

Não mude de canal

Ana Goulart de Andrade
Fabiana Piccinin
Valquíria Kneipp
(Coordenação)

Não mude de canal

Ana Goulart de Andrade
Fabiana Piccinin
Valquíria Kneipp
(Coordenação)

RIA
Editorial

Ria Editorial - Conselho Editorial

PhD Abel Suing (UTPL, Equador)

PhD Andrea Versutti (UnB, Brasil)

PhD Anton Szomolányi (Pan-European University, Eslováquia)

PhD Carlos Arcila (Universidade de Salamanca, Espanha)

PhD Catalina Mier (UTPL, Equador)

PhD Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)

PhD Fátima Lopes Cardoso (ESCS/IPL, Portugal)

PhD Fernando Gutierrez (ITESM, México)

Ms. Fernando Irigaray (Universidade Nacional de Rosario, Argentina)

PhD Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Brasil)

PhD Jerónimo Rivera (Universidade La Sabana, Colombia)

PhD Jesús Flores Vivar (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)

PhD João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)

PhD Joseph Straubhaar (Universidade do Texas – Austin, Estados Unidos)

PhD Juliana Colussi (Universidade Rey Juan Carlos, Espanha)

PhD Koldo Meso (Universidade do País Vasco, Espanha)

PhD Lionel Brossi (Universidade do Chile, Chile)

PhD Lorenzo Vilches (Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha)

PhD Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)

PhD Marcos Pereira dos Santos (Univ. Tec. Federal do Paraná – UTFPR e
Fac.Rachel de Queiroz, Brasil)

PhD Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)

PhD Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)

PhD Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)

PhD Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Brasil)

PhD Piero Dominici (Universidade de Perugia, Italia)

PhD Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Brasil)

PhD Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)

PhD Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, Brasil)

PhD Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)

PhD Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

FICHA TÉCNICA

Copyright 2024 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: [©themefire - stock.adobe.com](#) (arquivo nº 504145092)

Design da capa: ©Denis Renó

Diagramação: Luciana Renó

ISBN 978-989-9220-18-8

Título: Não mude de canal

Coordenadores: Ana Goulart de Andrade, Fabiana Piccinin e Valquíria Kneipp

1.^a edição, 2024



Esta obra tem licença Creative Commons ***Attribution-NonCommercial-NoDerivatives***. Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato sempre que seja feito o reconhecimento de seus autores, não utilizá-la para fins comerciais e não modificar a obra de nenhuma forma.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

©Ria Editorial

RIA
Editorial

riaeditora@gmail.com
<http://www.rialeditorial.com>

ESSA OBRA FOI AVALIADA POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e selecionados pelos organizadores da obra. Os comentários dos organizadores foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pelo avaliador externo Dr. Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi), que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

Coordenada por Ana Goulart de Andrade, Fabiana Piccinin e Valquíria Kneipp, a obra ‘Não mude de canal’ é uma contribuição fundamental para aprofundar os estudos sobre a comunicação audiovisual. Ao analisar com precisão a construção e a circulação das séries, o livro se torna um guia indispensável para pesquisadores e profissionais da área, que buscam desvendar os desafios e as oportunidades do consumo midiático na era digital.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autoras e autores

Alan Bernagozzi da Silva

Alice Oliveira de Andrade

Ana Karolina Aparecida Alves da Silva

Bruno Jareta de Oliveira

Caio Ferreira

Dorotea Souza Bastos

Emanuele De Freitas Bazílio

Gabriel Bhering

Gêsa Cavalcanti

Gustavo Furtuoso

Iluska Coutinho

Jamer Guterres de Mello

Jhonatan Mata

José Patricio Pérez-Rufí

Lisley Helena Cruz

María Isabel Pérez-Rufí

Marina Soler Jorge

Mayra Regina Coimbra

Renato Ferreira de Moraes

Sara de Moraes

Valquíria Aparecida Passos Kneipp

Vannessa Mascarenhas dos Santos

SUMÁRIO

Apresentação.....	11
<i>Denis Renó</i>	
Programação infantil na TV aberta brasileira: uma análise da série “Manual de Sobrevivência da Literatura Brasileira”	13
<i>Caio Ferreira</i>	
<i>Jhonatan Mata</i>	
<i>Sara de Moraes</i>	
“De vilã à vítima”: o processo simbólico de (re)construção da realidade na série audiovisual “Bebê Rena” e a desinformação gerada	34
<i>Gabriel Bhering</i>	
<i>Iluska Coutinho</i>	
A ideologia do homem obsoleto: reflexões sobre o episódio <i>The Obsolete Man</i> da série <i>Twilight Zone</i>	61
<i>Alan Bernagozzi da Silva</i>	
<i>Jamer Guterres de Mello</i>	

