v. 7, n. 1, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/19736>>. Acesso em: 23 de jul. 2020.

RINCÓN, Omar. Televisión e identidades: hacia una construcción (+) diversa de la realidad. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. **Televisión y cultura, una relación posible**. Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007, p.25-43.

SANTA CRUZ, Eduardo. **Las telenovelas puertas adentro: el discurso social de la telenovela chilena**. Santiago: Lom Ediciones, 2003.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Turbilhão e semente**. Ensaio sobre Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SÉRIOT, Patrick. **Vološinov e a filosofia da linguagem**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

SILVA, Dinaura B. Excedente de visão: um olhar exotópico através das artes. I Seminário de Estudos de Linguísticos e Literários, Cuiabá. **Anais...** 2013. Disponível em: <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/issue/view/208/showToc>>. Acesso em: 29 jul. 2020.

SILVA, Anderson L. **Uma leitura dos processos de hibridização cultural na ficção seriada televisiva: análise dos personagens e suas inter-relações na telenovela Cordel Encantado** (2011). Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/40876>>. Acesso em: 11 ago. 2020.

SINI, Stefania. Venti anni di studi di Michail Bachtin in lingua russa: repertorio bibliografico ragionato e commentato (1995-2015). **Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura**, XVI, 1/2, 2014. Roma/Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2016, p. 215-421.

SODRÉ, Muniz. **Reinventado a cultura: a comunicação e seus produtos**. Petrópolis: Vozes, 2010.

SOUZA, Geraldo T. **A construção da metalinguística: fragmentos de uma ciência da linguagem na obra de Bakhtin e seu círculo**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <encurtador.com.br/diRUX>. Acesso em: 11 ago. 2020.

SOUZA, Maria C. J. Analisando a autoria das telenovelas. In: SOUZA, Maria C. J. **Analisando Telenovelas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004, p. 11-52.

TODOROV, Tzvetan. **Mikhail Bakhtin: the dialogical principle**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

TUL'ČINSKIJ, Grigorij. ИДЕИ «БАХТИНСКОГО КРУГА» В БРАЗИЛИИ [Lições de bakhtinologia à brasileira]. **Философские науки**, 2, 2013, pp. 79-83.

XAVIER, Nilson. **Cordel Encantado – bastidores** (Teledramaturgia), 2011. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/tele/cordelb.asp>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ZBINDEN, Karine. **Bakhtin Between East and West: Cross-cultural Transmission**. London/New York: Legenda-Routledge, 2006.

ZOPPI-FONTANA, Mónica G. O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: dialogismo e construção de sentido**. Campinas: Editora Unicamp, 2005, p. 115-128.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

O 'galã de novela' entre o machismo e o feminismo: como as questões de gênero pressionam as formas composicionais da ficção televisiva¹

Daniela Jakubaszko
João Nemi Neto

No ano em que a televisão brasileira completa 70 anos, a telenovela brasileira, com seus personagens e conflitos, vem se modificando junto com a linguagem televisiva e a vida social brasileira. Há mais de vinte anos estudamos a telenovela como lugar simbólico de construção de memória coletiva. A tradição das telenovelas se mantém viva e atuante, segue entrelaçada às memórias individuais e coletivas dos interlocutores, com a história do país (MOTTER, 2000-2001; 2003; JAKUBASZKO, 2019).

Desde a década de 1970 as telenovelas abordam em seus enredos temas e preocupações contemporâneas. Nas últimas décadas, vimos crescer a presença de debates de temas de importância social nas tramas principais e secundárias. Por mais que se questione o vigor e a adequação do gênero teledramatúrgico na atualidade, e que se verifiquem oscilações e quedas nos índices de audiência, a ficção se reinventa enquanto gênero e formato (LOPES e OROZCO, 2016), mantendo sua força enquanto discurso capaz de captar e expressar uma extensa gama de temas e conflitos socioculturais brasileiros em tempos de globalização. Durante a pandemia de Covid-19, vimos o vigor da telenovela quando reprises mantiveram o público fiel. A reprise de Fina Estampa, por exemplo, apresentou uma audiência maior do que novelas inéditas.

Totalmente integrada à nossa cultura, a telenovela acumula e produz memória, conhecimento, participa dos diálogos e debates

¹ Este capítulo é uma versão atualizada de artigo publicado anteriormente na Revista Comunicação & Inovação v. 38. Ver NEMI e JAKUBASZKO, 2017.

sociais, contribuindo para a formulação de consensos. O estudo da telenovela como gênero discursivo e das transformações em suas formas composicionais (BAKHTIN, 2006) ao longo dos anos é indispensável.

A telenovela foi se constituindo e fortalecendo como um *gênero do discurso* (BAKHTIN, 2006) de grande importância na cultura brasileira. Se “onde há estilo, há gênero” (BAKHTIN, 2006, p.268), ela pode ser estudada como um gênero do discurso porque tem formas típicas que governam a sua construção, porque segue e reproduz padrões, fortalece um estilo próprio para a linguagem televisiva, além das marcas de estilo autoral de cada roteirista, bem como do diálogo que se forma entre as diferentes histórias e autores ao longo do tempo (JAKUBASZKO, 2019). Enquanto gênero também carrega memória, herda de suas referências literárias inúmeras características e elementos que se combinam, intercambiam e se transformam com o tempo (MOTTER, 2000-2001; JAKUBASZKO, 2018). A telenovela brasileira que recebe influências do circo, do rádio, do teatro, do cinema, a partir da década de 1970, se distancia da fórmula melodramática que polariza bem e mal absolutos ao construir personagens e conflitos de maior densidade e proximidade com a realidade do espectador. O gênero ganha continuamente novas feições para se adequar ao presente histórico do interlocutor, como é típico da ficção (BAKHTIN, 2018), atuando como importante mediador das relações culturais (MARTÍN-BARBERO, 2015). É que a evolução de um gênero acontece por meio do dialogismo, na permanente interação da vida social:

A telenovela vem mostrando plasticidade para incorporar elementos de outros gêneros ficcionais e não-ficcionais, além de incorporar elementos da realidade que lhe garantem a manutenção de intenso diálogo com o cotidiano social concreto do país. Situada no passado ou no presente, tratando de temas históricos ou puramente ficcionais, a telenovela incorpora em sua narrativa elementos de diversos sistemas semióticos e fala do hoje, rearticulando dados da memória

coletiva na produção de sentidos renovados e se firma como documento histórico, lugar de memória, refratando, pela ótica ficçãoautoral, um momento do processo de desenvolvimento da sociedade brasileira. (MOTTER, 2004, p. 251-252)

As relações de gênero e as narrativas da emancipação feminina, além de constantemente tematizadas, recebem espaço privilegiado nas tramas. Mesmo assim emergem as contradições: a cultura machista ainda impregna personagens, ações, conflitos e soluções dos valores, práticas, critérios e julgamentos que obedecem à lógica patriarcal. Herdeira do folhetim, a telenovela formatou-se de modo a compor

(...) uma mistura folhetinesca temperada pelo imaginário da família patriarcal em mutação – é tipicamente brasileira. A abertura do folhetim para o real-histórico (para a ideologia) permite a incorporação de informações sobre a dinâmica modernizadora da sociedade urbana nacional e relança continuamente ao nível das famílias (grupos receptores naturais da telenovela) doutrinas e ideias correntes (liberação sexual, novas formas de relacionamento amoroso, novos regimes de casamento), assim como “ensina” a consumir. (SODRÉ *apud* CAVALCANTE, 2005, p. 72, grifos do autor)

Há uma explosão de textos na cultura que problematizam as questões de gênero, a dominação masculina e as relações assimétricas de poder entre os gêneros (JAKUBASZKO, 2017). Ela pode exercer pressão sobre o gênero teledramatúrgico no sentido de transformar seus padrões composicionais? O *galã de novela* está moldado conforme a lógica patriarcal? Ele pode se tornar “feminista”? O ‘gaylã’ seria um tipo viável? A busca pelo amor romântico continuará sendo o fio condutor das narrativas? Se as regras do folhetim são flexíveis para que ele possa expressar o espírito de cada época e seu horizonte social, a ficção televisiva transformaria seus padrões composicionais para se aproximar do ponto de vista das lutas feministas e LGBTQIAP+?

As representações de histórias de mulheres, de processos emancipatórios e de empoderamento feminino, de diferentes vivências de gênero e de amor, de ruptura com a normatividade heterossexual e com a prevalência do modelo hegemônico de masculinidade vêm ganhando protagonismo nas tramas. Tais narrativas tornaram-se marcas da telenovela brasileira atual.

A ficção televisiva é um gênero em transformação na zona de fronteira entre o machismo e o feminismo? Na telenovela, a trajetória do par amoroso que vence sucessivos obstáculos para atingir a união no fim da história é o fio melodramático que conduz a narrativa e ajuda a entrelaçar a estrutura de vários núcleos dramáticos, apresentando as diversas ações e histórias que irão preencher o hiato de tempo em que os heróis vivem separadamente. Tais núcleos seguem tanto a fórmula do antigo romance grego de aventuras (BAKHTIN, 2018) quanto a fórmula melodramática que exige a presença do herói, da vítima, do vilão e do bobo (MARTÍN-BARBERO, 2015). O final feliz se manifesta na profusão de casamentos na última semana, principalmente no último capítulo. É o ponto de chegada, a recompensa dos virtuosos e a punição, ou regeneração, dos vilões. A união amorosa coroa o ciclo da recompensa. A solidão costuma ser uma punição. Nesta fórmula ainda vige o amor romântico.

O amor romântico a que nos referimos é aquele que aparece no final do século XVIII com as novelas, romances e, logo, com o cinema. "O início do amor romântico coincidiu mais ou menos com a emergência da novela" (GIDDENS, 1993, p. 50), e estava integrado com a criação do lar, com as modificações nas relações pais e filhos e com a invenção da maternidade. Temos que lembrar que a paixão (*amour passion*) não fazia parte dos casamentos, e a emergência do amor romântico traz alento às mulheres e impulso para as transformações da intimidade, e com certas contradições:

O amor romântico era essencialmente um amor feminilizado. (...) As ideias sobre o amor romântico estavam claramente associadas à subordinação da mulher ao lar e ao seu relativo isolamento do

mundo exterior. Mas o desenvolvimento de tais ideias foi também uma expressão do poder das mulheres, uma asserção contraditória da autonomia diante da privação. (GIDDENS, 1993, p. 54)

São características do amor romântico: a completude entre parceiros; a história de vida que é compartilhada pelo casal; a prioridade do relacionamento conjugal em relação a outros aspectos da organização familiar. O amor romântico é mantido “pela associação do amor com o casamento e com a maternidade; e pela ideia de que o amor verdadeiro, uma vez encontrado, é para sempre” (GIDDENS, 1993, p. 58). Desse modo, quer ser indissolúvel. O amor idealizado é um “encontro de almas”: ele preenche o vazio do indivíduo que, se antes estava fragmentado, agora passa a se sentir inteiro. O processo tem fortes laços com a autoidentidade: “No amor romântico, a absorção pelo outro, (...), está integrada na orientação característica da ‘busca’. A busca é uma odisseia em que a autoidentidade espera a sua validação a partir da descoberta do outro” (GIDDENS, 1993, p. 57). O amor romântico coloniza o futuro e ajuda a construir a autoidentidade.

Pretende-se investigar nesta pesquisa, a partir de uma perspectiva dialógica (BAKHTIN, 2006; 2018; JAKUBASZKO e NEMI, 2018; JAKUBASZKO, 2019), como o discurso que se forma nas fronteiras entre ficção e realidade do tempo histórico presente pressiona as formas estéticas e as práticas culturais a se transformarem. Acreditamos que seja possível registrar mudanças significativas na construção do ‘galã’, do amor romântico e das formas composicionais para o *happy end*. Para tanto, foi realizado um estudo de caso do galã José Mayer (NEMI e JAKUBASZKO, 2017) e recolhemos, para observação, diversas imagens dos galãs em transformação nesta segunda década do século 21, observando o diálogo entre personagens, conflitos, e outras manifestações discursivas do ambiente sociocultural em relação à expressão da masculinidade.

Os galãs: reflexos e refrações do machismo na telenovela

Existe exemplo de telenovela sem galã? Um tipo indispensável: todos são galantes, charmosos, de porte elegante. As mulheres suspiram por eles. Na faixa dos 30 aos 60 anos², quando heróis, também devem ser honrados e íntegros. Correspondem ao tipo hegemônico, ao homem “ideal”: adulto branco cis heterossexual. Tal padrão hegemônico aparece até no dicionário:

Galã. [do fr. *Galant*] S.m. 1. *Teat. e Cin.* Personagem ou ator que representa o herói de boa aparência e atitudes, inteligente e corajoso, e que exerce o papel decisivo nas intrigas de amor. 2. Homem belo e elegante. 3. *Fam.* Namorador, galanteador. (Dic. Aurélio). (Grifos nossos)

José Mayer é um dos galãs mais reconhecidos da TV brasileira. Até hoje participou de 24 novelas, 4 minisséries e uma série. Protagonista na maioria delas, já contracenou com as mais belas e expressivas atrizes do *casting* da Rede Globo, sempre considerado um grande conquistador. Uma reportagem da revista *Conta Mais* (n.410 - 27.10.2008) rememora outros pares amorosos do ator e conta “quase 3 mil beijos em cena”, são “Três décadas de grandes conquistas”. Agora, quase quatro. A questão galã também é abordada em entrevista concedida ao jornal Folha de S. Paulo:

FOLHA - O que te faz um galã?

MAYER - Bom, inicialmente, masculinidade, né? É preciso ser masculino. É preciso exalar masculinidade à primeira vista. Talvez tenham de mim essa primeira impressão. O meu movimento, meu jeito de olhar, minha fala, meu tom de voz, talvez inspirem... é a atitude masculina, basicamente. E o exercício da minha profissão, que me deu uma certa experiência, um certo, digamos, charme, no sentido de capacidade de tornar interessante um trabalho que estou apresentando.

² O site do GShow lembra alguns galãs da década de 80, José Mayer está entre eles. A reportagem afirma que ele dominava a ala dos galãs. Outra postagem lembra os galãs de novela e destaca os da nova geração. (NEMI e JAKUBASZKO, 2017)

Isso é domínio técnico. Talvez o charme venha do ator, não sei se vem do homem. Será? Quem sabe... (FURLANETO, 2009, s/p)

José Mayer e os galãs em geral atraem por que “exalam masculinidade à primeira vista”? Segundo entendemos, tanto os galãs, quanto os atores que os representam, podem ser considerados exemplos de masculinidade.

Notamos nos discursos que ser masculino é ser conquistador. O galã é bonito, mas também precisa ter a cabeça feita; deve ser desejado por mulheres de todas as idades; ser viril, romântico, mas sem ser chorão ou meloso. Interessante notar que o galã é “conquistador”, desejado por todas as mulheres, mas apenas uma irá conquistar seu coração. Depois que um herói encontra sua heroína, a tendência é que se dedique à fidelidade que o amor romântico preconiza. A “fidelidade” associa-se à virtude masculina, ao menos segundo o olhar da tradição romanesca. Na construção da masculinidade do herói, estão as virtudes e atributos que um homem deve ter, enquanto o vilão mostra as que ele não deve ter. A narrativa pode trazer uma proposta de como regenerar um homem, transformando defeitos em virtudes. É fundamental na construção narrativa que a heroína respeite essa exclusividade romântica e não se envolva com nenhum outro homem. A traição é típica da vilã.

A característica do galã pode ficar tão colada à imagem do ator que quando ele interpreta outros tipos provoca estranhamento na audiência, fabulações na imprensa e redes sociais. As revistas especializadas em telenovela, alguns programas de televisão e diversos blogs comentaram sobre a proximidade do aniversário de 60 anos de José Mayer enquanto interpretava *Augusto César* em *A Favorita* (João Emanuel Carneiro, TV Globo, 2008-2009, 21h00), um “maluco beleza”, não muito identificado com o tipo galã. Surgem comparações, diferenças e semelhanças entre ator e personagem, e novas relações de sentido entre os cruzamentos do personagem de então com os anteriores. A memória dos textos emerge para acrescentar sentido ao personagem do momento. Assim, mesmo

quando o personagem quebra com o rótulo tradicional de galã, o título, ou a expectativa, reaparece. Em *Império* (Aguinaldo Silva, TV Globo, 2014-2015, 21h00), José Mayer interpretou *Leandro*, um bissexual, e foi bastante elogiado pelo “jeito macho” de seu personagem. Como provoca Thiago Araújo,

(...) diferentemente da atuação preguiçosa de Betti, Mayer e Toledo não fazem nesta cena qualquer ação que faça o telespectador apitar mentalmente o alerta “é bicha!”. Pelo contrário, eles dão um show e se seguirem por este caminho vão desafiar os babacas que perguntam “onde foram parar os machos”. José Mayer está aí... (Grifos e hiperlinks do autor). (Apud NEMI e JAKUBASZKO, 2017).

Vale ressaltar a expressão usada pelo crítico: “eles dão um show”. A efeminofobia presente no texto é latente. José Mayer, mesmo na relação homossexual, permanece o ‘macho’. A imagem masculinizada de Mayer na novela responde a anseios comuns de como um personagem gay deveria agir. Como resalta Mott (*apud* LIMA, 2014), “o gay é mostrado como afeminado, como *Vera Verão*, *Félix*, *Crô*. E na vida real, essa figura é minoritária. Gays são másculos na maioria”. Mott mostra que existe um anseio masculinizante na imagem do gay. José Mayer responde a essa expectativa como um personagem gay: mesmo gay, ele não perde a pose de galã.

Há mais um exemplo em *Fina Estampa* (Aguinaldo Silva, TV Globo, 2011-2012, 21h00 – reprisada no mesmo horário durante a pandemia em 2020): o personagem *Pereirinha* é cômico: malandro oportunista que conquista a bela e rica *Tereza Cristina* (Christiane Torloni). O galã deveria ser o contrário do bobo, do ridículo da comédia. Entretanto, a memória dos textos emerge novamente e o ator-galã empresta ao personagem cômico o aspecto de virilidade. Ao mesmo tempo, produz-se uma ironia de forma que o traço “conquistador” parece estar caindo de moda como atributo de galã.

Se entre alguns grupos de homens ser “garanhão” é motivo de admiração, a fabulação cotidiana começa a ver o machismo na

construção do tipo e sua narrativa. Começa a surgir a necessidade de desvincular o “galã” do “pegador”, ou melhor, desvincular dos galãs as condutas machistas, estas ficarão para o tipo de masculinidade que a telenovela condena, a do machismo tóxico que leva à dominação e violência.

Em *Viver a Vida*, Zé Mayer é Marcos. A paixão por Helena é arrebatadora, à primeira vista, então o casamento e a lua de mel em Paris acontecem nos primeiros capítulos. Mas o par amoroso de Helena não será Marcos, e sim Bruno (Thiago Lacerda). Por que Marcos e Helena não podem ter um final feliz? O que os impede? Seus obstáculos não parecem ser a diferença de idade, raça ou classe social. É a convivência que não dá certo, a relação conflituosa da filha e ex-mulher com Helena, é, sobretudo, o machismo de Marcos.

Ele prefere e faz pressão para que a “mulher dele não trabalhe”, uma modelo de sucesso internacional. Mas não é apenas essa a característica machista do personagem. Outro personagem, Gustavo (Marcello Airoldi), amigo e braço-direito do galã, nos ajuda a observar a masculinidade de Marcos. Gustavo é o típico cafajeste, é aquele cara que é casado, mas, sendo homem, “gosta de variar”. Ele tem o hábito de passar cantadas em mulheres desconhecidas, corteja a prima da própria esposa, assedia a secretária e a empregada doméstica. Mas ele não é um galã. Ao contrário, Gustavo é o toque de humor da narrativa, o bobo, um palhaço trapalhão: todas as suas investidas dão em frustração. Marcos, que teria ensinado a ele todos os truques da conquista, jura ter se regenerado, mas o homem fiel e romântico durou apenas alguns meses. Os personagens nos mostram como a prática do “pegador” está em baixa na telenovela, sublinhando o lado ridículo do conquistador e do homem infiel.

É importante observar a polêmica que se instaurou a partir da denúncia de assédio feita por uma figurinista da Rede Globo³, que

³ Su Tonani (Susllem Meneguzzi Tonani) publicou uma carta no blog “Agora é que são elas”, (ESTADO de MINAS, 2017).

gerou muita fabulação na imprensa e nas redes sociais. Agora, não será o personagem na berlinda, mas o ator.

Como se pode conferir nas matérias consultadas, a primeira declaração de José Mayer após a denúncia foi a de que estariam confundindo ficção e realidade. Em *A Lei do Amor* (Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari, TV Globo, 2016-17, 21h00), José Mayer interpretou o seu primeiro vilão nas telenovelas, *Tião*, que segundo registrou o blog de Patrícia Kogut hospedado n’O Globo (13.11.2016), em entrevista com o ator:

Ainda que a trama resgate o galã pegador, que marcou sua trajetória, Mayer acredita que o papel lhe dá a chance de seguir outros caminhos:

- A primeira desconstrução foi com *Pereirinha*, de “Fina estampa”, bem populacho. Repeti a surpresa com *Cláudio*, de “Império”, que quebrou a imagem do macho (ele era gay). Poderia causar estranheza, mas a admiração cresceu, me acharam corajoso. Agora vivo meu primeiro homem mau no horário nobre. Nunca fui maltratado na rua. Será que isso mudará com *Tião*? (ESTADO de MINAS, 2017, s/p)

Vale ressaltar que não está em estudo a conduta do ator, tampouco se pretende aqui expor, julgar ou avaliar “certos” e “errados”; “bons” e “maus”, mas observar e perceber, pelas fabulações cotidianas, que há diferentes narrativas que concorrem à versão de verdade da história e que a lógica discursiva da telenovela pode ter penetrado nos discursos do ambiente social e ajudado a determinar uma sanção para o ator, que foi imediatamente afastado da telenovela: “A TV Globo decidiu suspender o ator José Mayer de qualquer produção dos Estúdios Globo por tempo indeterminado” (G1, 2017). Funcionários, colaboradores, artistas, atrizes e atores, criaram a campanha “Mexeu com uma, mexeu com todas”. A emissora pediu desculpas à figurinista assediada e a nota foi lida no *Jornal Hoje*. O *Vídeo Show* recebeu atrizes para falar sobre a campanha. José Mayer escreveu uma nota se desculpando.

Já registramos (JAKUBASZKO e NEMI NETO, 2018) certa pluralidade, uma ampliação no espectro das representações das masculinidades e podemos encontrar protagonistas menos idealizados, que já apresentam rupturas com a representação da masculinidade hegemônica. Ainda assim, a questão sobre o valor da fidelidade de nossa cultura, confirmado por Goldenberg (2006), se mantém inalterada. O herói pode ser conquistador até encontrar a sua amada, depois do compromisso seria falha imperdoável. Há muitas sanções à infidelidade nas telenovelas, e embora as mulheres sejam punidas sempre com maior rigor, os homens virtuosos também precisam se desculpar pelas traições. O macho sedutor e infiel é normalmente vilão ou bufão. Desse modo, na telenovela, o comportamento é ridicularizado, portanto, rejeitado como traço de masculinidade a ser seguida.

Esta foi a lógica que se projetou na imagem do ator José Mayer, casado, enquanto interpretava um vilão e descortinou-se a prática de assediar mulheres. Talvez não tenham sido as maldades de *Tião* que provocaram a agressividade da audiência, mas as declarações e o machismo do próprio ator. A história seguiu repercutindo na imprensa até que a figurinista retirou a acusação de assédio. José Mayer foi muito criticado e cobrado pelas declarações ambíguas e confusas, até finalmente publicar a carta em que pede desculpas. A emissora se posicionou de forma congruente com o discurso que veicula em suas telenovelas, recriminando o assédio e desculpando-se com a funcionária. As ações institucionais convergiram com o *logos* pedagógico da telenovela.

Em 2020, devido à pandemia que vivemos, a Globo teve que, pela primeira vez na sua história, parar a produção de telenovelas e recorrer a suas reprises para preencher sua grade. *Amor de mãe* foi substituída, primeiramente por *Fina Estampa* de 2011. José Mayer, portanto, voltou à tela da Globo depois de sua demissão em 2018. Os excelentes índices de audiência da reprise fizeram com que o público voltasse a falar do ator e dos casos de assédio que levaram à sua demissão. Ricardo Feltrin (FELTRIN, 2020), crítico de televisão para o site UOL, perguntou aos leitores se haveria um

possível “descancelamento” do ator após o sucesso da reprise de *Fina Estampa*.

Nos últimos anos a emissora tem mostrado coerência e ensaia pouca tolerância com casos de assédio. Em 2017 repercutiu nas redes sociais que Otaviano Costa, apresentador do *Vídeo Show*, teria sido suspenso após ter provocado reações negativas nas redes sociais por um comentário machista. No mesmo ano, o cantor Victor, da dupla sertaneja Victor & Léo também pediu afastamento do programa dominical *The Voice Kids* após ser acusado de violência pela mulher e a Globo se pronunciou oficialmente. Em 2020 o caso de assédio sofrido por Dani Calabresa e outras profissionais da emissora pelo humorista Marcius Melhem ganhou espaço na mídia e nas redes sociais.

Na ficção, localizamos duas telenovelas recentes que fizeram inserções em que as mulheres mentiam ser vítimas de assédio: *Rock Story* (Maria Helena Nascimento, TV Globo, 2016-2017, 19h00) e *Força do Querer* (Glória Perez, TV Globo, 2017, 21h00). A esse respeito, em seu blog, Nilson Xavier (XAVIER, 2017) sublinha a autoria feminina das tramas. Em o *Novo Mundo* (Thereza Falcão e Alessandro Marson, TV Globo, 18h00) o assédio realmente aconteceu: o personagem histórico *Dom Pedro* (Caio Castro), fazendo jus à sua fama de “conquistador”, assediou *Anna Millman* (Isabelle Drummond), beijando-a a força, às 18h00.

O tema assédio está na pauta do dia e diversos casos semelhantes ocorrem cotidianamente sem que os “machos” envolvidos sofram qualquer sanção, a não ser comentários indignados nas redes sociais. Outro caso de 2017 envolveu dois apresentadores do SBT durante o programa *Sílvio Santos*, no mesmo canal. Em um de seus quadros dominicais, Maísa foi assediada por seu colega de televisão, Dudu Camargo. De acordo com a mídia impressa, após as gravações Maísa deixou o palco, uma produtora foi demitida e Dudu Camargo teve sua carreira alavancada participando de vários programas de televisão.

Em outro caso, internacional, vale lembrar o Oscar de 2017 dado ao ator americano Casey Affleck pelo filme “Manchester by

the Sea”, dirigido por Kenneth Lonergan. Affleck foi acusado de assédio sexual (em situação semelhante a do ator José Mayer) por produtoras de um filme em que ele trabalhara anteriormente. Tudo foi resolvido em segredo de justiça. Porém, durante a sua premiação em 2017, a atriz Brie Larson que lhe entregou o Oscar fez um protesto em silêncio: recusou-se a aplaudir a entrega do prêmio. São apenas dois entre inúmeros exemplos que contradizem cotidianamente as representações que as telenovelas vêm construindo para narrar e propor possíveis soluções em direção à equidade de gênero. A disputa está em processo e a figura do galã aparece como modelo em vias de transformação.

Ao estudar como os romances assimilam o tempo-espaço histórico e constroem a imagem do homem desse tempo representado, Bakhtin (2006) discorre sobre o romance de formação do tipo realista, que, acreditamos, aproxima-se em alguns aspectos da telenovela brasileira. Diferente de outros tipos de romances de formação que representam o tempo histórico apenas como um pano de fundo, as narrativas dos romances realistas de formação apresentam seus heróis e conflitos de modo indissolúvel com o tempo histórico.

O homem se forma concomitantemente com o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. Trata-se precisamente da formação do novo homem (...) mudam os fundamentos do mundo, cabendo ao homem mudar com eles. (BAKHTIN, 2006, p. 222)

O *galã de novela* ainda é um tipo indispensável à roteirização do folhetim eletrônico e suas alterações composicionais ao longo do tempo podem revelar muito sobre o desenvolvimento do próprio gênero telenovela, assim como sobre o machismo e as representações das masculinidades na cultura brasileira. Suas

imagens certamente terão que se adaptar às mudanças no contexto sociocultural. Já temos algumas hipóteses e comprovações sobre como a telenovela tem se aliado à luta pela equidade nas relações de gênero (JAKUBASZKO e NEMI, 2018).

As telenovelas costumam narrar histórias feministas, num esforço progressista e civilizador, para cumprir com o *logos* pedagógico da novela, refratam na direção da verdade e da justiça, mas também deixam escapar os reflexos de uma cultura machista. Nem sempre a audiência capta esse reflexo e não se produz qualquer fabulação no cotidiano. Como exemplo podemos citar o episódio de 10 de abril de 2017 da telenovela *Força do Querer* (Glória Perez, TV Globo, 21h00; também reprisada em 2020-2021): o personagem *Zeca* (Marco Pigossi) retira *Ritinha* (Isis Valverde) à força do aquário em que ela trabalhava por não concordar com seu emprego de sereia. Em uma cena brutal, mas que se pretendia cômica⁴, o galã carrega nos ombros a sua namorada enquanto ela se debate pedindo para ficar em seu emprego⁵. Ainda em 2017 foi possível ver a telenovela reproduzir a já tradicional cena – tão comum em tantas telenovelas ao longo da história – do homem infantilizando a mulher, retirando a agência da heroína em nome do amor, ou da moral e dos bons costumes. Interessante lembrar, ainda, que *Pedro* (José Mayer), em *Laços de família* (Manoel Carlos, TV Globo, 2000-2001, 21h00), ao longo da novela, bateu na personagem *Íris* (Deborah Secco). Também vale notar que os registros de audiência marcam aumento nos capítulos em que mulheres apanham, ou batem umas nas outras motivadas por

⁴ Vale relembrar um trecho da carta de José Mayer: “atitudes machistas, invasivas e abusivas podem ser disfarçadas de brincadeiras ou piadas. Não Podem”. Ainda pior, neste caso, é a “moral da piada”: o homem se coloca como superior à mulher e deve repreendê-la toda vez que ela se desviar do que a cultura patriarcal julga ser adequado para o comportamento feminino (G1, 2017).

⁵ Em nossas observações, em 14.07.2017, na telenovela *Pega-pega* (Claudia Souto e colaboradores, TV Globo, 2017, 19h00), o galã *Eric* vivido por Mateus Solano usa do mesmo recurso de *Zeca* quando a sua namorada, *Luiza*, interpretada por Camila Queiróz, se recusa a falar com ele.

ciúme ou por reparação/vingança de infidelidade. É o homem sempre no centro das atenções, no centro do sentido de vida das mulheres. É da cultura patriarcal a mão que bate.

A supersérie *Os Dias Eram Assim* (Angela Chaves e Alessandra Poggi, TV Globo, 2017, 23h00) parece cuidar atentamente das contradições do tema. O capítulo de 21.07.2017, apresenta um conflito de dois casais: *Alice* (Sophie Charlotte) e *Renato* (Renato Góes) se apaixonaram, mas seus cônjuges não querem conceder a separação. Ao mesmo tempo em que a trama resgata um contexto histórico político brasileiro, da luta contra a repressão e a ditadura militar, mostra as transformações na intimidade. Entrelaçando tempo histórico e construção de personagem, a ficção mostra como a democratização da vida privada está diretamente relacionada à democratização da vida pública, conforme observa Giddens (1993). Para o autor, a sexualidade está diretamente ligada à reelaboração na narrativa do eu, da autoidentidade, da democratização da vida cotidiana que anda em sintonia com a democratização da esfera pública; as práticas democráticas na vida pessoal estimulam práticas sociais igualmente democráticas: “Num plano mais amplo, existe uma simetria entre a democratização da vida pessoal e as possibilidades democráticas na ordem política global” (GIDDENS, 1993: 213). A super série dialoga com o presente histórico brasileiro - de retrocessos ao passado narrado - e foi bastante elogiada por não utilizar o contexto histórico apenas como pano de fundo. Inclusive esteticamente, ao retomar fotos e vídeos da época. É a ficção se entrelaçando ao histórico e aos tempos passado e presente, com projeções para o futuro.

Em *Os Dias Eram Assim*, a temática dos estigmas da separação e do desquite, já superados na atualidade, marca uma leitura do passado que identifica o comportamento machista com a lógica patriarcal e autoritária, apontando para as forças progressistas da sociedade como as responsáveis pelo esforço em direção à democratização das relações. Destacam-se as referências à Leila Diniz e ao semanário *O Pasquim*. Sem cair no estereótipo, o machismo também se pratica por meio da mulher, *Rimena* (Maria

Casadevall), esposa de *Renato*, que se recusa a dar a separação e quer manter o casamento à força; ela ainda pretende engravidar de outro homem para manter seu casamento. Do mesmo modo, o marido de *Alice*, *Vitor* (Daniel de Oliveira), não quer aceitar o fim do casamento apesar de ter, ele próprio, uma amante. É a representação do “macho, adulto, branco, sempre no comando” e pronto a tratar uma mulher como objeto. A minissérie também faz referência às leis de honra ainda em vigor à época, marcando quão machista era a visão de mundo em relação ao presente do telespectador. *Alice* pode perder a guarda das crianças caso aja de maneira “imoral”, como bem sublinhado por seu advogado. São os homens que demarcam as fronteiras do permitido e do prescrito para o comportamento das mulheres. Já seu marido, *Vitor*, mesmo com amantes, sendo usuário de drogas, sabe que a lei está ao seu lado em caso de separação e não hesita em exercer seu poder. Se os dias eram assim antigamente, por que não perguntar: atualmente, a masculinidade está mesmo mudando? E o amor romântico?

Nas telenovelas os casais se unem no êxtase de se completarem um ao outro. Toda a história dos protagonistas se resume a uma busca por aquele(a) que lhe proporcionará a plenitude, o sentido mesmo da sua existência. A usual punição de deixar as mulheres sem par amoroso no final da novela, por exemplo, é uma forma de valorizar hierarquias entre as mulheres, cujo critério é ser a “posse” de um macho, como se a mulher só tivesse valor se casada. As narrativas que exaltam o amor romântico, monogâmico, podem estimular uma visão de mundo de forte viés machista. “A solidão, para algumas mulheres, está associada à vergonha, pois, no Brasil, ser uma mulher sem homem é sinal de fracasso. Para outras, estar só é estar desprotegida e insegura, sobretudo economicamente” (GOLDENBERG, 2006, p. 30).

Neste ponto, a telenovela *A Favorita* (João Emanuel Carneiro, 21h, TV Globo, 2009) inovou e acertou no final de *Catarina* (Lília Cabral) que, cansada da violência doméstica, depois de tanto tentar agradar ao marido, preferiu a separação e, no final, recusou o pedido de casamento que recebera de um pretendente. Ela escolheu

viver sozinha. A solidão foi a sua recompensa já que só assim ela poderia ser ela mesma.

Dois outros exemplos são importantes para a nossa análise. Em 2011, na novela *Fina Estampa*, o personagem *Baltazar* (Alexandre Nero) é apresentado como um marido violento. Ele bate várias vezes na sua mulher, *Celeste* (Dira Paes). O personagem é a clássica representação do marido abusivo. Ele bate e depois se arrepende. Mesmo indo à polícia no decorrer da novela, no final, *Celeste* perdoa o marido e eles terminam juntos, com direito à trilha sonora de Jorge e Mateus romantizando relacionamentos abusivos (“quando a gente fica junto, tem briga/ quando a gente fica longe, dá saudade”). A ironia recai sobre o macho homofóbico ao insinuar que *Baltazar* teria uma atração reprimida pelo mordomo *Crô* (Marcelo Serrado).

Já em 2017 em *O outro lado do paraíso* (Walcyr Carrasco, TV Globo, 21h, 2017-2018), a personagem *Clara* (Bianca Bin) passa por situações semelhantes nas mãos de *Gael* (Sérgio Guizé), porém, os seis anos de distância entre uma telenovela e outra não permitem o mesmo final. Em *O Outro lado do paraíso*, *Clara* abandona *Gael* ganhando um final feliz com um homem que a respeita.

Por muito tempo os protagonistas atuaram como representantes do padrão hegemônico, as mudanças são muito recentes. Namoros que seguem e acabam, divórcios, novos arranjos familiares, histórias de amores *puros* e *confluentes* (GIDDENS, 1993), heterossexuais e homossexuais, assim como formações poliamorosas nas tramas secundárias. E as mudanças avançam para as tramas principais, colocando em questão o machismo do amor romântico.

Talvez o caso mais recente de mutação do amor romântico heterossexual tenha sido o final de *Félix* (Mateus Solano) em *Amor à vida* (Walcyr Carrasco, TV Globo, 2013/2014, 21h). Amparado pelo público, o autor deu ao personagem um final feliz com *Niko* (Thiago Fragoso). O protagonismo do par amoroso heterossexual foi apagado pelo brilho da história de amor entre *Félix* e *Niko*, garantindo aos dois homens a última união amorosa da trama a se consolidar – aquele

lugar de honra reservado aos personagens principais. A narrativa de *Félix* exemplifica tanto a dificuldade de expor a diferença, quanto a revolta com os padrões hegemônicos. Consumou-se o tão esperado “beijo *gay*” na telenovela e uma explosão de comentários, a maioria em tom de comemoração, explodiu na imprensa e nas redes sociais: o casal *gay* se tornou o par romântico protagonista da história. A cena final da telenovela mostrava o pai finalmente aceitando o filho independentemente de sua orientação sexual e não um final feliz do par amoroso convencional. Vale registrar que a cena do beijo entre *Félix* e *Niko* foi censurada na exibição da telenovela no México. O sucesso da personagem e sua narrativa mostram que a audiência brasileira se identifica com representações que rompem com a heteronormatividade e o machismo.

Como a própria telenovela, o galã está em constante mudança. O caso do Félix que vai de vilão a mocinho/galã *gay* talvez represente uma nova imagem do homem e da masculinidade na televisão. Cenas como vimos em *A força do querer* não podem ser mais justificadas na representação de um galã. Um verdadeiro galã não pode cometer qualquer ato de violência contra a mulher, ainda que seja por amor.

Nos últimos anos, as novelas têm apresentado galãs amorosos, que respeitam as escolhas das mulheres e que as amam do jeito que são. Caso mais recente, em *Amor de mãe*, o personagem de Murilo Benício tenta se desconstruir ao longo da trama. Ele termina um casamento de décadas com uma mulher da idade dele para assumir um novo relacionamento com uma mulher mais pobre. Ela, por sua vez, não aceita o conto de fadas tão facilmente. Ela já não é mais a pobre mocinha que vai ser salva por se relacionar com um homem rico e viver seu conto de fadas em um castelo (apartamento de luxo na zona sul do Rio de Janeiro). Ela apresenta ao velho tipo galã uma nova visão, por que não dizer mais feminista, da sociedade em que vivem.

O outro galã, na mesma novela, *Danilo* (Chay Suede), também é um homem desconstruído conforme proposto nesta segunda década do século XXI. Ele é um homem sensível que ama a sua

mulher e que tenta educar junto com a namorada (eles não se casam oficialmente) o recém-nascido filho.

Apesar da mudança do galã, a violência contra a mulher ainda persiste nas novelas. Porém, ela surge contra a mulher que trai, a vilã. *Tufão* (Murilo Benício), em *Avenida Brasil* (João Emanuel Carneiro, 2012), bate na cara de sua mulher, Carminha (Adriana Esteves), duas vezes e a expulsa de casa quando descobre que ela e seu cunhado eram amantes e tinham enganado toda a família durante anos. Alguns anos atrás ele poderia matá-la. A violência é justificada nos moldes dos crimes contra honra que persistiram no Brasil até os anos 80, como explicou Chauí (1984, p.78), os crimes de honra no Brasil não eram passíveis de punição.

O que dizer do final trágico da história de *Dona Sinhazinha* (Maitê Proença) na adaptação de *Gabriela, Cravo e Canela?* E da história real de Ângela Diniz, assassinada por Doca Street em 1976, mas que foi preso apenas em 1981 depois de muita pressão dos movimentos feministas? A honra ferida ainda é mote de várias telenovelas, porém, podemos perceber uma certa mudança nos últimos anos. Em *Segundo Sol*, do mesmo autor de *Avenida Brasil*, João Emanuel Carneiro, constrói uma vilã que também trai o marido. A diferença entre 2012 e 2017 é a reação do galã. Diferentemente de *Tufão* em *Avenida Brasil*, *Beto Falcão* (Emílio Dantas) se sente traído e briga com a mulher, mas ele não usa da violência física e também não a expulsa de casa. Ela mantém a mansão como moradia até o final da novela. As duas vilãs passam por redenção. Em *Avenida Brasil*, *Carminha* volta a suas origens morando no lixão e mostra-se arrependida dos problemas que causou. E, em *Segundo Sol*, *Karola* (Deborah Secco) morre salvando a vida do ex-marido.

Apesar dessas mudanças na construção do galã, a violência física e moral contra a mulher, seja ela vilã ou heroína, ainda se reproduz conforme o padrão composicional do gênero. O galã já não bate mais na vilã, porém outras mulheres ao redor do protagonista assumem essa posição. Em *Segundo Sol*, a mãe e a cunhada do galã partem para a agressão física como parte do

processo de redenção da antagonista. Diferentemente de 2012, a surra, em *Segundo Sol*, é substituída pela humilhação pública. Os fãs do marido (cantor de sucesso) atiram copos de bebida no palco. Em uma segunda cena, ela é verbalmente atacada por pessoas na rua, afinal, ao que parece se confirmar com os picos de audiência em cenas de agressão entre mulheres, a vilã ainda precisa sofrer abuso físico e moral para se corrigir.

Em 2019, em *A Dona do Pedaco*, a vilã também sofre violência física, confirmando a tendência apresentada em *Segundo Sol*, a violência é entre mulheres. Nesta novela de Walcyr Carrasco, a mãe, *Maria da Paz* (Juliana Paes), inconformada com a filha *Josiane* (Agatha Moreira), que entre outras ações roubou a mãe e dormiu com o namorado dela, se sente no direito de bater na moça durante o confronto quando a verdade é revelada. Numa transição pedagógica, as agressões físicas passam a ser características exclusivas de personagens antagonistas.

Quando Gabeira (1980) escreveu *O Crepúsculo do Macho* anunciava o final da hegemonia do macho que defendia sua honra com sangue, que subjugava outras espécies e outros gêneros de sua própria espécie. Contudo, nenhum império termina facilmente ou de maneira abrupta. São necessários anos, às vezes décadas, para que novas estruturas de poder se cristalizem. A derrocada do macho vem sendo anunciada há décadas, porém, como todo processo de transição, está composto por movimentos de retração e expansão. Segundo Bourdieu (2007), somente uma ação política que tenha em conta todos os efeitos da ordem masculina, mantida tanto por homens quanto por mulheres, que mexa nas estruturas das grandes instituições, nas quais a ordem social é principalmente baseada na dominação masculina, a longo prazo, poderá “contribuir para o desaparecimento progressivo da dominação masculina” (BOURDIEU, 2007, p. 139). Quem sabe uma transferência de poder esteja ocorrendo.

O império do macho, ainda que fragilizado, tem experiência no exercício de dominação e subjugação em que minorias tentam não tomar o poder, mas sim expandi-lo e diluí-lo em espaços mais

igualitários de representação, deixando espaço aberto para novas possibilidades de ser e estar no mundo. Registramos num estudo (JAKUBASZKO, 2017) sobre a minissérie *Amores Roubados* (George Moura, TV Globo, 22h00, 2014) a morte do macho com a adaptação livre do romance “A emparedada da rua nova” (Carneiro Vilela, 1909), pois permite recontar no presente uma história do passado de forma a atualizar seus conflitos para se adequarem aos sentidos dos novos interlocutores. Ainda que a obra original fizesse a crítica da misoginia na sociedade brasileira na transição dos séculos 19 e 20, o final em que a heroína era emparedada viva pelo pai por ter engravidado daquele que era também amante de sua mãe foi alterado de forma que o macho - tanto o pegador quanto o opressor - parece ter sido o elemento anacrônico eliminado. Ao invés do emparedamento da mulher que se recusou à submissão, o pai assassino do amante da filha e da esposa é que morre ouvindo sua sentença de morte da boca da própria filha. Morrem o opressor e o galã do tipo “Don Juan”. *Antônia* (Ísis Valverde) recuperou para a heroína um “final feliz”. Assim, nesta minissérie, o final da história se inverte: não é o pai que mata o amante, enlouquece a mulher e empareda a filha, mas é o macho todo poderoso que morre frente à mulher, aquela que se empodera porque não se curva. E dela nascerá um novo homem. Se Carneiro Vilela tinha como objetivo denunciar a misoginia da sociedade recifense, *Amores Roubados* nos mostra como o Brasil do século 21 vem operando a desconstrução do machismo.

Considerações

Os gêneros, e seu sentido no jogo de significação social, oferecem sentido estruturador para as identidades. A masculinidade é uma construção histórica e social e em permanente transformação. O machismo é a expressão da dominação masculina, como um conjunto de valores, crenças e práticas, cria hierarquias e alimenta a desigualdade entre os gêneros. A dominação masculina afeta a todos. O sistema das

representações de masculinidade das telenovelas trabalha com a expectativa da igualdade entre os gêneros, mas as contradições também se pronunciam.

E assim, o gênero telenovela vai diluindo a trama principal, trabalhando cada vez mais uma estrutura em múltiplos núcleos dramáticos (*multiplot*) e troca de protagonismos, retirando os holofotes das representações machistas e transformando os “galãs pegadores” em anacrônicos modelos de masculinidade. O fio condutor passa a ser o amor, não necessariamente naquele modelo romântico ao gosto patriarcal. Os roteiristas da atualidade têm desafios a superar: como desvincular as formas composicionais do *galã*, da representação do amor romântico e das possibilidades de *happy end* do machismo que está impregnado na cultura e nos gêneros discursivos?