Narrativas de la antiheroína moderna: análisis de la protagonista de la serie <i>Fleabag</i> (Prime Video, 2016-2019).....	91
<i>Maria Isabel Pérez-Rufi</i>	
<i>José Patricio Pérez-Rufi</i>	
 “Se eles querem uma bruxa, eu lhes darei uma”: representatividades de gênero, raça e sexualidade na trilogia <i>Slasher Rua do Medo</i> (Netflix, 2021).....	114
<i>Ana Karolina Aparecida Alves da Silva</i>	
<i>Marina Soler Jorge</i>	
 As desigualdades no feminismo para negras e brancas em <i>Coisa Mais Linda</i>	138
<i>Emanuele De Freitas Bazílio</i>	
<i>Gésa Cavalcanti</i>	
<i>Alice Oliveira de Andrade</i>	
 Cores e formatos do assistencialismo na TV do Brasil: o discurso do coronelismo versão retrótip.....	161
<i>Renato Ferreira de Moraes</i>	
<i>Valquíria Aparecida Passos Kneipp</i>	
 De Helena à Aline: o que há por trás da rejeição das protagonistas negras?.....	191
<i>Lisley Helena Cruz</i>	
<i>Mayra Regina Coimbra</i>	
 Jogar TV: modalidades de reality shows interativos e linguagem televisiva.....	217
<i>Bruno Jareta de Oliveira</i>	

O corpo negro feminino na tevê: apontamentos sobre as narrativas e visualidades das novelas “Cheias de Charme”(2012) e “Vai na Fé”(2023)	236
<i>Vannessa Mascarenhas dos Santos</i>	
<i>Dorotea Souza Bastos</i>	
Gêneros televisivos na ficção seriada contemporânea: uma revisão de literatura sobre o horror	256
<i>Gustavo Furtuoso</i>	
Romantizando a violência em telenovelas: o caso de Renascer	286
<i>Gêsa Cavalcanti</i>	
<i>Índice Remissivo</i>	306

NÃO MUDE DE CANAL

APRESENTAÇÃO

O ecossistema midiático contemporâneo traz desafios que superaram os espaços midiáticos, chegando à sociedade em si e suas dinâmicas organizacionais. Cada vez mais seres-meio (Gillmor, 2005) - tema do 6º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies -, os cidadãos precisam se educar midiaticamente. Neste contexto, devem ser considerados não somente a formação técnica, mas também a preocupação ética e a noção do que é ou não verdade. Isso tem feito com que processos democráticos, que evoluíram nos últimos séculos para promover a paz e a harmonia entre as pessoas, fossem afetados. E esse problema não se limita a sociedades consideradas subdesenvolvidas ou em desenvolvimento. Países que se autodefinem desenvolvidos, como os pertencentes à União Europeia e os Estados Unidos, caem frequentemente nos contos das “verdades” midiáticas, que frequentemente distanciam-se radicalmente da verdade.

Com base nestes parâmetros, promoveu-se o 7º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies, que teve como temática “Democracia e Educação Midiática”. O tema, aliás, é apropriado para o campo da ecologia dos meios, e enfrenta um desafio global. Com base nisso, foram programadas 15 videoconferências e nas 13 mesas de trabalho, reunindo representações de nove países. Das mesas de trabalho, surgiram os textos completos que compuseram 16 livros que, após serem avaliados por pares, foram publicados pela Ria Editorial. Uma das obras é esta, que reflete resultados científicos e/ou empíricos observacionais sobre o ecossistema midiático.

Através deste livro, o Congresso MEISTUDIES e a Ria Editorial cumprem com um compromisso comum entre as duas entidades: a disseminação do conhecimento científico sem limites ou barreiras. Como diretor geral do MEISTUDIES, desejo uma excelente leitura, repleta de aprendizados e reconexões críticas. Viva a Ecologia dos Meios. Viva a Democracia. Viva os estudos sobre comunicação. Viva o MEISTUDIES!

Denis Renó
Diretor Geral

PROGRAMAÇÃO INFANTIL NA TV ABERTA BRASILEIRA: UMA ANÁLISE DA SÉRIE “MANUAL DE SOBREVIVÊNCIA DA LITERATURA BRASILEIRA”

*Caio Ferreira¹
Jhonatan Mata²
Sara de Moraes³*

A programação infantil na televisão brasileira já tomou grande parte da grade de horários das principais emissoras. Em seu auge, no final das décadas de 1980 e 1990 transformou apresentadoras em estrelas internacionais. Em seu declínio, praticamente sumiu das principais

-
1. Doutorando em Comunicação PPGCom - UFJF. Bolsista CNPq.
caioffss84@gmail.com
 2. Doutor em Comunicação Ecopós -UFRJ/Blanquerna School Barcelona. Coordenador do Projeto de Extensão com Interface a Pesquisa Polijovem (Fapemig). Professor Permanente no PPGCom-UFJF.
jhonatanmata@yahoo.com.br
 3. Doutoranda em Comunicação PPGCom - UFJF/ Ciac - Universidade do Algarve. Sub-coordenadora do Projeto de Extensão com Interface a Pesquisa Polijovem (Fapemig). Bolsista PDSE CAPES.
sarademoraes@gmail.com

emissoras de televisão aberta. Sammur & Santos, (2012). Para garantir que essa programação fosse ao ar, era necessário dar espaço a anunciantes e patrocinadores, que utilizavam diversas artimanhas para vender o seu produto, aproveitando-se, muitas vezes, da ingenuidade do público infantil.

No início dos anos 2000, ONGs como o Instituto Alana, Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa) e o Conselho Nacional de Autorregulamentação (Conar) se movimentaram por meio de denúncias e críticas ao que vinha sendo exibido na programação infantil. Denunciaram e reivindicaram o fim da erotização, costumes e excesso de propaganda direcionada para o público infantil. Arreguy et al. (2012). Diante disso, as emissoras de televisão aberta optaram por investir no público adulto, migrando algumas atrações para a TV paga, onde eram donas de canais.

Com o Marco Legal da Primeira Infância (Lei nº 13.257/2016) que determinou a adoção de medidas para proteger a criança de qualquer forma de violência e pressão consumista, evitando exposição precoce à publicidade, o tempo de exibição de conteúdo infanto juvenil na TV aberta começou a minguar. As produções que antes chegaram a ocupar 8 horas da grade foram reduzidas ou até extintas. Boa parte das atrações migraram para a TV a cabo onde, até então, não há regulamentação para aplicação da lei acima citada e a exibição de enlatados é predominante Tv Extraordinária, (2021). A indústria midiática, conforme Jenkins (2006, p. 325), acabou por optar pela convergência como resposta para sobrevivência devido às possibilidades de explorar os conglomerados e de formas mais efetivas de se alcançar o consumidor pela fragmentação do mercado.

O declínio da programação infantil não se restringe à proibição da publicidade infantil, apesar de ser a principal justificativa utilizada. O argumento não se sustenta, pois a televisão por assinatura ainda possui canais reservados para a programação infantil, mesmo com a restrição da publicidade voltada para este público (Henriques, 2017). A diferença seria que a televisão aberta se ancora em níveis de audiência, enquanto a TV por assinatura é pautada pela segmentação dos públicos. Inclusive, há emissoras que possuem canais tanto na TV aberta, quanto na TV por assinatura.

Dessa forma, diversas emissoras lançaram seus próprios canais de TV por assinatura, dedicados exclusivamente à programação infantil. Se a proibição de anúncios direcionados às crianças fosse, de fato, a razão para a diminuição de programas infantis na TV aberta, essa publicidade não estaria presente nos canais infantis da TV por assinatura ou nas plataformas online. Na realidade, a redução da programação infantil na TV aberta está mais relacionada ao modelo de negócios adotado pelas emissoras.

Outro motivo que levou ao declínio da programação infantil na TV aberta foi a popularização da internet e, principalmente, do YouTube. A plataforma possui diversos tipos de conteúdo para crianças, incluindo os que são veiculados na TV aberta e por assinatura, além de vídeos inéditos produzidos pelos criadores de conteúdo , que mobilizam significativamente a atenção do público (Sammur & Santos, 2012).

Em artigo enviado para a Revista Crescer, a advogada e diretora de Advocacy do Instituto Alana, Isabella Henriques, destaca a importância da programação infantil na televisão aberta brasileira e denuncia a inconstitucionalidade de sua ausência, já que o artigo 221

da Constituição Federal sinaliza que é obrigação da radiodifusão no país promover conteúdo preferencialmente com finalidade educativa, artística, cultural e informativa. Sobretudo pelo fato das emissoras possuírem concessão do Poder Público para funcionarem. É importante lembrar que as crianças mais vulneráveis econômica e socialmente são as mais prejudicadas pela decisão das emissoras em reduzir o número de programas infantis na TV aberta. Isso porque muitas ficam sem opção de conteúdo para sua faixa etária por não terem acesso a canais de TV fechada ou à internet. É dever das emissoras, das empresas, das plataformas e de todos nós respeitar a criança e promover seus direitos.

Ressaltamos que o financiamento destes programas poderia seguir outro caminho, como por exemplo: receita de publicidade direcionada a adultos e apoio institucional de empresas (sem exposição de produto ou marca), editais públicos ou privados e o financiamento cruzado (com a receita de outros canais ou programas). Esta é inclusive a saída utilizada por canais públicos de radiodifusão no país, como a TV Cultura e TV Brasil, que atualmente são os espaços que mais transmitem conteúdos infantis em sua programação, justamente por não serem reféns da lógica mercadológica dos canais comerciais, e possuírem financiamento público.

É nesse contexto que se insere a série infantil Manual de Sobrevivência da Literatura Brasileira, uma produção independente realizada por meio do edital do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav) TVs Públicas. A produção estreou na programação da TV Brasil no dia 24 de julho de 2024. A atração vai ao ar de segunda a sábado, às 10h30, dentro da faixa TV Brasil Animada, dedicada à programação infantil.