O galã muda, assim como a telenovela, porém a desconstrução do galã precisa vir acompanhada da construção de novas representações de gênero que combatam, especialmente a misoginia, a homofobia e a transfobia. À medida que surgem novos modelos de masculinidade, que as lutas feministas e LGBTQIAP+ avançam em suas conquistas, a teledramaturgia precisa se adaptar para continuar a produzir sentidos que dialoguem com a sua audiência. Agora é esperar pelos próximos capítulos para saber como as formas poéticas vão corporificar um novo *galã de novela*, e como a diversidade irá crescer e se fixar nas representações de contextos históricos, pessoas, relações afetivas e amorosas.

Referências

- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, M.M. **Teoria do Romance II**. As formas do tempo e do cronotopo. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. **Do romance folhetinesco às telenovelas.** *OP SIS - Revista do NIESC*, Vol. 5, Goiânia, 2005, pp.63-74.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão Sexual – Essa nossa (des)conhecida.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

ESTADO de MINAS. **José Mayer é acusado de assédio sexual por figurinista da Globo.** Disponível em <https://www.uai.com.br/app/noticia/mexerico/2017/03/31/noticias-mexerico,204346/jose-mayer-e-acusado-de-assedio-sexual-por-figurinista-da-globo.shtml> > 31.03.2017.

FELTRIN, Ricardo. Análise: por que o público "descancelou" o ator José Mayer? **UOL**, Blog do Ricardo Feltrin. 07.05.2020. Disponível em <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2020/05/07/analise-por-que-o-publico-descancelou-ze-mayer.htm>> Acesso em 02.02.2023.

FURLANETO, Audrey. Ser galã é função ingrata, diz José Mayer. **Folha Ilustrada.** Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/09/626920-ser-gala-e-funcao-ingrata-diz-jose-mayer.shtml>> Acesso em 18.10.2021 22.09.2009.

G1. **Globo suspende José Mayer; atrizes fazem protesto contra assédio.** 04.04.2017. Disponível em <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/globo-suspende-jose-mayer-atrizes-fazem-protesto-contra-assedio.ghtml>> Acesso em 02.02.2023.

GABEIRA, F. **O crepúsculo do macho.** Rio de Janeiro: Ed. Codecri Pasquim, 1980.

GIDDENS, A. **As transformações da intimidade.** Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOLDENBERG, Mirian. **Infiel.** Notas de uma antropóloga. Rio de Janeiro: Record, 2006.

JAKUBASZKO, Daniela. A minissérie Amores Roubados e a desconstrução do machismo na ficção televisiva. **Estudios sobre las culturas contemporáneas – Revista de investigación y análisis.** Época III, Volume XXIII, Número III, Edição Especial, 2017, pp.109-134.

JAKUBASZKO, Daniela e NEMI, João. 'Um novo espectro de masculinidades nas telenovelas do horário nobre da Rede Globo:

apontamentos para a observação das representações de gênero na ficção televisiva à luz da Teoria Queer'. **Interin**, v. 23, n. 2, jul./dez. 2018.

JAKUBASZKO, Daniela. Cenas de Beto Rockfeller: memórias de 1968, o ano que mudou para sempre o gênero telenovela no Brasil. **Revista ECO-Pós**, V. 21, n. 1, jan-jun, 2018. RJ: UFRJ, 2018.

JAKUBASZKO, Daniela. **A representação de temas de interesse público na telenovela brasileira**: uma perspectiva dialógica para o estudo da ficção audiovisual. Alexa Cultural: Embu das Artes-SP e EDUA: Manaus-AM, 2019.

LIMA, Isabelle Moreira. Tabu na TV. Romance lésbico começa a ser esboçado na novela, mas faltam muitos capítulos para que casal gay vire 'família' no horário nobre. **Folha de São Paulo**, 2014. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/155519-tabu-na-tv.shtml>>. Acesso em 02.02.2023.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO, Guillermo (orgs.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MOTTER, Maria Lourdes. A Telenovela: Documento Histórico e Lugar de Memória. **Revista Usp**, n. 48, São Paulo: USP, CCS, dez., jan., fev. 2000-2001.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade**: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura, 2003.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismo de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: Maria Immacolata Vassallo de Lopes. (Org.). **Internacionalização da Telenovela**. São Paulo: Loyola, v. 1, 2004, pp. 251-292.

NEMI, João e JAKUBASZKO, Daniela. A ficção televisiva e o galã de novela em zona de fronteira entre o machismo e o feminismo: um estudo de caso do galã José Mayer. **Revista Comunicação & Inovação**, Vol. 18, n. 38, set-dez, 2017. São Caetano do Sul, SP: USCS, 2017.

XAVIER, Nilson. O que há entre o caso José Mayer e as falsas denúncias de agressão nas novelas da Globo? **UOL**, Blog do Nilson Xavier. Disponível em <<https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2017/05/30/o-que-ha-entre-o-caso-jose-mayer-e-as-falsas-denuncias-de-agressao-nas-novelas-da-globo/>> Acesso em 02.02.2023.

Gêneros e formatos televisivos na era do *streaming*: uma análise das produções originais Netflix latino-americanas

Tomaz Affonso Penner
Claudinei Lopes Junior¹

O presente texto busca apresentar resultados de um estudo que teve como objetivo verificar os gêneros e os formatos de toda produção original da Netflix realizada na América Latina lançada até 12 de fevereiro de 2020. Além disso, buscou-se compreender as relações que a programação latino-americana original Netflix tem com a tradição televisiva seriada do sistema *broadcast* da região, especialmente levando em conta os hábitos locais de produção e consumo do Brasil, muito ligados à ficção televisiva e especialmente à serialidade por conta da forte influência da telenovela. Como resultado, identificou-se uma “herança” da televisão tradicional nos produtos culturais distribuídos por *streaming*, especialmente em termos de gêneros e formatos.

Para embasar teoricamente as transformações percebidas a partir da popularização da distribuição de conteúdos por *streaming*, foram utilizados conceitos de Mikhail Bakhtin, teórico que conduz o fio narrativo do presente livro; ademais, o pensamento bakhtiniano orienta vários estudos do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação, o GELiDis, que organiza esta edição. Sendo assim, empreende-se a aproximação de conceitos historicamente consolidados no âmbito dos estudos literários e da filosofia da linguagem para os estudos audiovisuais, em especial os de televisão cuja realidade contemporânea contextualizada pela chamada televisão

¹ Ao longo da produção deste capítulo, o pesquisador foi bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

distribuída pela internet (LOTZ, 2018) retrata aspectos de mudanças tão rápidas quanto drásticas. Apesar de todas essas transformações conjunturais, acreditamos que a obra de Bakhtin continua sendo uma ferramenta eficiente e, mais ainda, fundamental para a compreensão do mundo e particularmente dos processos comunicacionais que envolvem o audiovisual, a televisão e a ficção seriada.

Ao longo do capítulo, em primeiro lugar, enfocamos um conceito central do pensamento do Círculo de Bakhtin: o gênero do discurso que subsidia nosso olhar para a produção televisiva. Em seguida, discutimos sobre os conceitos de gêneros e formatos televisivos deixando predominante seu caráter cultural para então destacarmos a tradição da produção, distribuição e consumo da ficção seriada latino-americana, dando destaque para o contexto brasileiro, que envolve em sua trajetória a telenovela, até a emergência do *streaming*. Por fim, traçamos um panorama quantitativo dos gêneros e formatos de obras originais Netflix latino-americanas, tendo como resultado um material eficiente para subsidiar desdobramentos qualitativos da pesquisa posteriormente.

Gênero do Discurso: explorando o conceito à luz do Círculo de Bakhtin

Antes de se ater à discussão teórica-conceitual, é válido pontuar algumas informações de modo a contextualizar a origem, a autoria e o momento histórico que suplementam a emergência do conceito explorado nesta seção do trabalho. Primeiramente, o Círculo de Bakhtin faz referência a um grupo de intelectuais e de profissionais das mais diversas áreas cujos interesses, perceptíveis nas suas produções, convergiam inicialmente na filosofia e na linguagem. Encontravam-se regularmente entre 1919 e 1929 e promoviam uma profunda discussão multidisciplinar sobre aspectos relacionados à linguagem a partir de filósofos do passado e daqueles que eram contemporâneos a eles (FARACO, 2009, p. 13).

Dos entusiastas do Círculo, além do próprio autor que nomeia o grupo, Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), merecem destaque Valentin Nikolaevich Volóchinov (1895-1936) e Pavel Nikoláievich Medviédev (1892-1940).

Bakhtin tem sua formação nos estudos literários. Foi professor, atuando sem vínculos institucionais até depois da Segunda Guerra Mundial, quando conseguiu um emprego fixo, aposentando-se em 1969 e falecendo em 1975 na cidade de Moscou. Pode-se considerar que suas contribuições o posicionam como um dos filósofos mais importantes do século XX, apesar de seu ostracismo ter feito com que suas ideias e debates ganhassem destaque na Rússia somente na década de 1960, chegando ao Ocidente a partir dos anos de 1970 (CLARK e HOLQUIST, 1998 [1984]).

No que se refere à preocupação dos pensadores do Círculo a respeito do gênero, Faraco (2009, p. 130) destaca que, no capítulo 7 de *O Método Formal nos Estudos Literários* (2012 [1928]), Medviédev já explicava pioneiramente, embora focando os gêneros literários, a relação entre tal conceito com a vida social e a cognição o estendendo para outros espectros da atividade humana. Especificamente, a teoria dos gêneros de Bakhtin (2011, p. 261-262) parte da premissa de que o uso da linguagem permeia todos os campos da atividade humana e não se refuta tal abrangência de aplicação mesmo tendo a língua como uma unidade coletiva. A materialização da língua, por sua vez, se dá por meio de enunciados, sejam orais ou escritos, concretos e únicos oriundos dos integrantes de cada um desses campos de atividade humana cujas propriedades e finalidades estão refletidas indissolúvelmente no conteúdo temático, no estilo e na construção composicional desses próprios enunciados. E, apesar de esses enunciados concretos serem individuais e particulares, o que Bakhtin (2011, p. 262) propõe é que “[...] cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (grifos do autor).

Na tentativa de superar o reducionismo da função comunicativa da linguagem na “nossa fala” dominante na

linguística do século XIX, que chegava a promover a formação do pensamento e a necessidade expressiva dos homens como primeiro plano na concepção da língua, Bakhtin (2011, p. 269), explorando a natureza dos enunciados concretos e dos gêneros discursivos, incita que, na verdade, o enunciado é a unidade da comunicação discursiva e as palavras e as orações são as unidades da língua enquanto sistema. Isso ocorre porque o sistema linguístico fornece um repositório de recursos fonéticos, gramaticais e lexicais para conceber as unidades da língua; porém essa só ganha vida quando atinge a forma de enunciações, portanto, só se faz discurso na e pela comunicação discursiva.

O funcionamento da comunicação discursiva, por consequente da própria teoria dos gêneros do discurso, é regido por um princípio de responsividade. No complexo e completamente ativo processo de comunicação discursiva, “[...] toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza altamente responsiva; [...] toda compreensão é prenhe de resposta” (BAKHTIN, 2011, p. 271). O próprio falante/escritor espera que seu ouvinte/interlocutor não tenha um entendimento passivo já que houve esforços em tornar sua fala/escrita inteligível pressupondo a funcionalidade do sistema da língua, mas também da percepção da realidade a partir de enunciados antecedentes (BAKHTIN, 2011, p. 273). Vale aqui ponderar, então, que a comunicação discursiva é circundada pelo interdiscurso que é capaz de fornecer aos agentes envolvidos no ato comunicacional uma gama de possibilidades de interpretação da realidade a partir das palavras utilizadas nos enunciados concretos levando em conta aquilo que já foi dito antes, em outro local, de forma independente sinônimo daquilo “[...] que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra” (ORLANDI, 2009, p. 31).

Dessa maneira, negando uma unilateralidade de uma emissão ativa e uma recepção passiva, pode-se afirmar que é imprescindível que tanto o emissor como o receptor tenham entendimento das

significações dos enunciados proferidos na situação de comunicação de modo que sejam estabelecidos os critérios que gerenciam a noção de gênero do discurso. Portanto, a força matriz conceitual dos gêneros discursivos, ou seja, o enunciado concreto, está no cerne das interações comunicativas como um elo na cadeia de comunicação que depende tanto do emissor e do receptor como das engrenagens que precedem essa dada cadeia comunicativa. Aos gêneros discursivos, não são atribuídas características individuais nem dos falantes/escritores nem dos ouvintes/interlocutores, nos gêneros apenas reverberam-se as circunstâncias dos campos da comunicação cultural onde acontecem as interações discursivas lembrando da existência inevitável da linguagem nas atividades humanas ao longo do tempo vivido.

Propõe-se ainda uma tipificação dos gêneros do discurso: os primários e os secundários. A primeira categoria é caracterizada por enunciados simples proferidos em circunstâncias de comunicação imediata e espontânea, ou seja, que são facilmente encontradas no cotidiano; já a segunda, abrange enunciados complexos mediados predominantemente pela escrita e emergentes a partir de condições de convívios culturais mais desenvolvidas (BAKHTIN, 2011, p. 263). Contudo, essa divisão não inviabiliza uma interpenetração dessas duas categorias, afinal

no processo de sua formação, eles [gêneros secundários] incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios, por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana (BAKHTIN, 2011, pp. 263-264).

Logo, os gêneros primários compõem os gêneros secundários, sendo perceptível uma interrelação entre tais categorias. Há o emprego de uma maior complexidade a qual causa um restabelecimento de novas possibilidades de significados de maneira que se podem modificar tanto os enunciados concretos de gênero primário como alterar também a constituição daqueles que são referentes ao gênero secundário ao passo que acontecem as interações discursivas. Bakhtin (2011, p. 266) ainda pondera que:

a relação orgânica e indissolúvel do estilo com o gênero se revela nitidamente também na questão dos estilos de linguagem ou funcionais. No fundo, os estilos de linguagem ou funcionais não são outra coisa senão estilos de gênero de determinadas esferas da atividade e da comunicação.

Então, o estilo de linguagem pode ser considerado como uma manifestação de um gênero considerando a situação de comunicação onde os enunciados foram proferidos. Sendo assim, mudanças históricas nesses estilos linguísticos ou funcionais acarretam transformações nos gêneros discursivos por conta da ligação indissolúvel que esses mantêm não só com o conteúdo temático e com a construção composicional, mas também com o estilo. Compreender os gêneros discursivos demanda uma explicação dessas transformações históricas que acontecem nos estilos de linguagem presentes nos enunciados concretos, utilizados nas interações discursivas, capazes de refletir a vida social, afinal “como a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (BAKHTIN, 2011, p. 265).

Concatenados a isso, os gêneros do discurso funcionam como um fio condutor dentro de um complexo sistema de significação relacionado à atividade humana mediado pela linguagem, oral e escrita, no qual destacam-se condições e transformações sócio-históricas dinâmicas e orgânicas que se concretizam ao longo do tempo formando assim modelos de expressão a partir das

interações discursivas dos interlocutores de uma determinada comunidade. Ademais, os gêneros do discurso servem como guias nas escolhas dos sentidos dados as nossas palavras, pois organizam o nosso discurso nessa malha de recursos linguísticos possíveis para compor a comunicação discursiva dotados sócio-historicamente de caráter ideológico.

Gêneros e Formatos Televisivos

Neste estudo cabe ainda discutir os gêneros televisivos. Raymond Williams (2004) foi um dos primeiros teóricos, já na década de 1970, a abordar os impactos que a televisão causava e as possibilidades de seu desenvolvimento considerando o avanço tecnológico. Para Williams (2004, p. 39), “a televisão é essencialmente uma combinação de formas anteriores de desenvolvimento: o jornal, o encontro público, a aula educacional, o teatro, o cinema, os esportes de estádio e os anúncios publicitários”.

O que chama a atenção aqui é a complexidade da televisão, em termos de linguagens e gêneros. Para a compreensão dessa complexidade expressa nos produtos televisivos, cabe pontuar que o estudo dos gêneros se salienta como uma ferramenta importante nessa empreitada. As produções televisivas são derivadas de matrizes culturais que orientam, individual e coletivamente, a construção da realidade; por meio de conteúdos, formas e estruturas de seus programas e produtos audiovisuais, a televisão pode configurar sua linguagem a partir do que chamamos de gêneros televisivos², capazes de aglutinar e estabilizar dentro de categorias sua expressividade.

² Vale considerar aqui que a filosofia da linguagem proposta por Bakhtin vai além da literatura e dos estudos linguísticos, sendo uma teoria do conhecimento. Justificando essa abrangência, é importante relembrar a constatare retomada da conexão permanente que a linguagem mantém não só com a língua, mas com diversos campos da atividade humana, ou seja, com a vida social de maneira crítica e dialética. Crítica, porque não reduz a linguagem a questões que envolvem somente a linguística; e dialética, por considerar a língua como um sistema vivo num contexto

Num panorama brasileiro e um pouco mais recente, referente ao início dos anos 2000, tomando o conceito de gênero num viés bakhtiniano, Machado (2014, p. 68), ao estudar a televisão, reitera que

o gênero é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e organizadas na evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores.

Mais uma vez, pontua-se o caráter organizador atribuído ao gênero; além disso, aqui, como estamos discutindo a linguagem televisiva, destaca-se que as articulações do gênero extrapolam o espectro da literatura. Como uma matriz cultural e cognitiva, o gênero consegue, então, manter uma linha de percurso sócio-histórica da interpretação dos sentidos dos recursos expressivos de determinada linguagem, tal como acontece com a televisiva, a partir das manifestações discursivas que a englobam promovendo a interlocução de antigas e novas significações entre os sujeitos; no caso, da televisão, estabelecendo ligação com outros meios de comunicação precedentes a ela.

Ainda sobre os gêneros televisuais, especificamente, Jost (2004, p. 27) afirma que funcionam como "moeda de troca que regula a circulação dos textos ou dos programas audiovisuais no mundo midiático". Pode-se retomar aqui o princípio de responsividade do emissor e do receptor, que é cerne da noção de gênero conforme as proposições bakhtinianas. Tanto aqueles que produzem o conteúdo televisivo, ou seja, as emissoras, quanto aqueles que o consomem, os telespectadores, orientam suas escolhas e postulam condições

de comunicação discursiva ao longo do tempo prezando pela compreensão dialógica e pela responsividade ao outro (PONZIO e PETRILLI, 2000).

interpretativas acerca de cada situação interacional presente nas ações comunicativas que compõem o tal conteúdo a ser transmitido pela televisão. Mittell (2004, p. 10) também observa a partir de uma ótica cultural que “os gêneros cruzam as fronteiras entre texto e contexto, pontuando produção, distribuição, promoção, exibição, crítica e práticas de recepção, todas trabalhando para categorizar os textos da mídia em gêneros”.

Em termos produtivos do conteúdo televisivo, enquanto indústria cultural, emerge ainda o termo formato. Aronchi de Souza (2004, p. 46) esclarece, numa perspectiva mais direcionada à produção dos programas televisivos, que “o termo formato é nomenclatura própria do meio para identificar a forma e o tipo de produção de um gênero de programa de televisão. Formato está sempre associado a um gênero [...]”. Sendo assim, o formato é composto por um conjunto de ações técnicas, artísticas, econômicas e empresariais, desenvolvidas pela televisão, enquanto meio de comunicação, a fim de integrar uma intencionalidade plástica e reproduzível a um gênero. Portanto, aqui se reconhece que o formato não se limita à constituição de programas. Na verdade, ele estabelece uma relação íntima com o gênero, fornecendo-lhe algumas de suas características no campo da produção televisiva.

Ainda nessa dimensão cultural e comunicacional, especificamente, sobre a ficção televisiva e seriada, Mungoli (2017, 2019) destaca a composição constitutiva constante e orgânica entre gênero e formato: características genéricas dominam os formatos, os quais, por sua vez, exercem influência sobre os gêneros; e reforça a discussão da noção de gênero e de formato como instância de mediação do local numa dupla articulação. Essa proposta prevê que os gêneros e os formatos ficcionais, além de serem elementos que quando articulados intrinsecamente mostram-se como uma instância de mediação cultural a partir do local (MARTÍN-BARBERO, 2001), também integram todas as etapas do circuito da comunicação - produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução - o que lhes garante distinguir tais práticas como práticas discursivas (HALL, 2003). Ou seja, as questões simbólicas

não podem ser desvinculadas das atividades realizadas em cada etapa do circuito de comunicação que sofre com as modificações oriundas das inovações tecnológicas.

Primeiramente, para Martín-Barbero (2001, p. 311) “os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos”. Dessa forma, os gêneros não são apenas categorias restritivas a uma esfera da vida social, seja ela de cunho artístico ou econômico. Na verdade, os gêneros estão presentes no tecido social.

Em suma, nessa dupla articulação gênero-formato ficcional, constata-se que “o formato está intimamente ligado ao gênero narrativo como instância de mediação entre o ser humano e o mundo e não apenas a um modo de produção” (MUNGIOLI, 2019, p. 162). Isto é, tanto o gênero como o formato ficcional, ao fazerem parte do circuito comunicacional como um todo, em todas as etapas e por conta da relação íntima, constante e orgânica que mantêm, são elementos que articulam as matrizes culturais de um determinado grupo social.

Finalizando, os gêneros são matrizes que dialogam constitutivamente com os formatos industriais e com as lógicas da produção, mas também com outras esferas culturais da sociedade, configurando parâmetros de hábitos e de comportamentos socioculturais que se instauram por meio da serialização. E a serialização, de certa maneira, também é vista como mediadora do cotidiano e do ritmo social (SEPULCHRE, 2011), no caso da distribuição de fluxo experimentada pelo modelo *broadcasting*. Deitar-se para dormir após a telenovela, marcar encontros semanais com amigos para assistir ao programa favorito e correr para chegar em casa a tempo de ver a *season finale* da série da qual todos estão falando são hábitos comuns regidos pela mediação entre os seres humanos e os gêneros e formatos, não ficcionais e ficcionais, presentes não só na programação televisiva linear como em muitos outros produtos da indústria cultural.

A tradição seriada latino-americana, em especial, a brasileira

Os últimos setenta anos da produção cultural brasileira são marcados pela forte presença da televisão, cujo desenvolvimento ocorreu de maneira paralela à inclusão da ficção seriada e particularmente da telenovela nos hábitos de consumo midiático nacionais. A primeira telenovela foi ao ar no país em 1951. Nos primeiros tempos da televisão, toda a programação televisiva era exibida ao vivo. As telenovelas então tinham capítulos exibidos apenas duas ou três vezes por semana, devido às dificuldades técnicas de produção. O público que tinha acesso a esses produtos culturais era reduzido, principalmente por conta dos preços altos dos televisores, que começaram a se popularizar no Brasil já durante os anos 1960.

A telenovela diária como conhecemos hoje só começou a ser produzida e exibida de 1963 em diante, com a introdução do videoteipe no país. A tecnologia permitiu que o formato se tornasse mais difundido, abrindo caminho para o primeiro grande sucesso de público, *O Direito de Nascer* (1964), da TV Tupi. O título, além do êxito de audiência no Rio de Janeiro e em São Paulo, inaugurou a exibição de telenovelas em horário nobre e uma tradição que acompanhou a emissora até sua extinção: a produção de ficção seriada.

Assim como a TV Tupi, a Globo, fundada em 1965, também elegeu a telenovela como ponto central de sua programação. Era uma estratégia de emissoras da América Latina já colocada em prática pela Televisa no México e pela Radio Caracas Televisión na Venezuela (LOPES, 2004). Pela fácil adaptação de criações artísticas às necessidades da indústria televisiva, como preenchimento da grade de programação, custos de produção relativamente baixos, fidelização do público e pelo retorno financeiro potencial, a serialização é a principal forma de apresentação de conteúdos na televisão (MACHADO, 2014; BARTHES, 2011).

Tudo isso mostra a dimensão que a ficção seriada tem no conjunto de produções televisivas brasileiras. Estudos anteriores (MUNGIOLI, PENNER e IKEDA, 2019) apontam que no período

de janeiro de 2015 a agosto de 2018, foram veiculadas 36 séries e minisséries em canais abertos de TV no país - destas, apenas duas não foram exibidas na Globo. Em 2016, somente a Globo produziu o formato, sete no total. Ainda durante este ano, a emissora exibiu nove séries e o SBT, em parceria com a Fox, produziu *A Garota da Moto*, veiculada pelos dois canais. Em 2017, a Record, em parceria com o canal A&E, exibiu *Sem Volta*, enquanto a Globo apresentou 11 produções originais. Os estudos sobre gêneros e formatos, apontando a ficção seriada de maneira geral e a telenovela em particular como os produtos audiovisuais em canais abertos mais vistos no Brasil e na América Latina (BURNAY *et al.*, 2018, p. 57), evidenciam que as mídias tradicionais, especialmente a televisão, ainda possuem relevância no cenário cultural da região. No entanto, cabe enfatizar que o contexto atual aponta para uma multiplicidade de telas e dispositivos que amplia e, ao mesmo tempo, segmenta a recepção de conteúdos.

No caso da Netflix, que não possui grade linear de programação, torna-se possível ao espectador testar diversas maneiras de experiências estéticas que variam conforme o interesse, o tempo que ele pode dedicar à assistência dos episódios, ou mesmo em função dos dispositivos e recursos tecnológicos de que dispõe. Nesse contexto, o fenômeno do *binge-watching*, ou “maratonar” - que consiste na assistência a diversos episódios, ou temporadas inteiras, em sequência ininterrupta - é uma das formas de fruição que têm chamado atenção de pesquisadores no campo da Comunicação (JENNER, 2016, 2020; RUBENKING *et al.*, 2018; SILVA, 2015, 2020) e de profissionais da indústria de televisão distribuída pela internet. Existem muitas outras formas de experiências estéticas proporcionadas, por exemplo, por recursos que podem acelerar a velocidade das cenas; ou, em uma perspectiva mais artesanal, quando o próprio espectador seleciona por meio da barra de frames as cenas que quer ver, ou ainda com o uso de funcionalidades oferecidas pela Netflix, como a que permite pular a abertura das séries. Além disso, o portal lançou produções interativas, com opções de seguir a trama de maneiras diferentes

para cada espectador, como em *Gato de Botas: preso num conto épico* (2017) e *Black Mirror: Bandersnatch* (2018).

Enfim, há uma grande ampliação de possibilidades e modalidades de espetatorialidade originadas tanto pelo avanço tecnológico de transmissão de dados e imagens pela internet, quanto pela própria aquisição de habilidades cognitivas e perceptivas derivadas de experiências estéticas do espectador face a estes produtos culturais. Todas essas possibilidades que a televisão distribuída pela internet potencialmente traz podem ser analisadas por meio da exploração dos gêneros e formatos por ela produzidos e distribuídos. Não é objetivo deste artigo fazer uma análise sobre espetatorialidade ou aprofundar as diferentes experiências estéticas que a TV distribuída pela internet permite às suas audiências, mas apresentar dados que relacionem a tradição brasileira e latino-americana de produção televisiva na chave da ficção seriada e os formatos e gêneros dos originais Netflix na região.

Efeito Netflix

Para alcançar a dimensão que o fenômeno de distribuição sob demanda tomou na atualidade, é válido mencionar que, a Netflix divulgou um relatório apontando que no último trimestre de 2019 o número de assinantes chegou a mais de 67 milhões nos Estados Unidos e Canadá, 47,4 milhões na Europa, Oriente Médio e Ásia e 29,4 milhões na América Latina (SOLSMAN, 2019). Dados coletados em investigações preliminares para elaboração da pesquisa de Penner (2021) apontam que o total de assinantes da Netflix no mundo em março de 2020 chegou a mais de 167 milhões (LEE, 2020). No Brasil, estima-se que os assinantes estivessem entre oito e dez milhões no fim de 2018, apesar de a Netflix não divulgar os números oficiais (LAVADO, 2020). Desse modo, a corporação se tornou em pouco tempo uma das operadoras de vídeos sob demanda mais populares e, investindo na

programação original, a maior produtora de séries do mundo (PENNER; STRAUBHAAR, 2020).

Mesmo utilizando estratégias inovadoras, até 2010 a Netflix atuava exclusivamente nos Estados Unidos. A partir daquele ano, tem início um processo de expansão, que começa pelo Canadá. A seguir, entraram no alcance da empresa países da América Latina, Europa, Oceania e Ásia. A companhia começou a oferecer conteúdo para o público brasileiro em 2011. De acordo com dados da Netflix (2020), o alcance da empresa em 2020 era de mais de 190 países, cujas ofertas de conteúdos variam de local para local e podem ser diferentes (LOBATO, 2019). De acordo com Ladeira (2018, p. 8), é “certo que a Netflix se constitui como uma plataforma de difusão cujo principal objetivo reside em construir um território audiovisual efetivamente global”.

A expansão mundial da Netflix e a evidente estratégia de internacionalização não deixaram de fora a América Latina, território sobre o qual se concentram as análises deste capítulo. No continente, havia, no período de nossa coleta de dados (descrita no próximo tópico), nove países produtores de conteúdos originais. Apesar da quantidade relevante de países produtores, a realização latino-americana de originais Netflix, então, representava apenas 4,6% do total de títulos próprios da corporação (PENNER, 2021).

É a partir dessa produção que são propostas as análises deste capítulo. Considerando o território latino-americano, buscamos compreender os gêneros e formatos dos títulos originais Netflix e colocá-los em diálogo com uma tradição de realização e consumo de ficção seriada na região, como debatido anteriormente. É de fundamental importância, considerando a nossa percepção cultural de gêneros e formatos televisivos, “geolocalizarmos” os títulos produzidos, a fim de observar tendências e “vocações” de certos espaços e suas relações com os conteúdos colocados em circulação.

Gêneros e formatos da produção original Netflix na América Latina³

Para as análises, são apresentados dados coletados em 12 de fevereiro de 2020 na plataforma Netflix disponível em território brasileiro. A partir da mineração de informações exclusivamente referentes aos títulos originais (ou seja, produzidos pela companhia), o volume de dados se tornou um desafio relevante, pois foi necessário categorizar todos os 1.535 títulos originais e exclusivos coletados sob os critérios de nacionalidade, gênero e formato. Desse modo, foi possível filtrar de acordo com as categorias que interessavam à pesquisa assim formatar uma visão geral do catálogo de originais e exclusivos, além de construir o *corpus*, composto apenas pela produção original latino-americana para que seus gêneros e formatos fossem verificados. Para este fim, foi criada uma tabela dinâmica no programa *Microsoft Excel*, que facilitou o isolamento e contabilização de cada categoria. Esse modelo de coleta e sistematização de dados se mostrou muito eficiente para as análises, uma vez que ele permite manipular individualmente cada uma das categorias, além de cruzá-las quando necessário. Desse modo, é possível não apenas examinar os títulos na coluna “formato” cruzados com a coluna “país de origem”, mas também filtrar a partir de outras entradas, como gênero, por exemplo.

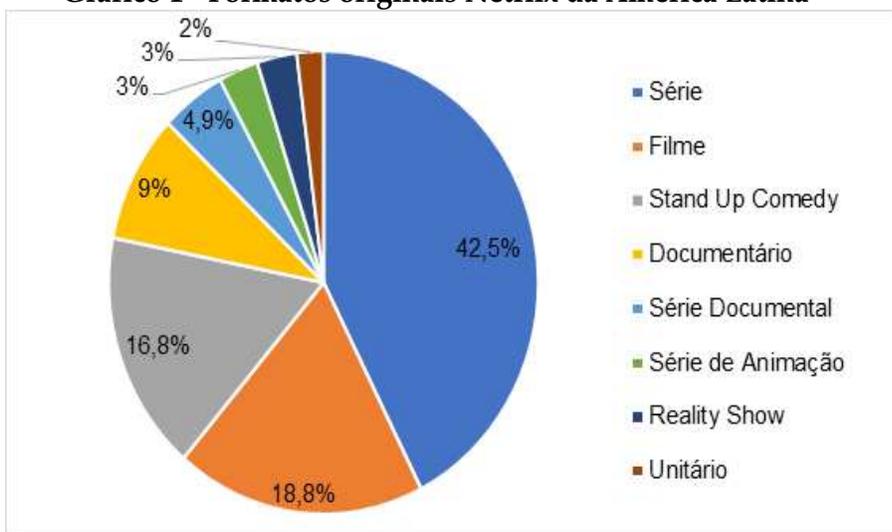
Uma dificuldade adicional consiste no fato de que nem todas as informações necessárias para a categorização dos títulos são fornecidas pela Netflix. A empresa de *streaming* apresenta quantidade de temporadas, gênero, formato e ano de lançamento, mas mapear os países de origem das produções representou um desafio extra. Para sistematizar esse dado, recorreremos a *sites*

³ Considerando, no âmbito desse estudo, que a composição da América Latina se dá pelos países produtores de títulos originais Netflix no período da coleta de dados: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, México, Peru, Porto Rico e Uruguai

especializados como *Internet Movie Database (IMDb)*, *Filmow*, *AdoroCinema*, entre outros. Em muitos casos, a informação não constava em nenhuma dessas fontes, então foi necessário recorrer aos créditos dos títulos para consolidá-la. É importante mencionarmos ainda que usamos a classificação de gêneros e formatos dada pela Netflix. Em alguns casos, no entanto, confirmamos esta classificação nos referidos *sites* especializados (quando a classificação era inconsistente ou muito abrangente).

Assim, foi possível isolar as obras originais Netflix latino-americanas. Do total contabilizado de 1.535 títulos originais Netflix, 101 são oriundos da América Latina. A seguir, é apresentado um gráfico com os formatos desse conjunto de obras.

Gráfico 1 - Formatos originais Netflix da América Latina



Fonte: Penner (2020).

Percebe-se a partir da sistematização dos dados que as séries predominam entre os títulos originais mais produzidos na América Latina. São 43 obras neste formato, somando 42,5% do total. Se forem adicionadas as três séries de animação, chega-se a 45,5%. Somando ainda as cinco séries documentais, chega-se a 51

produções originais latino-americanas da Netflix em formatos seriados, correspondendo a mais da metade (51,4%) do total de exclusivos disponíveis.

Logo depois das séries, desponta a categoria filme como a segunda mais numerosa da lista (19 títulos), alcançando 18,8% do total. Somados, séries e filmes chegam a 61,3% do catálogo original Netflix produzido na América Latina. Se forem adicionadas ainda séries de animação e unitários a este conjunto, chega-se a 66,3% de todos os títulos originais Netflix latino-americanos realizados em formatos ficcionais.

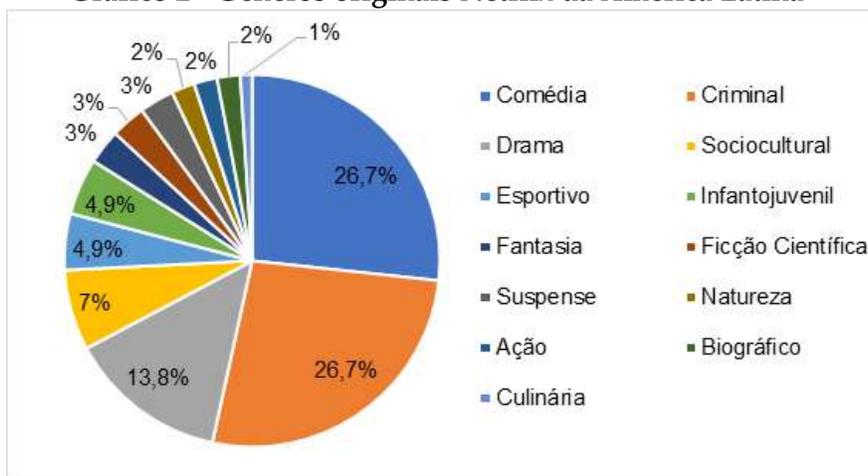
A terceira posição entre os formatos mais produzidos na América Latina pela Netflix é interessante, por não contar com uma história forte na região como os formatos seriados e/ou ligados a narrativas ficcionais. Trata-se do *Stand Up Comedy*, que se popularizou mundialmente nos últimos anos. Ao todo, são 17 títulos originais latino-americanos neste modelo, correspondendo a 16,8% do total. É uma quantidade considerável, que aponta para certo investimento da Netflix neste tipo de produção, o que certamente está relacionado à boa aceitação das audiências locais, além dos baixos custos que envolvem tais produções. Por fim, merecem destaque os nove documentários (9% do total) e as cinco séries documentais (4,9%), que somam 13,9% da produção original Netflix proveniente da América Latina em formatos documentais.

É proposta agora uma breve discussão sobre a composição do catálogo de originais Netflix latino-americanos em termos de gêneros.

Um fator muito interessante perceptível por meio da sistematização dos dados apresentada a seguir é a simetria perfeita entre títulos originais Netflix provenientes da América Latina produzidos nas chaves do humor e do crime. Com 27 títulos para cada gênero, comédias e narrativas criminais detêm a mesma proporção do total: 26,7%. Vale mencionar que tanto comédias quanto criminais são gêneros presentes em formatos ficcionais e não ficcionais, passando por séries, filmes, comédias *stand up* e

documentários, por exemplo. Os dramas, por sua vez, somam 14 títulos e representam 13,8% dos originais latino-americanos.

Gráfico 2 - Gêneros originais Netflix da América Latina



Fonte: Penner (2020).

Há ainda alguns gêneros que são ligados a certos formatos específicos. Os “socioculturais”, por exemplo, aparecem exclusivamente em formatos documentais, assim como “natureza” e “biográfico”. O gênero “culinária”, no que lhe concerne, é típico de *reality shows* e “infantojuvenil” e se apresenta apenas em formatos ficcionais, como séries, filmes e séries de animação. São vários atravessamentos possíveis na análise de gêneros e formatos, mas vale destacar a previamente mencionada tendência da América Latina à produção seriada, sendo mais da metade dos títulos verificados enquadrados em formatos deste tipo. A ficção também aparece como uma vocação da região, conforme demonstrado pelos dados apresentados. Além disso, ficam evidentes algumas inclinações de gênero latino-americanas, cujos títulos são em sua maioria comédias ou narrativas criminais. Se forem avaliados apenas os títulos ficcionais, as narrativas criminais superam as comédias, já que grande parte destas está ligada à programação de *stand up comedy*. Também é notável a

popularização das narco-séries, criações genuinamente latino-americanas que retratam particularidades deste lugar. Há vários títulos, como: *Fronteira Verde* (Colômbia), *El Chapo* (México, Colômbia e Estados Unidos), *A Rainha do Tráfico* (México), *A Lei Secreta* (Colômbia), *Ingovernable* (México), *La Reina del Flow* (Colômbia).

Considerações

Os formatos seriados na chave da ficcionalidade cruzam as décadas na tradição televisiva da América Latina. Não por acaso, os maiores produtores de originais Netflix da região eram, em 2020, México (43 títulos), Brasil (24 títulos), Argentina (17 títulos) e Colômbia (17 títulos), países que historicamente têm suas realizações audiovisuais marcadas pelas telenovelas e pelo cinema. Além disso, percebe-se, com suporte na discussão sobre como os gêneros e os formatos também são atravessados pela cultura, que as narrativas criminais, por exemplo, se popularizaram mais aqui do que em outras partes do mundo (LUSVARGHI, 2016). Nesse sentido, pode-se notar a dupla articulação entre gêneros-formatos ficcionais como mediadora da instância de produção local, uma vez que aspectos temáticos, estilísticos e composicionais do gênero discursivo constroem engrenagens para o funcionamento de tal mecânica.

A configuração de gêneros e formatos na produção original da Netflix na América Latina certamente está em diálogo com os hábitos de consumo cultural historicamente construídos nesse amplo território. Ao percebermos a predominância da ficção seriada e de dramas e comédias, estamos olhando para uma etapa de um processo que se desenvolve na região desde os anos 1950. Por outro lado, cabe destacar que o princípio da interdiscursividade nos ajuda a compreender não apenas os enunciados, mas também os produtos culturais audiovisuais de maneira sistêmica e social. Desse modo, consideramos que o conteúdo temático dos títulos distribuídos por *streaming* se

relaciona com outros anteriores a eles, caracterizando sua natureza eminentemente dialógica.

Concordamos com Mungioli (2008), quando ela inter-relaciona memórias e vivências individuais às memórias e às vivências coletivas, colocando a constituição das identidades em convergência com as mediações dos meios de comunicação de massa. As experiências acumuladas pelo consumo midiático constroem um passado comum que, por meio dos discursos postos em circulação, forjam o “interdiscurso sobre o qual se assenta a memória discursiva” (MUNGIOLI, 2008, p. 5), construindo identidades em vários níveis, incluindo nacionais e regionais.

Há, portanto, um fio condutor das narrativas latino-americanas que é orientado mais por gêneros e formatos televisuais e menos pelos suportes nos quais os conteúdos são depositados ou veiculados. Conclui-se, desse modo, a existência de uma ligação profunda entre a produção televisiva e a cultura, que direciona gêneros e formatos mais convenientes para cada conjuntura. Assim, deve-se considerar a relevância das transformações trazidas com a TV distribuída pela internet (LOTZ, 2018), mas sem deixar de lado o caráter cultural que as define, seja na TV de fluxo, seja na programação de portais e plataformas de *streaming*. Mesmo com potencial global, a tecnologia é condicionada às realidades e às histórias locais de maneira inevitável.

Referências

- ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. Production et programmation des series televises. *In*: SEPULCHRE, Sarah. **Décoder les séries télévisées**. Bruxelas: Éditions De Boeck, 2011.

BURNAY, Catarina; LOPES, Pedro; SOUSA, Marta Neves de. Síntese comparativa dos países OBITEL 2017. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. (Orgs). **Ficção Televisiva Ibero-Americana em Plataformas de Vídeo On Demand**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

CLARK, Katherine; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo**: as ideias do círculo linguístico do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2009.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. *In*: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais, p. 364-381, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JENNER, Mareike. Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching. **New Media & Society**, v. 18, n. 2, p. 257-273, 2016.

JENNER, Mareike. Researching Binge-Watching. **Critical Studies in Television**, v. 15, n. 3, p. 267-279, 2020.

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

LADEIRA, João Martins. Imagens Mecânicas: Netflix e os algoritmos de Recomendações. **Anais**. XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte -MG, 05 a 08 de junho de 2018.

LAVADO, Thiago. Netflix já tem mais assinantes que a TV a cabo. **Exame**, 28 de ago. de 2020. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/brasil-tem-mais-assinaturas-de-netflix-que-de-tv-a-cabo-diz-analise/>. Acesso em 10 de jan. de 2022.

LEE, Edmund. Netflix reports a subscriber bump as Disney poses a new threat. **The New York Times**, 21 de jan. de 2020. Disponível em: <https://nyti.ms/34b8efx>. Acesso em 18 de dez. de 2021.

LOBATO, Ramon. **Netflix nations**: the geography of digital distribution. Nova York, NY: New York University Press, 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela, internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

- LOTZ, Amanda D. **We now disrupt this broadcast: how cable transformed television and the internet revolutionized it all.** Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 2018.
- LUSVARGHI, Luiza. (Org.). **Narrativas Criminais na Ficção Seriada da América Latina.** São Paulo: ECA/USP, 2016.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora Senac, 2014.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MEDVÍEDEV, Pável Nikoláievich. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica.** São Paulo: Contexto, 2012.
- MITTELL, Jason. **Genre and Television: from cop shows to cartoons in American culture.** New York: Routledge, 2004.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Enunciação e discurso na telenovela: a construção de um sentido de nacionalidade. In. **Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, UFRN, UERN, UNP, FATERN.** São Paulo: Intercom, 2008.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. A articulação gênero-formato ficcional como instância de mediação. In. XV Congresso Ibero-Americano de Comunicação - IBERCOM: Comunicação, Diversidade e Tolerância, 2017, p. 4830-484, **ANAIS IBERCOM 2017 - Comunicação Diversidade e Tolerância.** São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: www.assibercom.org/ebook-ibercom-2017.pdf.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. A dupla articulação gênero-formato ficcional como instância de mediação local. In. TRINDADE, Eneus; FERNANDES, Mario Luiz; DE SOUSA LACERDA, Juciano (Ed.). **Entre comunicação e mediações: visões eóricas e empíricas.** São Paulo: ECA-USP/Campina Grande: Ed. Da UEPB, 2019.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PENNER, Tomaz Affonso; IKEDA, Flavia. Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. **Revista GEMInIS**, v. 9, n. 3, p. 52-63, 2019.

NETFLIX. **Consultation on Directive 2010/13/EU on Audiovisual Media Services (AVMSD)**. 2015. Disponível em: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/public-consultation-directive-2010-13eu-audiovisual-media-services-avmsd-media-framework-21st>. Acesso em 22 dez. 2021.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. 8ª ed., Campinas/SP: Pontes, 2009.

PENNER, Tomaz Affonso. Gêneros e Formatos na América Latina: a produção original da Netflix e o que as telenovelas têm a ver com isso. **Bem-te-vi**, dez. 2020.

PENNER, Tomaz Affonso. **Bandeiras da Netflix: produção global e representações discursivas da diversidade LGBTQ+ nas séries brasileiras**. 2021. 441 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2021.

PENNER, Tomaz A.; STRAUBHAAR, Joseph. Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix. **MATRIZES**, v. 14, n. 1, pp. 125-149, 2020.

PONZIO, Augusto; PETRILLI, Susan. **Philosophy of language, art and answerability in Mikhail Bakhtin**. New York; Ottawa: LEGAS, 2000.

RUBENKING, Bridget; BRACKEN, Cheryl Campanella; SANDOVAL, Jennifer; RISTER, Alex. Defining new viewing behaviours: What makes and motivates TV binge-watching? **International Journal of Digital Television**, v. 9, n. 1, p. 69-85, 2018.

SEPULCHRE, Sarah. (Org.). **Décoder les séries télévisées**. Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2011.

SILVA, Anderson Lopes. A prática do binge-watching nas séries exibidas em streaming: sobre os novos modos de consumo da ficção seriada. *In*. X Congresso Internacional Comunicação e Consumo - Comunicon. São Paulo. **Anais do Comunicon**. 2015. Disponível em: http://anais-comunicon2015.espm.br/GTs/GT2/9_GT02-LOPES%20_SILVA.pdf.

SILVA, Anderson Lopes. Temporalidades excessivas: as práticas de binge-watching, binge-searching e speed-watching no consumo de streaming. **Temática**, João Pessoa/PB, v. 16, n. 12, p. 141-156, 2020.

SOLSMAN, Joan. Netflix finally spilled how many members it has region by region. **C|net**, 16 de dez. de 2019. Disponível em: <https://cnet.co/2yCxHmk>. Acesso em 21 de dez. de 2021.

WILLIAMS, Raymond. **Television**: technology and cultural form. Nova York: Schoken Books, 2004.

Gêneros do discurso e TV Social: a série *Cidade Invisível*¹

Ligia Prezia Lemos
Analú Bernasconi Arab²

Normalmente, quando se toca na palavra gênero, é muito comum pensar-se nas categorias classificatórias, indicadas pelos produtores de conteúdo, como uma forma de os consumidores reconhecerem as narrativas que irão encontrar ali. Se pensarmos no gênero inserido na conjuntura da indústria cultural, podemos considerá-lo como uma diretriz estratégica de criação de conteúdo nas esferas dos meios de comunicação de massa, ou seja, na televisão, rádio, revista, internet e cinema. Nessa perspectiva, “ora os gêneros servem para identificar objetos/produtos com características semelhantes – textos, discursos, programas – ora para dialogar mais especificamente com certas emoções, sendo tratados assim como: drama, comédia, suspense” (MACEDO; BACCEGA, 2010, p. 61). No contexto audiovisual televisivo, “o gênero é visto como uma espécie de fórmula que deve ser seguida para que um programa tenha sucesso” (MUNGIOLI, 2012, p. 100).

Inicialmente, as discussões acerca do gênero são encontradas na teoria dos gêneros literários. Gregos, latinos e clássicos modernos enxergavam nos gêneros literários perfeitas categorias artísticas que norteavam a pureza das obras, tratavam-se de categorias como o poema épico, o poema lírico, a tragédia e a comédia (VICENTE, 2020, p. 218). Machado (2005, p. 68), ao tratar

¹ Uma versão reduzida deste trabalho foi apresentada no GP Ficção Seriada, no XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 9/10/2021, em modalidade virtual, pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap).

² Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Código de Financiamento 001.

dos gêneros televisuais, destaca Bakhtin no sentido de ser o pensador que melhor desenvolveu uma teoria de gênero que dá conta dos trabalhos científicos da atualidade, mesmo tendo restringido seu estudo aos fenômenos linguísticos e literários e não englobando os produtos do audiovisual contemporâneo.

Para o pensador russo, gênero é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras (MACHADO, 2005, p. 68).

Os conceitos advindos do pensamento bakhtiniano³ formam um arcabouço teórico-reflexivo que confronta as questões epistemológicas de estudos científicos que abrangem a linguagem e a linguística. No entanto, as problematizações levantadas por Bakhtin não se restringem apenas a essas áreas, como salientou Machado (2005), elas reverberam na transdisciplinaridade e são relacionadas aos mais diversos estudos contemporâneos pertencentes a diferentes áreas do conhecimento, inclusive audiovisual.

A chamada televisão transmídia (FECHINE et al, 2013; MASSAROLO et al, 2013, 2015) abrange as mudanças e transformações da fusão entre TV e internet no contexto da convergência midiática (JENKINS, 2009), e os fenômenos resultantes desse processo. Um deles é a TV Social (FECHINE, 2017), ou seja, o burburinho em torno de um conteúdo de mídia que passa a ocorrer em diversos espaços de socialização em rede. O

³ O denominado pensamento bakhtiniano não é apenas constituído pelos estudos de Mikhail Mikhalovich Bakhtin (1985-1975), mas compreende também produções de intelectuais de diversas áreas que com ele fizeram parte, no contexto da episteme soviética no período de 1920 a 1970, de variados e riquíssimos *Círculos* de discussão e edificação de um posicionamento distinto em relação à linguagem e seus estudos (BRAIT, 2020, p. 9).

surgimento dos serviços de VOD, em *streaming*, sobretudo a partir do início da década de 2010, também é consequência do contexto da convergência midiática e redefiniu como as pessoas consomem conteúdo, seja em áudio e/ou vídeo. Dentre os fatores que viabilizaram e aceleraram esse processo, estão o barateamento da internet banda larga e a popularização das tecnologias *smart* em dispositivos eletrônicos, como televisores e celulares. Logo, o *streaming* de vídeo por assinatura pago SVOD⁴ cresceu e o conteúdo audiovisual como filmes, séries e documentários foi disponibilizado nessas plataformas. No ano de 2011, a Netflix chegou ao Brasil e ofereceu um extenso catálogo de filmes e séries por 15 reais mensais (GARRETT, 2020).

Além de disponibilizarem diversos conteúdos audiovisuais, os SVOD passaram a realizar produções próprias. A série *Lilyhammer*, lançada em fevereiro de 2012, foi a primeira produção original da Netflix (SILVA, 2021), porém é com o lançamento da série *House Of Cards* no ano seguinte que a plataforma de *streaming* atingiu seu primeiro grande sucesso mundial. No Brasil, a primeira incursão nesse sentido se deu com a série *3%*, lançada em 2016, com boa repercussão mundial. Logo em seguida, houve outras produções com ótima aceitação pelo público, como *O Mecanismo* (2018), *Samantha!* (2018), *Coisa mais linda* (2019), *Cidade Invisível* (2021). Realizada com a Prodigo Films, BottleCap Productions e Boipeba Filmes, *Cidade Invisível* é uma ficção com sete episódios de 35 a 40 minutos de duração, também com boa repercussão internacional (JOHNSTON, 2021). Embora a série não seja produzida por uma empresa de televisão *per se*, e seja um produto

⁴ Os serviços de VOD, vídeo on demand (ou vídeo sob demanda, em português), classificam-se de acordo com a maneira que são comercializados. O SVOD refere-se ao Subscription Video on Demand, ou seja, o vídeo sob demanda a partir de assinatura; o AVOD, Video Advertising on Demand, é o vídeo sob demanda com inserção publicitária; o TVOD, Transactional Video on Demand, é o vídeo sob demanda com pagamento unitário; entre outros.

da plataforma Netflix, não deixa de se categorizar como um gênero ficcional televisivo⁵.

Neste trabalho, de forma resumida, pretendemos refletir sobre o conceito de gêneros do discurso, discutido por Bakhtin (2010), com base na ficção televisiva seriada *Cidade Invisível*. Não temos a finalidade de esgotar a análise perante o conceito, pois afinal o pensador russo destaca o caráter heterogêneo e complexo dos gêneros do discurso. O objetivo é, inicialmente, abordar a concepção de gêneros do discurso de Bakhtin (2010) a fim de servir de arcabouço teórico para olharmos nosso objeto sob duas perspectivas: a primeira seria a de considerar e analisar a obra audiovisual *Cidade Invisível* como gênero discursivo complexo; e a segunda seria buscar compreender as características dos gêneros da comunicação discursiva, para então podermos visualizá-las inseridas no fenômeno da TV Social (FECHINE, 2017) por meio de análise do perfil oficial da Netflix na rede social do Twitter.

Gênero discursivo ficcional e comunicação discursiva na TV Social

Bakhtin (2010) considera os enunciados como *correias de transmissão* entre a história da sociedade e a história da linguagem, pois todo fenômeno novo (fonético, lexical, gramatical) precisa percorrer “um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos” (BAKHTIN, 2010, p. 268) para que, a partir de então, possa integrar o sistema da língua. O autor afirma que o emprego da língua ocorre por meio dos enunciados e que cada enunciado particular é individual, mas “cada campo de

⁵ Utilizamos a expressão ficção televisiva para nos referir a telenovelas, séries, minisséries, webseries e outros formatos semelhantes realizados em vídeo, neste e em trabalhos anteriores, pois entendemos que a ficção televisiva tem origem televisiva, na cultura da televisão, na “maneira de produzir televisual, seja qual for o *device* em que é transmitida e consumida. Enfim, é aquela realizada em formato de vídeo sendo que o vídeo tem a interessante propriedade de unir as práticas artísticas às comunicacionais” (LEMOS, 2017, p. 49-50).

utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2010, p. 262). Nessa perspectiva, Mungioli (2012, p. 104) acrescenta que a base dos gêneros do discurso “é a vida das interações verbais, da interlocução entre as pessoas, enfim, da língua viva” e eles funcionam como “uma espécie de guia de produção e de interpretação de sentidos”.

O próprio Bakhtin (2010) admite a dificuldade de definir a natureza geral do enunciado em razão da diversidade dos gêneros discursivos, apesar de sua relativa estabilidade. Isso acontece porque estão ligados ao passado, à memória e à história, repetindo usos anteriores e fortalecendo-os de acordo com estilos, temas e formas. Essa repetição mantém vivas as significações sociais. Dentro dessa solidez estabelecida é que começam a brotar mudanças, atualizações, e surgem instabilidades que buscam o futuro em tentativas de unir o sólido com o instável, o novo. É um movimento dialógico em relação ao que já existe e ao porvir, que testa possibilidades, novos enunciados, procurando respostas. Esse é o movimento orgânico que renova os gêneros, pois é o mesmo movimento que renova as atividades humanas.

Ainda, Bakhtin (2010) postula que todos os campos da atividade humana utilizam a linguagem e que os enunciados são parte indissolúvel das relações e das atividades do ser humano. Por sua vez, há uma infinidade de possibilidades para a atividade humana, e esses campos de atividade indicam o conteúdo, o estilo, e a construção composicional do que é dito. A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas justamente porque são inesgotáveis as possibilidades da atividade humana. Podemos assim dizer que tais experiências constituídas por meio da linguagem e as camadas em que atuam são imensuráveis, “em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo” (BAKHTIN, 2010, p. 262).

Em função disso, a aplicação dos gêneros discursivos é heterogênea e extensa, pois estes são regidos por todas as esferas

das relações humanas e apresentam arquétipos em cada uma. Dessa forma, “os gêneros do discurso perpassam todas as áreas do conhecimento humano e adquirem (...) uma certa tipificação decorrente da atividade social da área. Assim, a cada atividade humana correspondem alguns gêneros que lhe são típicos” (MUNGIOLI, 2012, p. 104). Bakhtin (2010) salienta outro aspecto fundamental: os gêneros do discurso podem ser diferenciados entre gêneros do discurso primários, ou simples, e secundários, ou complexos.

Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata (BAKHTIN, 2010, p. 263).

As classificações que se caracterizam pelo critério de comunicação discursiva imediata e comunicação mediada pela escrita – apesar da divisão proposta por Bakhtin – podem revelar a inter-relação entre os gêneros primários e secundários, nos quais “há um processo constante de interpenetração, o que leva a reelaborações e a novas apropriações” (MUNGIOLI, 2012, p. 105).

Assim, “as mudanças históricas dos estilos de linguagem estão indissoluvelmente ligadas às mudanças de gêneros de discurso” (BAKHTIN, 2010, p. 267), isto é, para cada campo da atividade humana e da comunicação, são cabíveis seus respectivos estilos de linguagem e, conseqüentemente, em cada campo são empregados determinados gêneros discursivos. Nesse sentido, ao nos aproximarmos do campo audiovisual, passamos a lidar com os gêneros discursivos desse campo – mesmo se tratando de uma comunicação mediada audiovisual e não escrita – categorizados por Bakhtin (2010) como gêneros do discurso secundários

(complexos). A partir da concepção bakhtiniana, portanto, podemos entender *Cidade Invisível* como um gênero do discurso complexo.

Seguindo a mesma linha de raciocínio de Machado (2005), que categorizou os gêneros dos conteúdos televisivos, Borelli (1996) destaca o caráter multifacetário dos gêneros discursivos abrangendo toda a esfera audiovisual ficcional – não excluímos a existência de gêneros discursivos não ficcionais, porém nos interessa aqui o gênero audiovisual ficcional:

Se originariamente a literatura fornece a matriz, hoje em dia os gêneros encontram-se na televisão, cinema, publicidade (...). São comédias, tragédias, melodramas; westerns, musicais, suspense e terror que circulam, imagetivamente, pelos campos audiovisuais. Falar em gêneros, portanto, significa dialogar, aqui, com a literatura e com outras manifestações da ficcionalidade contemporânea, principalmente aquelas produzidas pelos meios audiovisuais (BORELLI apud MACEDO; BACCEGA, 2010, p. 62).

A concepção de gênero discursivo ficcional reforça a ideia de que gêneros e formatos audiovisuais articulam constantemente todas as etapas do circuito da comunicação, ou seja, produção, distribuição, circulação/consumo e reprodução. E ainda revelam práticas socioculturais e econômicas, apresentando questões simbólicas constantemente impulsionadas pelas inovações tecnológicas e sociais (MUNGIOLI, 2019, p. 158). Essa reflexão nos servirá adiante a fim de compreender como a narrativa policial, algumas figuras do folclore brasileiro e questões sobre o fantástico foram convocadas para a realização da ficção televisiva *Cidade Invisível* e, ainda, como alguns aspectos da comunicação discursiva bakhtiniana floresce na TV Social.

Segundo Bakhtin (2010, p. 266), “determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis”. Nesse contexto, também são determinados “tipos da relação do

falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 266). Logo, podemos falar em gêneros discursivos ficcionais no campo audiovisual não apenas como categorias classificatórias que orientam o mercado cultural, mas também como partes integrantes e constituintes da comunicação discursiva em uma perspectiva mais ampla.

Na comunicação discursiva, Bakhtin (2010) defende que o ouvinte, ao perceber e compreender o significado do discurso, sincronicamente em relação a ele, apropria-se de uma ativa posição responsiva, ou seja:

Concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início (...). Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativa responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante (BAKHTIN, 2010, p. 271).

Nessa perspectiva, Bakhtin (2010, p. 272) ainda acrescenta que “o próprio falante está determinado precisamente a essa compreensão ativamente responsiva”. Em outras palavras, o falante não espera uma compreensão passiva, a qual apenas duble seu pensamento, ele aguarda “uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc.”. É importante destacar que o enunciado para Bakhtin (2012, p. 274) configura a real unidade da comunicação discursiva, pois o “discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso”. No que lhe concerne, os limites de cada enunciado são definidos pela alternância dos sujeitos do discurso, essa alternância pode ser vista de forma mais simples e evidente no diálogo real – entre os próprios interlocutores do diálogo (BAKHTIN, 2010, p. 275). No entanto, em outros campos

da comunicação discursiva, inclusive no campo da comunicação cultural, os gêneros científicos e artísticos também se integram como unidades da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2010, p. 279). A obra, desta forma, compreende um elo na cadeia da comunicação discursiva. Ora, se a ficção televisiva *Cidade Invisível* é definida como um enunciado complexo e integra-se ao conjunto da comunicação discursiva, nos interessa agora assimilar como esse processo ocorre na TV Social.

Convergência de mídias, telas múltiplas, redes sociais, interatividade, suscitam conteúdos de mídia que expandem sua complexidade via redes e criam novas sintaxes e renovam a prática coletiva de assistir televisão (JENKINS, 2009). É nessa conjuntura que o conceito de TV Social percorreu um caminho de discussões em torno da convergência midiática (JENKINS, 2009) e da televisão transmídia (FECHINE et al, 2013; MASSAROLO et al, 2013, 2015). Massarolo et al (2013, p. 273) enfatizam que “a TV transmídia é social” e pode ser entendida “como uma central de conteúdos distribuídos por diferentes plataformas, conectando os usuários às redes sociais, por meio de dispositivos móveis que permitem [uma nova] experiência de ver televisão juntos”. A televisão mediada pela internet (LOTZ, 2018) modificou a forma como os conteúdos televisivos são produzidos, distribuídos, consumidos e, principalmente, como nos relacionamos socialmente considerando os avanços das tecnologias de comunicação. A prática coletiva de assistir TV sofreu transformações e ganhou novas nuances por meios da chamada cultura participativa (SHIRKY, 2011), o relacionamento com outros fãs passou a ser abrigado em múltiplos espaços virtuais de socialização, permitindo que a interação social atravessasse diversas plataformas de mídia. É na confluência da cultura participativa e da televisão transmídia que se configura a comunicação discursiva dos fãs de uma determinada série, por exemplo. O contexto em que essas práticas se situam é formado por laços efêmeros e vínculos temporários, pluralidade de vozes e discursos, espalhados em numerosos espaços sociais (MASSAROLO et al., 2015, p. 155).

Em termos específicos e em relação à televisão, as discussões acerca da TV social tiveram início nos anos 2000, com pesquisas que norteavam a televisão interativa digital. Em seguida, o conceito passou a designar a convergência entre a televisão e as mídias sociais. Por sua vez, a conversação em rede, defendida por Recuero (2014), é produto da comunicação mediada por computador, caracteristicamente pública e coletiva, incentivada pelos sites de redes sociais. De acordo com Recuero (2014, p. 19), ela “surge dos milhares de atores interconectados que dividem, negociam e constroem contextos coletivos de interação, trocam e difundem informações, criam laços e estabelecem redes sociais”. De acordo com Fachine (2017), podemos considerar como TV Social as interações pessoais que envolvem produtos televisivos e são mediadas por tecnologias interativas, seja no computador ou em dispositivos móveis, por meio de plataformas que permitem relacionamento e compartilhamento de conteúdo. Plataformas como Twitter e Facebook, por exemplo, possuem milhões de usuários que compartilham e comentam espontaneamente “em seus perfis sobre conteúdos televisivos dos mais variados, dando lugar a novos comentários sobre o que postaram e promovendo uma espécie de conversa moldada pela lógica interacional das redes sociais” (FECHINE, 2017, p. 88). Portanto, nessa conjuntura, a TV Social se refere “ao compartilhamento de conteúdos (comentários, memes, vídeos, montagens, fotos etc.) nas redes sociais (Twitter, Facebook, Instagram etc.) e nos aplicativos de segunda tela (TV Showtime, Telfie, Viggie etc.) de maneira síncrona ao fluxo televisivo” (BORGES; SIGILIANO, 2019, p. 30).

Ainda, Borges e Sigiliano (2019) afirmam que a TV Social reforça o conceito de laço social, discutido por Wolton (1996). Ou seja, ao entrelaçar o fluxo televisivo com a temporalidade de mídias sociais, como o Twitter, por exemplo, o fenômeno fortalece o laço social e ao mesmo tempo ressignifica a experiência televisiva. “Ao

ser transposto para as redes multimodais, o *watercooler*⁶ reafirma algumas de suas principais características e possibilita novas formas de participação, colaboração e expansão do universo ficcional” (BORGES; SIGILIANO, 2019, p. 31).

Em síntese, nos interessa compreender que dentro do campo audiovisual estão localizados os gêneros discursivos ficcionais que, sendo assim, possuem enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativos à sua categoria. A obra audiovisual representa uma unidade na comunicação discursiva e o autor da obra, sujeito do discurso, também está disposto para a resposta do outro (dos outros), para sua ativa compreensão responsiva, a qual pode assumir diferentes formas: “(...) influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela (a obra) determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um determinado campo da cultura” (BAKHTIN, 2010, p. 279).

Como constatamos, a própria obra ficcional televisiva é considerada um gênero discursivo secundário e se configura como um enunciado e, ao mesmo tempo, representa um elo na cadeia da comunicação discursiva. Sobretudo na TV Social, ela irá gerar – nos múltiplos espaços de socialização em rede, em plataformas como Twitter e Facebook – uma determinada comunicação discursiva, onde se concretizam as posições responsivas de outros participantes, ou seja, dos produtores da obra ficcional, parceiros, atores, consumidores desse conteúdo (dentre eles, os fãs), os críticos, os atores, etc. Nesse sentido, a TV Social vem transitando por este caminho de experimentação em que a ampliação de perspectivas de interação em múltiplas telas narrativas dá suporte para um novo ambiente fértil para a constituição de novas práticas

⁶ O termo *watercooler* foi conceituado por Benton e Hills (2012) e se refere ao hábito de socializar com os amigos, familiares e colegas de trabalho por meio da discussão informal sobre a programação televisiva. Foi denominado assim em alusão aos ambientes corporativos, nos quais o bebedouro era utilizado pelos funcionários para comentar o que haviam assistido na TV, na noite anterior (BORGES; SIGILIANO, 2019, p. 31).

discursivas. São tais práticas que ampliam as possibilidades de gêneros do discurso. A comunicação discursiva na TV Social de uma determinada ficção televisiva abriga múltiplos espaços de socialização, permitindo que a interação social perpassasse diversas plataformas de mídia.

Cidade Invisível

A série foi criada por dois escritores de narrativa fantástica: Carolina Munhoz e Raphael Draccon. Escrita por Mirna Nogueira e equipe de roteiristas, foi dirigida por Júlia Pacheco Jordão e Luis Carone; com produção executiva de Carlos Saldanha⁷. É uma realização da Prodigio Films para a Netflix e estreou na plataforma no dia 5 de fevereiro de 2021, segundo ano da pandemia de Covid-19. É relevante destacar este fato, pois no período de distanciamento social imposto pela doença registrou-se no mundo inteiro um descompasso entre oferta e procura, pois, se de um lado, tínhamos um importante crescimento do consumo de vídeo via *streaming*, do outro, ocorria o fechamento dos grandes estúdios, interrupção das gravações e paralisação de toda a cadeia produtiva da teledramaturgia (BRAVI e ICAB, 2020). Com sete episódios, a primeira temporada de *Cidade Invisível* foi bem recebida e chegou ao primeiro lugar entre os programas da Netflix mais vistos no Brasil, também figurando entre os Top 10 de 40 países (GOES, 2021). A realização de uma segunda temporada da série foi confirmada pela Netflix no início de março de 2021 (TELA VIVA, 2021).

A narrativa se passa no Rio de Janeiro e conta a história de Eric Alves, detetive de uma delegacia de crimes ambientais, que é surpreendido determinada noite pela notícia da morte inexplicável de sua esposa Gabriela (Julia Konrad), numa vila de pescadores

⁷ Anteriormente Júlia Pacheco Jordão realizou a série *O Negócio* (HBO, 2013-2018); Luis Carone esteve em *Pico da Neblina* (HBO, 2019); e Carlos Saldanha, entre outros trabalhos, foi diretor das animações *Rio* (20th Century Fox, 2011) e *A Era do Gelo* (20th Century Fox, 2002).

onde ela trabalhava. A morte ocorreu em um incêndio durante uma festa na qual Gabriela estava acompanhada de sua filha Luna (Manu Dieguez), em uma floresta na Vila Toré, localidade próxima da cidade, cujas terras interessam a uma grande construtora que investe ali em um empreendimento imobiliário de grande porte.

Ao iniciar a investigação policial, junto com sua parceira Carla (Áurea Maranhão), Eric objetiva compreender a morte de Gabriela, mas logo no início é surpreendido pelo surgimento de um boto-corde-rosa morto na praia. A seguir, dentro de seu carro, o animal se transforma em um homem quando é transportado para necropsia. Eric passa a achar, então, que há algum tipo de conexão entre os dois fatos de características enigmáticas. Na investigação, nota que estão acontecendo – e passando despercebidos – alguns mistérios na região central da cidade do Rio de Janeiro. Neste ponto da narrativa, Eric penetra na cidade invisível que dá nome à série: um mundo liderado pela Cuca (Alessandra Negrini), onde habitam seres fabulosos.

Grosso modo, pode-se dizer que, assim como grande parte das obras de ficção seriada televisiva da atualidade, a série *Cidade Invisível* hibridiza algumas categorias classificatórias de gêneros ficcionais que orientam o mercado cultural. Assim, em primeiro lugar, trata-se de uma narrativa policial tradicional, sendo que “conta com um protagonista que é um investigador ao estilo *noir* – quebrando as regras do jogo para chegar à verdade, doa a quem doer, e borrando as linhas entre o bem e o mal” (LUSVARGHI, 2021). Temos, portanto, um policial e sua parceira, uma investigação de assassinato e uma investigação de crime ambiental, além de disputas de poder no ambiente da delegacia.

A seguir, com o aparecimento gradual de figuras do folclore brasileiro observa-se que estamos diante de uma obra que se insere no terreno da narrativa fantástica (TODOROV, 2008). A narrativa fantástica faz parte da ficção televisiva brasileira desde os anos 1970, com obras representativas como, por exemplo, as telenovelas da Globo *O Bofe* (1972), *Saramandaia* (1976) e *Roque Santeiro* (1985) e as minisséries, também da emissora, *O Sorriso do Lagarto* (1991), *Incidente em Antares* (1994) e *Fim Do Mundo* (Globo, 1996).

A narrativa fantástica exige do leitor – e do telespectador – uma adaptação a um mundo ficcional em que as leis da natureza e seu conhecimento do mundo estão desorganizados e expostos a uma nova “multidimensionalidade espacial ou temporal” (MUNGIOLI, LEMOS, KARHAWI, 2013, p. 221). Esse conhecimento do mundo, tão necessário à nossa existência no dia a dia quanto ao nosso acesso, compreensão e mergulho nas obras de ficção é nomeado por Eco (1997) como enciclopédia. Na narrativa fantástica o mundo dos personagens organiza explicações tanto naturais quanto sobrenaturais para os fenômenos do mundo ficcional, subvertendo tal enciclopédia, o que gera hesitação no telespectador. E é essa hesitação que revela a oposição irreduzível entre o real e o irreal: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 176).

Ora, à luz de Todorov (2010, p. 39), para que uma narrativa seja considerada fantástica, é necessário que preencha três condições: a primeira é essa hesitação do telespectador; a segunda é a hesitação do personagem (que espelha, ou que representa a própria hesitação do telespectador, ou seja, o personagem não entende os fatos e o telespectador também não); e a terceira condição é que o telespectador adote uma atitude de recusa a interpretações alegóricas ou poéticas. Em *Cidade Invisível* as três condições se cumprem, salientando que apesar da aparência alegórica, os personagens não a assumem de fato como função narrativa; ou seja, o telespectador não é levado a ler os acontecimentos estranhos como sendo poéticos, nem como alegóricos, como preconiza Todorov (2008, p. 151).

A série *Cidade Invisível* também apresenta traços de suspense e horror, fechando, assim, um complexo de gêneros ficcionais que não se adapta às estritas classificações anteriores, revelando os já mencionados hibridismos narrativos e discursivos presentes nas séries televisivas da atualidade.

Por fim, vale pontuar que em termos de temática a série aborda questões atuais e relevantes tanto sociais quanto políticas,

com uma abordagem que se dirige à ecologia, à ocupação de áreas de floresta por grandes empreendimentos e à preservação ambiental.

***Cidade Invisível* como enunciado**

Cidade Invisível dialoga com a narrativa oral e o folclore brasileiro – que compreendemos como gênero do discurso primário – realizando uma releitura contemporânea dos seres fantásticos que o integram, conformando-se como gênero do discurso complexo, ou secundário.

O filósofo russo da linguagem Mikhail Bakhtin, apesar de não ter se ocupado do folclore e da tradição oral, mas da literatura escrita canônica, utiliza amplamente o vocabulário relacionado ao oral, à voz, à audição, à escuta, ao tom, à tonalidade, à entonação, ao acento, etc. Diferentemente de outros teóricos, como Walter Ong, Bakhtin não trata a oralidade como um domínio à parte da escrita, e não faz uma drástica divisão entre cultura oral e a cultura escrita como dois âmbitos contrastantes. Ao contrário, o mundo pensado por ele, tanto o da voz quanto o da letra, aparece unificado pela produção dinâmica dos sentidos, gerados e transmitidos pelas vozes personalizadas, que representam posições éticas e ideológicas diferenciadas em uma união e intercâmbio contínuo com as demais vozes (BUBNOVA, BARONAS, TONELLI, 2011, p. 269-270).

O folclore brasileiro engloba uma mitologia extensa e hibridizada, fruto de nossa própria constituição, ou seja, seres e crenças de diversos povos originários brasileiros, de diversos povos originários africanos, e de diversos povos europeus. A origem e características desses seres fantásticos integram culturas e geografias diferentes, porém, como enfatiza Marco Haurélio (2021), poeta popular e folclorista, é relevante evitar uma abordagem com visão antropológico-racial da tradição oral brasileira, abandonada desde o início do século XX, pois mais do que questões ligadas às

origens, importam são as transformações pelas quais passam tais manifestações tradicionais.

Em vista disso, vale ressaltar que os livros de Monteiro Lobato, e suas subsequentes adaptações principalmente para a TV, acompanharam gerações de brasileiros, o que levou muitos a pensarem que alguns de seus personagens, como a Cuca ou o Saci-Pererê, por exemplo, são criações do autor e não parte do imaginário coletivo. Aqui, a televisão, ato contínuo, entra nessa circularidade da permanência e dinâmica do folclore, e é acompanhada pela série que ora analisamos.

Estamos diante, portanto, do movimento dialógico em relação ao que já existe e ao porvir, que mencionamos anteriormente, experimentando novos enunciados. Nesse sentido, listamos a seguir os seres que integram a mitologia da série e que, na diegese, se misturam às pessoas comuns, habitando áreas degradadas da cidade, articulando as tramas e interagindo com os demais personagens⁸:

(1) O Boto-cor-de-rosa, animal dos rios amazônicos, pertence a uma lenda da região norte do país. A tradição popular usa essa lenda para explicar os filhos sem pai – muitas vezes frutos de ataques sexuais às mulheres. Está relacionada ao lado masculino da Mãe d'Água e à antiga tradição dos delfins apaixonados do Mediterrâneo. Entre muitas versões, conta-se que ele se transforma em um homem muito bonito, sempre vestido de roupas brancas e chapéu (para esconder seu orifício respiratório), que seduz e engravida as mulheres, desaparecendo em seguida. Na série, ele aparece em *flashbacks* com o nome de Manaus (Victor Sparapane), referência a sua origem, e se revela como o verdadeiro pai de Eric.

(2) O Saci-Pererê é um ser pequeno, negro, sem uma das pernas, que habita as florestas, fuma cachimbo e usa gorro vermelho. Não é um, são muitos os sacis, travessos, endiabrados, que

⁸ Utilizamos nesta lista algumas definições e análises de Câmara Cascudo (2012); Haurélio (2021); Silva (s/d); Rosa (2021). Ver Referências.

incomodam os cavalos, os viajantes, invadem as casas, surgindo sempre em um redemoinho de vento. Lenda originária do sul do Brasil, do povo Guarani, na série ele tem o nome de Isac (Wesley Guimarães), anagrama com seu nome, usa perna mecânica e é um dos detonadores da trama.

(3) Tutu Marambá, nome de origem africana, é um bicho-papão (ser imaginário das mitologias infantis de quase todos os povos do mundo). Na série, Tutu (Jimmy London) trabalha como porteiro de um bar e se transforma em porco-do-mato (na Bahia, a lenda dá a Tutu a fama de brigão e forte, como o caititu, o porco-do-mato).

(4)A Cuca é uma criatura velha, feia, desgrenhada, sem forma definida, capaz de se transformar em diversos animais, e que rapta as crianças. Está relacionada à bruxa europeia e à Lilith hebraica. Porém, a Cuca é um dos seres cuja aparência ficou gravada na audiência brasileira como um jacaré com garras de gavião devido à personagem criada por Lobato no *Sítio do Pica-Pau Amarelo*. Em *Cidade Invisível*, a Cuca é Inês (Alessandra Negrini) e, assim como as bruxas do imaginário brasileiro, pode se metamorfosear em borboleta. Ela enxerga os medos profundos das pessoas e é capaz de hipnotizá-las. Dona de um bar, o Cafofo, usa o estabelecimento como fachada para sua principal tarefa: a de chefe e protetora dos seres que foram banidos da mata e estão perdidos na cidade, sofrendo e sendo assassinados.

(5) Iara, que na língua Tupi significa senhora das águas, é conhecida no imaginário brasileiro também como Mãe d'Água. Na série é Camila (Jéssica Córes), durante o dia trabalha como cantora no Cafofo e à noite se transforma nessa sereia, metade humana e metade peixe, que seduz homens com seu canto e os mata por afogamento.

(6) Curupira é o deus que protege as florestas e possui uma função reguladora da relação do homem com a mata, castigando os excessos. Foi a primeira entidade a ser registrada por um europeu, o padre José de Anchieta, ainda no ano de

1560. Sua representação física mostra os pés virados para trás e os cabelos vermelhos. Em *Cidade Invisível* o Curupira é Iberê (Fábio Lago), morador de rua que está sempre embriagado e é o alvo principal do Corpo-Seco. Porém, quando Curupira se mostra na mata, assume sua forma verdadeira com o corpo queimado e chamas vivas no lugar dos cabelos.

(7) O Corpo-Seco, conhecido também como Unhudo, é uma lenda das regiões Sudeste e Centro-Oeste do Brasil que conta a história de um homem tão mau que, quando morreu, nem o céu, nem o inferno, nem a própria terra o aceitaram. Em decomposição, essa criatura morta-viva perambula pelas estradas e quando encontra uma pessoa gruda nela, sugando seu sangue e sua vida. Na série, primeiramente ele aparece como o caçador, Sr. Antunes (Eduardo Chagas) e, posteriormente, surge apenas encarnado, primeiro em Luna e, depois, no próprio Eric.

Apesar de ter havido algumas críticas negativas na imprensa do país se referindo à apropriação cultural⁹ e à falta de profundidade quanto a aspectos relacionados aos universos originais de cada um desses seres da mitologia brasileira, a simples presença de uma releitura desses personagens já conhecidos por muitos abriu a possibilidade de diálogos importantes sobre o imaginário brasileiro. Isso ocorreu destacadamente nas redes sociais, em atitudes responsivas das quais selecionamos alguns exemplos que analisaremos a seguir.

TV Social e comunicação discursiva na série *Cidade Invisível*

Pudemos verificar a partir da discussão de gêneros do discurso (BAKHTIN, 2010) que em cada campo da atividade humana são gerados determinados gêneros, ou seja, determinados

⁹ Algumas criaturas apresentadas na série possuem origem em crenças consideradas divinas por diferentes povos originários brasileiros. Ver: MARTINS (2021).

tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais. Conforme esse campo se desenvolve e se complexifica, o mesmo ocorre com o repertório de gêneros discursivos. Ao adentrarmos o campo audiovisual, podemos considerar a série *Cidade Invisível* como um enunciado que pode ser classificado como sendo um gênero discursivo complexo, portanto como um elo na cadeia da comunicação discursiva.

Por sua vez, a TV Social permite a criação de um ambiente pródigo para o estabelecimento de novas práticas discursivas. É nesse cenário de cultura participativa que nos deparamos com a comunicação discursiva de uma determinada ficção televisiva localizada em diferentes ambientes de socialização.

Na web 2.0, múltiplos espaços de socialização são criados, porém são nos canais oficiais da plataforma de *streaming* que podemos avistar uma maior interlocução entre os produtores e os consumidores/fãs da série; concomitantemente, maior interação entre esses últimos. Assim, neste trabalho elegemos realizar a análise com base no perfil oficial da Netflix na rede social do Twitter, pois se trata de um lócus onde podemos encontrar as características da comunicação discursiva gerada pela série *Cidade Invisível*.

Para a análise empírica do fenômeno da TV Social e da comunicação discursiva na série *Cidade Invisível*, portanto, delimitamos uma amostragem nacional¹⁰, não representativa e aleatória, direcionando nosso olhar para algumas questões. São elas: a) De que forma as características da comunicação discursiva bakhtiniana floresce na TV Social? b) Como podemos identificar os gêneros da comunicação discursiva da série? Para isso, elegemos temáticas para identificar os gêneros; nos atendo àquelas abordadas nos posts realizados pelos perfis oficiais da Netflix com maior concretização de reações ativas responsivas dos consumidores da série. c) Quanto às reações dos consumidores da série, quais podemos destacar para visualizar as características da comunicação discursiva e dos sujeitos do discurso?

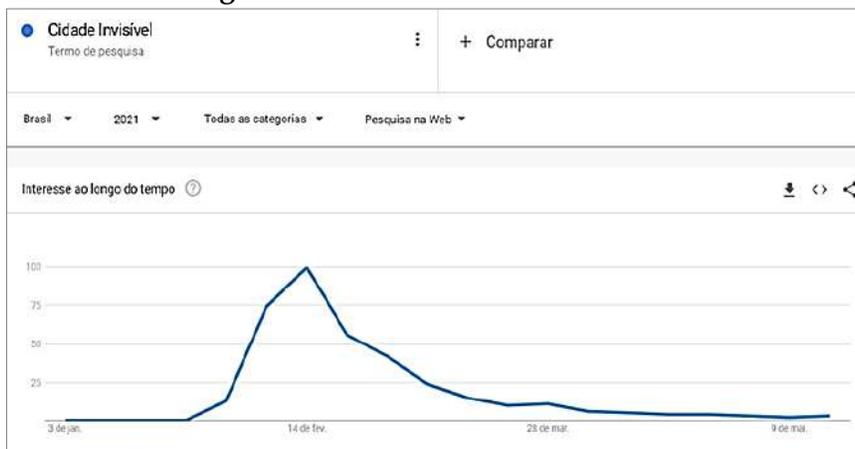
¹⁰ A série *Cidade Invisível* foi lançada em mais de 40 países.

Limitamos o recorte do período da análise com base no Google Trends¹¹. Elegemos essa ferramenta, pois ela traz os assuntos e as palavras-chaves mais pesquisadas pelos usuários. Além disso, as informações disponíveis são geradas a partir da base de dados do Google, ou seja, do site de busca que detém pelo menos 92,19% de domínio do mercado mundial (CASTRO, 2019). Ao pesquisar pela palavra-chave *Cidade Invisível* no Google Trends¹², no Brasil, no período de janeiro a maio de 2021, incluindo todas as categorias e delimitando por pesquisas na Web, encontramos o seguinte gráfico:

¹¹ O Google Trends é uma ferramenta gratuita que disponibiliza assuntos e palavras-chaves mais pesquisados no navegador de buscas do Google e apresenta em formato de gráfico a frequência em que um termo particular é procurado em várias regiões do mundo, idiomas, em determinado período escolhido pelo usuário. O eixo horizontal do gráfico reflete o tempo (a partir de 2004) e o eixo vertical demonstra a frequência com que um termo é procurado. A ferramenta também permite que o usuário possa comparar o índice de procuras entre dois ou mais termos (FELIPINI, 2012).

¹² Ao pesquisar um termo no Google Trends, é mostrado um gráfico em que é possível observar o engajamento dos usuários e a variação das buscas sobre ele, o que demonstra o interesse do público. Ademais, a ferramenta permite definir a localização, o período a ser analisado, a categoria em que se insere o assunto e o tipo de pesquisa — se foi na web, na busca de imagens, em notícias, no Google Shopping ou no YouTube. *Interesse ao longo do tempo*: Os números representam o interesse de pesquisa relativo ao ponto mais alto no gráfico de uma determinada região em um dado período. Um valor de 100 representa o pico de popularidade de um termo. Um valor de 50 significa que o termo teve metade da popularidade. Uma pontuação de 0 significa que não havia dados suficientes sobre o termo. Fonte: Google Trends. Disponível em: <<https://trends.google.com.br/trends/explore?date=2021-01-01%202021-12-31&geo=BR&q=Cidade%20Invis%C3%ADvel>>. Acesso em jan. 2023.

Figura 1 - Termo “Cidade Invisível”



Fonte: Google Trends

Com base no gráfico da Figura 1, observamos o primeiro crescimento de pesquisas dos usuários pelo termo *Cidade Invisível* entre os dias 24 de janeiro a 6 de fevereiro. Posteriormente, houve um crescimento muito alto em um curto período, constatando-se o maior engajamento dos consumidores/fãs da série, que compreende de 31 janeiro a 13 de fevereiro, quando atinge o número 75 de Interesse. Porém, é no período entre 7 e 20 de fevereiro que o interesse atinge seu pico, registrando o número 100 de Interesse, em um espaço de tempo um pouco maior que o anterior. O aumento significativo representado no gráfico, portanto, corresponde à data do lançamento da série, 5 de fevereiro. Dessa forma, nosso período de análise compreende do dia 5 de fevereiro até o dia 2 de março, data em que foi confirmada a renovação da série pela Netflix.

Twitter @NetflixBrasil e a série *Cidade Invisível*

No período de análise definido coletamos o total de oito tweets do perfil da @NetflixBrasil sobre a série *Cidade Invisível*. Em todos eles foram usados frames da série e, dentre eles, três se destacaram:

dois tweets que remetiam às personagens (o primeiro relacionado ao Curupira e o segundo, à Cuca), e um terceiro, com o ator Marcos Pigossi confirmando a 2ª temporada da série. No Twitter, uma forma de medir a reverberação de uma publicação é pelo número de respostas¹³, de retweets¹⁴ e de curtidas ao tweet em questão. Esses três tweets da @NetflixBrasil se sobressaíram numericamente em relação aos outros.

Figura 2 - Tweet de @NetflixBrasil no dia 8 de fevereiro



Fonte: Twitter @NetflixBrasil

O tweet da Figura 2 com a frase *Não vou esquentar minha cabeça com isso. 5 minutos depois:* e logo em seguida o frame do Curupira com fogo na cabeça, foi publicado no dia 8 de fevereiro e teve 1,3

¹³ Resposta: quando o usuário responde ao tweet de outra pessoa. Fonte: Twitter. Disponível em: <<https://help.twitter.com/pt/using-twitter/types-of-tweets>>. Acesso em jan. 2023.

¹⁴ Um tweet que o usuário compartilha publicamente com seus seguidores é conhecido como retweet. Esta é uma ótima maneira de passar notícias e descobertas interessantes no Twitter. O usuário tem a opção de adicionar seus próprios comentários e/ou mídia antes de retuitar. Fonte: Twitter. Disponível em: <<https://help.twitter.com/en/using-twitter/how-to-retweet>>. Acesso em jan. 2023.

mil respostas, 13,7 mil retweets e 72,7 mil curtidas. Como também nos interessam os outros enunciadores, selecionamos a partir do tweet original um exemplo de resposta e um exemplo de retweet.

Em relação ao tweet do Curupira, selecionamos a resposta representada na Figura 3, onde temos um perfil dedicado à *Cidade Invisível* que, ao compartilhar o gif da Cuca, pede a renovação da série, ressaltando a importância de ser uma produção nacional, e que reflete a cultura e o folclore brasileiro. Conforme observamos anteriormente, essa abertura de diálogo revela o quanto o *Sítio do Pica-Pau Amarelo* da TV, que fez parte da grade durante tantos anos¹⁵ influenciou e marcou gerações inteiras que passaram a compreender a imagem dessa criatura denominada Cuca como uma forma caricata de jacaré. A partir da resposta ao post original, houve mais duas reações de usuárias do Twitter, uma comentando a demora para compreender que a personagem Inês se tratava da Cuca, pois na série está relacionada com borboletas. A outra, afirmou que passou a desconfiar que se tratava da Cuca ao ver Inês cantando a popular canção de ninar, *Nana Neném*, para o guarda da prisão. Na Figura 4, temos um retweet indicando a série e a enaltecendo por ser baseada nas lendas folclóricas brasileiras.

¹⁵ A primeira versão do *Sítio do Pica-Pau Amarelo* foi exibida pela TV Globo de 07/03/1977 a 31/01/1986. Já a segunda versão esteve no ar de 12/10/2001 a 07/12/2007, ambas diariamente. Em 2008, a emissora decidiu deixar o programa fora da grade por uma temporada. “Em 2009, o programa ganhou uma versão animada exibida na véspera do Natal; a nova versão ganhou duas temporadas em 2012 e 2013, quando saiu definitivamente da programação” (MEMÓRIA GLOBO). Atualmente é possível acessar e assistir 14 temporadas completas do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, disponíveis no Globoplay. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/sitio-do-picapau-amarelo/t/rkBkNtCNxs/similares/>>. Acesso em jan. 2023.

Figura 3 - Resposta ao tweet do dia 8 de fevereiro.



Fonte: Twitter @NetflixBrasil

Figura 4 - Retweet do dia 8 de fevereiro



Fonte: Twitter @NetflixBrasil

O segundo tweet selecionado no perfil @NetflixBrasil está retratado na Figura 5 e foi publicado no dia 12 de fevereiro, obtendo 1,5 mil respostas, 11,5 mil retweets e 63,7 mil curtidas. Compartilhando dois frames da *Cuca de Cidade Invisível*, o post – de forma maliciosa – afirma *Nunca pensei que diria isso, mas estou implorando pra Cuca me pegar*.

Figura 5 - Tweet de @NetflixBrasil no dia 12 de fevereiro



Fonte: Twitter @NetflixBrasil

Os exemplos de resposta e de retweet selecionados estão representados na Figura 6 e 7, respectivamente. Enquanto na resposta, uma mulher diz que queria que o Boto também a levasse para o fundo do rio, no retweet um usuário afirma que *Cidade Invisível* foi a primeira série brasileira que amou.

Figura 6 - Resposta ao tweet do dia 12 de fevereiro.



Fonte: Twitter @NetflixBrasil

Figura 7 - Retweet do dia 12 de fevereiro.



Fonte: Twitter @NetflixBrasil

O terceiro tweet destacado no período de análise está reproduzido na Figura 8, e foi publicado no dia 2 de março, com 3,3 mil respostas, 18,7 mil retweets e 71,7 mil curtidas. Nele há um vídeo com mais de 1,6 milhões visualizações, no qual aparece o ator Marcos Pigossi lendo tweets pedindo a renovação da série e, por fim, confirmando oficialmente a 2ª temporada.

Figura 8 - Tweet de @NetflixBrasil no dia 2 de março



Fonte: Twitter @NetflixBrasil

Destacamos na Figura 9 duas respostas ao tweet da @NetflixBrasil, uma criticando a falta da representatividade indígena na série; e a outra indo ao encontro da postagem original, confirmando a dificuldade de prestar atenção na mensagem pois o olhar o ator causava distração.

Figura 9 - Resposta ao tweet do dia 2 de março



Fonte: Twitter @NetflixBrasil

Quanto à crítica referente à representatividade, o mesmo ocorre no retweet da Figura 10, no qual o usuário salienta a importância de valorizar as produções nacionais, mas desaprova a falta de indígenas no elenco da série.