A intenção do presente trabalho é, a partir da utilização da metodologia de análise da materialidade audiovisual Coutinho et al., (2019), analisar episódio de estreia da série, levando em conta as intercessões entre o entretenimento, literatura e educação, bem como entender a importância de políticas públicas, como o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Pro dav) TVs Públicas, responsável pelo financiamento da série, na promoção de conteúdos audiovisuais infantis na TV aberta brasileira.

Fundo Setorial Audiovisual e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV)

A partir de 2006, a política pública federal para o audiovisual passou por uma transformação significativa com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), estabelecido pela Lei nº 11.437/06. Diferentemente dos incentivos fiscais usados anteriormente, o FSA trouxe um modelo de fomento direto, onde o Estado desempenha um papel mais ativo na seleção e financiamento de projetos audiovisuais. O FSA destina recursos para programas específicos, com foco em segmentos prioritários, escolhendo projetos através de comissões formadas por servidores públicos. Com essa abordagem, o Estado assume o controle direto sobre as políticas culturais, direcionando investimentos para áreas com maior necessidade e garantindo uma avaliação criteriosa dos projetos submetidos (Ikeda, 2020).

O FSA é gerido por um Comitê Gestor, composto por membros do governo e da sociedade civil, que define as diretrizes de ação e as prioridades de aplicação dos recursos. Entre as linhas de ação estão programas voltados tanto para o setor de exibição de filmes quanto para

a produção e distribuição de obras audiovisuais. A operacionalização das ações do FSA é realizada por instituições financeiras, como o BNDES, que oferece financiamento para a construção e modernização de salas de cinema, e o BRDE, que apoia a produção e distribuição de filmes e conteúdos para a televisão.

O Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV), uma das principais iniciativas do FSA, é voltado especificamente para a produção de conteúdo para televisão. O PRODAV financia obras seriadas de ficção, documentários, animações e telefilmes. O financiamento é concedido mediante a apresentação de projetos por produtores independentes, que precisam garantir um pré-contrato com canais de televisão. Outras linhas do PRODAV promovem o desenvolvimento de obras audiovisuais inovadoras e regionais, com foco em segmentos como televisão comunitária, universitária, e projetos educacionais (Ikeda, 2020).

O realizador audiovisual Abdon Couto (comunicação pessoal, 2 de outubro, 2024), que já produziu um total de 14 séries de Tv com recursos do PRODAV, e que compunha a então Associação Brasileira de Produtores Independentes (ABPI), que nos anos de 2011 e 2012, acompanharam e participaram da criação do projeto de lei, que posteriormente institui o PRODAV, nos contou em entrevista para o presente artigo que:

Acompanhei de perto a criação do Fundo Setorial Audiovisual e do PRODAV, em 2012, por conta da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, que era um órgão colegiado do Ministério da Cultura à época. O PRODAV surgiu como uma alternativa de incentivo um pouco mais descentralizada do que a lei do audiovisual, porque, por mais que essa lei tenha, na sua essência

uma abordagem ampla do mercado, ela acaba não garantindo a participação dos realizadores fora do eixo Rio - São Paulo. E o prodav veio justamente para retratar nas telas todos os Brasis, garantindo a participação de outros estados. E em sua primeira chamada, com um orçamento total de 90 milhões de reais, foram contemplados projetos de 8 estados, o que antes era muito improvável de acontecer.

O realizador também explicou que, dentro do PRODAV, existe uma subdivisão destinada exclusivamente para produções para Tv's Públicas, que foi fundamental para o desenvolvimento do setor.

Falando de Tv Pública, especialmente, o prodav fortaleceu, principalmente com o edital PRODAV. 6 de Tvs públicas, uma gama de produções. O exemplo máximo disso é a Tv Brasil, que apresentou um salto no número de conteúdos nacionais e próprios, através deste edital, resultando em um salto de audiência do canal. Observamos um salto muito grande de produções nacionais no período anterior e posterior à 2012, ano em que o PRODAV, em conjunto com outras leis do setor audiovisual, foram regulamentadas.

Manual de Sobrevivência da Literatura Brasileira: Uma Aventura Literária para Crianças

A série “Manual de Sobrevivência da Literatura Brasileira”, exibida na TV Brasil, é uma produção voltada ao público infantil que mistura aventura e educação literária. A trama acompanha os primos Gabriela e Rodrigo, que, durante uma visita ao avô Edgard, descobrem uma biblioteca secreta que serve como um portal para o mundo encantado dos clássicos da literatura brasileira. A cada episódio, os personagens embarcam em missões para salvar obras literárias, enfrentando a vilã

Tabata, que tenta manipular essas histórias com a ajuda de seres mágicos chamados Traças. Empresa Brasil de Comunicação (EBC, 2024).