Figura 10 - Retweet do dia 2 de março



Fonte: Twitter @NetflixBrasil

Tendo em vista a análise do perfil @NetflixBrasil no período indicado, pudemos verificar um dos lugares, dentre os diversos espaços de socialização em rede, onde a comunicação discursiva da série *Cidade Invisível* ressoa (ou seja, temos outros lugares onde a obra ficcional televisiva poderia gerar interações e comentários, como em blogs, fóruns, Facebook etc.). Dentre os oito tweets publicados no perfil oficial da Netflix no período indicado, três foram destacados aqui, os que apresentavam maior número de ativas posições responsivas (BAKHTIN, 2010) por parte dos consumidores da série. Além disso, podemos ressaltar que com exceção do último tweet destacado confirmando a 2ª temporada da série, os outros dois enfocam as personagens do universo diegético.

Uma crítica direcionada ao perfil da @NetflixBrasil nesse sentido é que houve poucas publicações de divulgação da série, mesmo que tenha chegado ao primeiro lugar dentre os programas mais assistidos da Netflix conforme citado anteriormente. De certa forma, se perdeu uma oportunidade de promover maior engajamento dos assinantes com a série. Considerando as análises realizadas, não é possível afirmar com exatidão qual temática de fato provocou maior engajamento em razão da amostragem.

Dentre as respostas e os retweets dos tweets analisados, presentes na interface do Twitter, foi possível enxergar a cristalização dos aspectos da comunicação discursiva ressaltados por Bakhtin (2010) a partir do discurso construído pela @NetflixBrasil, como por exemplo, a concordância ou discordância de uma ativa posição responsiva, a complementação ou até mesmo o uso do enunciado para realizar uma crítica à série. Outra característica também averiguada em cada publicação foi a existência da alternância dos sujeitos do discurso, o que confere o limite de cada enunciado. Quanto aos temas presentes nas respostas e retweets, ganharam destaque questões referentes não apenas ao universo diegético, mas também aspectos que, mesmo dialogando com esse último, apresentam características relativas ao contexto social de recepção da série. Como exemplo disso,

podemos citar a reivindicação de maior participação de representantes dos povos originários brasileiros.

Considerações

Neste artigo, constatamos que a série *Cidade Invisível* representa um elo na cadeia da comunicação discursiva e direcionamos o nosso olhar principalmente às condições nas quais ela ocorre no fenômeno da TV Social. Diversos aspectos podem influenciar as condições da comunicação discursiva, como a própria interface das plataformas de mídias sociais, neste caso, a do Twitter. Cada tweet publicado na página do perfil @NetflixBrasil a respeito da série *Cidade Invisível* também representa uma unidade na comunicação discursiva promovida pelo gênero ficcional. Por fim, todas as interações permitidas pela plataforma do Twitter interferem nas interações entre os sujeitos do discurso (produtores da série, assinantes, fãs, atores, etc.). Vimos com o exemplo de *Cidade Invisível* que a comunicação discursiva da ficção televisiva seriada se insere na TV Social como um gênero discursivo - com potencial de amplificar vozes, estimular novos enunciados e -, fundamentalmente, estabelecer diálogos.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BORGES, G.; SIGILIANO, D. As discussões sobre The X-Files na Social TV: uma análise do backchannel da décima temporada. **Contemporânea**, v.17, n. 01, p. 29-52, jan-abr 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/23386>>. Acesso em jan. 2023.

BRAIT, Beth. Introdução. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2020. p. 9-11.

BRAVI e ICAB. Caminhos do audiovisual durante e após a pandemia. **Bravi TV**. Considerações de Alberto Pecegueiro. 11 jun. 2020. Disponível em: <<http://bravi.tv/eventos/quintas-as-19h-o-audiovisual-pos-covid-plataforma-zoom/>>. Acesso em jun. 2020. Acesso em jan. 2023.

BUBNOVA, Tatiana; BARONAS; Roberto Leiser; TONELLI, Fernanda. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. **Bakhtiniana**, Rev. Estud. Discurso vol.6 no.1 São Paulo Aug./Dec. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732011000200016&script=sci_arttext#1b>. Acesso em jan. 2023.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2012.

CASTRO, Ivan Nunes de. Entenda o que é Google Trends e como ele pode ajudar a sua empresa. **Rockcontent Blog**, 06.07.2019. Disponível em: <<https://rockcontent.com/br/blog/google-trends/>>. Acesso em jan. 2023.

ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

FECHINE, Yvana et al. Como pensar os conteúdos transmídia na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, Maria Immacolata V. (org). **Estratégias de Transmídiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013, p. 261 – 302.

FECHINE, Yvana. TV Social: contribuição para a delimitação do conceito. **Contracampo**, Niterói, v. 36, n. 01, pp. 84-98, abr. 2017 / jul. 2017.

FELIPINI, D. **Google Top 10**: Como colocar seu site na primeira página do Google. 2. ed. Rio de Janeiro: Brasport, 2012.

GARRETT, Filipe. Relembre a evolução do streaming de vídeo e música entre 2010 e 2020. **TechTudo**. 14.12.2020. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2020/12/relembre-a-evolucao-do-streaming-de-video-e-musica-entre-2010-e-2020.ghtml>>. Acesso em jan. 2023.

GOES, Tony. 'Cidade Invisível' resgata folclore brasileiro para adultos e o apresenta a público internacional. **Folha de SP**, 12.02.2021. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2021/02/cidade-invisivel-resgata-folclore-brasileiro-para-adultos-e-o-apresenta-a-publico-internacional.shtml>>. Acesso em jan. 2023.

HAURÉLIO Marco. Minhas impressões sobre 'Cidade Invisível'. **Cordel Atemporal**, 22.02.2021. Disponível em: <https://marcohaurelio.blogspot.com/2021/02/minhas-impressoes-sobre-cidade-invisivel.html?fbclid=IwAR3zjgYMI_1FoAF-WybXzO2blnYWpdHgFWYOp7yVx9MoiDtGo_27d2sT7uE>. Acesso em jan. 2023.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSTON, Dais. Invisible City is Netflix's International Answer to Supernatural. **Inverse**, 02.03.2021. Disponível em: <<https://www.inverse.com/entertainment/invisible-city-netflix-review-brazil-supernatural>>. Acesso em jan. 2023.

LUSVARGHI, Luiza. Cidade Invisível: o Brasil que não se vê. **Revista O Grito**. 20.02.2021. Disponível em: <<https://www.revistaogrito.com/cidade-invisivel-o-brasil-que-nao-se-ve/>>. Acesso em jan. 2023.

MACEDO, Diana Gualberto de; BACCEGA, Maria Aparecida. Afinal, o que é gênero em comunicação? O consumo da programação midiática televisiva. **Comunicação & Informação**, n. 1, v. 13, p. 58-68, 2010.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MARTINS, Pedro. Cuca e saci ressurgem na TV e no cinema e geram debate sobre apropriação cultural. **Folha de SP**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/cuca-e-saci-ressurgem-na-tv-e-no-cinema-e-geram-debate-sobre-apropriacao-cultural.shtml>>. Acesso em jan. 2023.

MASSAROLO, João Carlos et al. Ficção seriada brasileira na TV paga em 2012. In: LOPES, Maria Immacolata V. (org). **Estratégias**

de Transmídiação na ficção televisiva brasileira. Porto Alegre: Sulina, 2013, p. 261-302.

MASSAROLO, João Carlos et al. Redes discursivas de fãs da série *Sessão de Terapia*. In: LOPES, Maria Immacolata V. (org). **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira.** Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 155 – 195.

MELO, Fernando P. de; MARQUES, Rafael F.; CUNHA, Sara. Buscadores da internet e sua importância na economia das empresas. **Revista Computação Aplicada**, Passo Fundo, v. 2, n. 1, ago. 2013. p. 15-21. Disponível em: <<http://revistas.ung.br/index.php/computacaoaplicada/article/view/1405>>. Acesso em jan. 2023.

MEMÓRIA GLOBO. Sítio do Picapau Amarelo - 1ª versão. Sítio do Picapau Amarelo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/infantojuvenil/sitio-do-picapau-amarelo-1a-versao/>>. Acesso em jan. 2023.

MEMÓRIA GLOBO. Sítio do Picapau Amarelo - 2ª versão. Sítio do Picapau Amarelo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/infantojuvenil/sitio-do-picapau-amarelo-2a-versao/>>. Acesso em jan. 2023.

MUNGIOLI, Maria Cristina P. Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série Norma. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v.9, n.24, p. 97-114, mai. 2012. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/238>>. Acesso em jan. 2023.

MUNGIOLI, Maria Cristina P; LEMOS, Ligia Prezias; KARHAWI, Issaaf. Narrativa Fantástica e Identidade Brasileira na Minissérie A Cura. **Rumores** nº14; vol.7, julho-dezembro 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/69440/72020>>. Acesso em jan. 2023.

MUNGIOLI, Maria Cristina P. **A dupla articulação gênero-formato ficcional como instância de mediação local.** In: TRINDADE, Eneus; FERNANDES, Mário L.; LACERDA, Juciano S. (orgs). Entre comunicação e mediações: visões teóricas e empíricas. São Paulo: ECA-USP, 2019; Campina Grande: Ed. da UFPB, 2019.

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

REDAÇÃO. Netflix confirma segunda temporada da série original nacional "Cidade Invisível". **Tela Viva**, 02.03.2021. Disponível em: <<https://telaviva.com.br/02/03/2021/netflix-confirma-segunda-temporada-da-serie-original-nacional-cidade-invisivel/>>. Acesso em jan. 2023.

ROSA, Natalie. Conheça as lendas do folclore que estão na série da Netflix. **Canaltech**. 16.02.2021. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/entretenimento/cidade-invisivel-lendas-folclore-serie-netflix-178706/>>. Acesso em jan. 2023.

SHIRKY, C. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SILVA, Daniel Neves. "Tutu"; "Saci"; "Boto-cor-de-rosa". **Brasil Escola**. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/folclore/tutu.htm>>. Acesso em jan. 2023.

SILVA, Rafael. Netflix lança primeira série de produção própria. **Tecnoblog**, 06.02.2021. Disponível em: <<https://tecnoblog.net/90521/netflix-serie-streaming/>>. Acesso em jan. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VICENTE, Kyldes Batista. O Gênero: do literário ao audiovisual. **Humanidades & Inovação**, Palmas, v.7, n.21, p. 217-233, 2020. Disponível em: <<https://revista.unitins.br/index.php/humanidade/seinovacao/article/view/4665>>. Acesso em jan. 2023.

PARTE 3

**NARRATIVAS, DISCURSOS, ALTERIDADE
E IDENTIDADES NA FICÇÃO
AUDIOVISUAL**

Cinema e Educomunicação enquanto práxis decoloniais: aproximações possíveis

Paola Diniz Prandini¹

O cinema é como um comício político contínuo com o público. No cinema, você encontra Católicos, Muçulmanos, Gauleses, Comunistas, se o filme for bom. Cada um vê o que quer. Eu fui levado a filmar por esta ser uma ferramenta mais eficaz para meu ativismo. (...) Para resumir a história usando nossa tradição oral, o cinema é uma importante ferramenta para nós. De todas as artes, é a forma de expressão mais acessível para o público em geral. Infelizmente, requer um investimento alto tanto de dinheiro quanto de esforço humano (SEMBÈNE, 2019)².

Conforme afirma este intelectual senegalês, que é considerado um dos principais cineastas africanos dos últimos tempos, as narrativas presentes nos filmes ilustram períodos históricos, ideologias sociais, construções identitárias de quem realiza, de quem aparece e de quem assiste às películas. Por isso, o cinema é compreendido neste artigo enquanto práxis, com potencial a ser

¹ Durante a produção deste capítulo, a pesquisadora era bolsista de doutorado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

² Tradução livre realizada por uma das autoras deste artigo. A versão original, em francês, foi gentilmente cedida pelo Dr. Emmanuel Mbégane Ndour e pode ser lida a seguir: "Le cinéma c'est un meeting permanent avec le public. Dans une salle de cinéma, vous avez des Catholiques, Musulmans, Gaullistes, Communistes et tout ça quand le film est bon. Chacun perçoit et accepte ce qu'il veut. C'est ça qui m'a amené au cinéma pour mieux poursuivre ma quête de militantisme. (...) Mais pour prendre le raccourci de l'histoire avec la tradition de l'oralité, le cinéma devient pour nous un outil important. Et il est de tous les arts, l'expression la plus facile et la plus agréable pour un grand public. Malheureusement, le cinéma coûte cher, il demande beaucoup d'investissement tant humain que financier".

realizado de modo decolonial, apesar de que também possa existir apenas a serviço e nos moldes do capitalismo.

O longa-metragem inaugural deste realizador, intitulado originalmente como "La noire de...", é tido como o primeiro filme de um realizador da África subsaariana a ter atenção internacional. O filme é baseado em um conto homônimo do autor, que, antes de se tornar cineasta - o que se deu já à altura de seus 40 anos de idade - atuava como escritor. O roteiro do filme - para ilustrar a importância que o diretor dá à crítica colonial e, dessa forma, se apresenta enquanto narrativa decolonial por excelência -, acompanha a ida de Diouana, uma jovem senegalesa, que sai de Dakar para ir à Riviera francesa, uma vez que foi contratada para trabalhar como babá por um cosmopolita casal francês. Este é um trajeto de silenciosa rebelião, na passagem dos sonhos ilusórios por uma vida melhor a uma realidade de exploração de seu trabalho e existência.

O cinema, enquanto fenômeno produzido pela sociedade capitalista, é complexo e contraditório. É capaz de manipular consciências, legitimando a ideologia dominante e/ou desocultar suas contradições, fornecendo recursos para a sua contestação. Carrega em si elementos de dominação, mas também de resistência, constituindo-se como objeto de disputas políticas (ALVES, 2019, p. 26).

Dentre essas perspectivas, múltiplas facetas podem ser desveladas acerca não só de como as imagens, o texto e o som podem ser compreendidos separadamente, mas também sobre como sua articulação conjunta acontece, de modo literalmente espetacular, em um jogo de posicionamentos de câmera, acompanhado de diálogos de personagens, de composição das imagens e de seleção de músicas que compõem a trilha sonora das obras cinematográficas. Tudo isso realizado a partir de um viés político-ideológico que pode estar explícito com maior ou menor intensidade.

Essas linguagens – que incluem, por exemplo, os enquadramentos de câmera, os cortes, a trilha sonora, a linguagem oral e escrita, as imagens, as cores, as expressões faciais e as gestualidades – atuam

quase sempre em convergência, realçando os discursos e produzindo efeitos de sentido (CAMPOS JÚNIOR, 2013, p. 59).

Em uma perspectiva integral, há um ciclo dialógico completo executado por uma produção audiovisual. Trata-se de um percurso que inicia nas intenções, desejos e possibilidades de quem escreve o roteiro, conjuntamente com quem o executa e o dirige, passando por quem dá vida e personifica os diálogos ou as imagens apresentadas e se encerra com as impressões e trocas estabelecidas por quem a assiste.

Baseando-me nesse ciclo, compreendemos que, ao longo da execução dessa trajetória, as narrativas cinematográficas podem ser entendidas enquanto práxis, uma vez que há relações estabelecidas entre teoria e prática, tanto por quem está atrás das câmeras como por quem se situa à frente delas. Tanto teoria quanto prática, nesse caso, "se alternam e se sobrepõem e se retroalimentam, levando cada vez mais a ação a estar fundamentada, como também a teoria mais aproximada à realidade que pretende sistematizar" (SILVA, 2016, p. 93). Uma relação sustentada em diálogos entre o que se sabe, o que se quer dizer e como colocar em prática o que se acredita ser necessário demonstrar, por meio de imagens e sons que compõem teorias e práticas que entrecruzam os filmes.

Contudo, a contribuição da práxis cinematográfica para a disputa ideológica se dá na articulação com as lutas sociais na prática política, pois isoladamente não dispõe de mecanismos concretos, capazes de promover uma mudança estrutural radical ou de recuo do pensamento dominante. A arte cinematográfica é condicionada por características subjetivas e pela visão de mundo de seus realizadores, refletindo ainda, as determinações sócio-históricas de uma determinada época em que foi produzida, bem como a de seus receptores. (...) Embora cumpra diversas funções - ideológicas, políticas, cognitivas, educativas e estéticas -, o cinema, enquanto criação humana satisfaz a necessidade de o ser humano expressar-se em um objeto concreto sensível, mas também de fruição, atendendo, sobretudo, sua necessidade de humanização (ALVES, 2019, p. 27).

No contexto africano, como no caso ilustrado por Sembène, anteriormente, esse ciclo dialógico ganha força pelo fato de estar em conexão direta com um dos principais valores cosmogônicos e tradicionais do continente-mãe: a oralidade. Ademais, é estratégia essencial para atingir as diferentes camadas da sociedade, incluindo as massas, por vezes, iletradas, e, dessa forma, poder orientá-las conforme valores e crenças de quem assina as narrativas cinematográficas, movidas, por exemplo, pelo ativismo e o compromisso com a transformação social, como no caso das películas assinadas pelo cineasta senegalês, em que a valorização da negritude e das africanidades e o posicionamento crítico às colonialidades e ao colonialismo são centrais (GOMES, 2020).

Com base nas potencialidades que a linguagem cinematográfica apresenta para quem com ela se conecta - mesmo que de diferentes modos e a partir de diferentes lugares de poder -, a partir desta aproximação tanto estética quanto discursiva e ideológica, pode-se identificar os signos, as representações, os discursos com base nos quais se constrói a cultura de uma nação, de um grupo populacional, de um indivíduo social, por exemplo. Como essa imersão - também cosmogônica - define quem é quem e/ou como cada parcela da sociedade age, reage e transforma e, por vezes, se conforma à realidade.

Educomunicar é também mediar (na medida do possível)

A cultura não é estanque, está em constante movimento, constituindo-se na compreensão de que, sendo dotada de significados historicamente construídos, é perenemente alterada, assumida e incorporada pelos indivíduos. "A cultura, segundo a definição antropológica, é um fenômeno 'supra-individual'. Ela é aprendida, partilhada e adquirida, tomando-se permanente através do tempo e independente de seus portadores" (SCHELLING, 1991, p. 28).

Como definidora de especificidades de um grupo, a cultura se torna uma forma de revelar a identidade de tal coletivo de pessoas, respeitando as similaridades internas ao grupo e o diferenciando

dos demais grupos existentes em sociedade. A ideia, portanto, não é criar uma espécie de divisão cultural, mas reforçar a unidade dos grupos que, juntos, determinam uma nação. Desse modo, a cultura é "uma dimensão penetrante do discurso humano que explora a diferença para gerar diversas concepções da identidade de grupo" (APPADURAI, 1996, p. 27).

Ao se referir à construção do conceito de povo, Bhabha (2013) reitera a necessidade de se recontar a(s) história(s), de se criarem por meio dos discursos as condições para que compreendamos o passado e possamos nos situar, enquanto povo ou nação, no presente. A condensação das temporalidades em busca da construção de sentido produzida pelo interdiscurso - do qual passamos a fazer parte na medida em que o constituímos e somos por ele constituídos por meio da enunciação - que é possível por meio da compreensão semiótica.

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de *escrever a nação* (BHABHA, 2013, p. 237 - grifos do autor).

A ambivalência como lugar sobre o qual é possível "escrever a nação" surge como resultado da cisão de sujeitos/as constituídos/as por dois discursos, um de cunho nacionalista, pedagógico, de origem histórica, e outro marcado pela contemporaneidade, pela instauração de um processo de significação marcado pelos signos contemporâneos. É o performativo, como marca do presente, que permite a emergência da heterogeneidade, dos "discursos das minorias" (BHABHA, 2013, p. 210).

Partindo desse princípio, defendo a noção de que nosso viver, a partir da existência e, idealmente, da valorização das nossas

diferenças que - por sua vez, demarcam as construções de identidades -, é cotidianamente mediado, seja pelas interações interpessoais que travamos, pelas normas que seguimos, pelas manifestações que celebramos, pelas mídias a que temos acesso ou pelas maneiras como educamos ou somos educados e educadas em sociedade.

A mediação (MARTÍN-BARBERO, 2001) é o que conduz as relações que estabelecemos com o mundo que nos rodeia. É por meio da mediação social que acedemos à noção de palavravundo (FREIRE, 2008) e damos sentido aos seres e objetos do mundo. Mundo composto por pessoas, por instituições, por sistemas culturais, econômicos e políticos, enfim, por tudo aquilo que é vivo e vive entre nós. Dessa forma, o cinema enquanto práxis se apoia na mediação realizada por meio dos filmes e das narrativas por eles representadas para afetar quem interage com as produções da práxis cinematográfica. Nesse sentido, ressaltamos que compreendemos o conceito de práxis, conforme definição a seguir:

(...) práxis na qual a ação e a reflexão, solidárias, se iluminam constante e mutuamente. Na qual a prática, implicando na teoria da qual não se separa, implica também numa postura de quem busca o saber, e não de quem passivamente o recebe (FREIRE, 2010, p. 80).

Para haver a realização da práxis, portanto, é necessário que haja um processo que alinhe teoria à prática, em que a ação esteja amparada em uma condução epistemológica que embasa e dá base conceitual para o que se coloca em prática. A partir de uma visão não-hierárquica entre teoria e prática, ambas são essenciais e mutualmente determinantes, portanto, não se trata de compor um ciclo linear e sequencial, em que primeiro embasa-se teoricamente para, em seguida, colocar algo em prática, mas, outrossim, espera-se que ambas as conduções aconteçam em paralelo e se retroalimentem, de forma a realizar práticas que estejam teoricamente fundamentadas, bem como teorias que façam sentido na prática.

Para isso, a mediação, enquanto um processo ativo liderado por diferentes grupos e organizações, em que contextos devem ser levados em conta no processo mediado, bem como as especificidades dos públicos que compõem a produção de sentidos, é vital.

O conceito de mediação baseia-se em descobertas de investigação que reconhecem o papel dos produtores, dos textos, dos públicos e de contextos na produção de sentido - mesmo que não igualmente a cada um destes componentes (THUMIM, 2008, p. 86)³.

Como todo e qualquer processo construído em prol do estabelecimento de trocas entre pessoas e/ou organizações, durante a mediação, todas as informações e conhecimentos compartilhados são demarcados pelas especificidades de quem participa do processo. Sendo assim, tudo o que é 'trocado' pode ser lido enquanto um produto ideológico, que configura a realidade com base em conteúdos, contextos e formatos pelos quais essas trocas se dão.

Esse processo é dialógico (BAKHTIN, 2000), podendo ser mais ou menos horizontal ou verticalizado, linear ou não-linear, colaborativo ou individualizado, democrático ou autoritário, diverso ou monológico, pois suas características serão baseadas em quem compõe o processo de mediação que está em jogo. Da mesma forma, a compreensão de como esse processo acontece se baseia nos repertórios acumulados por quem protagoniza o processo.

Nas palavras de Bakhtin/Volóchinov (1988, p. 32): "conhecer um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos". Ressalta-se, que a intenção do autor é ilustrar que todas as relações que estabelecemos com o mundo são mediadas por signos e os mesmos são considerados ideológicos, pois produzem sentidos que são

³ Tradução livre realizada pela autora do artigo. A íntegra, em língua inglesa, pode ser lida a seguir: "*The concept of mediation is based on research findings that recognize the role of producers, texts, audiences and contexts in the production of meaning - even if not equally for each of these components*".

interpretados diferentemente entre os/as sujeitos/as conforme suas condições sociais. Dessa maneira, o signo estabelece a mediação entre o/a sujeito/a e o mundo. Mediação semiótica que se configura e se reconfigura continuamente com base nas situações concretas da comunicação nas quais a significação se constitui. Segundo VOLÓCHINOV (2017, p. 205), a construção da significação se constrói em um movimento contínuo que envolve os interlocutores. A significação não “pertence” a nenhum deles, mas sim ao texto criado entre ambos. Dessa forma, a construção de sentidos ocorre por meio de um processo caracterizado pela alteridade. Em um processo de contínua interação com o *outro* e que compreende o verbal, o não-verbal e o extraverbal. Cabe salientar que o extraverbal não corresponde apenas ao contexto imediato que envolve os interlocutores, mas também diz respeito à constituição dos falantes como seres socialmente organizados (e, portanto, ideologicamente constituídos).

Em relação aos sujeitos ou às sujeitas (KILOMBA, 2019) que protagonizam tais processos de mediação, o intelectual russo também compreende que esta perspectiva se dá em relação à maneira com a qual respondem e são responsáveis (e responsabilizados/as) pelas interações que realizam (BAKHTIN, 2012). Daí a valorização que essa relação dialógica deve prestar à noção de alteridade, visto que é essencial demarcar a construção das identidades destes/as sujeitos/as em relação a seus/suas interlocutores/as e ao meio do qual fazem parte.

Analisar os sentidos a partir do discurso significa compreender quem é o sujeito e seu lugar social. O centro da relação não está no eu nem no tu, mas no espaço discursivo criado entre ambos. (...) Aqui compreendemos as identidades como construções discursivas que emergem da relação dialética entre sujeitos e o mundo. O indivíduo é compreendido, portanto, como enunciador e enunciatário de discursos identitários (NOVAES, 2019, p. 91).

Portanto, durante qualquer processo de mediação, há enunciados, trocas e interações. Quem enuncia e quem é enunciatário/a das informações e dos conhecimentos trocados na mediação estabelece uma relação dupla, no sentido de que, ora cumpre o papel de enunciator/a, ora o papel de enunciatário/a. A mediação acontece no processo em si, ela não se finda e nem é estanque, muito menos quem dela se utiliza para comunicar o que deseja.

Se a alguém ocorre que o homem ‘fotografa’ a realidade, é bom lembrar que é ele quem escolhe o quê e em que perspectiva fotografar. Também é ele quem vai revelar essas fotos, escurecendo ou clareando este ou aquele ponto, inserindo figuras por inteiro, ou recortando-as [...]. E tudo isso o indivíduo/sujeito faz porque é possuidor de mediações que penetram nele através da linguagem verbal, base de seu pensamento conceptual (BACCEGA, 2003, p. 12).

Por isso, é possível dizer que mais especificamente na interface educação e comunicação, a partir do que nomeio como educomunicação, considerando como um paradigma que se inscreve nos entre-lugares (BHABHA, 2013) de uma sociedade, tal práxis só se realiza quando executada por mediações, a fim de estabelecer ecossistemas comunicativos, isto é, um “ideal de relações, construído coletivamente em dado espaço, em decorrência de uma decisão estratégica de favorecer o diálogo social, levando em conta as potencialidades dos meios de comunicação e suas tecnologias” (SOARES, 2011, p. 44).

Reconhecemos a educomunicação enquanto práxis - com total potencial de se constituir como práxis decolonial *per se* -, visto que não há educomunicação em processos de mediação que não legitimam o conhecimento compartilhado, coletivo, horizontal, democrático e que zela pela equidade. Enquanto uma práxis decolonial, portanto, durante processos mediados pelos princípios e valores da educomunicação, os conhecimentos são trocados a todo o momento e as ferramentas da comunicação tornam-se

aliadas a quem delas faz uso político-ideológico em prol das transformações sociais.

Compreende-se a educomunicação como um paradigma na interface comunicação/educação que busca orientar e dar sustentação ao conjunto das ações inerentes ao planejamento, implementação e avaliação de processos, assim como programas e produtos de comunicação destinados a:

- i) debater as condições de relacionamento dos sujeitos sociais com o sistema midiático, no contexto da sociedade da informação, promovendo critérios de análise dos sistemas de meios de informação, assim como metodologias de utilização dos recursos tecnológicos em função da prática da educação para a cidadania;
- ii) promover e fortalecer ecossistemas comunicativos de convivência – abertos e participativos – nos espaços educativos garantidos pela gestão democrática dos processos de comunicação; e
- iii) ampliar o potencial comunicativo dos indivíduos e grupos humanos. Nesta perspectiva, o conceito aplica-se tanto ao exercício de uma observação atenta sobre a presença dos sistemas de meios de comunicação em uma sociedade em mudanças, promovendo sua leitura e uso (proximidade com o conceito de "educação para os meios"), quanto ao pleno exercício da liberdade de expressão dos sujeitos sociais em inter-relação nos diferentes espaços educativos (proximidade com a prática da "gestão de processos comunicativos") (SOARES, 2012, p. 1).

Nesse sentido, uma das contribuições mais importantes da práxis educomunicativa é a de possibilitar a entrada em um universo que, muitas vezes, pode ser alheio a quem o adentra, colaborando para uma eventual mudança de visão e, pragmaticamente, construindo outros caminhos possíveis que só acontecem quando há mediação enquanto troca, seja de saberes, de culturas, de valores, de crenças, de informações, etc. Para tanto, é necessário haver abertura, escuta ativa e sensível, bem como afeto enquanto pacto concreto e utópico para o alcance dessas transformações.

Uma vez que vivemos em uma sociedade capitalista, cada vez mais binarizada, polarizada, com disputas sociais das mais diferentes ordens, em que, ainda, quem acede aos postos de poder, em geral, é pessoa cisgênera, autodeclarada branca, do sexo masculino, declaradamente heterossexual e herdeira de finanças que têm suas raízes nas relações originadas pelo colonialismo, estabelecer processos educomunicativos mediados com base nos valores da práxis educomunicativa não é tarefa fácil. Talvez por isso seja comum identificar interpretações que restringem a educomunicação apenas à sua dimensão tecnológica, sem levar em conta todas as demais características e compromissos que convocam educomunicadores/as a *corazonar* (ARIAS, 2012).

É um absurdo acreditar que as perspectivas da vida para a natureza e tudo o que a habita e, sobretudo, que a construção de diferentes 'outros' horizontes de civilização e de existência, podem ser possíveis dentro dos quadros epistêmicos de uma ciência carente de ternura, que rompeu com o sentido espiritual, sagrado e feminino da vida, para transformar a natureza, a cultura, o ser humano em simples commodities para a acumulação de riqueza. A ironia é que a esperança de tecer um sentido diferente de civilização e vida está nos insurgentes ou nas sabedorias de coração às quais o poder negou sua humanidade; É da força dessa sabedoria que brota do coração que nossos povos hoje continuam a falar com suas próprias palavras e estão aqui presentes, “sentindo, fazendo, sendo”, como dizem os Kitu Kara (ARIAS, 2012, p. 201)⁴.

⁴ Tradução livre realizada pela autora deste capítulo. A versão original, em língua espanhola, pode ser lida a seguir: "*Resulta absurdo creer que las perspectivas de vida para la naturaleza y todo lo que en ella habita, y sobre todo, que la construcción de un horizonte 'otro' diferente de civilización y de existencia, pueden ser posibles dentro de los marcos epistémicos de una ciencia carente de ternura, que rompió con el sentido espiritual, sagrado y femenino de la vida, a fin de transformar la naturaleza, la cultura, los seres humanos en simples mercancías para la acumulación de riquezas. Lo irónico es que la esperanza, para tejer un sentido civilizatorio y de vida diferente, está en las sabidurías insurgentes o del corazón a las cuales el poder les negó su condición de humanidad; ha sido desde la fuerza de esa sabiduría que emerge desde el corazón, como nuestros pueblos hoy*

Neste texto, a educomunicação é compreendida como um paradigma constituído por epistemologias e princípios teórico-metodológicos que têm, como meta utópica e ideal, a condução de transformações sociais com/nas comunidades que compõem a sociedade em que vivemos e que se realiza a partir das possibilidades e dos limites que esta mesma sociedade apresenta. Portanto, a essencialidade de frisar, neste momento, a urgência da compreensão do que se configurou nomear como sendo "educomunicação possível" (SOARES, 2016).

A partir de reflexões teóricas, com base em práticas educacionais, o conceito de educomunicação possível ainda é pouco utilizado, no entanto, o mesmo autor que o cunhou é também o responsável pelas primeiras discussões acerca deste paradigma na academia brasileira. Desse modo, além da autoria do conceito ser legítima, o mesmo está em sintonia com a realidade que nos rodeia. Vê-se, aqui, a importância dada à vigilância epistemológica em relação às discussões e práticas propostas pela/na educomunicação.

Com base no chamado de uma educomunicação possível, pode-se entender que, por não ser um convite natural em uma sociedade com os valores acima apresentados, é necessário também compreender que o processo de mediação que conduz a práxis educacional precisa ser realizado em uma situação real, em um mundo real, com pessoas reais, a partir das cosmovisões e cosmogonias que regem o viver em comunidades locais e não para anunciar uma lógica que não faz sentido dentro da realidade em que se vive. Ou seja, por meio de uma mediação que acontece a partir de uma lógica decolonial, em modo de guerrilha, que, por vezes, se concretiza quando se identificam as brechas (juntamente com forças ancestrais, espirituais, ideológicas e revolucionárias) e não se espera o formato ideal para sua realização.

siguen hablando con palabra propia y están aquí presentes, "sintiendo, haciendo, siendo", como dice el pueblo Kitu Kara".

Daí que a ideia de educomunicação possível ser qualificada como uma situação intermediária, entre o ideal e o possível, o existente e o desejado. E sua utilidade está exatamente em não se perder de vista que a intervenção educacional é construída aos poucos, conforme a evolução da execução de suas propostas, ou seja, sua práxis cotidiana, e que resulta da atuação direta dos sujeitos participantes, co-autores do processo e não meramente reprodutores de ações planejadas por outros e que deverão ser cumpridas. Ou ainda, que é próprio da concepção referendada pela educomunicação nortear-se por um plano aberto às interveniências do contexto e dos sujeitos, e o acolhimento e aproveitamento das contribuições diversas deles manifestadas, enfim, saber lidar com o imprevisível e imponderável (VIANA, 2017, p. 928).

A defesa é a de que, para educar, é preciso mediar, mas isso tudo só ocorre quando levamos em conta que o planejamento não é escrito em pedra, que as pessoas que se encontram no processo mediado são humanas - com diferentes ideias, origens, saberes, realidades e contextos geográficos, históricos e temporais -, e que as tecnologias não as substituem, mas as apoiam e acrescentam viabilidade e escala ao que produzem.

Inserir as mídias em processos mediados por e para uma educomunicação possível assume papel importante nos processos de produção de conhecimento. São ferramentas didático-pedagógicas em potencial, que demandam uma interação contínua que permite mais do que olhar imagens, ler textos ou ouvir sons, mas interpretar o mundo visando à criação de novas mensagens e conhecimentos. Portanto, o que pretendo incentivar são as mudanças positivas que a educomunicação possível potencializa, a fim de cumprir um processo mediado em que, por exemplo, a educação bancária (FREIRE, 1987) possa ser substituída pela gestão comunicativa (SOARES, 2002) e por práxis decoloniais como as que se encontram em chamados universais em prol do corazonar, a partir do sentipensar.

Sentipensar com o território implica pensar com o coração e a partir da mente, ou corazonar, como bem afirmam os colegas de Chiapas inspirados na experiência zapatista; é a maneira pela qual as comunidades territorializadas aprenderam a arte de viver. Este é um apelo, então, para que a leitora ou o leitor sentipense com os territórios, culturas e conhecimentos de seus povos —com suas ontologias—, mais do que com os conhecimentos descontextualizados que fundamentam as noções de “desenvolvimento”, “crescimento” e, até mesmo, “economia” (ESCOBAR, 2014, p. 16)⁵.

É essencial refletir sobre a práxis educacional que conduzimos, em quaisquer espaços que ocupamos e, inclusive, dentro das salas de aula, seja por meio das trocas orais e corporificadas dos nossos conhecimentos, ou pelas diferentes linguagens midiáticas que utilizamos, enquanto estratégias para o estabelecimento de um processo de formação coletiva e permanente, tanto de estudantes quanto de quem educa, sem tirar de vista que todos educamos o tempo todo, independentemente da posição que ocupamos (FREIRE, 1997). Nossos discursos colaboram para que ampliemos nosso próprio conhecimento, como também o conhecimento de quem nos rodeia. Como aponta Freire (1997, p. 46): "Uma das tarefas mais importantes da prática educativa-crítica é propiciar as condições em que os educandos, em suas relações uns com os outros e todos ensaiam a experiência profunda de assumir-se".

Do mesmo modo que quem faz parte do processo de mediação, realizado na práxis educacional, tem a

⁵ Tradução realizada pela autora do capítulo. A versão original, em língua espanhola, pode ser lida a seguir: "*Sentipensar con el territorio implica pensar desde el corazón y desde la mente, o co-razonar, como bien lo enuncian colegas de Chiapas inspirados en la experiencia zapatista; es la forma en que las comunidades territorializadas han aprendido el arte de vivir. Este es un llamado, pues, a que la lectora o el lector sentipiense con los territorios, culturas y conocimientos de sus pueblos —con sus ontologías—, más que con los conocimientos des-contextualizados que subyacen a las nociones de “desarrollo”, “crecimiento” y, hasta, “economía”*".

possibilidade de se assumir enquanto sujeito/a da realidade em que vive, também a própria práxis educacional se assume e meta-reflete sobre si mesma neste mesmo processo. Inclusive, a compreensão desta educação possível enquanto práxis decolonial se dá com base no entendimento de que se trata de um paradigma em curso, em transformação perene e que é mutável para poder fazer caber, para estabelecer trocas, diálogos em um compasso que enaltece alteridade e dialogicidade.

Benveniste (2006) afirma que é por meio da enunciação que se estabelecem ao mesmo tempo um *eu* e um *tu*, pois, ao apropriar-se da língua, o *eu* “implanta o *outro* diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro” (BENVENISTE, 2006, p. 84). Além da categoria pessoa (enunciador-enunciatório), o ato de enunciação instaura as duas outras instâncias: a de espaço e a de tempo. Dessa forma, ao se apropriar da palavra, o/a sujeito se localiza tanto em termos de espaço (por meio de advérbios) quanto em termos temporais (denotados pelos tempos verbais). É por meio da apropriação da palavra e de sua constituição como enunciador-enunciatório que o/a sujeito/a constrói o mundo em que vive.

Bakhtin (2000) define o processo de alteridade a partir da ideia de que, quando o indivíduo protagoniza a mediação, em primeiro lugar, compreende o/a enunciador/a e, posteriormente, responde ativamente a ele/a, materializando seu discurso em uma resposta (externa ou internamente). Dessa forma, o/a sujeito/a constitui-se em relação às outras pessoas com quem interage, respondendo a elas, em uma alternância constante de lugares. Nessa situação de comunicação, não ocorre uma compreensão passiva por parte de quem enuncia; resulta, ao contrário, uma resposta que se materializa sob a forma de concordância, adesão, objeção, execução, etc. A consciência, então, é engendrada pelas relações que os/as sujeitos/as estabelecem entre si, no meio social. Relações, por sua vez, constituídas sob a égide do signo ideológico. Há um diálogo permanente, em que co-enunciadores/as e trocam de papéis o tempo todo, colaborando mutuamente para a construção de sentidos. É aqui que reside a natureza interdiscursiva da

linguagem, o que o autor denominou 'dialogismo', que, por sua vez, compõe e complementa o conceito de alteridade.

Ser significa ser para um outro, e, por meio do outro, ser para si. Uma pessoa não tem nenhum território interno soberano, ela está sempre na fronteira; olhando para dentro de si, *ele olha nos olhos de um outro ou com os olhos de um outro* (BAKHTIN, 1994, p. 287 - grifos do autor)⁶.

Exatamente pelo fato de que a humanidade está em construção identitária constante, em diálogo com o mundo que a rodeia, que nossa existência não é finita, seja enquanto seres viventes, em carne e osso, seja - a depender do que se crê - enquanto seres que transcendem esta etapa carnal que habitamos neste momento. Por isso, somos seres incompletos e que buscam, nas relações com os outros seres e com o ambiente, estabelecer conexões e dar significado ao conviver.

Reconhecer e prever a incompletude é não se declarar culpado, inadequado e desamparado perante as outras pessoas supostamente completas. Em vez disso, a incompletude é uma disposição que nos permite agir de maneiras específicas para atingir nossos objetivos em um mundo ou universo de inúmeras interconexões de seres e atores/ atrizes incompletos/as sencientes, humanos/as e não-humanos/as, naturais e sobrenaturais, receptivos/as e não-receptivos/as à percepção por meio nossos sentidos (NYAMJOH, 2021, s/p.)⁷.

⁶ Tradução livre realizada pela autora do capítulo. A versão, em língua inglesa, pode ser conferida a seguir: "*To be means to be for another, and through the other, for oneself. A person has no internal sovereign territory, he is wholly and always on the boundary; looking inside himself, he looks into the eyes of another or with the eyes of another*".

⁷ Tradução livre realizada pela autora do capítulo. A versão original, em língua inglesa, pode ser lida a seguir: "*To recognise and provide for incompleteness is not to plead guilty, inadequate and helplessness vis-à-vis the supposedly complete others. Instead, incompleteness is a disposition that enables us to act in particular ways to achieve our ends in a world or universe of myriad interconnections of sentient incomplete beings and actors, human and non-human, natural and supernatural, amenable and not amenable to perception through our senses*".

Refletir e agir em prol da práxis educucomunicativa é considerar esta incompletude como condição *sine qua non* da existência deste paradigma. Pelo fato de a própria práxis não ser integralmente definida, a fim de poder propiciar a possibilidade de ser construída no coletivo, entre acertos e enganos, conjuntamente e encarando educucomunicadores/as enquanto co-responsáveis, tanto pelas conquistas como pelos descompassos que existem e poderão estar presentes em teorias e práticas educucomunicativas em curso. "Alguém é quem é por causa de outros. (...) Ao mesmo tempo, somos o produto de várias redes de interconexões, para a produção e reprodução das quais contribuímos ativamente" (NYAMJOH, 2021, s/p.)⁸.

Práxis decoloniais de pessoas para pessoas

Com base em referenciais presentes em metodologias com foco no emprego de princípios e de valores da educomunicação, não apenas no Brasil, com em outros países da América Latina, foram sistematizadas algumas áreas de intervenção deste paradigma, que nasceram, por sua vez, a fim de garantir que, dentro da diversidade de abordagens e de olhares em torno da educomunicação, algumas dessas práticas teórico-interventivas pudessem ser compreendidas com uma maior coerência epistemológica, organização estrutural e legitimidade enquanto possibilidades de práxis no e com o mundo⁹.

⁸ Tradução livre realizada pela autora do capítulo. A versão original, em língua inglesa, pode ser lida a seguir: "*One is who one is because of others. (...) At the same time, one is the product of various networks of interconnections, to the production and reproduction of which one actively contributes*".

⁹ Até o momento da escrita deste texto, com base em diferentes publicações organizadas pela Associação Brasileira de Pesquisadores e Profissionais em Educomunicação (ABPEducom), disponíveis em seu site (<https://abpeducom.org.br/>), as áreas de intervenção disponíveis e sistematizadas são as seguintes, concebidas sem haver qualquer hierarquia entre elas, portanto, dispostas em ordem alfabética: 1. Educação para a comunicação, subdividida em quatro tópicos: a) "Educação para a comunicação, na perspectiva da Educomunicação"; b) "Educação para as competências midiáticas, na perspectiva da Mídia-Educação";

Segundo Soares (2018, p. 14), "a educomunicação se presta a este serviço, dada a sua origem na luta dos movimentos sociais pela conquista da liberdade de expressão, pela reafirmação do direito às diferenças e pelo reconhecimento dos direitos humanos". Isso demonstra a importância que a condução deste paradigma dá à valorização de percursos inerentemente inconclusos ou incompletos (NYAMJOH, 2021) e, ao contrário do que prega as lógicas coloniais e eurocêntricas tradicionais, está distante de possível fragilidade ou descrédito junto às instituições em que circulam os saberes, desde na academia até entre as comunidades originárias.

Tanto a práxis cinematográfica quanto a práxis educacional são protagonizadas por pessoas, estejam elas em posição de enunciatórias ou enunciatárias, sejam elas cineastas ou educadoras, ou espectadoras ou estudantes. As narrativas que produzimos estão sempre conectadas por construções assentadas nas noções de alteridade e de dialogismo/dialogicidade, se quisermos fazer as devidas aproximações entre as teorias Bakhtinianas e Freirianas.

Por esse motivo, defendemos a viabilidade e a urgência da análise de discursos e estéticas presentes das narrativas cinematográficas enquanto pertencentes e ilustradoras de, no mínimo e idealmente, três áreas de intervenção da educomunicação, sendo elas: "educação para a comunicação"; "expressão comunicativa por meio das artes" e "mediação

c) "Educação para a comunicação enquanto educação para a cidadania"; d) "Educação para a comunicação: estudos de recepção e formação profissional"; 2. Educomunicação socioambiental (ainda em estudo); 3. Expressão comunicativa por meio das Artes; 4. Gestão da comunicação nos espaços educativos, subdividida em dois tópicos: a) "Políticas e processos educacionais"; b) "Gestão de pessoas e práticas socioculturais"; 5. Mediação tecnológica na educação, subdividida em dois tópicos: a) "Mediação tecnológica como desafios para a educação"; b) "Tecnologias de Informação e da Comunicação (TICs) nos processos de aprendizagem"; 6. Pedagogia da comunicação, subdividida em dois tópicos: a) "Educomunicação e práticas curriculares"; b) "Práticas na educação não-formal"; 7. Reflexão epistemológica sobre a inter-relação Comunicação/Educação.

tecnológica na educação'. Isso sem negar a possibilidade da a 'radiografia analítica' aqui apresentada poder ser alterada, a qualquer momento, visto que discutimos um paradigma em progresso.

Quando o cinema encontra a educomunicação, uma relação afetuosa e sensorial acontece, pois gera uma miríade de olhares possíveis, emergem olhares entremeados pelas histórias, pelas bagagens culturais e pelas leituras de mundo (FREIRE, 1997) de quem produz e de quem recebe os discursos produzidos. Ao utilizar filmes como suporte para o ciclo de ensino-aprendizagem, em um espaço educativo - seja ele formal, informal ou não-formal -, há um despertar do senso crítico de educadores/as e estudantes que participam deste processo. Com a instrumentalização e a apropriação das ferramentas de construção do imagético, desmistifica-se a linguagem e a produção cinematográfica, potencializando a valorização da existência de seres críticos e também (re)produtores da realidade.

O uso de filmes em processos de ensino-aprendizagem é estratégico e salutar, uma vez que, enquanto prática ligada à área de intervenção de "educação para a comunicação", possibilita, ainda no primeiro tópico apresentado (educação para comunicação, na perspectiva da educomunicação), que discussões em torno dos discursos, formatos, das escolhas textuais e estéticas, dos posicionamentos (tanto de câmeras quanto de estrutura narrativo-ideológica), bem como de quem compõe a equipe que está por detrás da tela, sejam priorizadas e atentamente pautadas, a partir de diálogos que estejam em consonância com os princípios da práxis educacional. Dessa forma, busca-se diminuir um possível olhar ingênuo ou acrítico - e por excelência jamais neutro - em torno do que se produz ou se assiste.

Já em relação ao segundo tópico, intitulado "educação para as competências midiáticas, na perspectiva da mídia-educação", convoca-se o público, que está em processo alteritário e dialógico com as narrativas presentes nos filmes, a desenvolver competências de leitura crítica das mídias a que acessa. Por isso, a relevância em

dialogar desde sobre a história do cinema, por exemplo, passando pelos recursos específicos desta práxis e suas linguagens. Esse percurso didático-pedagógico é interessante para poder desenvolver, junto à comunidade espectadora dos filmes, uma cultura cinematográfica e uma ampliação da leitura crítica dos meios de comunicação com os quais se conectam. No entanto, salienta-se que nenhuma destas áreas de intervenção da educomunicação está obrigatoriamente restrita ao uso do cinema enquanto possibilidade de aplicação das concepções e valores circunscritos nas respectivas áreas.

No que diz respeito à área de intervenção de “educação para a comunicação enquanto educação para a cidadania”, talvez uma das áreas que está mais intimamente relacionada ao 'coração' da práxis educacional, a utilização de filmografias para educar para cidadania pode ser estratégia potente. Quando se entra em contato consigo mesmo/a ou com outras culturas, por meio dos filmes que assistimos, há uma série de outras perspectivas, de outros olhares que poderão vir a contribuir à cidadania audiovisual de quem estabelece diálogo com as narrativas cinematográficas em questão. É um convite simbólico para humanizar o que já é teoricamente humano, por meio dos discursos que se apresentam na tela.

(...) para além da recepção crítica da mídia - interessa especialmente a própria gestão dos processos comunicativos, em propostas de autogestão no emprego das tecnologias a serviço da construção do aprendizado sobre práticas cidadãs (SOARES, 2018, p. 15).

O quarto e último tópico da área de intervenção "educação para a comunicação" diz respeito à "educação para a comunicação: estudos de recepção e formação profissional". Neste caso, intimamente ligado ao campo europeu conhecido como Mídia-Educação, ou ainda *Media Literacy*, a partir de sua ocorrência e utilização na América do Norte, há proximidades com a práxis educacional, mas ao mesmo tempo, distanciamentos, principalmente no que diz respeito aos fins pregados pela

educomunicação, sempre comprometida com as transformações sociais das camadas subalternizadas e em diálogo com as demandas e as utopias do chamado Sul Global, emergido de um contexto histórico de reafirmação dos/as sujeitos/as sociais.

E mesmo num possível quadro adverso, no futuro, gerado por um presumível monopólio da produção editorial de suporte à educação, a prática mídia-educativa já demonstrou reunir condições de garantir, por meio de seus projetos multidisciplinares, o exercício indispensável da autonomia, da diversidade e do protagonismo dos sujeitos sociais, aqui incluindo conjuntamente professores, alunos e membros da comunidade escolar (SOARES, 2018, p. 15).

Por isso, como parte deste último tópico, é essencial ressaltar a importância de não apenas estabelecer processos de recepção que busquem favorecer a autonomia, mas também a diversidade e o protagonismo de todas as pessoas envolvidas, mas também de motivar a condução permanente de formação profissional, principalmente a formação docente, quando utilizamos filmes nas escolas, mediados por educadores/as. Trata-se de estratégia essencial para que se sintam mais bem preparados/as e seguros/as ao apresentar filmes (documentários ou obras ficcionais) e vídeos como parte das aulas com estudantes ou, ainda, com as demais pessoas que compõem a comunidade escolar ampliada, como as pessoas responsáveis pelos/as estudantes, familiares, funcionários/as das escolas e moradores/as do entorno.

Nesse sentido, o uso dos filmes nas escolas também pode ser compreendido como condução prática de outra área de intervenção da práxis educacional: a área de "mediação tecnológica na educação", em que se encontram os tópicos de "mediação tecnológica como desafios para a educação" e de "tecnologias de Informação e da Comunicação (TICs) nos processos de aprendizagem". Para a análise apresentada, definimos ambos os tópicos enquanto interdependentes, uma vez que a mediação é realizada por meio de linguagens tecnológicas - filmes - que, a

partir da compreensão do que é a práxis educomunicativa, resumem-se em apontar caminhos para dirimir os desafios da educação e de seus processos de aprendizagem.

Dessa forma, os filmes, quando utilizados em processos educacionais, enaltecem a gênese da comunicação, uma vez que, enquanto produtos comunicacionais, existem para "instaurar o comum na comunidade, não como uma entidade agregada, mas como uma vinculação, portanto, como um nada constitutivo, pois o vínculo é sem substância física ou institucional, é pura abertura na linguagem" (SODRÉ, 2014, p. 214).

Protagonizar - seja enquanto enunciador/a ou enunciatário/a - uma mediação de filmes, por meio da promoção de um processo educativo, é potencialmente estabelecer diálogos em torno do que há em comum, mas também sobre o que se diferencia acerca daquilo que é assistido em relação a quem produz as narrativas e também em contraposição a quem assiste as produções audiovisuais em questão. Este processo é carregado por crenças e valores da práxis educomunicativa, que, por sua vez, se apoia no coletivo - demarcadamente alteritário e dialógico - para colocar em prática as demandas formais e formativas dos currículos, a fim de que toda pessoa que tenha oportunidade de educar e de ser educada - dentro e fora das escolas - possa fazê-lo por uma perspectiva libertadora (FREIRE, 1967).

Entretanto, em qualquer processo mediado, sempre existe uma certa tensão dialógica, advinda da convivência entre os dizeres e os silêncios (ORLANDI, 2013), em que prevalece seu caráter de inacabamento e destaca-se o movimento constitutivo do dialogismo como anteposição de palavra e da contra-palavra (VOLÓCHINOV, 2017) do enunciador. Tal configuração também é vista na práxis educomunicativa.

Dessa forma, o agir educomunicativo envolve tanto uma intencionalidade quanto uma metodologia de ação que se estrutura com base no princípio dialógico que conduz a criação de ecossistemas

educativos, estes, por sua vez, marcadamente inclusivos e democráticos (MUNGIOLI; VIANA; RAMOS, 2017, p. 220).

Seguindo com a análise do uso de filmes como parte das estratégias educacionais possíveis, a fim de estabelecer os ecossistemas comunicativos inclusivos, abertos e democráticos enquanto condição *sui generis* para a práxis educacional, há uma terceira área de intervenção que pode ser considerada apropriada para a condução deste tipo de abordagem metodológica. Trata-se da área de "expressão comunicativa por meio da Arte". Sem qualquer intenção de aprofundar e sedimentar as discussões que, historicamente, vêm sendo realizadas por uma série de pesquisadores/as-educadores/as, invoco e reafirmo conhecimentos e narrativas que dão vida a meus pensamentos, conforme destacamos:

O cinema pensado como aparato simbólico e material, pode ser um produto cultural utilizado dentro da sala de aula como conteúdo para problematizar (não necessariamente ilustrar). O diálogo do cinema com o currículo escolar pode resvalar no criticado "uso ilustrativo" do cinema, isto é, usar a obra de arte de forma didatizada ou como suporte secundário do livro didático (MOGADOURO, 2013, p. 8).

Amparadas e impulsionadas pela possibilidade de compreender o uso de filmes enquanto recursos e linguagens didáticas em potencial, não podemos cometer o engano de reificar ideias, infelizmente, ainda presentes em processos educativos, que relegam a utilização de produções cinematográficas enquanto uma espécie de alegoria ou ilustração de um determinado conteúdo pedagógico, ou ainda, como substituição do que seria considerado "aula de verdade". As aspas são propositalmente utilizadas para apontar o quanto tal uso se dissocia e contradiz os princípios em que se assenta a área de intervenção de "expressão comunicativa por meio da Arte", que, por sua vez, se aproxima dos campos da Arte e da Arte/Educação e está em diálogo estreito com as lógicas

educomunicativas, provocando, inclusive, reflexões etimológicas no sentido de sugerir adaptação ou criação de uma nova área de intervenção, que abrangesse ações 'arteducomunicativas' (SILVA e VIANA, 2019).

Portanto, enquanto parte das estratégias de condução da práxis educomunicativa, os filmes, utilizados em processos de mediação por meio da arte, são encarados enquanto obras de arte e, dessa maneira, "tem foco no termo 'expressão' e considera a arte como ferramenta do processo, não dando conta da profundidade que a arte pode trazer em sua forma de experienciar o mundo" (SILVA e VIANA, 2019, grifos dos autores). Desse modo, os ecossistemas comunicativos são novamente potencializados, por meio do cinema, uma vez que produtores/as e receptores/as dos filmes estão, colaborativamente, construindo e reconstruindo a si mesmos/as enquanto realizam leitura crítica ou até mesmo a produção audiovisual de narrativas autorais, mesmo quando estudantes.

Sendo assim, meu desejo e compromisso é para que o encontro entre as práxis cinematográfica e educomunicativa propicie um chamado coletivo a outros mundos possíveis, quiçá outras formas de ser e estar neste atual mundo em que vivemos. Enquanto sujeitos/as conscientes das relações das estruturas de poder - interseccionalmente demarcadas por classe, gênero, raça, dentre outros marcadores sociais de diferença -, possamos renovar nossas forças, seguir em resistência e propiciar, a quem quer que seja, trocas genuínas que tenham nos discursos (nas teorias e nas práticas) aliados às revoluções mais emergentes e que, para isso, tanto o cinema quanto a educomunicação possam servir de esperançares-decoloniais-decolonizadores, amparados na ideologia do adinkra ganês *Sankofa*, em que o passado é essencial para compreender o presente e projetar o futuro.

Que nossos presentes e nossos futuros possam ser projetados por meio de telas e de pessoas que mediam o mundo por, para e com pessoas.

Referências

- ALVES, Vanessa Castro. **Dimensões emancipatórias da práxis cinematográfica contra-hegemônica**. Tese (Doutorado em Serviço Social). Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, 2019.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização: a modernidade sem peias**. Portugal: Teorema, 1996.
- ARIAS, Guerrero. Corazonar desde el calor de las sabidurías insurgentes, la frialdad de la teoría y la metodología. In: **Sophia**. Colección de Filosofía de la Educación, Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador, n. 13, 2012, p. 199-228. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4418/441846102009.pdf>. Acesso em: 22 set. 2019.
- BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e discurso**. História e literatura. São Paulo: Ática, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. Toward a reworking of the Dostoevsky book (1961). In: **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail e VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- CAMPOS JUNIOR, Walfredo Ribeiro de. **Produções de sentido de trabalho e de consumo nas narrativas de superação da telenovela Viver a Vida**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Associação Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2013.
- ESCOBAR, Arturo. **Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia**. Medellín: Ediciones UNAULA,

2014. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/85143126.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática de liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. Em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 2008.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

GOMES, V. P. A Colonialidade e a Emancipação no filme Emitai de Sembène Ousmane. In: **Em Tempo de Histórias**, v. 37, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/32803>. Acesso em: 13 abr. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios do racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2a ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MOGADOURO, Cláudia de Almeida. Cinema e escola: ver, sentir e fazer. In: **Anais II Conferência Internacional de Viana**, Portugal, 2013. Disponível em: http://www.janelaaberta.org/wp-content/uploads/2018/11/Cinema-e_Escola_Ler_Sentir_Fazer.pdf. Acesso em: 16 mar. 2021.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma, VIANA, Claudemir Edson e RAMOS, Daniela Osvald. Uma formação inovadora na interface educação e comunicação: aspectos da licenciatura em educomunicação da Escola de Comunicações e Artes da USP. In: **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación - ALAIC**, v. 14, n. 27, 2017. Disponível em: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/1030>. Acesso em: 20 mar. 2019.

NYAMNJOH, Francis B. **Cecil John Rhodes: 'The Complete Gentleman' of Imperial Dominance**. In: **The Jugaad Project**, 23

Fev. 2021. Disponível em: <http://thejugaadproject.pub/rhodes-the-complete-gentleman>. Acesso em: 28 fev. 2021.

NOVAES, Lizbeth Kanyat de. A linguagem como mediação: uma análise de discurso da expressão midiática telenovela bíblica. In: **Dispositiva**, v. 8, n. 13, jan./jul. 2019. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/20944>. Acesso em: 17 mar. 2021.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2013.

SCHELLING, Vivian. A presença do povo na cultura brasileira. In: **Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire**. Campinas: Edunicamp, 1991.

SILVA, Mauricio da. **A contribuição da Abordagem Triangular do Ensino das Artes e Culturas Visuais para o desenvolvimento da epistemologia da Educomunicação**. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, Mauricio Virgulino e VIANA, Claudemir Edson. Expressão comunicativa por meio da Arte: construindo e refletindo sobre uma área de intervenção da Educomunicação. In: **Comunicação & Educação**, Ano XXIV, nº 1, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/144685/153622>. Acesso em 01 mar. 2021.

SOARES, Ismar de Oliveira. Inovação na gestão e nas práticas pedagógicas: a contribuição da Educomunicação para a renovação da base curricular nacional. In: **Anais II Congresso de Educação Básica**, Florianópolis, 2018.

SOARES, Ismar de Oliveira. A educomunicação possível: uma análise da proposta curricular do MEC para o Ensino Básico. In: **Comunicação & Educação**, Ano XXI, n. 1, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/110451/112708>. Acesso em: 01 mar. 2020.

SOARES, Ismar de Oliveira. **Educomunicação**: As múltiplas tradições de um campo emergente de intervenção social, na Europa, Estados Unidos e América Latina, 2012. Disponível em:

<https://docs.google.com/a/cenpec.org.br/file/d/0B7lubHg1MuZVNjFvYzg4NGdqQmc/edit?usp=sharing>. Acesso em: 30 jun. 2015.

SOARES, Ismar de Oliveira. **Educomunicação: o conceito, o profissional, a aplicação**. Contribuições para a reforma do Ensino Médio. São Paulo: Paulinas, 2011.

SOARES, Ismar de Oliveira. Gestão comunicativa e educação: caminhos da educomunicação. In: **Comunicação & Educação**, nº 23, jan./abr. 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37012>. Acesso em: 12 ago. 2016.

SEMBÈNE, Ousmane. On Cinema as Activism. **Criterion Collection**, 8 Jan. 2019. 1 vídeo (1'20"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u9LP4nxomnc>. Acesso em: 15 mar. 2021.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum: notas para o método comunicacional**. Petrópolis: Vozes, 2014.

THUMIM, Nancy. 'It's good for them to know my story'. Cultural mediation as tension. In: LUNDBY, Peter. **Digital storytelling, mediatized stories: self-representations in new media**. New York: Peter Lang Publishing, Inc, 2008.

VIANA, Claudemir Edson. A educomunicação possível: práticas e teorias da educomunicação, revisitadas por meio de sua práxis. In: **Educomunicação e suas áreas de intervenção: novos paradigmas para o diálogo intercultural**. São Paulo: Associação Brasileira de Pesquisadores e Profissionais em Educomunicação, 2017.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2017.

Narrativas de Trajetórias Particulares¹

Helen Emy Nochi Suzuki
Maria Cristina Palma Mungiolli

Em setembro de 2013, com a proposta de coletar dados para minha dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação, realizei² a pesquisa de campo no Japão durante três meses³. Nessa época a proposta era no campo dos estudos de recepção, com intuito de investigar a produção de sentidos de identidade brasileira a partir dos discursos produzidos pelos brasileiros residentes no Japão⁴. A técnica utilizada foi a observação participante por meio da qual acompanhei famílias durante uma semana na assistência das telenovelas brasileiras transmitidas no Japão pelo canal por assinatura da IPCTV, afiliada da Globo no Japão. Um dos procedimentos metodológicos previa a realização de entrevistas em

¹ O trabalho de pesquisa foi originalmente apresentado no Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015. Esta versão contém alguns pequenos ajustes e adaptações para o formato livro. Posteriormente, com algumas alterações, o artigo texto foi apresentado no evento Jornada Internacional Geminis 2021 e foi publicado nos anais do evento conforme SUZUKI, Helen Emy Nochi e MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. *Narrativas de trajetórias particulares*. 2022, Anais.. São Carlos: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003083601.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2023.

² O capítulo apresenta parcialmente discussões efetuadas ao longo da pesquisa realizada pela primeira autora sob orientação da segunda autora, incluindo contribuições desta última.

³ A pesquisa recebeu apoio do Programa Santander de Bolsa de Mobilidade Internacional e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

⁴ Dissertação de mestrado intitulada *A telenovela e a produção de sentidos de identidade brasileira no discurso de imigrantes brasileiros no Japão*. (SUZUKI, 2014).

profundidade com o objetivo de conhecer a história de vida dos sujeitos a fim de contextualizar e interpretar suas produções de sentido sobre os temas da telenovela analisada. Cabe salientar, no entanto, que apenas uma parte do material coletado foi exaustivamente analisado na dissertação. Este capítulo trabalha com parte do material coletado que não foi analisado em profundidade na dissertação de mestrado, objetivando observar aspectos do papel social das narrativas orais na vida dos sujeitos da pesquisa. Portanto, o lugar de onde partimos para essa abordagem ancora-se na proposta inicial de acompanhar os sujeitos da pesquisa no ato cotidiano de assistir à telenovela brasileira⁵ no Japão. Essa proximidade criada com a frequência dos encontros permitiu que os laços entre a pesquisadora e os sujeitos da pesquisa fossem construídos a partir da instância da cotidianidade na qual a modalidade da comunicação oral ancora a história de vida. Dessa forma, este trabalho de pesquisa possui como *corpus* a história de vida contada pelos próprios sujeitos que viveram essas histórias particulares. Certamente, apesar de se tratar de aspectos específicos da vida de cada um dos sujeitos, o *corpus* aqui analisado descortina elementos sobre a constituição desses sujeitos enquanto pessoas que se constroem e se reconstroem por meio da linguagem oral que tanto dá sentido às experiências de vida quanto à construção da memória (BRUNER; WEISSER, 1995). A pesquisa baseou-se nos estudos de linguagem de Bakhtin (2003, 2010), nas análises de Bruner e Weisser (1995) e nos Estudos Culturais (Hall, 2006, 2009 e Bhabha, 1998).

Aspectos da Imigração de Brasileiros ao Japão

Em meados dos anos 1980, o Brasil vivia o processo de redemocratização com o fim da ditadura militar e no plano econômico

⁵ Na época da pesquisa de campo, a telenovela exibida pela IPCTV era *Amor à Vida*. Telenovela que foi ao ar pela Rede Globo de Televisão de 20 de maio de 2013 até 31 de janeiro de 2014, escrita por Walcyr Carrasco e dirigida por Wolf Maya e Mauro Mendonça Filho.

passava por uma grande crise marcada por recessão econômica, inflação e desemprego. No cenário internacional, com o fim do comunismo e a abertura de novos mercados, alguns países como o Japão, cuja tecnologia avançada competia no mercado internacional, necessitavam urgentemente de mão de obra para suprir as necessidades da indústria. Esse conjunto de fatores culminou com a criação, no Japão, de uma legislação regulamentando a contratação de trabalhadores estrangeiros, o que levou ao aumento da população de brasileiros no Japão. No final da década de 1980, o movimento migratório de brasileiros para o Japão, conhecido naquele momento como movimento *dekassegui*⁶, intensifica as relações já existentes entre os dois países. Porém, em 2008, a grande crise econômica registrada no Japão e no mundo levou à diminuição drástica do número de brasileiros naquele país. Mesmo assim, de acordo com as estimativas referentes a 2013 sobre a distribuição de brasileiros no mundo, o Japão ficou em terceiro lugar. Em primeiro lugar ficou os Estados Unidos (1.066.842), seguidos pelo Paraguai (459.760), **Japão (186.051)**, e Portugal (162.190)⁷.

Muitos imigrantes brasileiros que estão no Japão são descendentes ou estão ligados a essa ascendência japonesa no Brasil por parentesco ou casamento. Isso porque a legislação para contratação de trabalhadores no Japão, promulgada em junho de 1990⁸, buscava recrutar descendentes japoneses para trabalhar em

⁶ O termo “*dekassegui*” refere-se ao descendente de japonês, portanto, trabalhador brasileiro que se dirige ao Japão com intuito de trabalhar buscando maiores recompensas financeiras que aquelas encontradas no Brasil. Trata-se, portanto, de um projeto de permanência temporária no Japão. O termo foi muito utilizado desde o início do fenômeno das migrações de brasileiros ao Japão, mas tornou-se datado. Com a permanência de brasileiros como residentes fixos no Japão, passou-se a utilizar a denominação “imigrante”.

⁷ Fonte: Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 2013.

⁸ Em junho de 1990 foi promulgada a Lei de Controle de Imigração do Japão que concede visto de residência de longo prazo para os descendentes de japoneses (*nikkeis*) sul-americanos até a terceira geração (*sanseis*). Fonte: Centro de Informação e Apoio do Trabalhador no Exterior – CIATE. Disponível em: www.ciate.org.br/informacao-geral-sobre-japao/a-comunidade-brasileira-no-japao/.

fábricas e principalmente nas médias e pequenas empresas do setor eletrônico em expansão. Conforme explica Kawamura (2003), essa resolução foi uma tentativa de amenizar as dificuldades e diferenças culturais. Embora a integração dos descendentes *nikkeys* parecesse menos problemática aos japoneses, ela também foi marcada por um longo processo de estratégias de sobrevivência em terras japonesas por parte desses imigrantes. Processo migratório marcado por fases que vão desde a primeira ideia de permanência temporária até o enraizamento e a aceitação da sua própria condição como imigrante, implicando nessa trajetória muitas adequações de experiência pessoal e coletiva e seus desdobramentos em consequentes negociações de sentido de identidade pessoal e coletiva. Conforme Bhabha (1998, p. 21), essa situação acarreta na formação de uma arena de negociações em que “os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos”. Então, para esses imigrantes brasileiros no Japão, a dificuldade da língua, a saudade das práticas da vivência brasileira, sua cultura, comidas e jeitos de ver o mundo, desde as pequenas coisas até as grandes diferenças culturais tiveram que ser acomodadas numa situação emergencial para que se tornasse possível a convivência nessa terra estrangeira.

Identities em Trânsito

Pensar a identidade e o lugar em que se está é uma forma de articular algumas significações. O lugar ao qual pertencemos diz muitas coisas sobre nossa identidade. Estar em algum lugar, possuir uma infinidade de referências, que já preexistem a nós, ajuda a construir e a solidificar dentro de nós, um lugar no espaço geográfico e, mais importante ainda, um lugar no mundo do pertencimento a uma cultura. “A identificação é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem” (BHABHA, 1998, p. 77). Quando não pertencemos a um lugar, por quaisquer que sejam as razões, uma

parte da identidade também fica em suspenso, pois a identidade é uma forma de ser, é uma forma de afirmação do que se é, e de negação do que não se é. Bakhtin (2003) discute essa relação da alteridade quando fala que o autor deve se colocar no lugar do outro para entender a completude da situação e olhar para si com os olhos do outro “com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo.” (BAKHTIN, 2003, p. 13). Então, a identidade cultural, assim construída, é corroborada pelo lugar ao qual pertencemos e, esse lugar é o primeiro ponto de apoio para a construção do sentido do mundo que nos rodeia. Hall (2006) argumenta que:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. (HALL, 2006, p. 28).

Mas, nas situações em que esse lugar de permanência não corresponde ao lugar de pertencimento, temos uma ruptura com as certezas que pareciam inicialmente solidificadas, então, a identidade não é mais a mesma. “Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas.” (HALL, 2009, p. 26). Dentro dessa realidade, e do estranhamento em relação à língua, aos costumes, e às tradições tão diferentes entre Brasil e Japão, há uma necessidade constante de identificação e diferenciação, ao mesmo tempo em que surge a busca de adaptação e construção de uma identidade que possa “atender”, mesmo que momentaneamente, esses brasileiros. Então uma “dupla identidade” surge como uma proposta de adequação para a situação em questão. Os brasileiros em situação de estrangeiros no exterior “negociam e constroem” sua identidade num jogo de “ganha e perde”, adaptando-se à cultura local. A grande questão é que, não interessa o motivo desses deslocamentos, cada vez mais facilitados pela globalização, o

vínculo entre a cultura e a geografia é mapeado de outra forma, nem melhor, nem pior, mas diferente.

Memórias e Narrativas Biográficas

Segundo os estudos de Bruner e Weisser (1995) é através do gênero textual que certas propriedades de forma e conteúdo são utilizadas de modo a construir sentidos e significados. Os gêneros textuais funcionam não somente como modos de escrever ou falar, mas também como forma de ler e ouvir, como mapas de leitura de mundo e de suas relações. Para os autores, “as ‘vidas’ são textos: textos sujeitos a revisão, exegese, reinterpretação e assim por diante. Ou seja, as vidas *narradas* são vistas pelos que as narram como textos passíveis de interpretação alternativa”. (BRUNER; WEISSER, 1995, p. 142). Especificamente abordando a questão da identidade e da constituição do eu, os autores discutem a relação da autobiografia como uma forma de “estratégia retórica” que significa a primeira experiência entre um texto e a sua interpretação. “Não há maneira pela qual se possa, assim dizer, cair em uma ‘forma autobiográfica não interpretativa original’. A autobiografia *força* uma interpretação. E a interpretação exige uma administração.” (BRUNER; WEISSER, 1995, p. 145). Para os autores, o ato do relato autobiográfico situa os sujeitos culturalmente ao mesmo tempo em que os individualiza e, a autobiografia é assim, uma representação da memória de si, do “eu” contando sobre “mim” para os “outros”. Então, esse passado humano pode ser transmitido pela memória, pelos genes ou pela cultura, “com seu *corpus* de conhecimento simbólico e procedimentos adotados depois que se consegue dominar o sistema semiótico”. (BRUNER; WEISSER, 1995, p. 146). Os autores entendem o sentido da narração como um construtor de conhecimento que, ao narrar as histórias e dar voz eminente ao sujeito próprio que vivenciou aquela situação, o contador organiza a sua experiência de vida e utiliza a narração para construir a realidade como um instrumento da mente em prol da criação do sentido. Para Bruner e Weisser (1995, p. 147), “o processo de organização de uma

autobiografia é um hábil ato de se transferir uma amostragem de memórias episódicas para uma densa matriz de memória semântica organizada e culturalmente esquematizada". Já Bakhtin (2003) analisa o narrar biográfico como uma forma de se aceder à conscientização por meio da enunciação, em um processo que implica constantemente o "eu" e o "outro". Para Bakhtin (2003), o relato, ou mais precisamente, o discurso autobiográfico implica, em termos de enunciação, a construção de enunciados marcados pelas palavras dos outros que ao mesmo tempo passam a ser minhas quando as enuncio ao relatar minha vida.

Tomo conhecimento de uma parte considerável da minha biografia através das palavras alheias das pessoas íntimas e em sua tonalidade emocional: meu nascimento, minha origem, os acontecimentos da vida familiar e nacional na minha tenra infância (tudo o que não podia ser compreendido ou simplesmente percebido por uma criança). [...] Sem essas narrações dos outros, minha vida não seria só desprovida de plenitude de conteúdo e de clareza como ainda ficaria interiormente dispersa, sem *unidade biográfica* axiológica. (BAKHTIN, 2003, p. 1401-142).

Trata-se de uma narrativa na qual estão implicados valores e subjetividades passíveis de análise em termos de compreensão da construção da memória e da identidade. Nesse sentido, o relato dos entrevistados possibilita-lhes aceder a algo que se busca entender no presente, que a lembrança e o testemunho do passado ajudam a esclarecer. Segundo Halbwachs (2003), o presente se completa com a memória e o testemunho do passado, e as lacunas são reconstituídas a partir de um conjunto de lembranças que torne visível o essencial.

Ampliando a questão do relato-autobiográfico para pensar sua influência na constituição do ser, Bruner e Weisser (1995) veem o processo de construção constante das narrativas biográficas como parte integrante do complexo processo de formação social da mente.

A mente é formada, numa incrível proporção, pelo ato da invenção do ser, pois por meio de prolongados e repetitivos atos de auto-invenção definimos o mundo, o alcance de nossa atuação nele e a natureza da epistemologia que governa o modo como o ser conhecerá o mundo e, na verdade, a si mesmo. A auto-invenção, devido à sua própria natureza, cria disjunções entre um ser que conta no momento do discurso e os seres esquematizados na memória. (BRUNER; WEISSER, 1995, p. 158).

É claro que a memória e a narrativa biográfica entendidas a partir do quadro complexo delineado podem ser observadas, no presente trabalho, apenas por meio de alguns elementos já que se trata de um *corpus* cujos recortes procuram atender aos objetivos da pesquisa. Apesar disso, gostaríamos de ressaltar que, embora sejam recortes de relatos particulares, é possível considerá-los como um fato social ou coletivo, pelo menos em termos de formação do imaginário dessas pessoas que comungam da mesma situação descrita nas entrevistas.

Bosi (1993) explica que o ambiente familiar frequentemente é a estrutura de apoio para as lembranças que são também construídas a partir do olhar do que a pessoa quer ou não lembrar. “O conjunto das lembranças é também uma construção social do grupo em que a pessoa vive e onde coexistem elementos de escolha e rejeição em relação ao que será lembrado.” (BOSI, 1993, p. 281). Ainda segundo Bosi (1993), a memória individual é como algo que a pessoa vai lembrando dentro da imensidão do seu contexto social, vai construindo uma memória representativa de um grupo ou de um tempo, e suas escolhas de recuperação, dessa memória, retratam mapas de significação da experiência do seu viver, ou “a evolução da *pessoa* no tempo” (BOSI, 1993, p. 283).

Bakhtin (2003) discute o processo em que personagem e narrador trocam de posição, então, ao falar sobre o que aconteceu no passado, o olhar do narrador que comunga com o contexto de seus personagens, também se torna um olhar compartilhado. Dessa forma, ao selecionar o que se está contando também ocorre uma

redistribuição por assuntos ou temas, o que já demonstra certas preferências do narrador em relação ao que contar e ao que não contar. Para Bakhtin-Volochínov (2010) o tema da enunciação é um elemento único, individual, não reiterável e concreto “tão concreto como o instante histórico ao qual ela pertence” (p. 134), e somente assim, pode-se apresentar como base para a enunciação, pois o tema apresenta a expressão de uma situação histórica concreta que origina o enunciado. Então, o tema é responsável pela compreensão do significado.

Narrativas Particulares: construções e desconstruções das relações familiares

D. Telma tem 72 anos, é descendente de japoneses nascida no Brasil e estudou a língua japonesa quando criança, mas não possui fluência. Ela mora com a filha casada, Mariana, o genro e as duas netas, em Hamamatsu, no Japão. D. Telma narra parte da sua trajetória particular no Japão a partir da história do próprio pai. Ele nasceu no Japão, mas aos 14 anos emigrou para o Brasil junto com outra família, deixando duas irmãs no Japão. D. Telma relata que, apesar de seu pai ser o único filho homem, em uma época em que a primogenitura era muito importante, ele migrou para o Brasil quase fugido em razão do envolvimento de seu avô com a *Yakuza* (máfia japonesa). Seu pai teve um começo duro no Brasil e, como tantos outros imigrantes, trabalhou na lavoura. Outro fato doloroso na história de vida dele foi o fato de que sua mãe veio doente visitá-lo no Brasil e não resistiu à viagem de volta ao Japão, falecendo no navio.

- Essa história ele (pai de D. Telma) contava... O pai dele era da Yakuza (máfia Japonesa) e a mãe, minha avó, sofria muito por causa disso. Inclusive esse meu avô morreu assassinado. Ele morreu e os outros do grupo começaram a ameaçar que iam matar o meu pai, isso era ele quem nos contava depois. A mãe, minha avó, já estava doente, eu nem a conheci, e ela pediu para essa família amiga,

que levasse o filho junto com eles, ao Brasil. Porque ela tinha medo. E, por isso que ele foi, meio que fugido!!

D. Telma nasceu no Brasil e se casou tarde porque seu pai dizia que, enquanto a filha mais velha não se casasse, as outras também não se casariam. Na família, eram cinco irmãos, a mais velha tinha uma deficiência auditiva e não falava direito, vindo a falecer de câncer aos 53 anos.

- Depois, muito depois, ela já tinha uns 12 ou 13 anos, na época os aparelhos auditivos eram uma espécie de óculos com fios, e meu pai achava muito "Kawaisou" (coitada, judiação) porque ela era jovem e ficaria com um fio pendurado. Aí, mandou vir da Alemanha um aparelho da cor da pele que ficava dentro do ouvido, então, ela começou a se desenvolver na escola. Mas ela sofreu muito porque a gente entendia o que ela dizia, mas os outros não entendiam nada, porque não conviviam com o jeito dela de falar. Então, eu entrei na mesma escola com seis anos para fazer companhia a ela. Porque ele (pai) tinha medo pela filha. Mas ela repetia de ano, coitada!! Mesmo assim, ela chegou a fazer o primário. Ela nunca namorou, acabou casando de miiai⁹.

O primeiro namorado de D. Telma foi um japonês que viera ao Brasil para fazer um estágio. D. Telma tinha 18 anos e ainda não pensava em casamento. Só mais tarde, quando conheceu o rapaz que viria a ser seu esposo, quis casar. Mas descobriu que seu pai não permitiria, pois sua irmã mais velha ainda não se casara.

- Eu casei com 29 anos, ele teve que esperar minha irmã mais velha se casar. Mas, depois de mim, logo as minhas irmãs casaram uma atrás da outra. A mais nova se casou com um japonês, e hoje mora em Tokyo. Eu casei com um brasileiro (não descendente). Nossa! Ele (pai) foi contra!! Nossa! Brigamos, ele me deserdou, disse que eu não era mais sua filha e, nem foi ao meu casamento,

⁹ *Miai* é o termo utilizado para denominar o casamento arranjado, uma prática muito utilizada no Japão. "Os casamentos em todos os estratos sociais continuavam a não ser frutos de escolha pessoal, mas intermediada por alguém que, primeiro, sugeria os nomes dos noivos aos pais e, depois, formalizava a apresentação dos pretendentes." (SAKURAI, 2008, p. 308).

nem nada. Eu sofri bastante porque no dia do casamento, tão importante, a gente quer os pais lá, né!? Só depois que fiquei grávida e ganhei minha filha, que era a primeira neta, e ele adorava criança, ele queria conhecer, mas era orgulhoso também, não queria dar o braço a torcer!! Ai, um dia o meu irmão trouxe um presente dele, um carrinho, tipo berço, muito caro, então, eu pensei, vou deixar o orgulho de lado e levar ela para o avô conhecer e, depois disso a gente se entendeu.

D. Telma conta emocionada sobre esse tempo de luta e aceitação. Na época, muitas famílias japonesas no Brasil não aceitavam que seus filhos se casassem com pessoas não descendentes de japoneses. Diante da lembrança dessas adversidades de sua própria trajetória, D. Telma cita uma lembrança sobre seu pai, que diz respeito à relação do avô com a neta.

- A minha filha mais velha era xodó, até outro dia, ela estava escrevendo no facebook uma brincadeira com números, por exemplo, se a pessoa dava o número dezessete, ela tinha que contar dezessete vezes algo sobre ela. A primeira coisa que ela escreveu foi que quando ela tinha sete anos ela perdeu a pessoa que mais amava, que era o avô!!

Essa história é contada com muita emoção, nesse momento da entrevista D. Telma chega a chorar, um choro silencioso e sufocado¹⁰. Isso demonstra que ao narrar essas experiências, as lembranças fazem com que a pessoa reviva certas emoções que ficaram guardadas nas memórias. Então, a recuperação dessa lembrança pessoal funciona como um ativador que faz com que a memória ative no presente a lembrança de pertencimento e de uma identidade - a de pertencer a uma família -, com tudo que ela carrega em si de contradições, lutas e dificuldades.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações

¹⁰ Nesse momento, tive que esperar alguns minutos até que D. Telma, silenciosamente, se recompusesse e, assim, continuássemos a entrevista.

sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repetidas revitalizações. (NORA, 1993, p. 9).

Nesse sentido, cabe destacar a questão do tema abordado no trecho do relato de D. Telma. Sua relação com o pai e o próprio reconhecimento em termos de raízes identitárias. Bruner e Weisser (1995) destacam que nos relatos de vida, os temas são discerníveis por meio "da justaposição de mundos possíveis idealizados, embora contrastantes, em termos do qual se pode orientar um relato sobre si mesmo". (BRUNER; WEISSER, 1995, p. 155). Pode-se dizer que, para D. Telma, os temas casamento e família passam necessariamente pela necessidade de aprovação do pai. Aprovação que se dará pelo nascimento da filha mais velha, revelando a superação de um "impedimento" cultural e étnico (já que ela não havia se casado com um descendente de japoneses) pela condição sanguínea de descendência. Mais do que as palavras mencionadas, podemos perceber a importância dos relacionamentos familiares na vida e na trajetória da entrevistada. Os vínculos que se constroem, destroem e se reconfiguram conforme as injunções da vida social e familiar. Consideramos com González (1991) que a família ao ser estudada não pode ser analisada como uma estrutura em separado, já que os indivíduos que a compõem não são elementos isolados, mas fazem parte de uma engrenagem que define espaços de ideologia, poder e sociedade, ou seja, o *status* que a pessoa ocupa dentro da família e que reverbera no seu espaço social, ocupa um lugar determinado.

Outro tema presente no relato de D. Telma refere-se ao retorno ao Brasil, pois como tantos outros imigrantes, o projeto inicial de D. Telma no Japão era passar um ou dois anos trabalhando no Japão juntando dinheiro para voltar ao Brasil em melhores condições financeiras. D. Telma foi para o Japão em 1991 pela primeira vez, há 22 anos, acompanhada dos filhos e já separada do esposo.

- *Separei e depois de 4 anos vim para cá (Japão). Ele não queria dar o divórcio. Depois de 2 anos, eu voltei ao Brasil muitas vezes, mas ele não queria assinar.*

Eu tinha 50 anos quando vim para cá, então eu queria viver a vida. Aí, meu filho e as meninas falaram que se ele não desse o divórcio eles ficariam bravos, que esquecesse que eram filhos dele. Aí, eu fui para o Brasil com meu filho, mesmo assim, um pouco antes de entrar na audiência, ele falou que não ia assinar. Meu filho ficou bravo, falou que ele não podia fazer isso comigo, os advogados também falaram com ele. Bom, ele ficou calado na frente do juiz, mas assinou!! Nossa, parece que eu tinha tirado um peso das costas.

D. Telma teve cinco filhos: quatro filhas e um filho. Apesar de tudo, ela acha que foi mais fácil criar os filhos no Japão do que no Brasil. Ao longo dos vinte e dois anos em que mora no Japão retornou apenas três vezes ao Brasil. A partir do pequeno recorte, aqui realizado, é possível observar, no relato de D. Telma, que as relações familiares e afetivas construídas por meio dos temas por ela abordados e pela própria enunciação discursiva que contextualiza, articula e produz sentidos sobre pessoas e fatos que marcaram sua infância, juventude e vida adulta. Evidenciam-se por meio de sua enunciação os sentidos de identidade familiar, de filha, mãe e esposa. Enfim, é por meio da construção discursiva de sua história de vida que a entrevistada se situa "no mundo simbólico da cultura". (BRUNER; WEISSER, 1995, p. 145).

Narrativas Particulares: sexualidade, escolhas e descobertas

Xande nasceu no Brasil, em São Paulo, no ano de 1971 e, no momento da entrevista, estava com 42 anos. Estudou até o Ensino Médio no Brasil e, em 1990, com 18 anos, foi para o Japão pela primeira vez. Ele é descendente de japoneses e trabalha como cuidador de idosos ou de pessoas com necessidades especiais. Está se aperfeiçoando para conseguir subir na carreira e, por isso, participa de vários cursos, inclusive fez um curso de treinamento com foco em psicologia que acabou de concluir. Entre os temas que mais abordou em nossas conversas estão sua própria sexualidade, suas escolhas e descobertas.

- *Eu lia muito também. Eu percebi (minha homossexualidade) bem cedo, com sete anos. Aí com 14, eu já sabia: É isso que eu vou ser, é isso que eu quero.*

- *Antes de você perceber que você é diferente, você precisa primeiro trabalhar o seu lado interior. Não adianta eu falar, se por dentro eu não estou resolvido. Eu trabalhei bem o lado interior. Eu era criança, mas eu lia muita revista de adulto. Desde pequeno, eu já tinha, assim, interesse pela leitura. Só que a criança não vê diferença entre revista de adulto ou de criança, qualquer coisa que eu pegava, eu lia. E, uma revista que me ajudou muito nessa questão foi a revista Nova (Ed. Abril). Eu tinha uma tia, irmã do meu pai, que assinava essa revista e, toda vez que eu ia lá, eu ficava lendo. Só que na idade que eu tinha, lembro que minha mãe falava para mim: Essa revista não é para você, não! Essa revista não é para a sua idade!*

O entrevistado parece explicitar a sua diferenciação numa categoria já bem resolvida para ele. No caso de Xande, ao se posicionar como homossexual e, ao mesmo, relatar a visão dos outros sobre sua orientação, seu discurso manifesta a questão do preconceito como um dos elementos importantes que perpassam sua vida.

- *Bom, a gente não sofre tanto (no Japão), mas quando você vê que a pessoa tem preconceito e, você percebe que você é diferente... Eu não tenho essa coisa de se esconder, não. Já falo: O que foi? Te incomoda? Eu não me irrita, ao contrário, eu devolvo a pergunta.*

Conversávamos sobre os assuntos nos intervalos comerciais entre um bloco e outro da telenovela *Amor à vida* (Globo, 2013/2014) à qual ele assistia no Japão. O entrevistado contou que sua vida também daria um bom enredo de telenovela. No decorrer da conversa foi contando sobre as várias brigas que presenciou entre os pais e do episódio em que ficou sabendo da traição da mãe. Ele relata os acontecimentos em pequenos trechos que vão se agrupando e demonstrando indícios de que a vivência familiar influenciou muito nas suas escolhas de vida. Por fim, Xande relata o encontro com o pai da sua meia-irmã. Nesse encontro, o pai da sua meia-irmã percebe Xande como sendo diferente dos demais

irmãos: mais maduro para sua idade, mais vivido e, talvez por isso mais aberto a coisas novas. Enquanto ele relembra essa conversa, vai concluindo fatos a partir do discurso do outro: “se ele me comparou com meus irmãos, é porque já os conhecia antes de mim”.

- A minha mãe fez questão de me apresentar o pai da minha meia-irmã. A gente foi ao cinema com o filho dele. Ele já tinha outro filho. Sempre íamos um irmão de cada vez. Ele (pai da sua meia-irmã) contou a história do nascimento do filho, que foi um parto de risco e a esposa tinha morrido. Eu lembro que ele me falou: Você é diferente dos seus irmãos. Então eu acho que fui o último a conhecê-lo. Ele falou: Você tem quase a mesma idade do meu filho, mas você tem interesses diferentes, sua mentalidade é diferente. Você está amadurecendo antes do tempo. Em vez de brincar com carrinho, você prefere falar com os adultos, você é mais aberto, tem uma mente mais aberta, é mais extrovertido que os outros.

Xande utilizava a telenovela nas nossas conversas sobre sua vida, os temas apresentados na telenovela suscitam nele reflexões acerca do seu próprio mundo; como se os personagens ficcionais e a própria telenovela fizessem parte da sua história particular. Então, o entrevistado utiliza a narração para dar sentido ao mundo. A família, para Xande, não é algo que traga boas recordações, pois traz lembranças dolorosas vividas no passado. E, a ativação da memória do entrevistado mediado pela telenovela explicita não somente sua experiência de vida, mas também os entrecruzamentos que esses temas trazem de significado em sua vida. É no ato de (re)contar sua trajetória que Xande relembra e reconstrói seu passado, interpretando e textualizando sua vida.

O ato da elaboração da autobiografia, longe de ser a “vida” como está armazenada nas trevas da memória, constrói o relato de uma vida. A autobiografia, em poucas palavras, transforma a vida em texto, por mais implícito ou explícito que seja. É só pela textualização que podemos “conhecer” a vida de alguém. O processo da textualização é complexo, uma interminável interpretação e reinterpretção. (BRUNER; WEISSER, 1995, p. 149).

Considerações

A discussão e a análise propostas neste trabalho buscou relacionar a elaboração dos relatos orais, ou as histórias de vida, de nossos entrevistados a complexos processos de enunciação e de discursivização por meio dos quais é possível observar os mecanismos de produção de sentido de identidade social e de construção de memória. Dessa forma, os entrevistados foram eles próprios personagens, autores e narradores de suas histórias. Autores porque o ponto de partida foram as conversas espontâneas que surgiram durante a convivência diária no ato de assistir à telenovela brasileira e, narradores porque os entrevistados são sujeitos e contadores da sua própria história focando o ponto de vista segundo sua visão de mundo. Personagens porque, ao se distanciarem da história, colocam suas ações em perspectiva, vistas de fora, como se fossem um texto (BRUNER; WEISSER, 1995).

D. Telma nos conta a aventura de estar no Japão a partir das lembranças que possui do seu pai. Instituído a família como o começo da narrativa, ressaltando a família e o convívio com eles para chegar até o ponto em que narra sua situação de imigrante brasileira no Japão. Enquanto para Xande, o ponto de partida é sua própria história de descoberta e aceitação. Ele também utiliza a família como parte importante da sua vivência, relacionando partes da sua vida com os dramas e descobertas da sua individualidade. Mas, enquanto D. Telma foca os acontecimentos no exterior dela, ou seja, no que acontecia com seu pai e seu casamento, Xande foca na parte interior, na sua aceitação e no seu lugar no mundo.