De acordo com a EBC, A série, dirigida por Diego Lopes, Cláudio Bittencourt e Aly Muritiba, foi criada para incentivar o gosto pela leitura e apresentar a literatura brasileira de maneira lúdica e acessível. Além de trazer referências importantes da cultura literária nacional, o programa tem o objetivo de promover o desenvolvimento cultural e educacional das crianças, utilizando uma abordagem mágica e envolvente para contar as histórias.

A série aborda diversos temas importantes, como a amizade, a importância da leitura, a valorização da cultura brasileira e a luta contra a desigualdade. Ao longo das aventuras, os personagens enfrentam desafios e aprendem valiosas lições sobre a vida e a importância dos livros (EBC, 2024).

No total, a série conta com 10 episódios, com 26 minutos de duração cada, e explora as seguintes obras da literatura brasileira: Juca Pirama; Memórias de Um Sargento de Milícias; Memórias Póstumas de Brás Cubas; A Escrava + Hino da Libertaçāo dos Escravos, juntas em um único episódio; Coletânea de Poesias; A Rainha do Ignoto; História de Juvenal e o Dragão; Triste Fim de Policarpo Quaresma; Macunaíma e O Livro de Memórias.

Neste artigo, optamos por fazer a análise do Episódio XXX, já que a série não se encontra disponível para o público de forma aberta, apenas através da transmissão ao vivo na Tv Brasil. Então, realizamos a captura do episódio que foi ao ar no dia XXXX às 10 horas e 35 minutos, no horário de Brasília.

Análise da materialidade audiovisual

Para a confecção do trabalho, ancoramo-nos na metodologia de análise da materialidade audiovisual (Coutinho et al., 2019), desenvolvida no âmbito do grupo de pesquisa Núcleo de Jornalismo e Audiovisual (NJA), que permite avaliar o objeto com base nos conceitos escolhidos para a realização deste estudo. Esta metodologia permite entender o audiovisual como um todo – imagem, som, enquadramento, edição e tempo – de forma que todos esses elementos são considerados na hora de fazer o estudo. Coutinho (2019, p. 6) apresenta o processo de análise:

- 1) identificação do objeto audiovisual (e suas propostas);
 - 2) emolduração e elaboração da ficha de análise; 3) pré-teste do instrumento;
 - 4) pesquisa documental/definição e obtenção da amostra a ser investigada;
 - 5) construção de parâmetros de interpretação dados e, em casos eventuais, de uma material codificação.
- (Coutinho, 2018, p. 192)

Os Eixos 1, 3 e 4, já foram expostos nos capítulos anteriores. No Eixo 2, proposto pela metodologia, optamos construir nossa ficha de análise ancorada na resposta da seguinte pergunta: O episódio da série analisado, cumpre com os objetivos propostos pelos realizadores, e pelo PRODAV, programa que financiou a série como um todo? Já no eixo 5, optamos por construir como parâmetro de interpretação de dados a presença, ou não, de elementos narrativos e recursos técnicos audiovisuais, que contribuissem para o alcance dos objetivos elencados na pergunta do eixo 2. Partimos então para análise do Episódio 8 da série.

Manual de Sobrevivência da Literatura Brasileira - Triste Fim de Policarpo Quaresma

O episódio se inicia com uma conversa entre os primos Gabriela e Rodrigo e o avô dos dois. Enquanto Gabriela joga uma partida de xadrez com seu avô Edgar, Rodrigo está com celular nas mãos, narrando as fotos que está vendo, de amigos em viagens ao Canadá e à Disney. Ele demonstra tristeza ao narrar as fotos de viagens dos amigos, e verbaliza seu incômodo em ver as outras crianças viajando, enquanto eles estão em casa. O avô então diz que os livros são uma ótima forma de viajar pelo mundo, já que você pode acessar vários lugares através da imaginação. Mas Rodrigo não demonstra empolgação com a informação. O avô então sugere que eles saiam da sala e façam uma visita a um novo lugar, chamado Cachoeira da Sucupira. Rodrigo reage de forma irônica, dizendo que era tudo que ele queria fazer nas suas férias. Sua prima Gabriela o repreende.

Figura 01

Imagen do 8º episódio da série Manual de Sobrevivência da Literatura Brasileira

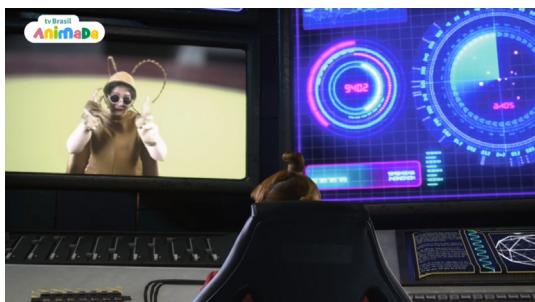


TV Brasil (2024).

Acontece um corte de cena, e em tela aparece a vilã da série em uma sala tecnológica onde ela espiona o avô e as crianças e revela o seu grande objetivo, que é conseguir a biblioteca do Edgar para si. Para alcançar tal missão, ela conta com a ajuda dos seres mágicos chamados Traças.