Esses relatos são valiosos para se observar a partir de quais situações essas lembranças eram recuperadas, e também, indicavam alguns percursos de pensamento dos entrevistados. De certa forma, tudo isso foi um relato biográfico da vida dos entrevistados, que, nessas condições, também estavam relatando uma história de vida *a posteriori*, ou seja, a sua própria história contada por eles mesmos depois dela já ter acontecido. Isso nos leva a duas reflexões: (1) existe um distanciamento tal que isenta, de

certa forma, a força real dos acontecimentos descritos e, isso proporciona um olhar deles próprios como narradores de suas histórias, portanto, seus relatos estão imbuídos de certo sentimento de juízo de valor que só é possível de acontecer porque o fato em si já está no passado; (2) na condição de serem, como se pode dizer, uma terceira pessoa narrando sobre fatos e comportamentos que eles próprios vivenciaram na primeira pessoa, muitas das descobertas, sensações ou percepções, podem ser acometidas no aqui/agora da narração, e também isso pode ser surpreendente para quem conta a sua própria história.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN-VOLOCHÍNOV, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOSI, Ecléa. A pesquisa em memória social. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 4, n. 1 -2, 1993. p. 277-284.
- BRUNER, Jerome; WEISSER, Susan. A invenção do ser: a autobiografia e suas formas. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1995.
- CIATE. Centro de Informação e Apoio ao Trabalhador no Exterior. **A comunidade brasileira no exterior**. Disponível em: www.ciate.org.br/informacao-geral-sobre-japao/a-comunidade-brasileira-no-japao/. Acesso em: 30 jun. 2014.
- GONZÁLES, Jorge A. La telenovela en familia, una mirada en busca de horizonte. **Estudios sobre las culturas contemporáneas**, marzo, año/vol. IV, n. 011. Universidad de Colima, Colima, México, 1991. p. 217-228.
- KAWAMURA, Lili. **Para onde vão os brasileiros? – imigrantes brasileiros no Japão**. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DO BRASIL. **Estimativas populacionais das comunidades brasileiras no mundo 2013**. Disponível em: www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/a-comunidade/estimativas-populacionais-das-comunidades. Acesso em 03 fev. 2015.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, dez. 1993. p. 7-28.
- SAKURAI, Célia. *Os Japoneses*. São Paulo: Contexto, 2008.
- SUZUKI, Helen E. N. **A telenovela e a produção de sentidos de identidade brasileira no discurso de imigrantes brasileiros no Japão**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) ECA/USP. São Paulo, 2014.

Telenovela, imigração e alteridade: estratégias discursivas do olhar sobre o estrangeiro

Luciano Teixeira

A telenovela *Órfãos da Terra*¹, inspirada em fatos da vida real amplamente mostrados na imprensa de maneira geral, abordou a situação dos refugiados sírios que fogem da guerra civil em seu país e buscam abrigo na Europa e em outros países do Ocidente. A trama deu voz e abordou ficcionalmente o drama de pessoas que vêm para o Brasil na condição de refugiadas. A obra, com 154 capítulos, escrita por Thelma Guedes e Duca Rachid, discutiu questões que tratam da cultura estrangeira e imigração e teve forte apelo ao gênero melodramático.

Ao longo deste capítulo vamos discutir o encontro entre a cultura brasileira e a estrangeira mostrado na telenovela sob a perspectiva do conceito de alteridade de Bakhtin (2010 e 2003) e Vigotsky (1998, 2014), entre outros.

Para estes autores, a discussão da alteridade é elaborada sob a perspectiva do eu e do outro e de seus valores de três formas: eu para mim, eu para o outro e o outro para mim (BAKHTIN, 2010). Assim, toda construção linguística e de valores presentes nas sociedades são produto de relações e de interações da atividade humana, da diferenciação do discurso para si e para os outros (VIGOSTKY, 1998), de discursos anteriormente estabelecidos e que se solidificam ou se transformam com base em sistemas complexos do mundo da cultura e na arquitetura do mundo da vida. Questões que permitem um olhar sobre o outro com base em discursos

¹ Exibida pela Rede Globo de 2 de abril a 28 de setembro de 2019 no horário das 18 horas, com direção geral de André Câmara e direção artística de Gustavo Fernandez.

previamente estabelecidos, buscando traços dentro de uma identidade cultural sob uma determinada representação.

Entre os elementos do gênero melodramático (MARTIN-BARBERO, 1997) presentes na telenovela, destacamos a prevalência da busca pelo amor romântico (GIDDENS, 1993) e *plots* marcados por tramas e situações de forte apelo emocional (famílias desfeitas por contingências sócio históricas, ação de vilões e também histórias de superação), além da construção de vilões e mocinhos sem ambivalências. Esses elementos melodramáticos constroem-se discursivamente não apenas por meio da longa serialidade característica da telenovela, mas também por meio de tramas e discussões fortemente marcadas por sua proximidade com o cotidiano (MOTTER, 2000-2001) conforme discutiremos ao longo desse trabalho.

Interessa-nos analisar, para além do fio melodramático que tece a trama ficcional, a construção do discurso sobre o imigrante e a relação com o povo brasileiro no gênero teledramatúrgico como lugar de memória (MOTTER, 2000-2001) e espaço de construção de significação e sentidos de nacionalidades (LOPES, 2009).

Ao focarmos a telenovela *Órfãos da Terra*, procuramos analisá-la com base nas mediações discutidas por Martín-Barbero (1997, p. 304), como “lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão”.

A questão da imigração ou de apelo à temática de culturas estrangeiras está presente na ficção televisiva brasileira desde a década de 1960 nas telenovelas da Rede Globo e tem papel importante dentro de um estilo de narração e estética que marca a telenovela no Brasil.

Ao abordarmos *Órfãos da Terra*, queremos contextualizá-la no quadro comparativo de outras obras ficcionais brasileiras produzidas pela TV Globo. Nossa opção pela emissora carioca tem relação com a regularidade das telenovelas inseridas em uma grade de programação estruturada a partir da década de 1970, com três

produções constantes no chamado horário nobre da TV brasileira, algo que persiste até hoje.

Nos primeiros 20 anos do século XXI tivemos 7 produções que trataram da questão do imigrante e/ou culturas estrangeiras, a maior parte no horário das 21 horas (*Esperança* - de Benedito Ruy Barbosa e Walcyr Carrasco - *O Clone, América, Caminho das Índias* e *Salve Jorge* – de Glória Perez) e duas no horário das 18 horas (*Sol Nascente* – de Walther Negrão, Júlio Fischer e Suzana Pires - e *Órfãos da Terra* – de Thelma Guedes e Duca Rachid).

A telenovela brasileira e aspectos da narrativa do imigrante no século XXI

De acordo com Xavier (2005), as telenovelas centram o telespectador no drama, na narrativa e nos personagens e criam identificação do público com a história e personagens. Para Jost (2007) a ficção televisiva se molda pela atualidade (como a reconstrução do “real”), universalidade (como a própria questão da imigração, algo que acontece em todo mundo, de diversas formas) e enunciação televisual (o discurso é construído pelo conjunto da técnica televisiva: roteiro, montagem, ângulos e enquadramentos, entre outras formas).

Ao analisarmos a representação da imigração e dos fluxos migratórios presentes nas telenovelas no século XXI, notadamente em nosso objeto de análise - *Órfãos da Terra*, devemos considerar que o formato ainda é o principal produto de ficção televisiva no Brasil. De acordo com o Anuário Obitel 2022, dos dez programas de ficção mais vistos no país, dez foram telenovelas. (LOPES; ABRÃO, 2022). Sabemos que a telenovela brasileira se constituiu como um espaço social, cultural e de apropriação dos saberes conforme destaca Motter (2004):

A telenovela se firma como um referente universal por ultrapassar largamente sua audiência, já suficientemente expressiva por si mesma, e alcançar todo o conjunto social. Em torno ou a partir desse

referencial se desenvolvem desde as mais mezinhas conversas cotidianas até as grandes discussões, nas relações face a face, nas que envolvem grandes interesses nacionais, campos especializados e sujeitos a diferentes mediações (MOTTER, 2004, p.264).

Segundo Lopes (2009), a telenovela se constitui como recurso comunicativo ao se configurar como espaço de problematização das questões sociais de nosso país por sintetizar em sua trama “o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino” inscritos “na narrativa das novelas que combina convenções formais do documentário e do melodrama televisivo”. (LOPES, 2009, p. 26). Para a autora, é possível entender a telenovela como recurso comunicativo, pois é possível:

identificá-la como narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país. Em outros termos, é reconhecer a telenovela como componente de políticas de comunicação/cultura que perseguem o desenvolvimento da cidadania e dos direitos humanos na sociedade. (LOPES, 2009, p. 32).

Tais dimensões, elencadas por Lopes (2009), podem ser encontradas em *Órfãos da Terra* que retratou ficcionalmente por meio do drama das personagens as injunções sociais, econômicas e culturais vivenciadas por pessoas na condição de refugiados.

A situação dos refugiados da Guerra Síria e sua presença constante nos jornais despertaram em Rachid e Guedes o interesse em escrever sobre o assunto, conforme afirma Guedes:

Todos os dias nós víamos nos jornais, nos emocionávamos, havia uma comoção geral a respeito do tema. Começamos a pesquisar sobre isso e a pensar em como abordar esse tema dentro de uma novela. Era um desafio. E vemos essas pessoas de um outro ponto de vista, não só como imagens de uma tragédia. (GUEDES apud JEBAILI, p. 90).

Órfãos da Terra traz para a ficção em suas tramas e subtramas diversos acontecimentos divulgados pela imprensa. Esses fatos foram incorporados e reconstruídos no roteiro do ambiente ficcional. São temas atuais e importantes como a compra de mulheres refugiadas por homens mais velhos; os grandes contingentes de pessoas caminhando em busca de um país que as acolhesse; a tentativa de ultrapassar a fronteira e a busca por um destino definitivo depois de chegarem ao campo de refugiados.

Muitas referências (reportagens jornalísticas relatando fatos da vida real que inspiraram as autoras) se fizeram presentes em *Órfãos da Terra* desde a concepção da sinopse à construção discursiva de cenas. Um exemplo dessa construção pode ser visto no primeiro capítulo, quando Elias e sua família deixam a cidade fictícia de Fardús a caminho de Beirute, no Líbano, e em novo deslocamento da família rumo à Grécia. Essa travessia foi e ainda é amplamente divulgada em coberturas da imprensa nacional e internacional como uma das consequências nefastas da guerra no país do Oriente Médio.

Essa perspectiva interdiscursiva também pode ser observada em entrevistas das autoras da telenovela que mencionam que, ao verem uma reportagem na televisão, identificaram o fio narrativo que daria início à trama e se configuraria como o principal empecilho à realização do amor entre Laila e Jamil, os personagens principais e que conduzem a trama. Rachid (2019) afirma: “a grande inspiração veio quando assistimos a uma matéria sobre meninas que viviam em campos de refugiados e que eram compradas por homens mais velhos para se casarem. Identificamos aí uma história, um potencial de narrativa folhetinesca” (RACHID apud JEBAILI, 2019, p. 90).

Nesse sentido, cabe enfatizar, juntamente com Motter (2004, p. 251), que a telenovela brasileira apresenta “plasticidade para incorporar elementos de outros gêneros ficcionais e não-ficcionais, além de incorporar elementos da realidade que lhe garantem manutenção de intenso diálogo com o cotidiano concreto do país”. Incorpora “elementos de diversos sistemas semióticos (...) e se

firma como documento histórico, lugar de memória (...)” (MOTTER, 2004, p. 252).

No caso de *Órfãos da Terra*, podemos reconhecer referências muito próximas da realidade concreta e que vão além do cumprimento da premissa da verossimilhança (MOTTER, 2003; MUNGIOLI, 2012) constituinte dos gêneros ficcionais. Motter (2003, p. 74) reconhece na telenovela o “nutriente de maior potência do imaginário nacional”, algo que nos possibilita entender a “construção da realidade, num processo permanente em que ficção e realidade se nutrem uma da outra, ambas se modificam, dando origem a novas realidades, que alimentarão outras ficções, que produzirão novas realidades”. Assim, são dois mundos que estabelecem entre si um diálogo: um dito “real” e o outro “ficcional”, algo que é visto no caso da novela *Órfãos da Terra*.

Na trama da telenovela temos a presença de elementos do melodrama: a questão familiar e o amor romântico configuram-se, a partir de sua centralidade, como condutores da ação e motivação dos conflitos que movimentam as trajetórias dos protagonistas frente às ações de vilões que tentam impedir a todo custo a realização desse amor.

Embora a condução do *plot* com base nos elementos melodramáticos se configure como uma das principais características dessa telenovela, optamos por abordar a questão da alteridade - inserindo a trama no quadro das narrativas sobre imigrantes/culturas estrangeiras produzidas pela televisão brasileira no século XXI.

No levantamento das outras temáticas presentes nas telenovelas que abordaram imigração e diferentes culturas (Tabela 1) verificamos a discussão de questões ligadas à cultura árabe em mais de uma telenovela, além de temas como clonagem, dependência química, movimento operário, América Latina, cultura indiana, tráfico de mulheres e situação de guerra e refúgio, entre outros.

Quadro 1 - Temáticas de telenovelas sobre imigração no século XXI

TÍTULO	EXIBIÇÃO/ CAPÍTULO	QUESTÕES SOBRE ALTERIDADE	TEMÁTICAS DA TELENOVELA
<i>O Clone</i> ²	1/10/2001 a 14/06/2002 221 cap.	Brasil vs. Marrocos Diferenças entre a cultura árabe/ muçulmana e a brasileira Poligamia	Clonagem humana Dependência química
<i>Esperança</i> ³	17/06/2002 a 15/02/2003 209 cap.	Brasil/Itália/Europa Imigração de italianos, judeus, espanhóis e portugueses	São Paulo dos anos 1930 Industrialização Formação do movimento operário Revolução de 32 Discussões políticas e trabalhistas Mão de obra feminina Luta pela terra Alfabetização
<i>América</i> ⁴	14/03/2005 a 05/11/2005 203 cap.	Brasil/EUA/América Latina Diferenças entre brasileiros, americanos e outros povos latinoamericanos.	Imigração de brasileiros para os EUA. Homossexualidade Infidelidade Convenções sociais Religiosidade Diversidade/pessoas com deficiência (cegueira)

² Ver: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-clone/> Acesso em 01/08/2022.

³ Ver: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/esperanca> Acesso em 01/08/2022.

⁴ Ver: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/america/> Acesso em 01/08/2022.

<i>Caminho das Índias</i> ⁵	19/01/2009 a 11/09/2009 203 cap.	Brasil vs. Índia Cultura indiana em contraponto com costumes brasileiros	Desobediência às tradições Sociedade de castas Esquizofrenia Infidelidade Futilidade Educação dos filhos
<i>Salve Jorge</i> ⁶	22/10/2012 a 17/05/2013 179 cap.	Brasil/Turquia/Euro pa Imigração de brasileiros e tráfico de mulheres Rio de Janeiro: favela x asfalto	Pacificação das comunidades cariocas Papel da mulher na sociedade Homossexualidade feminina Roubo de crianças
<i>Sol Nascente</i> ⁷	29/08/2016 a 21/03/2017 175 cap.	Brasil/Japão/Itália Diferenças entre a cultura japonesa/brasileira/ europeia	História de dois amigos vindos de origens diferentes
<i>Órfãos da Terra</i> ⁸	02/04/2019 a 28/09/2019 154 cap.	Brasil/Síria/África Imigração de refugiados sírios para o Brasil Diferenças culturais Palestinos vs. judeus	Papel da mulher na sociedade Feminismo Acolhimento Laços familiares Tecnologia/internet

Fonte: Próprio autor com dados de Memória Globo/GShow

⁵ Ver: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/caminho-das-indias/> Acesso em 01/08/2022.

⁶ Ver: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/salve-jorge/> Acesso em 01/08/2022.

⁷ Ver: <http://gshow.globo.com/novelas/sol-nascente/> Acesso em 01/08/2020.

⁸ Ver: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/orfaos-da-terra/> Acesso em 01/08/2022.

Ao analisarmos as temáticas presentes nas telenovelas observamos que a discussão de questões sobre alteridade fica por conta, na maior parte, das diferenças culturais e do papel do homem e da mulher nas diferentes sociedades retratadas. Há o “lá e o aqui”, o que também reforça essa diferenciação entre quem é o outro e o que somos. Acreditamos que esse recurso de reforçar diferenças é uma tentativa de tornar o entendimento sobre outra cultura palatável para o telespectador brasileiro. Essa forma de construção da trama e do enredo é algo já recorrente e perpassa as obras ficcionais de diferentes autores, como uma espécie de “manual do como fazer”: um contrato firmado, uma relação com o telespectador que já viu outras telenovelas sobre imigração e possui um repertório esperado de entendimento deste tipo de telenovela que aborda o estrangeiro.

Ao mesmo tempo, a telenovela brasileira abre espaço para a discussão de outros temas de atualidade, uma forma de engajamento do público e de reforço da verossimilhança (MUNGIOLI, 2012) na história. Assim, temos inúmeros assuntos abordados que são de interesse de discussão com o público, como dependência química, esquizofrenia, roubo de crianças, feminismo, laços familiares, homossexualidade, internet, dentre tantos outros que estão presentes na sociedade e que alavancam o público para a telenovela, gerando engajamento à trama. São questões e temáticas que marcam o jeito de fazer a telenovela brasileira.

Alteridade em *Órfãos da Terra*: o eu, o outro e o discurso na ficção televisiva

De acordo com Mauro (2019) a telenovela “é uma obra localizada social e historicamente e por isso dialoga com o seu tempo, assim faz-se pertinente tratar suas representações em dialogia com o que se considera real”, algo que reflete, por exemplo, a história dos imigrantes no Brasil. Elementos que, segundo a autora, também estão presentes na construção dos personagens e “nas diferentes instâncias que formam o seu

discurso – percurso narrativo, estética e expressão no geral” (MAURO, 2019, p.30).

Hall (2016) fala em dois tipos de representações: (1) como o ato de retratar algo por descrição ou imaginação (algo importante no processo de construção das personagens) e outro (2) como simbologia, amostra ou substituto. A imposição de um poder na sociedade, segundo o autor, tem estreita relação com essas representações sociais, algo simbólico que envolve dominadores e dominados.

Segundo Campos (2007), no drama esses personagens são definidos “principalmente através dos seus jogos de ações” (p.112). Ao escolher um personagem principal, o autor pode estabelecer “uma referência a partir da qual a narrativa será composta e, mais tarde, recebida pelo espectador - e, assim, dar unidade e facilitar composição e recepção” (p. 116).

Consideramos estes conceitos para analisarmos o discurso da telenovela de construção de uma alteridade e sua relação dialógica com as representações sociais e a midiaticização, algo que para Charaudeau (2012, p. 25) é realizado também a partir das “condições semiológicas da produção - aquelas que presidem à própria realização do produto midiático (...)” e que abrangem a relação entre o externo-interno, ou seja, o discurso encontra-se, ele próprio, “pensado e justificado por discursos de representação sobre o como fazer e em função de qual visada (...)”.

Para analisarmos a questão da alteridade na ficção seriada e a construção do discurso de um eu e de um outro nos processos comunicacionais, gostaríamos de fazer uma breve análise das origens recentes da questão da alteridade no campo da filosofia, história, da relação entre pensamento, linguagem e ciências sociais.

A palavra alteridade tem origem do latim alter – o outro – e é exatamente essa análise que nos interessa: a condição do estrangeiro, do diferente ou do considerado pela sociedade como exótico. A discussão da questão do eu e do outro remonta aos estudos de Martin Buber e Emmanuel Levinas, que criaram a filosofia da alteridade, buscando a questão da intersubjetividade em seus estudos.

Todorov contribui com a discussão da alteridade no campo da história, ao analisar em “A Conquista da América: a questão do outro” a intersubjetividade dos colonizadores espanhóis em seu momento de conquista de territórios, em que milhões de indígenas foram subjugados e mortos. Para Todorov (1993, p.154) “a pedra de toque da alteridade não é o *tu* presente e próximo, mas o *ele* ausente ou afastado”.

Duschatzky e Skliar (2001) analisam a alteridade, entre outros pontos de vista e discussões, como fonte de todo mal, de demonização do outro que pensa diferente e por isso precisa ser eliminado, “ausentado”, numa estratégia de (in) visibilidade social, de inclusão ou exclusão do lugar de fala. Assim, dentro desse contexto de análise, o diferente só pode ocupar um lugar marginal.

A Modernidade construiu, neste sentido, várias estratégias de regulação e de controle da alteridade que, só em princípio, podem parecer sutis variações dentro de uma mesma narrativa. Entre elas a demonização do outro: sua transformação em sujeito *ausente*, quer dizer, a ausência das diferenças ao pensar a cultura; a delimitação e limitação de suas perturbações; sua invenção, para que dependa das traduções oficiais; sua permanente e perversa localização do lado externo e do lado interno dos discursos e práticas institucionais estabelecidas, vigiando permanentemente as fronteiras - isto é, a *ética* perversa da relação inclusão / exclusão -; sua oposição a totalidades de normalidade através de uma lógica binária; sua imersão e sujeição aos estereótipos; sua fabricação e sua utilização, para assegurar e garantir as identidades fixas, centradas, homogêneas, estáveis etc (DUSCHATZKY, S.; SKLIAR, 2001, p. 120).

Vigostsky (1998, 2014), ao falar da inter-relação entre o pensamento e a linguagem e da construção dos processos cognitivos, explica que “o discurso de si para si tem origem na diferenciação do discurso para os outros” (1998, p.132-133). Para ele, os processos cognitivos superiores são desenvolvidos a partir das relações interpessoais e da interação com esses outros, sejam eles signos, outros seres humanos ou objetos. Essa construção está

dentro do mundo da cultura, provoca mudanças e contribui para a formação do “eu”. Assim, a linguagem acaba funcionando como um veículo, um sistema de mediação que vai modular essa relação de alteridade. “A partir das generalizações primitivas, o pensamento verbal eleva-se ao nível dos conceitos mais abstratos. Não é simplesmente o conteúdo de uma palavra que se altera, mas o modo pelo qual a realidade é generalizada e refletida em uma palavra” (p. 105).

A discussão da alteridade é uma questão basilar para os autores do Círculo de Bakhtin e está presente em vários momentos. Destacamos aqui o exemplo presente na “arquitetônica do mundo da vida”. Bakhtin (2010) defende que o eu, traduzido como um ser ativo e participante, dialoga com o outro de maneira responsável, ativa e criativa e essa relação se insere na vida e na cultura.

Para minha consciência ativa e participante, esse mundo, como um todo arquitetônico, é disposto em torno de mim como único centro de realização do meu ato; [...] me realizo em minha ação visão, ação pensamento, ação-fazer prático. Em correlação com o meu lugar particular que é o lugar do qual parte a minha atividade no mundo, todas as relações espaciais-temporais pensáveis adquirem um centro de valores em volta do qual compõem num determinado conjunto arquitetônico concreto estável e a unidade possível se torna singularidade real. [...] No interior do sistema, cada componente desta unidade é logicamente necessário, mas o sistema em si no seu todo é apenas algo relativamente possível; é somente em correlação comigo, enquanto penso ativamente, somente em correlação com o ato do meu pensamento responsável que tal sistema se incorpora na real arquitetônica do mundo vivido, como seu momento, se enraíza na sua real singularidade, significativa como valor (BAKHTIN, 2010, p. 118-120).

A arquitetônica do mundo da vida, para o autor, só pode acontecer dentro da relação com os outros, no universo do concreto e do real, dos atos comunicativos, seus valores, da “historicidade real do existir-evento”, esse acontecimento que é existir e ser dentro

do mundo concreto, estabelecido e vivido dentro do mundo de valores desse eu e desse outro em três dimensões: eu para mim, eu para o outro e o outro para mim (BAKHTIN, 2010).

Outro debate que traz luz à questão da alteridade em Bakhtin é a sua análise em “Reformulação do livro sobre Dostoievski”, onde ele analisa (2003) a tomada de consciência desse eu com a revelação para o outro, através e com o auxílio desse outro.

Todo interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência [...] Ser significa ser para outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha para o outro nos olhos ou com os olhos do outro [...] Eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro, encontrar o outro em mim (no reflexo recíproco, na percepção recíproca) (BAKHTIN 2003, p. 341 e 342).

Dentro do nosso recorte de análise, Lobato (2017) delimita dois conceitos importantes para discussão: o de alteridade social e o de alteridade geográfica. Ao falar da alteridade sociocultural, o autor analisa a diferença como algo que:

(...) reside, acima de tudo, nas práticas, nos costumes e hábitos culturais; é o famoso *estrangeiro que está ao lado*, gerado e identificável a partir de processos contra-narrativos, que pode ser identificado das mais diversas maneiras no campo das representações – em matérias de telejornal que mostram a vida no sertão brasileiro e no bioma amazônico, comumente associados ao exótico nacional, por exemplo; em documentários sobre o cotidiano de comunidades periféricas de grandes cidades; em obras de ficção que abordam os costumes religiosos de determinados grupos sociais do próprio país; em obras literárias que versam sobre subculturas urbanas e populações tradicionais; entre outros (LOBATO, 2017. p. 69).

O autor também busca definir a questão da alteridade geográfica, aquela que é:

comumente associada aos enunciados que tratam de países exóticos e locais pretensamente misteriosos para o homem ocidental, diz respeito à diferença produzida discursivamente para dar conta de comunidades espacialmente distantes daquelas a que a narrativa se destina; é o caso, por exemplo, de uma reportagem jornalística que aborda os modos de vida e costumes de um país no Oriente Médio – ou de uma telenovela parcialmente ambientada na Europa Central ou na África (LOBATO, 2017. p. 69).

Partindo destes princípios, temos em *Órfãos da Terra* a família síria que é obrigada a sair da sua casa na fictícia cidade de Fardús depois de um bombardeio, marcando um dos momentos de produção de sentido de alteridade da trama.

Eles fogem para o campo de refugiados no Líbano, lugar onde a personagem Laila (Júlia Dalavia) se apaixona por Jamil (Renato Góes). O sentimento é recíproco, mas eles enfrentam obstáculos para viver esse amor. O maior deles é o sheik Aziz Abdallah (Herson Capri), que nutre por ela uma verdadeira obsessão e oferece dinheiro à família para casar-se com ela. O antagonista representa um tipo de alteridade sociocultural, do machismo, do poder do homem sobre a mulher numa sociedade patriarcal, do poder econômico e da opressão em relação ao papel do feminino.

Mas Laila é uma heroína, uma mulher de ação, de iniciativa, que toma as rédeas do próprio destino e vive um amor romântico, enfrenta o conflito com o sheik que tentou forçar um casamento e realiza um amor que de início era considerado impossível com Jamil.

A vinda da família para o Brasil representa outro momento de alteridade: é o local da libertação, de viver plenamente o que se é, de construir um “eu” entre duas culturas, entre dois mundos possíveis.

Abordando a questão dos mundos possíveis - termo usado por ECO (1994) para se referir ao mundo criado pelo escritor que à

semelhança do mundo real é reproduzido na obra literária - e da relação com o real, Mungioli (2012) afirma que a ficção não está baseada ou fundada na imitação da realidade, mas sobre o princípio da verossimilhança, de uma realidade possível, da criação de um mundo ficcional que se molda sobre as relações simbólicas construídas socialmente.

A narrativa de *Órfãos da Terra* trabalha essa construção social e ressalta ainda a construção da diferença e a questão identitária, questões analisadas por Kathryn Woodward (2000), Hall (2006) e Bhabha (1998). Woodward defende que o jogo de oposições - baseado na interação social que demarca o próximo e o distante, suas fronteiras e oposições, molda a identidade “ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade” (WOODWARD, 2000, p.18-19). Segundo a autora, essa demarcação da diferença é construída com a determinação de juízos de valor, disputas de poder e inserção de polos opostos.

As formas pelas quais a cultura estabelece fronteiras e distingue a diferença são cruciais para compreender a identidade. A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições (...) as identidades são construídas por meio de uma clara oposição entre “nós” e “eles” (WOODWARD, 2000, p.41).

Hall (2006) afirma que “as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar” (HALL, 2006, p. 69), o que para Bhabha (1998) abre brechas ou fissuras – por meio das quais os conflitos identitários ganham vozes e visibilidades.

A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a ‘individualidade’ da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela

própria, articulando a heterogeneidade de sua população (BHABHA, 1998, p.209).

Um dos fios principais da trama de *Órfãos da Terra* é o posicionamento da mulher frente a uma cultura outra, que se configura pela busca de Laila pela realização do amor romântico e tentativa de se libertar do papel de submissão feminina de sua cultura de origem.

A personagem volta a esse outro lugar, que ressalta a alteridade e a diferença, ao aceitar se casar com o sheik para pagar o tratamento do irmão, que ficou gravemente ferido. Porém, quando o irmãozinho morre, foge para o Brasil com seus pais, irritando o futuro marido, que envia atrás dela Jamil, seu braço-direito e noivo de sua filha, Dalila, para que traga ela à força. Jamil e Laila, apaixonados, se tornam fugitivos de Aziz.

Na ficção seriada e na televisão há uma combinação de linguagens e códigos verbais, sonoros e visuais. Assim, em muitos contextos, há uma hibridização dos gêneros ficcional, jornalístico e documental, onde o real e o ficcional se intercalam conforme argumenta Motter (2003):

O estrato realista, essa base que sustenta a vida cotidiana da personagem, constitui-se numa, pois, potente fonte de identificação, num elo entre personagem-telespectador, entre ficção e realidade. Boa parte desse trabalho está a cargo da cenografia (com seu entorno, produção, etc.) de televisão, de teledramaturgia, ou melhor, de telenovela. Quando a esse estrato realista se junta uma produção que também persegue o real, tematiza questões sociais candentes obtém a integração que facilita sua inserção na realidade concreta e tende a ganhar total adesão do público, não só telespectador, mas envolve também os que não fazem parte da audiência medida e, mesmo assim, participam indiretamente e acabam formando opinião (MOTTER, 2003, p. 169).

Órfãos da Terra une histórias de quem se dedica a ajudar refugiados a reconstruírem suas vidas e relatos de pessoas que

tiveram que abandonar seus países, que entendem o que é deixar sua nação para reconstruir a vida em outro lugar, num outro modelo cultural, com novos e velhos valores. Como já dissemos anteriormente, muitas das cenas da trama reproduzem, direta ou indiretamente, fatos vividos por refugiados, mostrados e relatados pelo jornalismo diário e reconstruídos em ambiente ficcional.

Considerações

A telenovela *Órfãos da Terra* empregou na composição do discurso verbo-visual cenas que reproduzem a brutalidade de situações que inúmeros imigrantes e refugiados estão sujeitos em seus processos de deslocamento em busca de melhores condições de vida, como, por exemplo, a travessia a pé da Síria rumo ao Líbano, o naufrágio no Mar Mediterrâneo e o posterior resgate da família Faiek, e a vida no campo de refugiados - que foi reconstruído com barracas originais doadas pela Organização das Nações Unidas para compor a ambientação. Além disso, abordou e reconstruiu fatos trazidos pela imprensa diária, como a morte do menino sírio Aylan Kurdi, de três anos, encontrado morto em uma praia da Turquia em 2015 depois de uma travessia mal sucedida, com naufrágio do barco.

Ao mesmo tempo, a telenovela recorreu a elementos tradicionais do melodrama, como problemas familiares, amor romântico e conflitos que movem a ação dos protagonistas em contraposição aos vilões, que buscam impedir a realização desse amor.

A obra de ficção também se utilizou ao longo de toda a trama de elementos de alteridade: a guerra na Síria e o campo de refugiados no Líbano em oposição à vida no Brasil; o papel da mulher na cultura árabe e a luta pela afirmação da personagem principal, o restabelecimento de uma vida longe da guerra civil na Síria e o debate sobre a situação de milhares de pessoas que se deslocam pelo mundo em busca de uma vida melhor.

Assim, a questão da alteridade inseriu a trama no quadro das narrativas sobre imigrantes/culturas estrangeiras produzidos pela

televisão brasileira no século XXI, contrapôs Brasil e Síria, mostrou diferenças culturais e semelhanças entre os dois países.

Conforme nossa análise, a telenovela ampliou a visibilidade de imagens e histórias de imigrantes e refugiados amplamente divulgadas na imprensa de maneira geral, na medida em que, como enfatiza Motter (2003, p. 260), situa e contextualiza a trama e os personagens “no espaço da individualidade, da afetividade, das inter-relações sociais, do político, do ético e, enfim, do humano”.

Uma história contada na televisão que ajudou a mudar a percepção de muitos brasileiros sobre os sírios e a cultura árabe. Tais evidências concretizam-se tanto na fala das autoras como nos dados disponibilizados pelo *Caderno Globo*⁹, segundo os quais, 57% das pessoas que assistem à telenovela declararam ter mudado de opinião em relação aos refugiados (JEBAILI, 2019). Pode-se dizer que, por meio da teledramaturgia, ocorreu produção de sentidos acerca de refugiados em razão do tratamento dispensado pela trama. Desse total, 92% dos entrevistados consideraram o assunto extremamente relevante, 76% passaram a se interessar mais pela questão, 88% se sensibilizaram com o drama dos refugiados e 41% ampliaram o conhecimento sobre o tema.

De acordo com os resultados dessa mesma pesquisa, muitas pessoas revelaram que, anteriormente à telenovela, tinham medo de quem usava lenço na cabeça e que passaram a olhar para essas pessoas de uma outra forma. Outras se interessaram em dar aula para refugiados, contrapondo a visão vigente não só no Brasil, mas em boa parte do mundo - de que os refugiados vieram para “ocupar” o lugar de brasileiros no mercado de trabalho.

Concluimos que o gênero melodramático confere à história não apenas o caráter emocional necessário a uma telenovela, mas também a densidade das relações humanas, além de redimensionar as perdas e os ganhos de pessoas em situações extremas. Tal construção denota a intencionalidade de misturar o factual e o real

⁹ http://estatico.redeglobo.globo.com/2019/08/26/caderno_globo_deslocamentos_e_refgios.pdf

ao ficcional e diferentes tipos de alteridade, produzindo sentidos e ampliando possibilidades de compreensão de outras realidades.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do Ato Responsável**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Arte e Responsabilidade. Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BUBER, M. **Eu e Tu**. 2ª ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

CAMPOS, Flávio. **Roteiro de Cinema e televisão**. São Paulo: Zahar, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2012.

DUSCHATZKY, S. e SKLIAR, C. O nome dos outros. Narrando a alteridade na cultura e na educação. In J. LAROSSA e C. SKLIAR (orgs) **Habitantes de Babel: Políticas e poéticas da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: UNESP, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

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

JEBAILI, Paulo. Deslocamentos e refúgios. **Caderno Globo**, nº 16 São Paulo, agosto 2019. Disponível em: http://estatico.rede.globo.globo.com/2019/08/26/caderno_globo_deslocamentos_e_refugios.pdf. Acesso em 10 mar. 2021.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre, Sulina: 2007.

- LÉVINAS, E. **Humanismo del otro hombre**. México: Siglo Veintuno, 1974.
- LOBATO, José Augusto Mendes. **Alteridade na ficção seriada e na grande reportagem: um estudo sobre as estratégias de representação do outro na narrativa televisual brasileira**. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- LOPES, M. I. V. DE. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, v. 3, n. 1, p. 21-47, 15 dez. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239/41021>. Acesso em 10 mar. 2021
- LOPES, M. I. V. DE; LEMOS, Lígia Prezia. Brasil: streaming, tudo junto e misturado. In: LOPES, M. I. V. DE; OROZCO-GÓMEZ, Guillermo. (orgs.) **Modelos de distribuição da televisão por internet: atores, tecnologias, estratégias**. Porto Alegre: Sulina, 2019.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- MAURO, Rosana. **A construção discursiva televisual da mulher popular na telenovela: um estudo sobre as personagens de Avenida Brasil e A Regra do Jogo**. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e história: a construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo: Comunicação & Cultura, 2003.
- MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M. I. V. de. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo, Loyola, 2004.
- MOTTER, M. L. **“Telenovela: documento histórico e lugar de memória”**. Revista USP, São Paulo, n. 48. dez.-fev. 2000-2001.
- MUNGIOLI, M. C. P. **Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série Norma**. Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo, Ano 9. vol.9 n.24 p.97-114 mai.2012.

- OLIVEIRA, M.B.F. de Produção do conhecimento nos estudos da linguagem - alteridade como ruptura. **Revista da ANPOLL**, v. 23, p. 198-214, 2007.
- PONZIO, A. **Encontros de Palavras: o Outro no Discurso**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010. 184
- PROJETO MEMÓRIA GLOBO. Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- VIGOTSKI, Lev. S. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criatividade na infância**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz. Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

O Cronotopo e o Homem na série *Segunda Chamada*

Gabriela Torres¹

Com base nas discussões e análises realizadas por Mikhail Bakhtin em *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*, o presente texto se presta a refletir sobre possíveis leituras acerca das narrativas presentes nas séries ficcionais seriadas produzidas pela televisão ou para plataforma *streaming*, tomando como objeto a série *Segunda Chamada*, da Globo em parceria com a produtora O2 Filmes. Para tanto, temos como base a noção de cronotopo desenvolvida por Bakhtin que diz respeito ao processo de assimilação do tempo (*chronos*) e do espaço (*topos*) históricos reais, assim como do homem histórico e real pela literatura. O autor russo entende cronotopo como “interligação essencial das relações de espaço e tempo artisticamente assimiladas pela literatura” (2018, p. 11). Bakhtin analisa a construção histórica e estilística do romance partindo do romance grego e indo ao romance do francês François Rabelais (1483 – 1553) buscando encontrar, com base no estudo do gênero e de suas modalidades, a imagem mesma do homem na literatura. Para Bakhtin a importância da relação espaço-tempo é tamanha que molda a própria narrativa, pois “o cronotopo é o lugar onde os nós da narrativa são atados e desatados. Pode-se dizer sem restrição que a eles [os cronótopos] pertence o significado que molda a narrativa” (BAKHTIN, 1988 *apud* MORSON, 2008, p. 386).

Como é possível enxergar o “gênero” da narrativa ficcional seriada a partir do cronotopo bakhtiniano? E de que forma essa compreensão construída por Bakhtin pode contribuir para leitura das peças audiovisuais? São as perguntas que movem este artigo. Antes, porém, faz-se necessário discutir a possibilidade de compreendermos a narrativa ficcional seriada como gênero. Pelegrini e Mungiolli (2013) discutem a necessidade de se pensar o

¹ Doutoranda em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, bolsista CAPES.

formato/gênero seriado com parâmetros próprios e “dentro de um quadro complexo de interpretação do texto televisual, ou seja, dentro de um quadro que levasse em conta a materialidade do texto (histórica, social, composicional), as condições de produção, o sujeito do discurso” (p. 23). Mittell (2012) destaca a complexidade narrativa, surgida nas últimas décadas, pela hibridização das formas clássicas seriadas (a episódica e a contínua²) dando lugar a uma linguagem própria desse produto audiovisual. De acordo com Malcher (2001, p. 4) a narrativa ficcional “se configura em um modelo de significação que trabalha constantemente no sentido de produzir coerência no assunto, a partir da heterogeneidade de efeitos que são mobilizados e estruturados” . Para além de se conformar em produto a ser consumido, a narrativa ficcional seriada promove uma significação própria, daí a importância crescente de seu estudo e compreensão.

Embora ainda não exista uma posição conclusiva no campo Comunicacional no que diz respeito ao gênero da narrativa ficcional, talvez por sua recente existência e por apresentar mudanças em sua produção e consumo. Produtos audiovisuais seriados ainda se utilizam do formato episódicos convencionais e de arcos narrativos episódicos, porém experimentações não convencionais vêm se construindo no intuito de cativar um público cada vez mais participativo e fiel e se fazer competitivo nos mercados locais e internacionais. Mittell afirma que “(...) as discussões ressaltam a complexidade narrativa crescente e o experimento de novos parâmetros, acredito que a televisão dos últimos 20 anos será lembrada como uma era de experimentação e inovação narrativa, desafiando as regras do que pode ser feito nesse meio” (2012, p. 31).

² Na narrativa episódica a trama tem início, meio e fim em um mesmo episódio, trata-se de uma história pontual; enquanto que na contínua, o arco dramático atravessa vários episódios, muitas vezes sobrepondo-se concomitantemente a narrativas outras.

Segundo Machado (1995), ao lançar luzes sobre elementos do romance, generalidades filosóficas e sociais, racionalidades, relações de causa e efeito que gravitam em torno das apreensões do tempo e do espaço, e sobre o momento histórico no qual a narrativa está inserida, o cronotopo torna perceptíveis especificidades das condições reais e históricas e também individuais e sociais da obra. Dessa forma, gêneros narrativos como romance de aventura, biografia, epopeia, romance rabelaisiano representam para Bakhtin formas de assimilação do tempo e de espaços históricos numa particular dinâmica social. Em que pese as séries audiovisuais serem construídas a partir de uma narrativa, acreditamos ser possível realizar leitura dessas obras a partir dessa perspectiva bakhtiniana, “A linguagem é essencialmente cronotópica como um acervo de imagens” (BAKHTIN, 2018, p. 227). Compreender a narrativa ficcional seriada sob a égide do cronotopo pode contribuir para o amadurecimento do olhar sobre esse objeto.

No presente artigo partiremos das análises bakhtinianas do cronotopo nos romances grego, aventureiro de costumes e de cavalaria. Deixaremos de lado o romance antigo autobiográfico e o romance rabelaisiano por compreendermos que o primeiro por sua natureza foge em demasia do formato do romance ficcional seriado analisado na atualidade e o segundo parte de uma proposta fantástico realista que também se distancia do tipo de narrativa que pretendemos estudar, mais próxima de uma proposta realista, de verossimilhança, como é o caso de *Segunda Chamada*. A série, que possui duas temporadas, fala sobre a rotina noturna de uma escola voltada à educação de jovens e adultos de uma cidade grande, suas dificuldades e vicissitudes. O tom realista da obra beira muitas vezes a denúncia de uma realidade dura tanto educacional quanto social, na qual pessoas que se encontram à margem da sociedade lutam para sobreviver e enfrentam os mais variados desafios. Antes de falarmos desta série lançada em 2019, contudo, é preciso lançar um olhar sobre as concepções bakhtinianas de tempo e espaço nas narrativas ficcionais.

O cronotopo no romance grego

A estrutura romanesca grega é vista por Bakhtin como referência para a literatura que se segue, principalmente o romance europeu, ainda que levemos em conta o fato de a assimilação do cronotopo real e histórico na literatura ter se dado de forma complexa e descontínua.

Por pretender olhar para o homem real histórico e sua imagem na literatura, Bakhtin lança luzes sobre a figura do herói dos romances gregos, por entender que este encarna a representação do homem real histórico da época. Trata-se de um homem repleto de virtudes físicas e de caráter inabalável que se submete às mais variadas aventuras por força das contingências e não por vontade própria. Esse herói, de acordo com Bakhtin, não planeja nem procura os acontecimentos, antes é atingido pelos reveses, pelos desejos dos deuses ou por seu próprio destino contra os quais precisa lutar. Até mesmo as previsões futurísticas, tão características dos oráculos gregos, servem apenas para preparar os heróis para os sofrimentos e as adversidades que estão por vir – a eles não cabe subverter o que pelo destino ou pelos deuses foi traçado.

Ao final das aventuras, os heróis gregos, praticamente ilesos, retornam às suas vidas como se nada lhes houvesse acontecido e tempo algum tivesse transcorrido. As vicissitudes enfrentadas servem-lhes apenas para enaltecer seus atributos heróicos (bravura, beleza, força, velocidade, resistência, determinação, fidelidade). O tempo, assim como as inúmeras peripécias, não afetam o herói. Pode-se dizer que o infortúnio é o fator desencadeador da trajetória do herói grego e o destino, o determinante.

O tempo não deixa marcas nem mesmo pelos cenários e lugares por onde passa o herói, os quais se apresentam abstratos, imprecisos e generalistas: países são aproximados em casos de fugas; caminhos, encurtados nos momentos de urgência; paisagens, alternadas ao bel-prazer, das aventuras a serem vivenciadas. “O cronotopo aventureso se caracteriza justamente

pelo abstrato vínculo técnico do espaço e do tempo, pela reversibilidade dos elementos da série temporal e por sua mobilidade no espaço” (BAKHTIN, 2018, p. 32). O espaço da ação do herói (floresta, deserto, montanha, mar) é, então, desvinculado de qualquer contexto histórico ou cultural, sem conexão de forma substancial a especificidades de uma região ou de determinada cultura. Os lugares aparecem no enredo da aventura “como uma extensividade vazia e abstrata” (idem, p. 32), pois qualquer concretização limitaria o poder do acaso, restringindo as possibilidades da aventura. É, pois, a junção dessa abstração do tempo e do espaço - ausência de caracterização das peculiaridades de determinado lugar ou região - que tornam possíveis as várias aventuras intempestivas e sem vínculos.

O universo dos romances gregos é um *universo abstrato-alheio* e, ademais, é alheio do início ao fim, uma vez que em nenhuma parte dele aparece a imagem do universo pátrio de onde veio e de onde observa o autor. É por isso que nada nele limita o poder absoluto do acaso, e que todos esses raptos, fugas, prisões, libertações, mortes fictícias, ressurreições e outras aventuras se sucedem com tão surpreendentes facilidade e velocidade (BAKHTIN, 2018, p. 34, grifos do autor).

Ainda dentro do espectro de abstração do espaço, chama a atenção de Bakhtin a forma de descrição (lugares, vestimentas, objetos, animais ou até de pessoas) que, embora muitas vezes rica em detalhes, dá-se de forma descontextualizada, isolada. Como não há um universo comum, um universo habitual narrado no qual se inserem as descrições realizadas, elas ganham um efeito de curiosidades, de peculiaridades apartadas, como se objetos e paisagens fossem exclusivos, exóticos. Consequência do cronotopo do romance grego, que difere do cronotopo do romance idílico e do cronotopo do romance mitológico³, é a estruturação de uma lógica

³ Importante esta ressalva do autor para que não confundamos o romance grego com o da mitologia grega, uma vez que esta última possui densidade cronotópica,

interna que transforma os motivos do romance grego removendo densidade e profundidade, desvinculando o contexto, a paisagem, a cultura em prol do enredo da aventura.