Figuras 02 e 03

Imagens do 8º episódio da série Manual de Sobrevida da Literatura Brasileira



TV Brasil (2024).

Depois da cena da vilã, mais um corte acontece, e a abertura da série é então apresentada, a cena seguinte já mostra o avô e os netos prontos para irem até a cachoeira, Edgar, extremamente animado,

Gabriela e Rodrigo, nem tanto. Mas antes deles saírem, um alarme toca indicando que a biblioteca está em perigo, o avô então interrompe a ida à cachoeira e corre para a biblioteca. Depois de um corte de cena, um livro cai da prateleira, e então temos a apresentação do clássico da literatura em que o episódio se baseará, Triste fim de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto.

Figura 04

Imagen do 8º episódio da série Manual de Sobrevivência da Literatura Brasileira



TV Brasil (2024).

A cena seguinte é uma que se repete em todos os episódios, em que as três personagens leem as palavras mágicas, responsáveis por abrir o portal que levará as duas crianças até o universo do livro em questão. Já no novo universo, o guia Manuel chega para ajudá-los, um personagem que também está presente em todos os episódios.

Figura 05

Imagen do 8º episódio da série Manual de Sobrevivência da Literatura Brasileira



TV Brasil (2024).

Manuel é uma personagem que sempre sabe tudo sobre a obra literária na qual as crianças adentraram o universo, e é ele quem apresenta aos primos onde se encontram, na casa de Policarpo Quaresma, que logo entra em cena para interagir com as crianças.

Figura 06

Imagen do 8º episódio da série Manual de Sobrevivência da Literatura Brasileira



TV Brasil (2024).

Neste ponto consideramos importante contextualizar a história de Lima Barreto, para melhor compreensão do desenrolar da narrativa. *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* é considerada uma das obras mais importantes da literatura brasileira, publicada em 1915. A história acompanha a vida de Policarpo, um nacionalista apaixonado pelo Brasil, com uma visão idealizada e ingênuas do país. Ele é um funcionário público de classe média que, movido por um profundo patriotismo, toma decisões que acabam por levá-lo à ruína.

A trama é dividida em três partes. Na primeira, Policarpo sugere a adoção do tupi-guarani como língua oficial do Brasil, o que o faz ser internado em um hospício. Na segunda parte, ele se retira para o campo em busca de viver como agricultor e desenvolver o país, mas fracassa devido à falta de apoio e às dificuldades enfrentadas. Na terceira e última parte, Policarpo se envolve na política durante a Revolta da Armada, mas acaba sendo traído por seu idealismo, o que resulta em sua prisão e execução. O livro critica o nacionalismo exacerbado, a burocracia e a corrupção política, mostrando como os ideais de Quaresma, embora nobres, colidem com a realidade brutal do país. Mas o episódio em questão aborda, principalmente a primeira parte do livro, no momento em que Policarpo escreve uma carta endereçada ao congresso nacional Sugerindo a adoção do tupi-guarani como língua oficial do Brasil. Logo após o encontro dos Primos com Quaresma, ele se retira, dizendo que precisa redigir um documento importante. Depois de escrevê-lo, a personagem sai de cena, e as traças, enviadas pela vilã Tabata, alteram o conteúdo do documento, trocando a sugestão de alteração do idioma oficial do Brasil para o inglês.

Figuras 07 e 08

Imagen do 8º episódio da série Manual de Sobrevivência da Literatura Brasileira



TV Brasil (2024).

Em uma cena anterior a essa, e não menos importante, um novo personagem é apresentado, o professor de violão de Policarpo, que embala as crianças e guia Manuel tocando uma canção. Enquanto todos dançam, Rodrigo sugere, que embora não esteja no Canadá, aquilo ali está bem legal. Fala repreendida pelo nacionalista Quaresma que o chama de ingrato, argumentando que ele tem a terra mais bela e rica do mundo. A criança se desculpa, e a cena segue para a escrita da carta.

As crianças e seus guia, Manuel, percebem então, através de uma notícia de jornal que elogiava a sugestão de Policarpo de alteração do

idioma oficial nacional para o inglês, que algo de errado havia acontecido. Nesse momento Manuel conta ao meninos a verdadeira história de Policarpo, que é apresentada através de cenas de flashback que mostram Quaresma sendo ridicularizado, e depois preso. As crianças afirmam que o final da história é muito triste, e que o personagem não merecia este fim, e por isso, achavam melhor manter a alteração feita pelas traças, já que o personagem estava sendo ovacionado depois desta mudança. Manuel discorda e diz que eles são guardiões, e precisam manter a história da literatura intacta, e parte para uma tentativa solitária de consertar a história, sem o apoio de Gabriela e Rodrigo. Mas ele é impedido pelas traças, que o mantém preso para que o plano da vilã tivesse sucesso.