Assim, é com essas curiosidades, raridades isoladas e desconexas que são preenchidos os espaços do universo alheio no romance grego. Essas curiosidades e raridades autossuficientes são tão casuais e inesperadas como as próprias aventuras: são feitas do mesmo material – os mesmos “súbitos” congelados, que se tornaram objetos aventurecos, frutos do mesmo acaso (idem, p.35).

Nesta literatura de tempo abstrato e de universo alheio, o herói apresenta-se despido de iniciativa e de transformações. Carente de iniciativas, apenas executa fisicamente ações a fim de transpor as suas provações e reafirmar a sua identidade, são suas motivações particulares que lhe movem – o reencontro com sua amada - o que faz com que o homem do romance grego, mesmo quando ocupa um lugar público, seja um homem privado. Possíveis fatos históricos ou acontecimentos políticos só ganham significado se estiveram atrelados de alguma forma a aspectos privados da saga do herói.

O homem é tomado como uma entidade particular e privada, não tem nenhuma ligação social substancial: com o país, a cidade, a linhagem, a família. É um herói solitário, mas sem missão. Não é o homem público da pólis. As ações, por seu turno, não têm nenhum caráter sociopolítico. Esse romance trata do amor e das provações a que esse ser humano é submetido. Os fatos sociais (por exemplo, uma guerra) só adquirem sentido por sua relação com os acontecimentos da vida particular (FIORIN, 2011 p. 160).

Ainda, de acordo com Bakhtin, o cronotopo do romance grego é o mais abstrato de todos os cronotopos romanescos analisados e o tempo e o homem são os mais estáticos, “Nele o mundo e homem estão absolutamente acabados e imóveis. Aí não há qualquer

ou seja, uma representação do tempo e do espaço definida e profunda, assim como de homem que se transforma.

potencialidades de formação, crescimento e mudança” (BAKHTIN, 2018, p. 44 – 45).

O cronotopo no romance aventuresco de costumes

O tempo no romance aventuresco de costumes é bem diferente do tempo do romance grego, de acordo com Bakhtin, a começar pela trajetória do herói, fortemente marcada por mudanças pessoais. Diferentemente do herói grego que pouco ou nada muda, o herói aventuresco muda em sua essência ao longo da trama, ou melhor, a trama é centrada na mudança mesma do herói. Essa transformação tangencia a imagem do ser humano que “se constrói com base nos motivos da metamorfose e da identidade (...). A partir do homem, os motivos de metamorfose/identidade migram para todo o universo humano – para a natureza e os objetos criados pelo próprio homem” (BAKHTIN, 2018, p. 48 – 49). Imagens das estações de ano ou das etapas de crescimento de plantas são bem distintas entre si, possuem características próprias, e numa camada mais profunda identificam-se à unidade dos processos históricos, agrícolas, naturais presente em todas elas.

Da mesma forma, as transformações vivenciadas pelo herói podem ser lidas em várias camadas. Na obra analisada por Bakhtin, *Apuleio*, a metamorfose por que passa o protagonista de nome Lúcio assume um caráter mágico extraordinário, privado e isolado, pois apenas ele, de maneira mágica e acidental se transforma em quadrúpede e passa a viver entre os humanos como tal. “Mas mesmo assim, sobretudo, graças à influência direta da tradição direta folclórica, a ideia de metamorfose ainda mantém bastante energia para abranger o conjunto do *destino vital do homem* em seus momentos *críticos* fundamentais. Nisso reside sua importância para o gênero romanesco” (BAKHTIN, 2018, p. 2018, grifos do autor).

O processo da metáfora de Lúcio, ainda que iniciado por um incidente, pelo acaso, move o romance ao instaurar o momento de crise, quando o protagonista inocente e imaturo se transforma em burro; apresenta diferentes momentos e fases deste “ser” nas

diversas situações por que passa; e, por fim, atinge o renascimento ou restabelecimento, quando o protagonista volta à forma humana, porém um humano bem diferente do que antes fora. Segundo Bakhtin, o tempo aventureesco também se caracteriza por ser o tempo dos acontecimentos excepcionais e o tempo da simultaneidade casual e da simultaneidade de tempos.

Os acontecimentos não são de cunho externo, antes definem a vida do herói, fazem parte de sua transformação enquanto ser; logo, diferentemente do tempo no romance grego, esse tempo deixa profundas impressões no protagonista e em toda a sua vida. Apesar da forte influência mitológica ou teológica, o homem representando no romance aventureesco de costumes revela um caráter privado e isolado, pois sua transformação parte do caráter individual e permanece nele. A responsabilidade pelo processo de transformação, ainda que não desejado, é sua, assim como a redenção ao final do romance⁴. O cenário externo e demais personagens permanecem estáticos, sem alteração. “O homem muda, sofre uma metamorfose de modo absolutamente independente do mundo; o próprio mundo permanece imutável. Por essa razão, a metamorfose é de caráter privado e não criador” (BAKHTIN, 2018, p. 57 – 58).

Já o espaço é concreto e substancial, pois seu sentido é completado pelo sentido da relação do herói com o seu destino. Durante o encontro, o embate, a separação, a fuga, o protagonista luta com ele mesmo e atravessa a estrada da vida rumo ao seu amadurecimento e ao seu destino final. “O deslocamento do homem no espaço e suas errâncias perdem aqui aquele caráter técnico-abstrato da combinação das determinações de espaço e tempo (proximidade – distância, simultaneidade – heterotemporalidade) que observamos no romance grego” (idem,

⁴ A causalidade dá vazão a fatos no romance aventureesco, a causalidade do tempo permite situações ou impede outras, e ainda assim ao herói também cabe um papel de responsabilidade sobre o desencadeamento dos fatos e de sua própria transformação.

p. 59). Por fim, Bakhtin destaca o aspecto cotidiano, da vida privada relatado no romance aventureso de costumes. O protagonista é testemunha das agruras e dos segredos alheios, ele mesmo, porém, relaciona-se de forma distante e inadaptada com esse dia-a-dia.

(...) a personagem central no fundo não comunga nesse ambiente; ela passa pela esfera dos costumes como um homem de outro mundo. Mais amiúde ele é um pícaro, que alterna entre as diferentes linhas dos costumes e não ocupa no cotidiano nenhum espaço definido, que joga com o cotidiano, não o leva a sério; ou é um ator ambulante, travestido de aristocrata, ou alguém que nasceu nobre mas desconhece sua origem (um “enjeitado”). O cotidiano é a baixa esfera do cotidiano, da qual o herói procura se libertar, e com a qual ele nunca se funde interiormente” (BAKHTIN, 2018, p. 60)

O herói do romance aventureso vive o cotidiano e percebe os embates e os defeitos humanos nos demais entes, mas ele mesmo não se envolve, não se mescla a essa vida mediana, pois é um inadaptado e tem seus próprios dramas internos para lidar. Perfaz uma trajetória quase alheia à vida comum, embora esteja inserido nela.

O cronotopo no romance de cavalaria

No romance de cavalaria, segundo Bakhtin (2018), o herói é uma pessoa desinteressada que busca as aventuras, geralmente prazerosas e interessantes, coloca-se propenso, provoca-as e, até, anseia por elas, sendo responsável, portanto, por desencadear o acaso e enfrentá-lo. Desenvolve uma postura ativa e criadora e revela defeitos e virtudes as quais vão se transformando no decorrer dos acontecimentos em um processo muitas vezes metafórico. Apenas o herói se modifica, o mundo permanece imutável, de forma que o caráter da passagem do tempo é privado, fechado e isolado, a parte do tempo histórico. “A série de aventuras vividas pelo herói não o leva a uma simples confirmação da sua identidade, mas à construção de uma nova imagem de herói purificado e renascido. Por isso até o próprio acaso, guiado no

âmbito de certas aventuras, é assimilado de modo diferente” (BAKHTIN, 2018, p. 55).

Enquanto no romance grego o tempo aventureesco é tecnicamente verossímil, um dia é igual a um dia, uma hora transcorre em 60 minutos; no romance de cavalaria tem lugar a subjetividade do tempo na qual minutos se alongam ou dias que se reduzem a instantes. Fazem-se presentes a noção de simultaneidade e as distorções temporais a partir da perspectiva do sonho, de visões ou de algum encantamento. “De modo geral, surge no romance de cavalaria um jogo subjetivo com o tempo, seus alongamentos e encolhimentos lírico-emocionais (além das referidas deformações fabulares e oníricas), o desaparecimento de episódios inteiros como se não tivessem existido (BAKHTIN, 2018, p. 103–104). O interesse pelo cotidiano, pela vida privada e por questões de ordem íntima ganha relevo. Entretanto, a concepção de tempo associado a essa vida privada que se aproxima do cotidiano no romance de cavalaria não segue a compreensão cíclica do tempo agrário - entrelaçado ao ritmo da natureza e dos mitos.

Já no romance de cavalaria esse tempo cíclico não se repete, está deslocado da natureza e fracionado em segmentos que abrangem episódios da vida cotidiana. Esses episódios são perpendiculares à narrativa basilar e apresentam vestígios do tempo histórico. O deslocamento do herói no espaço perde o caráter técnico-abstrato e se torna concreto e pleno de um tempo vital, não só vive acontecimentos excepcionais, mas também adentra no cotidiano, na vida pública e privada. “O espaço é completado por um sentido vital real e ganha uma relação substancial com o herói e seu destino. Esse cronotopo é tão saturado que elementos como o encontro, a separação, o choque, a fuga, etc. ganham nele uma importância cronotópica bem mais concreta” (idem, p. 59).

Com essa breve explanação sobre os três tipos de romances examinados por Bakhtin e a visão cronotópica de construção da trama e do herói, acreditamos que podemos pensar a estrutura narrativa da ficção seriada audiovisual, respeitando as

especificidades dos meios e os formatos analisados. Assim, debruçamo-nos sobre a questão de como seria possível enxergar a narrativa ficcional seriada a partir do cronotopo bakhtiniano tendo como objeto empírico a série *Segunda Chamada*.

A série *Segunda Chamada*

Segunda Chamada, veiculada em 2019 pelo Globoplay e pela TV Globo⁵, costura um enredo no qual as personagens (alunos e professores da fictícia escola estadual Carolina Maria de Jesus) lidam com dificuldades as mais diversas, oriundas de suas vidas precarizadas, desprovidas de estrutura familiar e social, e que, em comum, têm a escola como um espaço de apoio, de reconhecimento e de projeção de futuro. Um espaço onde se consegue respirar. Para o telespectador, *Segunda Chamada* revela, entre paredes pichadas e janelas partidas, um compêndio de dramas humanos que, para além de uma realidade crítica de classe social, avançam por questões da própria existência humana e vão sendo revelados e desenvolvidos no espaço da escola, palco e também personagem na redenção ou dissolução dessas tragédias.

A narrativa, ambientada numa grande cidade com seus prédios decadentes, avenidas movimentadas, ruas mal iluminadas e casebres, gira em torno de personagens “permanentes”, que são os quatro professores e pelo diretor da escola⁶ e de personagens

⁵ A veiculação da primeira temporada, em 11 episódios, pelo canal aberto pela TV Globo se deu entre 8 outubro e 17 dezembro de 2019. Na Globoplay a série ficou disponível desde agosto do mesmo ano. A segunda temporada, inicialmente prevista para setembro de 2020, teve sua produção e seu lançamento adiados pela Pandemia da Covid 19, entrando na Globoplay apenas em setembro de 2021, com apenas seis episódios. Baseada na peça teatral Conselho de Classe, de Jô Bilac, a série, criada por Carla Faour e Julia Spadaccini, tem como roteiristas Maíra Motta, Giovana Moraes, Marcos Borges e Victor Atherino, além das próprias idealizadoras; a direção de arte é assinada por Joana Jabace.

⁶ Jaci Queiroz Araújo, diretor da escola (Paulo Gorgulho); Lúcia Marques Rocha, professora de português (Débora Bloch); Sônia Carrasco, professora de história e geografia (Hermila Guedes); Eliete Sabá, professora de matemática (Thalita

“móveis” que ganham mais ou menos força na trama, os alunos e às vezes familiares. Chama a atenção perfil o multifacetado do universo discente (motoboy, ex-presidiária, prostituta, playboy, evangélico, imigrante venezuelano, indígena, dona de casa católica, travesti, traficante, sem teto etc.), constituindo uma espécie de painel social de pessoas que muitas vezes vivem à margem da sociedade e de suas instituições. Todos convivendo ou aprendendo a conviver no mesmo espaço educacional, no período noturno do Ensino de Jovens e Adultos (EJA).

O caráter contraditório, demasiado humano e, por vezes, ambíguo dos personagens em *Segunda Chamada* não permite uma definição de herói isento de defeitos e dificuldades internas. Os professores, mesmo desempenhando papel de liderança e erigindo soluções para eventuais adversidades, revelam dificuldades e dramas internos⁷ que os colocam em contradição. São personagens redondas cujas camadas se mostram à medida que a história avança. Apesar das falhas e limitações que apresentam, podem ser caracterizados como envolvidos e compromissados com a escola e empenhados a ajudar o próximo e são essas as características que mobilizam a essência da série, criando um ambiente propício para resolução de conflitos, aceitação e acolhimento.

Ocorre em um único episódio o desenrolar de mais de uma história que tem seu desfecho no próprio episódio. Essa simultaneidade entre dois ou mais enredos narrativos é garantido pelos cortes de cenas e retomadas às situações, numa costura entre as diferentes temáticas. A série também traz arcos narrativos que

Carauta); Marco André da Silva, professor de artes (Silvio Guindane). A partir do oitavo episódio da primeira temporada, o professor de português Paulo Moreira (Caio Blat) passa a dar aula também no ensino noturno da EJA.

⁷ Como o professor de Artes, Marcos André que resolve ministrar aulas na região onde sua mãe biológica nasceu e mora, talvez numa tentativa de conhecê-la; ou como a professora de História, Sônia, que tenta colocar fim ao casamento abusivo e ao mesmo tempo lidar com sua própria dependência química; há também a professora de Português, Lúcia, que busca entender as circunstâncias que envolvem a morte do seu filho. Estes são alguns exemplos dos dramas pessoais que afetam esses personagens e põem movimento às tramas narrativas.

perpassam vários episódios, como na primeira temporada o mistério acerca da morte de Marcelo (Artur Volpi), filho da professora Lúcia (Débora Bloch), que se estende ao longo dos dez episódios da primeira temporada, com a inserção de inúmeros *flashbacks* e a interferências nas narrativas do presente diegético, imbricam-se a outros enredos entrelaçando toda a trama. O desenvolvimento desse arco narrativo implica outros arcos da trama construindo uma narrativa complexa que se desdobra e se aprofunda a cada episódio, promovendo intersecções e motivações que movem a narrativa adiante. Uma dessas intersecções é o relacionamento extraconjugal entre Lúcia e Jaci (Paulo Gorgulho), diretor da escola, que avança por vários episódios com repercussões, porém com um fio narrativo linear.

Na segunda temporada, lançada em setembro de 2021 com apenas seis episódios por conta da Pandemia da Covid 19, a ampliação do arco narrativo ganha relevo. A inserção de discentes sem teto na escola, as adaptações e os conflitos que permeiam esse processo e a vida amorosa e pessoal dos professores dão a tônica a arcos narrativos que atravessam os episódios e mesmo as temporadas, geram suspense e curiosidade no telespectador, ao mesmo tempo em que ajudam a costurar os episódios entre as duas temporadas. Como mencionamos acima, essas histórias que vão sendo destrinchadas capítulo a capítulo, perpassando os arcos episódicos, contribuem para a construção cumulativa⁸ de mais de uma camada narrativa, gerando uma narrativa complexa, a qual Mittell resume da seguinte forma:

⁸ “As narrativas passam a ser **cumulativas** na medida em que fatos ocorridos em episódios precedentes não são esquecidos e podem ser retomados com a finalidade de dar uma nova luz sobre um tema ou assunto. Assim, personagens passam a ter memória e se ressentem de fatos ocorridos no passado ao mesmo tempo em que temem pelo seu futuro diante de uma determinada situação dramática que se relacione ao que viveram” (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013, p. 31, negrito nosso).

é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia estórias com continuidade e passando por diversos gêneros (2012, p. 36).

Segundo Mittell (2012), nas séries caracterizadas pela narrativa complexa o desenvolvimento do enredo tende a ser central e as tramas vão sendo construídas a partir do seu desenvolvimento. Pode-se dizer que *Segunda Chamada*, com tramas centrais e arcos narrativos interconectados, estrutura-se a partir desses paradigmas mais recentes da ficção seriada.

Análise de *Segunda Chamada* com base no cronotopo bakhtiniano

O enredo de *Segunda Chamada* fixa âncora numa grande metrópole brasileira e, pelas características das ruas movimentadas, do clima, do contraste entre prédios e bairros e da diversidade dos personagens é possível identificar a cidade de São Paulo embora a narrativa em si não especifique localidades e não se atenha a peculiaridades regionais. A maior parte das cenas na série se passa na escola e foi gravada na, já desativada, escola estadual do Jockey Club de São Paulo, na zona oeste⁹ da capital paulista. A produção realizou adequações à sede desta antiga escola, mas grosso modo as gravações captam a escola como existia na realidade, ponto importante na proposta da série que adota um tom realista na estética e na trama narrativa.

⁹ Ver matéria da Folha de São Paulo, “Débora Bloch visita escolas e ouve professores para série da Globo” <https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2019/09/debora-bloch-visita-escolas-e-ouve-professores-para-serie-da-globo-nao-ha-pais-sem-educacao.shtml>. Acessado em 30 de outubro de 2021.

A equipe da Globo teve de fazer uma série de reparos na estrutura do edifício. Mas o aspecto geral de abandono, com infiltrações, vidros estilhaçados e pichações nas paredes, foi mantido.

“Para mim, foi muito importante deixar a obra o mais próximo possível da realidade, o que uma locação como esta nos garantiu. Apesar do abandono, a construção é linda e quisemos aproveitá-la”, afirmou Joana Jabace, diretora artística da série (Revista Veja, 16/08/19).

Pode-se definir, portanto, dentro da noção de cronotopo já discutida, que o espaço da narrativa acontece na escola estadual Carolina Maria de Jesus, localizada numa grande cidade brasileira. Além de as gravações serem realizadas em locação (transportes públicos, viadutos e comunidades¹⁰), parte das histórias contadas nas tramas são inspiradas em depoimentos de docentes e discentes¹¹ ou em fatos noticiados pela grande mídia, como, por exemplo, o episódio em que excessivas goteiras durante chuva torrencial levam os alunos a usarem guarda-chuvas dentro da sala de aula enquanto assistem a aula. Trata-se, pois, de uma realidade revelada, quase testemunhal¹², por meio de uma narrativa ficcional. Essa aproximação da realidade com o ficcional compõe o cronotopo de *Segunda Chamada*, uma vez que a série se utiliza de fatos e espaços reais (espaços da cidade e da escola) aproximando a narrativa ficcional do palpável e do concreto, num movimento

¹⁰ Ver matéria da Folha de São Paulo “Débora Bloch diz ser revoltante como os que vivem na rua são ignorados” <https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2021/09/debora-bloch-diz-ser-revoltante-como-os-que-vivem-na-rua-sao-ignorados.shtml>. Acessada em 30 de outubro de 2021.

¹¹ Ver plataforma da Globo REP, *Repercutindo Histórias*, com mais de 100 depoimentos de diferentes pessoas de várias áreas a fim de “dar mais visibilidade a assuntos socialmente relevantes por meio de histórias inspiradoras” (<https://redeglobo.globo.com/Responsabilidade-Social/novidades/noticia/serie-segunda-chamada-inspira-rep-repercutindo-historias-sobre-o-ensino-noturno-para-jovens-e-adultos.ghtml>). Acessada em 4 de novembro de 2021.

¹² Apesar de os personagens desvelarem parte de suas vidas, num tom que às vezes se aproxima ao testemunhal ou ao de denúncia, não é possível caracterizar a narrativa como testemunhal por não se estruturar em testemunhos.

oposto ao cronotopo do romance grego que se constrói num espaço abstrato, impreciso e generalista.

O meio, que se constitui no espaço físico e social de onde a personagem veio e onde se encontra no presente, possui bastante influência na caracterização dessas personagens e dos dilemas que enfrentam. Embora marcante, o meio social não se coloca como fator determinante da conduta do sujeito, visto que a própria série se estrutura numa proposta de superação ou possibilidade de mudança das condições apresentadas, ao mesmo tempo em que constrói uma certa quebra de expectativa em relação ao que se pode esperar de determinado personagem, numa espécie de crítica a possíveis estigmas que determinadas categorias sociais ou situações podem trazer. O meio constitui-se como principal referência na construção de personagens e no desenvolvimento dos enredos, porém ao mesmo tempo em que o meio oprime e sufoca, cabe ao sujeito a decisão sobre seus atos e a responsabilização acerca de suas decisões e disso também depende a superação da própria condição desse sujeito. O sujeito, muitas vezes vítima de um meio injusto, abusivo, excludente encontra na escola possibilidades de formação, reconhecimento, pertencimento, uma espécie de tábua de salvação para impulsionamento de sua vida.

Heróis e heroínas realistas escolhem uma coisa, quando poderiam ter optado por outra. Caso escolham erradamente, podem experimentar arrependimento, e o arrependimento pressupõe que algo mais poderia ter sido feito. Pela mesma lógica, o leitor pode censurar o personagem e, então, essa reação também significa que o herói ou heroína poderiam ter agido diversamente. Para ter certeza de algo, as escolhas no romance são ainda drasticamente limitadas. Os personagens têm uma margem de liberdade, mas essa margem tem limites definidos pelas circunstâncias sociais. Essas circunstâncias não apenas reduzem as opções, como moldam a própria pessoa que faz as escolhas. A sociedade modela a personalidade (BEMONG ET AL, 2015, p. 129, grifos nossos).

Intempéries ocorrem na trama, o “acaso” apontado por Bakhtin como força motriz dos romances grego, aventureesco e de cavalaria, e em *Segunda Chamada* servem de mote para superação ou, a depender do desfecho, podem agravar ou melhorar as condições dos personagens. Na construção dessa narrativa há uma busca por determinado rumo, que pode ou não ser atingido e a escola pública é vista como uma âncora neste processo de construção de um presente e de um futuro mais satisfatórios. O meio (o espaço social de origem), em *Segunda Chamada*, portanto, não é fator determinante do caráter do personagem nem do seu futuro, mas o é de sua condição de vida, da falta de formação, da falta de oportunidade de crescimento, da falta de condição para disputar em igualdade as perspectivas profissionais, de falta de amparo social, da falta de estrutura para uma vida decente. É contra esse cenário que os personagens se debatem num amálgama entre a tentativa de melhorar de qualidade de vida e de adaptação a essa realidade que lhes é imposta.

O tempo da narrativa na série, apesar de ser atual, dinâmico e efêmero, revelador de uma época e de uma sociedade ao mostrar as cenas do cotidiano de pessoas em sua maioria à margem da sociedade, apresenta uma perspectiva de futuro na narrativa que se estrutura no que se espera que essas pessoas se tornem ou no que se espera que essas pessoas farão a fim de minimizar ou resolver seus dramas pessoais. Há uma expectativa do que está por acontecer, uma certa tensão que prende o interesse do espectador, assim como também uma certa atenção em relação a como determinado personagem vai se comportar diante de determinada situação, quais respostas serão dadas, quais escolhas serão realizadas. Essa projeção do futuro norteia tanto a expectativa do telespectador, quanto as ações dos personagens que tentam chegar a um outro lugar – uma mudança de vida, uma ascensão social. É a projeção desse iminente futuro que constrói o presente em *Segunda Chamada*.

Ao mesmo tempo, o passado aparece atrelado à carga dramática das personagens. Seus erros, sofrimentos, traumas estão

no passado, mas devem ser trabalhados no presente para que haja possibilidade de uma vida melhor no futuro. O homem representado na narrativa ficcional seriada é contemporâneo ao seu tempo e carrega um passado o qual, ao mesmo tempo em que pesa, pode impulsionar uma mudança necessária para um futuro projetado. Em outra camada de análise é possível entrever que esse mesmo homem encontra-se em um universo imediatista¹³ ao se situar desvinculado do espaço público, pela lacuna de questionamentos voltados ao social e ao próprio sistema educacional e à instituição escolar. A narrativa expõe problemas e dificuldades a serem superadas pelos personagens envolvidos; as respostas dadas pelos sujeitos, porém, são na grande maioria das vezes soluções pontuais e restritas ao âmbito do indivíduo afetado pelo problema. Essa invisibilidade de uma esfera social mais ampla, de uma esfera pública e de ações coletivas organizadas e planejadas restringe o sujeito em *Segunda Chamada* às esferas íntimas e privadas e a um tempo imediato – o tempo em que os problemas surgem intempestivamente e os indivíduos precisam dar conta dessas situações atípicas e conflitantes. Os personagens se vêem obrigados a buscar soluções, numa espécie de corrida contra o tempo. Corrida contra um problema que lhes é imposto de forma inequívoca e diante do qual ocupam posição de desvantagem, de atraso em relação ao que poderiam ter feito no sentido de evitar ou de superar esse mesmo problema antes que houvesse “estourado”. Muito da carga dramática em *Segunda Chamada* é decorrente da perspectiva de que o problema enfrentado

¹³ Esse sentido de imediatismo no tempo pode ser melhor compreendido em contraposição ao tempo cíclico descrito por Bakhtin ao falar do folclore, “Esse tempo [o cíclico] é profundamente espacial e concreto. Ele não está separado da terra e da natureza. É exteriorizado de ponta a ponta, como toda a vida do homem. A vida agrícola dos homens e a vida da natureza (da Terra) são medidas pelas mesmas escalas, pelos mesmos acontecimentos, têm os mesmos intervalos, inseparáveis uns dos outros, são dadas num único (indivisível) ato do trabalho e da consciência. A vida humana e a natureza são percebidas nas mesmas categorias” (2018, p. 171). Esse é o tempo do trabalho coletivo medido pelos ciclos da natureza (estações do ano, dia e noite, período chuvoso, frio, seco).

no momento presente da trama, poderia ter sido evitado ou superado, se esse mesmo sujeito tivesse tido, no passado, condições minimamente adequadas.

Essas intempéries correspondem, em certa medida, ao acaso dos romances grego e de cavalaria e têm início com infortúnios externos ou com decisões equivocadas tomadas pelos personagens que os conduzem a situações dramáticas. Como, por exemplo, (no terceiro capítulo da primeira temporada) quando a gestante vai para a escola mesmo numa noite de bastante chuva e se envolve numa discussão religiosa sem prestar atenção a possíveis sinais que seu corpo estaria dando de entrar em trabalho de parto; ou a decisão de realizar um aborto a fim de evitar gravidez indesejada (quinto capítulo da primeira temporada); ou ainda a iniciativa de tomar drogas estimulantes para realizar uma prova (primeiro capítulo da primeira temporada). A partir desses acasos ou de decisões equivocadas têm lugar situações difíceis, por vezes dramáticas, por que passam os sujeitos (parturiente que dá à luz na escola por estar ilhada em decorrência dos alagamentos; moça que passa mal na escola depois de realizar aborto clandestino; aluno que sofre overdose depois de ingerir drogas para não dormir durante prova). Essas más escolhas ou situações problemas correspondem à força motriz do acaso ou das provações por aventuras que movem romances gregos e medievais. Na série analisada há ainda situações que mesclam escolhas equivocadas com fatores externos, extrapolando completamente ao controle do sujeito, como o caso de ex-presidiária (episódio sete da primeira temporada) que tenta se inserir na sociedade e na escola, sofrendo preconceito por parte de possíveis empregadores e de colegas da escola. Ela errou ao cometer delitos que a levaram à prisão, porém a dificuldade que enfrenta no momento presente diz respeito a um forte preconceito social que extrapola o seu controle e vontade.

Na narrativa ficcional seriada as intempéries ocorrem a cada episódio a fim de acionar os enredos, ou seja, a cada momento um personagem é colocado em foco e tem seu drama pessoal posto à tona. Outros sujeitos, geralmente um ou mais docentes, auxiliam e

amparam a personagem a lidar com o seu problema, seriam os heróis modernos com seus inúmeros defeitos e contradições. A depender do desfecho, esses acasos podem agravar ou melhorar as condições dos personagens envolvidos. Pode-se afirmar, portanto, que a série traz um conjunto de personagens que entram e saem dos holofotes a depender do enredo, assim como um conjunto de “heróis” e “heroínas” que se envolvem mais ou menos intensamente em determinadas situações. Entretanto, diferentemente dos heróis do romance grego passivos e conformados ao destino, ou dos romances de cavalaria nos quais os próprios heróis provocavam a aventura pondo-se à prova; os da nossa época lutam contra as adversidades e tentam construir a vida num determinado sentido - que parece ser o destino contrário do determinado pela sociedade (e não mais pelos deuses) dada a sua condição social e o suporte social que recebem (ou a falta dele). Na ordenação da narrativa, por conseguinte, há uma busca por determinado rumo, que pode ou não ser atingido, e a escola pública é uma espécie de plataforma neste processo de construção de um presente e de um futuro mais satisfatórios. A escola Carolina Maria de Jesus caracteriza-se, portanto, como o epicentro do tempo e do espaço na narrativa.

Considerações

Dentre as possíveis contribuições deste artigo, destaca-se a tentativa de analisar a ficção televisiva atual à luz do cronotopo bakhtiniano. Ao tentar fazê-lo saltam-nos aos olhos não só aspectos da estrutura ficcional, como também da construção da imagem do próprio homem na narrativa seriada moderna. Nunca é demais lembrar que uma das centralidades no pensamento de Bakhtin consiste na percepção da imagem do homem na literatura. De forma que, ao analisarmos *Segunda Chamada* sob a égide do cronotopo bakhtiniano, ainda que guardadas as diferentes dimensões de um pensamento fundado a partir de literaturas seculares e uma análise direcionada a um produto televisivo moderno, tornam-se evidentes

aspectos intrínsecos deste ser que vive e atua nas referidas dimensões do tempo e do espaço ficcionais.

Se no cronotopo do romance grego o tempo nada transforma e os lugares são abstratos e impessoais e no cronotopo da literatura aventuresca de cavalaria o tempo constrói-se subjetivamente e o espaço em nada afeta a subjetividade do herói; nesta série do século XXI o tempo agrilha o sujeito num presentismo que comprime passado e futuro, levando-o ao imediatismo do aqui e do agora¹⁴, e o espaço social, se não determina por completo sua condição, desempenha o papel dos deuses ou do acaso lançando sobre o sujeito os árduos obstáculos do dia a dia sobre com os quais deve lidar no limite da sobrevivência. O Homem em *Segunda Chamada*, talvez na maior parte das ficções seriadas do século XXI, é destituído de noções de um tempo encadeado e integrado¹⁵. O tempo, contudo, o atinge na tensão entre passado e futuro – o momento presente no qual tenta ter controle sob sua vida e agir o mais rápido possível na busca por superar as vicissitudes que se abatem sobre ele. O tempo que inexoravelmente transcorre marca os personagens (envelhecem, morrem, perdem a perna, saem da escola, formam-se concluindo os estudos) e a escola (com seus problemas de estrutura física e de ordem burocrática). A disposição da própria narrativa cumulativa traz uma ampliação na trama e, por vezes, da carga dramática refletindo as marcas desse tempo.

Ao aproximar-se de uma realidade desconhecida do grande público, do subúrbio da civilidade urbana, da periferia do sistema capitalista e à margem das estruturas sociais, a narrativa ficcional busca a familiaridade com sujeitos invisibilizados, evidenciando

¹⁴ Para situar a ideia de presentismo: “Não apenas o passado e o futuro do trabalhador se estilham: o passado e o futuro de todos se dissolvem. Citando Paulo Valéry, que no início do século XX, admitia que “perdemos nossos meios tradicionais de pensar e prever”, o filósofo brasileiro Aduino Novaes escreve que “o futuro é como todo o resto: não é mais o que era”. E não é mesmo. Só o que há é o presente instantâneo, ao vivo na virtualidade, um presente tirânico: o presente do capital” (BUCCI, 2021, p. 186).

¹⁵ Para maior contextualização do tempo cíclico e integrado ver nota de rodapé 12.

uma dura realidade e a constituição desequilibrada de nossa sociedade. Circunscrito à esfera privada e a um tempo imediatista, ao homem deste milênio cabe o papel de vítima do meio (enquanto espaço social), perdido na sua solidão, numa solidão a qual este homem realiza no estar e no agir individualmente. A este homem, desguarnecido de esfera pública, restam ações descoordenadas, isoladas e iminentes, sem qualquer integração ou continuidade. *Segunda Chamada* reflete este ser humano privado do social, da coletividade e imerso no imediatismo ao construir sua narrativa amparada em diferentes situações dramáticas que só se interligam umas às outras pelo lugar comum a todas que é a escola.

Referências

- BEMONG, Nele et al. **Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BUCCI, Eugênio. **A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo o que é visível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2011.
- MACHADO, Irene. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- MALCHER, Maria Ataíde Malcher. Gênero Ficcional Televisivo: instância mediadora da comunicação massiva. In: **Intercom**, Campo Grande, set. 2001.

MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: **The velvet light trap**. University of Texas Press, n. 58, 2006.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. In: **Matrizes**, ano 5, n. 2, p. 29-52, jan. - jun. 2012.

MORSON, Gary Saul; MORSON, Gary Emerson. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. São Paulo: Edusp, 2008.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Temporalidade e cronotopo na minissérie televisiva *Se eu fechar os olhos agora*. In: **Revista RuMoRes - Online de Comunicação, Linguagem e Mídias**, n. 28, v. 14, p. 245 - 266, jul. - dez. 2020.

MUNGIOLI, M. C. P.; PELEGRINI, C. Narrativas complexas na ficção televisiva. In: **Revista Contracampo**, v. 26, 2013.

OLIVEIRA, Maria Eveuma de. O cronotopo narrativo: uma análise do romance *Dôra, Doralina*. In: **Anais do SILEL**, Uberlândia: EDUFU, v. 2, n. 2, 2011.

Endereços eletrônicos

Matéria da Revista Veja, **Rede Globo arca com reforma da Escola do Jockey Club para gravar série** (<https://vejasp.abril.com.br/blog/terrace-paulistano/escola-jockey-club-globo/>). Acessada em 27 de outubro de 2021.

Matéria da Folha de São Paulo, **Débora Bloch visita escolas e ouve professores para série da Globo** (<https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2019/09/debora-bloch-visita-escolas-e-ouve-professores-para-serie-da-globo-nao-ha-pais-sem-educacao.shtml>). Acessado em 30 de outubro de 2021.

Matéria da Folha de São Paulo, **Débora Bloch diz ser revoltante como os que vivem na rua são ignorados** (<https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2021/09/debora-bloch-diz-ser-revoltante-como-os-que-vivem-na-rua-sao-ignorados.shtml>). Acessada em 30 de outubro de 2021.

Site da Plataforma da Globo REP, **Repercutindo Histórias** (<https://redeglobo.globo.com/Responsabilidade-Social/novidades/>

noticia/serie-segunda-chamada-inspira-rep-repercutindo-
historias-sobre-o-ensino-noturno-para-jovens-e-adultos.ghtml).
Acessada em 4 de novembro de 2021.

Um estudo do catálogo das séries originais Globoplay no período de 2018 a 2022¹

Maria Cristina Palma Munglioli
Flavia Suzue de Mesquita Ikeda

A produção, circulação e consumo de produtos audiovisuais passam por grandes transformações influenciadas pelo desenvolvimento da internet e pelos contextos econômicos e geopolíticos que propiciaram, sobretudo ao longo da última década, a intensificação das trocas internacionais de produtos culturais. Em termos de produções televisivas, tais transformações têm provocado reconfigurações dos sistemas de televisão tradicional (aberta e por assinatura) frente ao crescimento dos serviços de vídeo sob demanda popularmente conhecidos como *streaming*. Lotz (2018) afirma que os processos de internacionalização e transnacionalização de conteúdos televisivos ganharam força e foram “revolucionados” com a chegada das plataformas de *streaming* com alcance mundial e que a Netflix se tornou “algo semelhante à primeira rede global de televisão” (LOTZ, 2018, p. 117)². Para fazer frente ao enorme sucesso das plataformas internacionais de *streaming* e à queda de audiência nos

¹ O artigo foi publicado originalmente na Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación: MUNGIOLI, M. C. P.; IKEDA, F. S. de M. Um Estudo do catálogo das séries originais Globoplay no período de 2018 a 2022. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, [S. l.], v. 21, n. 41, p. 112–123, 2022. Disponível em: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/948>. Acesso em: 29 jan. 2023. O artigo utiliza dados colhidos ao longo do projeto *Séries brasileiras de televisão no cenário da internacionalização e da transnacionalização: um estudo sobre a mediação local na constituição de formatos e gêneros ficcionais na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2020*, apoiado pelo CNPq no âmbito da bolsa produtividade da primeira autora.

² No texto original: “[...] and then becoming something akin to the first global television network [...]” (LOTZ, 2018, p. 117)

sistemas tradicionais de televisão, grupos de comunicação, incluindo os canais de televisão tradicionais, em diferentes países passaram a investir em suas próprias plataformas de *streaming*.

No Brasil, a TV Globo, principal produtora de teleficção e canal de maior audiência da televisão aberta e TV cabo, lançou, em 2015, o Globoplay, um serviço de vídeo sob demanda por assinatura. Em janeiro de 2021, o Globoplay contabilizava trinta milhões de usuários considerando os assinantes da plataforma e os que tinham acesso ao conteúdo que estava sendo transmitido ao vivo pela TV Globo (GRATER, 2021). Desde sua criação, o Globoplay tem investido fortemente tanto em tecnologia quanto na construção de um catálogo competitivo de programas (MUNGIOLI; IKEDA; PENNER, 2018).

O conjunto dessas transformações, incluindo os movimentos de adaptação da televisão tradicional ao contexto da televisão distribuída pela internet (LOTZ, 2018), incide, como dissemos anteriormente, em todos os segmentos da cadeia de produção, distribuição e consumo de televisão e mais amplamente do audiovisual). Em termos de gêneros e formatos ficcionais, no polo da produção, as séries despontam como o carro-chefe da ficção em termos de quantidade em escala internacional, mas sobretudo no maior produtor de ficção e sede dos mais populares serviços de *streaming*: os Estados Unidos. John Landgraf, CEO do canal estadunidense FX, previa, em agosto de 2022, que o fenômeno por ele nomeado como *Peak TV* ocorreria novamente nesse ano quando se contabilizaria uma produção de 559 séries em língua inglesa (GOLDBERG, 2022, s/p).

Embora não seja nosso objetivo discutir tal fenômeno, consideramos importante assinalar que ele proporciona várias leituras em termos de suas implicações tanto em relação a estratégias de produção quanto em relação à distribuição de conteúdos pelas produtoras e emissoras de TV. Além disso, ele nos ajuda a pensar o contexto internacional da produção de séries. Lotz (2018, p. 106) destaca que o cenário atual – caracterizado pela chegada das plataformas de *streaming* e a abundância de conteúdos

- desafia os modelos de televisão até agora conhecidos e demanda dos canais a cabo e *broadcast* novas estratégias de produção e distribuição. Ao mesmo tempo, as plataformas de *streaming* necessitam dos conteúdos produzidos pela televisão tradicional não só para montar seus portfólios, mas também para atrair um público cativo das séries já apresentadas na televisão e, assim, aumentar sua base de assinantes. Situação também apontada por Meimaridis e Quinan (2022). Para alguns críticos, as consequências da abundância de conteúdos trazem ganhos para os espectadores, uma vez que o leque de produções se amplia possibilitando o surgimento de histórias com temas e personagens muito diversos, que teriam pouca chance de ser produzidas e exibidas na TV em um cenário com menor concorrência entre os sistemas broadcast, TV a cabo e plataformas de *streaming* (FRAMKE, 2019).

O presente artigo utiliza dados colhidos nos projetos *Séries brasileiras de televisão no cenário da internacionalização e da transnacionalização: um estudo sobre a mediação local na constituição de formatos e gêneros ficcionais na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2020*, realizado com apoio do CNPq, e do projeto *Um estudo da plataforma Globoplay no cenário de internacionalização de gêneros/formatos e de distribuição no período de 2015-2022*, e da tese *Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas streaming: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação* (IKEDA, 2022)³. No desenvolvimento do artigo, apresentamos um recorte dessas pesquisas para análise das séries produzidas e exibidas pela plataforma Globoplay considerando o atual cenário internacionalizado de produção de conteúdos e formas de apropriação dos gêneros e formatos globais. Nesse contexto, destacamos o processo de cosmopolitização (CHALABY 2005, p. 32). O objetivo é analisar o catálogo de séries originais dessa plataforma, destacando seus gêneros, formatos e temas. Esses

³ Ao longo do doutorado a pesquisadora foi bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

elementos são essenciais para pensar as operações de adaptação e transformação dos formatos industriais em relação às matrizes das culturas locais (MARTÍN-BARBERO, 2015), e, ao mesmo tempo, fornecem pistas para se analisarem as estratégias da plataforma para dialogar com séries internacionais que compõem os catálogos de plataformas de *streaming* globais e que disputam o mercado interno brasileiro. Com base nos resultados colhidos na análise, discutimos como o Globoplay tem conseguido aliar a tradição e a expertise da TV Globo em ficção televisiva para dialogar com um público não só acostumado a assistir a séries internacionais, mas com novos hábitos de formas de consumo televisual.

Gêneros e formatos em contexto de internacionalização e transnacionalização de séries

Bielby; Harrington (2008, p. 49-55) afirmam que os gêneros são um dos fatores que podem impulsionar ou não a venda de um programa para determinado país ou região. Os autores destacam a boa aceitação das séries no mercado internacional enfatizando sua dimensão cultural. Em nossas pesquisas, temos discutido a noção de gênero como instância de mediação (MUNGIOLI, 2019). Martín-Barbero (2001, p. 211) afirma que “(...) o gênero não é somente qualidade da narrativa, e sim o mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento – enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um ‘mundo’ (...)” (aspas do autor). Martín-Barbero (2001, p. 312-314) analisa o gênero considerando suas dimensões culturais e comunicacionais, classificando-o como matriz cultural que possibilita a análise de textos massivos, sobretudo os televisivos. Enfatiza, assim, a centralidade da dimensão cultural dos gêneros nos produtos massivos como instância mediadora em torno da qual se articulam as lógicas dos sistemas produtivo e de consumo e suas camadas culturais.

Mittel (2004) também articula sua discussão em torno dos gêneros defendendo uma abordagem cultural que os considere como práticas discursivas. Segundo o autor, observando o gênero

como uma propriedade ou função do discurso, é possível examinar os modos nos quais várias formas de comunicação funcionam para constituir definições genéricas, significados, e valores dentro de um contexto histórico particular (MITTELL, 2004, p. 12).

Em nossa pesquisa a questão da internacionalização e transnacionalização de conteúdos surge como uma vertente para estudarmos as especificidades das produções brasileiras na plataforma Globoplay inseridas em um contexto cada vez mais intenso de globalização de conteúdos com a chegada e consolidação de serviços de *streaming* internacionais ao Brasil, como Netflix, Disney+, Prime Video e HBOMax, apenas para citar os mais populares em nosso país. Conforme destaca Lotz (2018), os processos de internacionalização e transnacionalização de conteúdos televisivos ganharam força e foram “revolucionados” (LOTZ, 2018) com a chegada das plataformas de streaming com alcance mundial.

Referindo-se a um contexto mais amplo e não apenas às plataformas de *streaming*, Sinclair (2014, p. 63) resume os três paradigmas propostos por Chalaby (2005) relacionados à comunicação global: (1) "a internacionalização, ou a comunicação de nação a nação, como na era dos programas enlatados."; (2) a globalização que tem início com o uso de tecnologias “capazes de atravessar fronteiras e distribuir o mesmo conteúdo eletronicamente para muitas nações, mais ou menos ao mesmo tempo (...). Esse conteúdo global deve certamente ter a forma modificada para atender às demandas de diferentes regiões geolinguísticas” (Sinclair, 2014, p. 63); (3) a transnacionalização, "um novo estágio em que ocorre um maior ou menor grau de glocalização: o empréstimo seletivo daquilo que é local e a adaptação de ideias globais e formas culturais, o que inclui a comercialização de roteiros e direitos para produzir determinados formatos." (SINCLAIR, 2014, p. 63).

Chalaby (2005) acrescenta ainda à sua argumentação que o atual contexto social apresenta um processo de cosmopolitização que se desenrola no interior da globalização e que envolve a

comunicação em seus quatro níveis - o local, o nacional, regional e o global. Segundo ele, é nesse contexto emergente que a mídia transnacional se insere,

(...) desafiando fronteiras, questionando o princípio da territorialidade e abrindo "de dentro" a mídia nacional. Novas práticas de mídia e fluxos estão moldando espaços de mídia interligados com conectividade transnacional, criando culturas contemporâneas prenhes de novos significados e experiências. (CHALABY, 2005, p. 32).⁴

Por sua vez, Canclini (2008) argumenta que experiências culturais gestadas no processo de consumo (cultural) não necessariamente entram em choque com o que é estrangeiro, mas se hibridizam e adquirem novos significados e provocam "a reelaboração do 'próprio', devido ao predomínio dos bens e mensagens provenientes de uma economia e uma cultura globalizadas sobre aqueles gerados na cidade e na nação a que se pertence" (CANCLINI, 2008, p. 40). É nesse contexto que ocorre o consumo transnacional de bens culturais que segmentam os grupos sociais não mais em termos de oposição entre o nacional e o importado, mas em termos de segmentos de produtos culturais e marcas. (CANCLINI, 2008, p. 68).

Outro ponto a ser destacado, em nossa perspectiva de análise, que se alinha com a de Esquenazi (2010) quando este afirma que uma série é uma construção original da relação entre sua história de produção com a história dos gêneros narrativos; que estabelece uma ligação específica com a realidade; e que pode ser apropriada de diferentes maneiras por parte do público.