Na cena seguinte, as crianças se encontram com Policarpo, que está dando autógrafos a entusiastas de sua falsa proposta de alteração do idioma oficial do Brasil para o Inglês. Quaresma reclama que não aguenta mais ser associado a uma proposta tão absurda. As crianças tentam convencê-lo de que é melhor que fique assim, já que está tudo dando certo para ele e todos o amam. Mas o personagem não concorda com elas. Gabriela então faz uma pergunta a Policarpo, dizendo que tem um amigo que tem convicções bastante importantes, se referindo a Manuel, mas que caso ele seguisse correndo atrás delas, coisas ruins aconteceriam. Policarpo então responde que é importante sermos fiéis às nossas convicções, e que eles deveriam respeitar as escolhas do amigo em questão. Ele finaliza dizendo que “uma história triste é melhor que história nenhuma” o que desperta nos primos um senso de urgência de acolher o amigo Manuel e salvar a história do autor Lima Barreto, que poderia desaparecer caso as mudanças feitas pelas traças não fossem revertidas.

A imagem então começa a perder a cor, indicando que a história está desaparecendo, neste momento Gabriela e Rodrigo correm em busca de Manuel, para ajudá-lo a salvar a história.

Figura 09

Imagen do 8º episódio da série Manual de Sobrevivência da Literatura Brasileira



TV Brasil (2024).

Eles o encontram preso pelas traças, mas usam pedras de naftalina, para afastá-las e salvar seu guia Manuel. O plano funciona e os Três conseguem reverter as alterações na história de Policarpo Quaresma e salvam o Livro do desaparecimento. Um corte acontece e os primos voltam à biblioteca, onde o avô os espera. Rodrigo já logo diz que mudou de ideia, e que agora quer muito conhecer a cachoeira do Sucupira, influenciado pelas ideias nacionalistas de policarpo. Gabriela concorda, dizendo que eles precisam valorizar e aproveitar as coisas que têm por perto. Os três aparecem novamente juntos, prestes a sair de casa para a cachoeira, no mesmo enquadramento inicial, quando a ida para a cachoeira foi interrompida pelo alarme da biblioteca, mas agora os primos aparecem felizes e empolgados.

Figura 10

Imagen do 8º episódio da série Manual de Sobrevivência da Literatura Brasileira



TV Brasil (2024).

O episódio então se encerra com um plot twist, a chegada do pai de Gabriela e da mãe de Rodrigo, dizendo que a casa do avô Edgar, precisará ser vendida, seguida de um corte que leva até a vilã Tabata pedindo que as traças se preparem para uma visita que precisarão fazer.

Conclusão

A partir da nossa análise, pudemos perceber que o episódio analisado cumpre com objetivo dos realizadores e da Tv Brasil , de promover o desenvolvimento cultural e educacional das crianças, já que aborda de forma lúdica, livros clássicos da literatura brasileira, que frequentemente estão presentes em editais de ingresso às universidades, concursos públicos e exames para a concessão de bolsas. Os recursos audiovisuais são muito bem empregados para o alcance dos objetivos, seja através da narrativa em si, que conta a história dos clássicos literários de forma envolvente, seja através de recursos de edição, como o uso de imagens em preto e branco e efeitos especiais que contribuem

com a narrativa em si, em com a Ludicidade pretendida. Os objetivos do PRODAV, também são alcançados, não só pela série ter sido produzida por realizadores fora do eixo Rio-São Paulo, com uma produtora localizada em Curitiba, Paraná, mas também por garantir a presença de conteúdos nacionais e destinados ao público infantojuvenil na TV aberta, o que é garantido pela constituição brasileira, mas não respeitado pelos canais de televisão aberta comercial brasileira, como citamos em capítulos anteriores.

A valorização e o fomento ao setor audiovisual independente e regional no Brasil são essenciais para a preservação e disseminação dos saberes culturais que refletem a diversidade do país. Incentivar a produção local permite que as vozes e histórias de diferentes comunidades brasileiras sejam ouvidas e mantidas, contribuindo para a construção de uma identidade cultural rica e plural. Além disso, a produção de conteúdos voltados ao público infantil na TV aberta desempenha um papel fundamental na formação das futuras gerações, ao oferecer narrativas que não só entretêm, mas também educam e conectam as crianças aos valores, tradições e referências culturais do Brasil. Em um país em que 5,9 milhões de domicílios ainda não têm acesso à internet (Agência gov, 2024.), garantir o direito constitucional da presença de conteúdos educativos, voltados ao público infantojuvenil na TV aberta é fundamental para a construção de uma sociedade mais inclusiva e consciente de sua herança cultural.”