⁴ No texto original: "The transnational media order belongs to this emerging context, challenging boundaries, questioning the principles of territoriality and opening up from within the national media. New media practices and flows are shaping media spaces with built-in transnational connectivity creating contemporary cultures pregnant with meanings and experiences." (Chalaby, 2005, p. 32)

Em relação à questão da história de produção, destacamos que o conglomerado Globo tem buscado identificar o portfólio do Globoplay com toda a história de criação e produção da teledramaturgia da emissora. Um exemplo dessa estratégia pode ser observado quando, no catálogo Globoplay, produções próprias e da TV Globo eram apresentadas sob a rubrica “Do Brasil para brasileiros”, buscando incorporar à plataforma o capital simbólico das produções da Globo.

Em termos de pesquisa, o estudo que fundamenta nossas discussões se caracteriza como uma pesquisa qualitativa do catálogo das séries originais Globoplay que objetiva identificar tendências ou recorrências em termos de gêneros, formatos e temas. O estudo dá sequência aos estudos realizados por Mungioli, Ikeda e Penner (2018) e Mungioli e Ikeda (2020). Considerando a tradição da Globo como a maior produtora de ficção para televisão aberta e paga no país, refletimos sobre eventuais diálogos entre tal histórico e as séries originais Globoplay. Na análise, observamos a interdiscursividade que se constrói entre gêneros e formatos nacionais e internacionais e o diálogo das séries do recorte com as realidades cotidiana e histórica dos espectadores por meio do tratamento temático.

Globo em todas as telas

No decorrer de sua longa história no país, a TV Globo foi reconhecida pela crítica acadêmica e da imprensa por seus esforços em produzir imagens do Brasil e do povo brasileiro que repercutem profundamente nas ideias de identidade nacional compartilhadas de Norte a Sul (MOTTER, 2003; LOPES, 2011; MUNGIOLI, 2013). Criada em 1965, como um braço televisivo do conglomerado de comunicação Globo, que já contava com jornais, revistas e emissora de rádio, a TV Globo, assim como outras redes de televisão, foi beneficiada pelas políticas de expansão das telecomunicações durante a vigência do governo militar implantado no país entre 1964 e 1985. As ações governamentais voltadas para a construção

de infraestrutura de comunicação e incentivo à indústria de aparelhos de televisão foram decisivas para que a televisão se tornasse o principal meio de acesso a informações e entretenimento audiovisual no país, denotando uma política deliberada dos governos autoritários daquele período.

Em 2011, mesmo ano da chegada da Netflix ao Brasil, a distribuidora de canais a cabo NET (que tinha a participação do grupo Globo) e a Globosat lançaram plataformas de vídeo sob demanda (*catch up TV*), respectivamente, NOW e Muu (posteriormente Globosatplay). Em 2012, foi lançado o Globo TV+ (com programação do canal aberto e conteúdos de acervo), extinto em 2015, com o lançamento do Globo Play (como era grafado o nome da plataforma), que podia ser acessado pelo computador ou aplicativo. Inicialmente, abrigava programas já exibidos na Globo (*catch-up TV*), incluindo telenovelas e séries, com a possibilidade de não assinantes assistirem à programação exibida ao vivo na TV Globo (*simulcasting*) e a trechos dos programas.

A plataforma passou a antecipar a exibição de programas da TV Globo em 2016, quando quatro das nove séries do canal estrearam no Globoplay. Nos anos seguintes, houve diferentes experiências relativas ao número de episódios disponibilizados e ao tempo de antecedência em relação às estreias no canal aberto. O Globoplay também exibiu *spin-offs* de telenovelas de sucesso naquele momento (*Totalmente Demais*, 2015; *Haja Coração*, 2016; *Liberdade, Liberdade*, 2016). Eram webséries disponibilizadas simultaneamente no portal GShow (gratuito). Em 26 de dezembro de 2016, os quatro episódios da minissérie *Aldo-mais forte que o mundo* foram incluídos na plataforma, nove dias antes da estreia na televisão (janeiro de 2017) (Pires, 2016). Entre janeiro de 2016 e abril de 2020, 30 das 41 séries veiculadas na TV Globo foram lançadas antes no Globoplay (MUNGIOLI, IKEDA; PENNER, 2018; MUNGIOLI; IKEDA, 2020).

Em 2018, o Globoplay passa por uma transformação mais profunda em sua proposta e começa construir um portfólio não apenas com programas da Globo, mas também produções

licenciadas, inclusive internacionais. Nesse ano, o Grupo Globo anunciou uma nova forma de gestão que denominou “Uma Só Globo”, com a proposta de ser uma *mediatech*, unindo TV Globo, Globosat, DGCorp (Diretoria de Gestão Corporativa), Globo.com e Som Livre (2018-LANÇAMENTO DO PROGRAMA, 2021; ROSA, 2019).

Além disso, em setembro de 2018 estreou na plataforma *Além da Ilha*, primeira das três séries denominadas “Originais Globoplay” naquele ano como veremos mais adiante.

Séries originais Globoplay

Em nossa pesquisa, consideramos Originais Globoplay as produções feitas especialmente para estreiar na plataforma e sem previsão inicial de serem transmitidas na televisão aberta. Em alguns casos, porém, o selo é dado a produções que, por diferentes razões comerciais, foram exibidas posteriormente na TV Globo ou em outro canal Globo, como será explicitado.

Considerando a importância da Globo na formação da cultura de ficção televisual no país, na televisão aberta e nos canais pagos do grupo, o investimento em conteúdos originais Globoplay e a ampliação do catálogo para produções licenciadas, nacionais e internacionais, desde 2018, explicitam estratégias para garantir uma presença forte, também, no mercado altamente competitivo dos serviços de *streaming* por assinatura disponíveis no Brasil. Entre 2018 e maio de 2022, foram contabilizadas 19 temporadas inéditas e 14 títulos de séries originais (incluindo a quarta temporada de *Sessão de Terapia* e a segunda temporada de *Segunda Chamada*, respectivamente, séries que estrearam as primeiras temporadas no GNT e na TV Globo), conforme mostrado no quadro 1. Em relação aos gêneros e formatos, foram 10 títulos de drama e quatro de comédias.

Quadro 1 – Séries originais Globoplay de 2018 a maio de 2022.

Ano	Título	Episódios	Gênero
2018	Além da Ilha	10	Comédia
2018	Assédio	10	Drama
2018	Ilha de Ferro	12	Drama
2019	Shippados	12	Comédia
2019	Aruanas	10	Drama
2019	A Divisão	5	Crime/Drama
2019	Sessão de Terapia (4ª temporada)	35	Drama
2019	Ilha de Ferro (2ª temporada)	10	Drama
2019	Eu, a Vó e a Boi	6	Comédia
2020	Arcanjo Renegado	10	Drama/Crime
2020	Todas as Mulheres do Mundo	12	Comédia romântica
2020	A Divisão (2ª temporada)	5	Crime/Drama
2020	Desalma	10	Drama /Fantasia
2020	As Five	10	Drama
2021	Onde está meu coração	10	Drama
2021	Segunda Chamada (2ª temporada)	6	Drama
2021	Aruanas	10	Drama
2021	Sessão de terapia (5ª temporada)	35	Drama
2022	Desalma (2a. temporada)	10	Drama/Sobrenatural

Fonte: as próprias autoras.

Em setembro de 2018, o Globoplay lançou a *série Além da Ilha* (coprodução com Multishow e Floresta Filmes) com elenco já conhecido de programas de humor do Multishow. Protagonizada por Paulo Gustavo, a série conta a história de um grupo de turismo de mistério preso em uma ilha. No mesmo mês, foi incluída a série *Assédio* (Globo/O2 Filmes), que trata de um caso real de crimes de

natureza sexual cometidos contra mulheres pelo médico Roger Abdelmassih, ocorrido no Brasil entre 1990 e 2000. Em novembro, estreou *Ilha de Ferro* (Estúdios Globo), ficção que retrata a vida profissional e amorosa de trabalhadoras/es de uma plataforma marítima de petróleo. Em uma estratégia de potencializar um possível aumento de audiência do Globoplay por meio da televisão aberta, *Assédio* e *Ilha de Ferro* tiveram seus episódios pilotos exibidos na televisão aberta.

O ano de 2019 teve o dobro de temporadas inéditas de séries originais em relação ao ano anterior (seis temporadas e cinco títulos novos): *Ilha de Ferro* (segunda temporada); as comédias *Shippados* (Estúdios Globo); *Eu, a Vó e a Boi* (Estúdios Globo); e os dramas *Aruanas* (Estúdios Globo e Maria Farinha Filmes); *A Divisão* (Afroreggae Audiovisual e Hungry Man); e a quarta temporada de *Sessão de Terapia* (Moonshot Pictures), cujas três primeiras temporadas foram exibidas pelo GNT, coprodutor da continuação.

Em 2020 estrearam quatro novos títulos e uma continuação: *Arcanjo Renegado* (coprodução Multishow e Afroreggae Audiovisual), sobre policial justiceiro que age contra o sistema; *Todas as Mulheres do Mundo* (Estúdios Globo), adaptação do filme de 1966, de Domingo de Oliveira; *Desalma* (Estúdios Globo), trama sobrenatural; *As Five* (Estúdios Globo), *spin-off* da novela *Malhação*; e *A Divisão* (segunda temporada).

Ressalte-se que 2020 foi o primeiro ano da pandemia Covid-19, que impôs a paralização das produções audiovisuais no Brasil, com impactos especialmente nas telenovelas, tradicionalmente gravadas concomitantemente à exibição. A manutenção das estreias do Globoplay nesse período pode ser justificada pelo fato de que os programas haviam sido gravados e finalizados.

Em 2021, estrearam as séries: *Onde Está Meu Coração* (Estúdios Globo); *Segunda Chamada* (O2), cuja primeira temporada foi produzida para a TV Globo, mas que foi lançada com o selo de “original Globoplay” pela primeira vez; *Aruanas* (segunda temporada); e *Sessão de Terapia* (quinta temporada). Finalmente, em 2022, até maio, quando foi finalizada a coleta para este artigo, o

Globoplay havia lançado apenas a segunda temporada de *Desalma*. Novamente, podem ser vistos nessa diminuição de produção os efeitos da pandemia de Covid-19.

A estratégia de *Assédio* e *Ilha de Ferro*, que estrearam o episódio piloto na TV Globo, se repetiu nos anos seguintes em títulos como *Shippados*, *Aruanas*, *Arcanjo Renegado*, *Todas as Mulheres do Mundo* e *As Five*. Esses títulos foram posteriormente veiculados integralmente na televisão. Na TV Globo: *Assédio*, em 2019; *Aruanas*, em 2020; *Ilha de Ferro*, *Todas as Mulheres do Mundo*; *As Five*; e *Desalma*, em 2021. A última foi exibida na semana do Dia das Bruxas, embora nessa data não haja uma comemoração tipicamente brasileira. Em canais pagos do Grupo Globo, em 2020, estrearam três obras: *A Divisão* e *Além da Ilha*, no Multishow, e a quarta temporada de *Sessão de Terapia* no GNT. Em 2021, foi a vez de *Eu a Vó e a Boi*, estrear no GNT.

Considerações

É possível observar que, entre os dramas, há a forte presença de temas policiais e de crimes, possível reflexo do sucesso desse filão em séries internacionais. Podemos citar, entre outros, *A Divisão*, *Arcanjo Renegado*, *Aruanas* e *Assédio*. Desses, há dois títulos inspirados em situações reais ocorridas na década de 1990. Um francamente baseado em fato real, *Assédio*, sobre um médico preso por estuprar pacientes, como já mencionado, e um inspirado em uma onda de sequestros que ocorreu no Rio de Janeiro, o drama policial *A Divisão*. Esta última, original Globoplay, em coprodução com Multishow. No que concerne à sua construção, é um exemplo de série de protagonismo coletivo, centrada na ação de grupos de investigação, e em dramas individuais das personagens, que são marcas das séries policiais estadunidenses desde *A balada de Hill Street* (ESQUENAZI, 2011).

Outro elemento encontrado em *A Divisão*, e que é recorrente em séries de crime na América Latina (LUSVARGHI, 2019), são personagens que retratam agentes do Estado em crise com as

instituições. Esse é tema em *Arcanjo Renegado*, cujo tratamento estético e temático pode ser relacionado a dois filmes brasileiros sobre crimes que alcançaram grande reconhecimento internacional, *Cidade de Deus* (O2 Filmes; Globo Filmes, 2002) e *Tropa de Elite* (Zazen Produções; The Weinstein Company, 2007). O primeiro realiza uma observação da violência urbana pela perspectiva dos criminosos, está em segundo lugar no ranking do IMDb dos filmes não estadunidenses mais vistos no mundo e foi indicado ao Oscar e ao Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro (2004). Já *Tropa de Elite*, que ganhou o Urso de Ouro (2008), tem o foco na figura do policial em crise com as corporações (CARNEIRO, 2020; IKEDA, 2022).

Essas experiências refletem a criação de uma cultura televisual contemporânea, gerada de contatos culturais transnacionais, da hibridização do local com o proveniente do cenário globalizado do consumo cultural mediado pela tecnologia (CHALABY, 2005, CANCLINI, 2008). Ainda em relação aos dramas, citamos *Desalma*, que mistura elementos sobrenaturais e de mistério, gêneros pouco explorados na tradição televisiva brasileira e da Globo. O cenário de *Desalma* é a cidade ficcional de Brígida, no interior de Santa Catarina, reduto de descendentes de imigrantes ucranianos. Brígida foi inspirada em Prudentópolis, no Paraná, mas filmada na Serra Gaúcha, em Antônio Prado e São Francisco de Paula.

Em relação às comédias, foram quatro títulos lançados até maio de 2022: *Além da Ilha* (2018); *Eu, a Vó e a Boi* (2019); *Shippados* (2019); e *Todas as Mulheres do Mundo* (2020). As duas últimas podem ser classificadas como comédias românticas, pois suas tramas giram em torno da relação de um casal.

No recorte das comédias, reitera-se o que ocorre no conjunto das séries originais Globoplay em termos de mediação entre formatos industriais (globais) e matrizes culturais locais (MARTÍN-BARBERO, 2015). Por um lado, experimentações em termos de gêneros e formatos espelham a emergência de uma cultura de séries internacionais e o intento de concorrer com as produções brasileiras ofertadas em plataformas internacionais. Exemplos,

além das séries de crimes, são séries com elementos de *thriller* (*Ilha de Ferro* e *Aruanas*) e a aproximação com o terror (*Desalma*). Por outro lado, a incorporação de temáticas e ambientação ligadas à realidade e ao imaginário brasileiros é notável em todos os títulos, mesmo em *Desalma* -que agrega um fato demográfico e a cultura híbrida de uma comunidade no interior do Brasil - ou na quarta temporada de *Sessão de Terapia*, cujo original israelense *Betipul*, teve apenas duas temporadas e, desde a terceira, conta com episódios com texto totalmente nacional.

Mas esse diálogo entre o global e o local ocorre em diferentes níveis, como observado pela referência a fatos da realidade (*Assédio* e *A Divisão*), por temas relacionados a inquietações e interesses atuais da sociedade, como os crimes ambientais na Amazônia (*Aruanas*), violência e corrupção (*Arcanjo Renegado* e *A Divisão*), a disseminação das drogas ilícitas entre a classe média (*Onde Está Meu Coração*), e até os bastidores da exploração de petróleo, foco de escândalos reais recentes no país, para citar alguns exemplos.

A série *Todas as Mulheres do Mundo* foi apresentada como uma homenagem ao dramaturgo e diretor Domingos Oliveira, falecido em 2019. Trata-se de uma versão seriada do filme homônimo, lançado em 1966 (mesmo ano em que o diretor deixou a TV Globo para se dedicar ao cinema). Pode-se pensar ainda que, através dessa série, o Globoplay reforça um diálogo com a cultura audiovisual brasileira, especificamente, com uma cinematografia urbana moderna e carioca, de que Domingos Oliveira é um expoente.

A aproximação e referência (explícitas ou não) das séries originais Globoplay ao imaginário construído pela própria Globo ao longo do tempo também é percebida na escolha de elencos, roteiristas e diretores reconhecidos da emissora. *Eu, Avó e a Boi* é uma criação de Miguel Falabella, diretor cujo estilo, construído em diferentes séries da TV Globo e no teatro, explicita, esteticamente, a familiaridade da plataforma com a tradição teleficcional da Globo. Outro elemento que se liga à interdiscursividade pode ser encontrado em *As Five, spin off* da novela juvenil *Malhação*, título de ficção que está há mais tempo no ar na TV Globo (desde 1995).

Outro tipo ocorre com a segunda temporada de *Segunda Chamada*, que teve a primeira temporada lançada pela TV aberta, além da continuação da série *Sessão de Terapia*.

Os levantamentos e análises realizados apontam para uma produção constante de séries brasileiras pelo Globoplay e adoção de estratégias de lançamento que procuram levar o telespectador da TV aberta para a plataforma Globoplay. Destaca-se ainda o tratamento temático de séries policiais que as aproxima de formas narrativas e discursivas empregadas em séries policiais estadunidenses, bem como a produção de histórias de apelo internacional com temáticas como a questão ambiental e narrativas com elementos do universo fantástico.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2003.

BIELBY, Denise D.; HARRINGTON, And C. Lee. **Global TV: exporting television and culture in the world market**. New York: New York University Press, 2008.

CANCLINI, Néstor G. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CARNEIRO, Raquel. Herdeiras de 'Tropa de Elite', séries põem em foco a polícia brasileira. **Veja**, 10 abr. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/herdeiras-de-tropa-deelite-series-poem-em-foco-a-policia-brasileira/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

CHALABY, Jean. From internationalization to transnationalization. **Global Media and Communication**, 1, 1, pp. 30-33, 2005.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FRAMKE, Caroline. Why Too Much TV Can Be a Good Thing. **Variety**, 23 mai. 2019. Disponível em: <https://variety.com/2019/tv/columns/peak-tv-good-vida-pose-barry-good-place-1203224454/>. Acesso em 06 dez. 2020

GOLDBERG, Lesley. FX CEO John Landgraf predicts Peak TV will Peak in 2022 with another record. **The Hollywood Reporter**, 2 ago., 2022. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/fx-ceo-john-landgraf-predicts-peak-tv-will-peak-in-2022-with-another-record-1235191248/>. Acesso em: 06 dez. 2022.

GRATER, Tom. How Brazilian TV giant Globo is planning to compete with Netflix & Amazon in the Streaming War. **Deadline**, 19 jan. 2021. Disponível em: <https://deadline.com/2021/01/how-brazilian-tv-giant-globo-is-planning-to-compete-with-netflix-amazon-in-the-streaming-war-1234676055/>. Acesso em: 10 Nov. 2022. Acesso em 06 dez. 2022.

IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita. *Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas streaming: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP. 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde-22112022-154938/publico/FlaviaSuzuedeMesquitaIkeda.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2022.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, v.3, n.1, p. 21-47, 2011.

LOTZ, Amanda. **We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All**. London: The MIT Press Cambridge, 2018.

LUSVARGHI, Luiza Cristina. O Crime Como Gênero na Ficção Audiovisual da América Latina. CIDADE: Editora Appris, 2019.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MEIMARIDIS, Melina; QUINAN, Rodrigo. A ficção seriada televisiva estadunidense durante a Peak TV: hibridismo, serialização e fidelização. **Lumina**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 61-78, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/32301>. Acesso em: 7 dez. 2022.

MITTELL, Jason. **Genre and television**. From cop shows to cartoons in american culture. New York: Routledge, 2004.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade: A construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma, Ikeda, Flavia Suzue de Mesquita; Penner, Tomaz Affonso. Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. **Revista Geminis**, v. 9, n.3, p. 52-63, set./dez. 2018.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. “Eu vi um Brasil na TV”: temas e produção de sentidos de identidade em minisséries brasileiras. **Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Manaus, AM, 2013. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0314-1.pdf>. Acesso em 30 nov. 2022.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. A dupla articulação gênero-formato ficcional como instância de mediação local In: TRINDADE, Eneus; FERNANDES, Mario Luiz; LACERDA, Juciano de Souza (org.) **Entre comunicação e mediações: visões teóricas e empíricas**. 1 ed. São Paulo- Campina Grande (PB): ECA/USP - Ed. da UEPB, 2019. v.1, p. 157-168. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002955410.pdf>. Acesso em 11 mar. 2021.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita. Séries originais e estratégias de construção do catálogo do Globoplay em um cenário internacionalizado de produção e distribuição. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 43, 2020. Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, BA, 2020. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-2139-1.pdf>. Acesso em 30 nov. 2022.

PIRES, Tamiris. Globo disponibiliza série Aldo – Mais Forte Que o Mundo no Globo Play antes da exibição na TV. **Observatório da TV**, 13 dez. 2016. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/globo-disponibiliza-serie-aldo-mais-forte-que-o-mundo-no-globo-play-antes-da-exibicao-na-tv>. Acesso em: 15 nov. 2022.

ROSA, João Luiz. Reformulada, Globo avança na direção de se tornar ‘media tech’. **Valor**, 11 ago. 2019. Disponível em: valor.globo.com/empresas/noticia/2019/11/08/reformulada-globo-avanca-na-direcao-de-se-tornar-media-tech.ghtml. Acesso em 10 nov. 2022.

SINCLAIR, J. A transnacionalização de programas televisivos na região ibero-americana. **MATRIZES**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 63-77, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/90447>. Acesso em: 10 out. 2022.

2018 - Lançamento do programa Uma Só Globo. (2021, 26 novembro). **Grupo Globo História**, 26 nov. 2021. Disponível em: <https://historia.globo.com/historia-grupo-globo/2015-2024/noticia/2018-lancamento-de-uma-so-globo.ghtml>. Acesso em 10 nov. 2022.

PARTE IV

O GRUPO GELIDIS

O Grupo de Pesquisa GELiDis

Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação

Maria Cristina Palma Mungioli
Claudinei Lopes Junior

Criado como grupo de estudos em 2015, o GELiDis - Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação -, reúne pesquisadoras e pesquisadores (docentes, estudantes de pós-graduação e de graduação e especialistas) dedicadas/os aos estudos de linguagem e discursos em diferentes suportes e modalidades em relação direta com as atividades acadêmicas e científicas desenvolvidas por sua coordenadora no Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação na mesma Universidade. Cabe salientar que os estudos referentes às linguagens verbal e verbo-visual, notadamente os relativos à ficção televisiva caracterizam as pesquisas realizadas pela coordenadora do grupo desde seu doutorado e se configuraram também como eixo central de sua pesquisa de pós-doutorado - realizada no primeiro semestre de 2016 na Université Sorbonne Nouvelle – e de seu projeto atual de pesquisa vinculado ao CNPq por meio de bolsa produtividade nível 2.

De caráter interdisciplinar, o grupo possui como objetivo principal o estudo sistemático das linguagens verbal e visual e das narrativas ficcionais nos diferentes meios de comunicação e suportes como televisão, serviços de streaming e internet de maneira geral. O grupo se dedica ao estudo dos discursos, suas formas de estruturação, estilos e estéticas, bem como sua distribuição em diferentes plataformas e sua recepção em diferentes modalidades e suportes. Mais especificamente destacam-se, entre seus focos de estudo: a produção de sentido por meio dos discursos veiculados nos meios de comunicação com

especial interesse nos diferentes gêneros de ficção televisiva e suas especificidades de formato e estilo; os processos enunciativos considerados a partir da perspectiva verbal e verbo-visual. As origens históricas e a construção cultural da ficção nos meios de comunicação também integram o escopo de estudos do grupo.

O grupo é certificado pela Universidade de São Paulo e está registrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/237881). É vinculado ao Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) e ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCom/USP) por meio da linha de pesquisa 1 - Comunicação, redes e linguagens: objetos teóricos e empíricos.

Entre os principais objetivos do grupo de pesquisa, destaca-se ainda a formação de pesquisadoras/es nos diversos níveis da vida acadêmica e profissional no âmbito da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Desde o início das atividades do grupo de pesquisa, foram orientados dois mestrados e oito doutorados. Entre as dez pesquisas realizadas, em nível de Doutorado e Mestrado, nove delas contaram com apoio de agências de fomento como Capes e CNPq. Destaca-se ainda que, até 2015, ano de início das atividades do grupo, sua coordenadora havia orientado seis pesquisas de Mestrado e supervisionado uma pesquisa de pós-doutorado (com Bolsa PNPd Capes). Em 2023, encontram-se em andamento no grupo de pesquisa, cinco pesquisas de doutorado e duas de mestrado. A grande maioria delas recebe apoio por meio de bolsas da Capes e do CNPq.

Gostaríamos ainda de destacar a presença de integrantes do grupo GELiDis em grupos de trabalho de associações da área de comunicação como Intercom e ALAIC, bem como a apresentação de trabalhos em eventos nacionais e internacionais como *Congresso da Intercom*, *Congresso da ALAIC – Associação Latino-Americana de Investigadores de Ciências da Comunicação*, *Congressos TeleVisões* (Universidade Federal Fluminense), *Jornada Internacional Geminis* (UFSCar), evento *Conexões e Isolamentos*, promovido, em 2021, pelo

Grupo Entelas da Universidade Federal de Juiz de Fora e as *Jornadas de Cinema e Ficção Audiovisual*, organizadas pela Universidade Tuiuti do Paraná, das quais temos participado desde 2017. Além disso, membros do grupo têm participado ativamente de atividades junto aos cursos de graduação da ECA, fortalecendo os aspectos formativos e integrativos entre os diversos níveis de ensino, pesquisa e extensão.

Nos dias 29 e 30 de agosto de 2022, como parte das comemorações dos 50 anos do PPGCom-USP, o grupo GELiDis organizou, juntamente com o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da USP e com o Departamento de Comunicações e Artes da ECA, o Seminário François Jost no PPGCom-USP na modalidade presencial. Ao longo da primeira palestra intitulada “Os memes: da paródia à pandemia digital”, o professor apresentou resultados de sua pesquisa sobre os memes enfocando tanto a sua construção como fenômeno de comunicação quanto as especificidades de sua construção como discurso do nosso tempo. No segundo dia do seminário, sob o tema *Metamorfoses da maldade nas séries norte-americanas*, François Jost se dedicou a analisar a questão da construção da maldade nas séries de televisão da atualidade estabelecendo categorias e comparações entre os vilões das produções atuais e os das produções mais antigas.

Por fim, destacamos os seminários organizados pelo Grupo de Pesquisa GELiDis que tem como objetivo desenvolver ações e atividades que se possibilitem o desenvolvimento acadêmico e de pesquisa de suas/seus pesquisadoras/es privilegiando o aprofundamento de discussões teóricas e metodológicas em torno dos temas e objetos afeitos aos estudos de televisão.

I Seminário do Grupo GeLiDis - *Linguagens e Discursos Ficcionalis: perspectivas a partir da obra de Bakhtin*

O primeiro seminário organizado pelo Grupo GELiDis aconteceu em 25 de abril de 2019 de forma presencial na ECA. O objetivo do encontro foi apresentar e discutir metodologias e

procedimentos metodológicos para análise de obras ficcionais com base nos estudos de Mikhail Bakhtin, enfocando-as sob a perspectiva dos estudos de Comunicação. O evento contou com a presença de dois estudiosos da obra bakhtiniana: Geraldo Tadeu Souza (UFSCar) e Igor Sacramento (PPGICS/Icict/Fiocruz e UFRJ).

Em sua palestra, o Professor Geraldo Tadeu Souza analisou o conto *Orientação*, de Guimarães Rosa, detendo-se no estudo das metamorfoses da heroína e do herói - Rita Rola e Yao Tsing Lao – por meio do cronotopo. O Professor Igor Sacramento proferiu sua palestra sobre os temas autoria, estilo e exotopia em Bakhtin discutindo-os como possibilidades para a análise da ficção televisiva.

II Seminário do Grupo GELiDis - Linguagens e Discursos Ficcionais de Televisão

O II Seminário do Grupo GELiDis ocorreu nos dias 02 e 09 de junho de 2020 de forma remota, devido ao distanciamento social imposto pela situação de pandemia de Covid-19. O objetivo do evento foi discutir abordagens de análise de obras de ficção audiovisuais com base em diferentes temas e perspectivas. O evento contou com a participação da Profa. Giuliana Cassano, (PUC-Peru), no primeiro dia de encontro; e do Prof. Christian Pelegrini (UFJF), no segundo dia.

Na palestra *Amor romântico e melodrama: um olhar para e da novela*, a Profa. Giuliana Cassano destacou o amor romântico como um campo cultural e discutiu o melodrama como uma encenação da experiência e representação feminina. Já o Prof. Christian Pelegrini, em sua palestra intitulada *Desenvolvimento de personagens em audiovisual: uma perspectiva narratológica transmidiática*, dedicou-se a discutir as contingências da criação e do desenvolvimento de personagens assumindo a perspectiva de uma narratologia transmidiática conforme Jan Nöel Thon.

III Seminário do grupo GeLiDis - Linguagens e Discursos Ficcionais de Televisão

A terceira edição do seminário do grupo GeLiDis ocorreu em 2021, nos dias, 26 de outubro e 09 de novembro, via *Zoom* e ainda contou com transmissão pelo *YouTube*. As convidadas que compuseram o programa, respectivamente, foram a Profa. Jasmine Mitchell (State University of New York – SUNNY) e a Profa. Simone Maria Rocha (UFMG).

No dia 26 de outubro de 2021, Jasmine Mitchell apresentou sua palestra intitulada *Medo e desejo de mulheres afrodescendentes: representando mestiçagem na tela*. Durante a apresentação, a pesquisadora destacou que os Estados Unidos e o Brasil enfrentam a devastação do racismo sistêmico, e que é possível discutir como a anti-negritude origina-se das contradições do progresso racial ilusório, dos mitos de democracia racial e mestiçagem, da negação do racismo e dos legados duradouros da escravidão e da colonização.

No segundo encontro do evento, a Profa. Simone Maria Rocha proferiu palestra intitulada *Ficção seriada televisiva brasileira no contexto da nova televisão: expansão das normas de storytelling e efeito Netflix*. Em sua exposição, a pesquisadora abordou achados da pesquisa *Selo América Latina de produção da ficção televisual: mercado, comunicação e experiência na era do streaming*, da qual é coordenadora geral. Com essa pesquisa, buscou-se evidenciar e identificar as mudanças estilísticas e dramáticas que vêm sendo observadas nas produções latino-americanas da Netflix desde 2016.

IV Seminário do grupo GELiDis - Métodos e Técnicas aplicados à pesquisa em Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação

Em 2022, a programação do IV Seminário do Grupo GELiDis dedicou-se a discutir e apresentar os métodos e técnicas de pesquisa e análise de linguagens e discursos nos meios de

comunicação que têm sido adotados nas pesquisas realizadas no grupo de pesquisa para o estudo das linguagens verbais e verbo-visuais nos meios de comunicação, principalmente em ficção televisiva. O evento teve lugar, de forma híbrida, ao longo de três dias: 18 de novembro e 02 de dezembro (em ambos os dias, o evento foi realizado via internet); no dia 16 de dezembro, o evento foi realizado na modalidade presencial na ECA.

O primeiro dia de evento teve como tema Recepção e Discursos. A primeira apresentação foi realizada pela Profa. Dra. Helen Suzuki: A telenovela brasileira na relação intergeracional de imigrantes brasileiros no Japão: mediação, discursos e produção de sentido e teve como foco sua pesquisa de doutorado. A segunda apresentação foi conduzida pela Profa. Dra. Paola Prandini que discutiu aspectos de sua pesquisa de doutorado intitulada: *Conexão Atlântica: branquitude, decolonialidade e educomunicação em discursos de docentes de Joanesburgo, de Maputo e de São Paulo*. A Profa. Dra. Lizbeth Kanyat destacou em sua apresentação os instrumentos metodológicos utilizados em sua tese de doutorado intitulada *A produção de sentidos na recepção da série Game of Thrones: um estudo de recepção sobre a construção de vínculos entre sujeitos locais e o produto televisivo global*.

Em 02 de dezembro, segundo dia do seminário, as apresentações foram agrupadas sob o título *Poéticas da Ficção Seriada: formato, personagens e melodrama* que contou com as apresentações da Profa. Dra. Rosana Mauro sobre *A construção discursiva televisual da mulher popular na telenovela: um estudo sobre as personagens de Avenida Brasil e A Regra do Jogo*, na qual a autora destacou procedimentos para análise de personagens de ficção. O Prof. Dr. Anderson Lopes da Silva destacou o quadro teórico e os procedimentos analíticos empregados em sua tese de doutorado sob o título *“O excesso como simbiose entre melodrama, carnavalização e fantástico: análise das produções de sentido na minissérie Amorteamento”*. Ainda no mesmo dia, a Profa. Dra. Daniela Jakubaszko discutiu o conceito de dialogia bakhtiniano por meio da apresentação *Construção de uma perspectiva dialógica para a ficção audiovisual*.

O terceiro dia do seminário ocorreu em 16 de dezembro e foi realizado presencialmente na ECA e teve como tema Produções de TV Paga e Streaming: formatos, gêneros, representações e temas. As apresentações sobre a construção metodológica de suas pesquisas ficaram por conta do Prof. Dr. Tomaz Penner, com a apresentação *Bandeiras da Netflix: produção global e representações discursivas da diversidade LGBTQ+ nas séries brasileiras*. Na sequência, a Profa. Dra. Flavia Suzue de Mesquita Ikeda apresentou a fundamentação teórica e os procedimentos de análise que empregou em sua pesquisa de doutorado intitulada *Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas streaming: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação*.

Finalmente, gostaríamos de indicar o site do grupo GELiDis como fonte atualizada de suas atividades: <https://sites.usp.br/gelidis/>

Sobre as autoras e autores

Analú Bernasconi Arab

Doutoranda em Ciências da Comunicação pelo PPGCOM da USP, desenvolve atualmente sua pesquisa a respeito da Social TV na Telenovela Pantanal: um estudo sobre as comunidades de fãs no Facebook. Integrante do GELiDis liderado pela Prof.^a Dra. Maria Cristina Palma Munguoli, da ECA/USP. Mestre em Imagem e Som pela UFSCar/SP. Possui graduação em Comunicação Social com Habilitação em Relações Públicas pela Unesp/Bauru. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Relações Públicas e Propaganda, atuando principalmente nos seguintes temas: relações públicas, storytelling empresarial, organizações, memória organizacional e cultura organizacional. Na área de audiovisual, detém conhecimento nas áreas de cinema, roteiro, produção de conteúdo para multiplataformas, narrativa transmídia, cultura de fãs, fã-ativismo, produtos de ficção seriada e Social TV.

E-mail: analarab@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8549-7906>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0904805718133708>

Anderson Lopes da Silva

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná. Professor (Lecturer) na *Chulalongkorn University* (Bangkok, Tailândia), instituição na qual também realizou seu estágio pós-doutoral atuando no *Center of Latin American Studies (Spanish and Portuguese Sections)*. Formado em Jornalismo (FACNOPAR), com especialização em Comunicação, Cultura e Arte (PUCPR), se dedica ao estudo das narrativas audiovisuais (televisão, cinema, streaming e fandom), estudos da linguagem (excesso e dialogismo) e estudos latino-americanos (cultura pop, comunicação intercultural com Ásia, PLE e interseccionalidade). É vice-

coordenador da equipe paranaense na Rede Obitel Brasil e membro da Comissão Editorial e Executiva da Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación - ALAIC. Pesquisador do GELiDis (CNPq/ECA-USP) e do NEFICS (CNPq/UFPR).

E-mail: anderson.l@chula.ac.th

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4865-4201>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5928025738021730>

Claudinei Lopes Junior

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Média e Sociedade pelo Instituto Politécnico de Portalegre (IPP) e graduado em Comunicação Organizacional pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Tem experiência como professor de língua estrangeira. Dedicar-se a pesquisas na área de Comunicação, com ênfase nos assuntos referentes à imagem e narrativas (fotografia, cinema, televisão, streaming e animação) buscando conexões com os estudos de gênero, estudos feministas, estudos interseccionais, estudos queer e estudos decoloniais. É membro-pesquisador do GELiDis - Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (CNPq/ECA-USP).

E-mail: claudine.i.lopes@hotmail.com/junior.lopes@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5091-9037>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7345784328951440>

Daniela Jakubaszko

Doutorado e Mestrado em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Especialização em Psicologia (2019). Possui graduação em Linguística e Português pela Universidade de São Paulo (1998). Tem experiência nas áreas de Linguagem e Comunicação, com ênfase em ciências da comunicação, atua principalmente com os seguintes temas: telenovela brasileira, cotidiano, memória e ficção televisiva, masculinidade e gênero. Docente nos cursos de Comunicação da Escola da Indústria Criativa da USCS - Universidade Municipal de São Caetano do Sul, é membro

do GELiDis - Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (ECA-USP). Autora do livro *A Representação de temas de interesse público na telenovela brasileira: uma perspectiva dialógica para o estudo da ficção audiovisual*. Membro do Comitê de Ética da USCS (CEP-USCS) desde 2020.

E-mail: daniela.jakubaszko@online.uscs.edu.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8655301957304815>

Flavia Suzue de Mesquita Ikeda

Doutora em Ciências da Comunicação (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo) e mestra em Comunicação e Semiótica (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). Graduada em Comunicação Social, Jornalismo (Universidade Católica de Pernambuco) e especialista em Roteiro para Cinema e Televisão (Universidade Estácio de Sá). Experiência de vinte anos em projetos audiovisuais, como roteirista, pesquisadora ou produtora de arte para televisão, cinema, publicidade, institucionais e educativos. Ministra cursos de comunicação e audiovisual e desenvolve design instrucional e conteúdo para EAD. É pesquisadora do GELiDis (CNPq/ECA-USP) e se dedica aos estudos de narrativas, discursos e linguagens, com especial interesse em ficção seriada para televisão (broadcast, TV paga e streaming), além de regulação e mercado da produção audiovisual independente.

E-mail: flaviasuzue@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2597-7673>

Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2861048113705358>

Gabriela Torres

Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, mestre em Comunicação Social e graduada em Comunicação Social pelo Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. É pesquisadora membro do Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação - GELiDis (CNPq/ECA-USP) e tem se dedicado a pesquisas na área de

Comunicação, em especial narrativas ficcionais, produtos audiovisuais e plataformas *streamings*.

E-mail: gaborres.professora@gmail.com

Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1200460090369251>

Helen Emy Nochi Suzuki

Doutora em Ciências da Comunicação (ECA-USP), com Bolsa Capes Doutorado Sanduíche na Universidade de Shizuoka (Japão). Mestre pela USP, com pesquisa vinculada na pós-graduação da Universidade de Estudos Estrangeiros de Kyoto (Japão). Docente na Universidade Anhembi Morumbi (UAM-SP) e especialista em Inteligência de Mercado no IEMI. Possui especialização em Pesquisa de Mercado em Comunicações (ECA-USP) e, em Arquitetura da Informação (FIT-SP). Desenvolveu projetos de TV Interativa na SKY do Brasil, projetos de Educação Corporativa para Petrobrás (PUC-SP) e projetos na área de Game Based Learning. Foi coordenadora na Fapcom, e docente na pós-graduação do Senac. É pesquisadora do grupo GELiDis (CNPq/ECA-USP) e atua nos temas: ficção seriada, discursos e linguagens, narrativas e identidades, relação intergeracional e imigrantes brasileiros no Japão.

E-mail: helenochis@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8689-5591>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5161989992049196>

João Nemi Neto

João Nemi Neto, Ph.D. (ele) é professor – senior lecturer – do Departamento de *Latin American and Iberian Cultures* da *Columbia University* em Nova York onde ensina cursos de língua portuguesa, culturas brasileiras, teorias queer e identidades de gênero. Sua pesquisa envolve questões de efeminofobia e representação LGBTQAI+ na televisão, pedagogia queer, linguagem e identidades de gêneros no ensino de língua estrangeira. Seu último livro é “*Cannibalizing Queer: Brazilian Cinema between 1970 and 2015*” publicado em 2022 pela Wayne State University Press. Também é co-autor com Daniela Jakubaszko de uma série de artigos sobre

masculinidades e telenovela no Brasil. João também é tradutor e escritor. Sua mais recente tradução é “In the name of desire” de João Silvério Trevisan (Sundial, 2023).

E-mail: jn2395@columbia.edu

<https://columbia.academia.edu/JoaoNemi>

Ligia Prezia Lemos

Doutora e Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, com Pós-Doutorado sobre expansão da ficção televisiva brasileira na TV Paga e em VoD, pela mesma instituição. Especialista em Gestão da Comunicação, atualmente é vice-coordenadora do GP Ficção Seriada da Intercom. Possui ampla experiência nas áreas de Artes e Comunicação, como Roteirista, Atriz e Produtora de Conteúdo. Formada pela Escola de Arte Dramática da ECA-USP, é graduada em Arte Educação pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Pesquisadora independente, atua principalmente com as temáticas: séries televisivas, streaming, ficção televisiva brasileira, ficção televisiva na Ásia, estudos de Fãs, narrativas transmídia, roteiro audiovisual, TV paga e VoD no Brasil, epistemologia e metodologia da pesquisa em Comunicação.

E-mail: ligia.lemos@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6977-2752>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4176930105973896>

Lizabeth Kanyat

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM (2014), com estágio de pesquisa no Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL), em Quito - Equador. Possui graduação em Publicidade e Propaganda e especialização em Docência Universitária pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo - UNASP (2009 e 2011). Também atua como professora

dos cursos de Publicidade, Jornalismo e Rádio e Televisão no UNASP. É pesquisadora do Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação - GELiDis (CNPq/ECA-USP) e coordenadora do grupo do Coletivo de Investigação em Narrativas e Estéticas - CINE (CNPq/UNASP). Principais interesses de estudo: comunicação e consumo; processos de recepção e atribuição de sentidos; e narrativas televisivas.

E-mail: lizabeth.kanyat@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0757-9380>

Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4498277879097885>

Luciano Teixeira

Doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Mestre em Comunicação e Identidades pela Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF (2013). Especialista em Comunicação de Conflitos pela Universidade Autônoma de Barcelona - UAB (Espanha, 2009). Jornalista com estudos voltados a temas como refúgio, imigração, construção do real na telenovela, alteridades, comunicação de conflitos, mediação da paz, (in)visibilidades na ficção seriada e representação da violência no telejornalismo. Foi repórter da TV Globo e da Folha de S. Paulo. Atualmente é repórter do SBT Brasil e colabora com portais estrangeiros em reportagens sobre Brasil e América Latina.

E-mail: luciano.teixeira@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3548-8611>

Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6615188571004332>

Maria Cristina Palma Munglioli (Org.)

Professora Livre-Docente do Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da USP. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP. Bolsista Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq. Líder do grupo de pesquisa GELiDis - Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação - CNPq/ECA-USP. Coordenadora

do GT22: Estudos de Televisão e Streaming, da Associação Latino-Americana de Investigadores de Ciências da Comunicação - ALAIC. Editora adjunta da Revista Latino-Americana de Ciências da Comunicação. Autora de diversos artigos e capítulos de livros sobre ficção televisiva, em especial sobre séries, minisséries e telenovelas brasileiras. Dedicase ainda à pesquisa das relações entre comunicação e educação sob a vertente da Educomunicação.

E-mail: crismungioli@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5553-6107>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7264758788782605>

Paola Prandini

Doutora e Mestre em Ciências da Comunicação, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e Jornalista, pela Faculdade Cásper Líbero. Foi pesquisadora-visitante da Universidade Eduardo Mondlane, em Moçambique, e da University of the Witwatersrand, na África do Sul. Co-fundadora da empresa social AfroeducAÇÃO. Sócia-fundadora e Diretora Cultural da Associação Brasileira de Pesquisadores e Profissionais em Educomunicação e pesquisadora do Núcleo de Comunicação e Educação e do Grupo de Pesquisa GELiDis - Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação, ambos da USP. Autora dos livros “Cruz e Sousa”, “Carolinas” e “A cor na voz: identidade étnico-racial, educomunicação e histórias de vida” e cotradutora de “Batidas, rimas e vida escolar: Pedagogia Hip-Hop e as políticas de identidade”.

E-mail: paprandini@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2852-4917>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3865493755212307>

Rafaela Bernardazzi

Professora em Produção Audiovisual do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Doutora em Estudos da Mídia, na área de Práticas Sociais, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de

Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), na área de concentração de Teoria e Pesquisa em Comunicação, na linha de pesquisa Linguagens e Estéticas da Comunicação. Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá. Bacharel em Comunicação Social - Radialismo pela UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa COMINICAL. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa GELiDis - Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação.

E-mail: rafaelaleite@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0153-017X>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1288784072022919>

Rosana Mauro

Professora substituta na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), com pós-doutorado em andamento na mesma instituição. Pesquisa sobre a união entre os conceitos de cronotopo e territorialidades para a análise de produções audiovisuais. Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Integrante do grupo de estudos GELiDis - Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação e do CAT - Grupo de Estudos Cultura Audiovisual e Tecnologia

E-mail: mauro.rosana@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1731-202X>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7559974135922950>

Tomaz Penner

Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre pela mesma instituição. Pesquisador dedicado aos temas digitais, especificamente sobre redes sociais, consumo cultural, televisão e audiovisual. Atualmente, trabalha com a Netflix e seus fluxos globais, observando a configuração dos catálogos (especialmente os títulos originais) ao redor do mundo e o comportamento da marca em diferentes mercados. Foi pesquisador visitante na Universidade do Texas em Austin (Estados Unidos), onde

desenvolveu a pesquisa "Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro Netflix: um mapeamento dos países produtores". É professor no Centro de Ciências Sociais e Aplicadas da Universidade Presbiteriana Mackenzie e vice-coordenador do Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação - GELiDis (CNPq/ECA-USP).

E-mail: tomaz.penner@mackenzie.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2690-5599>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3169767015889824>



A gênese do presente livro se encontra nos estudos efetuados desde 2019 pelo grupo GELiDis (Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação – CNPq/ECA-USP) em torno do conceito bakhtiniano de cronotopo. As questões referentes ao uso sistemático de novas configurações espaço-temporais em ficções audiovisuais da atualidade colocam o problema de maneira incontornável no âmbito dos Estudos de Televisão. A construção da temporalidade necessita ser discutida não apenas em sua dimensão intradieética, mas implica também a realização de análises que incorporem a construção social dos gêneros e formatos televisivos, bem como a produção de sentidos e a poética que caracterizam as produções televisivas contemporâneas. Foi esse o objetivo que conduziu a elaboração deste livro escrito a muitas mãos e com muito afeto.



ISBN 978-85-265-0473-4



9 786526 504734