Referências

Arreguy, S., Borges, A. R., & Souza, L. O auge e o declínio da programação infantil na TV comercial brasileira. *Revista Mediação*, 14(15), 79

-94, jul/dez 2012. <http://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/1357>

Coutinho, I., Falcão, L. F. N, & Martins, S. (2019). *Dos eixos à análise da materialidade: o audiovisual observado, compreendido e experimentado em toda sua complexidade* [Trabalho apresentado]. 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-2135-1.pdf>

Henriques, I. (2017, novembro). Por que acabou a programação infantil de qualidade na TV aberta?. *Revista Crescer*, p. 1. <https://revistacrescer.globo.com/Diversao/noticia/2017/11/por-que-acabou-programacao-infantil-de-qualidade-na-tv-aberta.html>

Ikeda, M. (2020). Panorama das políticas públicas federais para o audiovisual a partir da “retomada”. In F. B. Gama (Org.), *Produção, políticas e mercado no audiovisual brasileiro* (pp. 9-22). Edições UESB. <https://encurtador.com.br/DYIGG>

Internet avança mais rápido em áreas rurais do Brasil e chega a 81% dos domicílios. (2024, 16 de agosto). Agência Gov. <https://encurtador.com.br/3NMIK>

Lei nº 13.257 de 08 de março de 2016. Diário Oficial da União. Institui o Marco Legal da Primeira Infância estabelece princípios e diretrizes para a formulação e a implementação de políticas públicas voltadas às crianças brasileiras de até seis anos de idade e dá outras providências: <https://legis.senado.leg.br/norma/602482>

TV Brasil estreia nova série infantil sobre a literatura brasileira. (2024, setembro 25). EBC - Empresa Brasil de Comunicação. [https://www](https://www.https://www).

ebc.com.br/imprensa/2024/tv-brasil-estreia-nova-serie-infantil-sobre-a-literatura-brasileira

Sammur, J. T. E. D., & Santos, R. B. dos . (2023). Uma breve história do entretenimento infantil na televisão brasileira. *Animus. Revista Interamericana De Comunicação Midiática*, 21(47). <https://doi.org/10.5902/2175497744219>

TV Extraordinária. (2021, maio 10). *A Época de Ouro dos Programas Infantis. Documento Tv. T2:E4* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QXQqFDUypRM>

“DE VILÃ À VÍTIMA”: O PROCESSO SIMBÓLICO DE (RE)CONSTRUÇÃO DA REALIDADE NA SÉRIE AUDIOVISUAL “BEBÊ RENA” E A DESINFORMAÇÃO GERADA

*Gabriel Bhering¹
Iluska Coutinho²*

A sociedade contemporânea é repleta de processos simbólicos de representação social arquitetados muitas vezes pela televisão, assim como atualmente pelo streaming audiovisual e as suas narrativas de ficção seriada, que costumam ilustrar a vida cotidiana ou até mesmo casos reais, como o que aconteceu com o ator Richard Gadd. De 2015 a 2017, ele trabalhava como garçom quando foi perseguido e assediado por uma mulher chamada Fiona Harvey, que ele atendeu ocasionalmente

1. Graduado em Jornalismo (Facom - UFJF), mestrando em Comunicação pelo PPGCOM - UFJF e bolsista Capes (CNPq).
bhering.gabriel@estudante.ufjf.br

2. Professora da Faculdade de Comunicação (FACOM - UFJF).
iluska.coutinho@ufjf.br

em um bar onde ele trabalhava em Londres. Em uma noite, enquanto realizava um show de comédia, o rapaz revelou os abusos que sofreu e ganhou grande visibilidade ao ponto dele consolidar a sua apresentação, que acabou se transformando na série “Bebê Rena” lançada na Netflix em 2024, que gerou grande discussão nas plataformas de mídias sociais ao ponto de culminar em desinformação no processo de recepção.

Na produção, classificada como drama, Gadd não só ajudou na criação, como deu vida a si próprio na narrativa, que, apesar de ser inspirada em sua vida, (re)construiu a realidade ao recriar cenas e mudar os nomes dos personagens, inclusive o dele que passa a ser Donny. No entanto, essas mudanças não foram suficientes para afastar o caráter factível da obra, pois a produção feita exclusivamente para o streaming na Era da Convergência (Jenkins, 2008) gerou discussões nas plataformas de mídias sociais levando a stalker, enquadrada como vilã, a se transformar em vítima, pois ao ter seu nome descoberto e exposto ela começou a ser perseguida e atacada. Desse modo, a série acabou levando à informação maliciosa. Afinal, mesmo Harvey sendo de fato a mulher que inspirou Martha, essa informação não agrega no debate público por ser uma “má informação”, que contribui para o fenômeno da Desordem Informacional (Derakhshan & Wardle, 2017). Sendo assim, o presente estudo busca refletir como a (re)construção simbólica da realidade por meio do gênero seriado ficcional no streaming pode acabar contribuindo para a desinformação acerca de uma representação social da realidade.

Antes de pensar a (re)construção da realidade, este artigo busca compreender primeiramente a sua construção e para isso recorre aos estudos da Sociologia do Conhecimento e outras reflexões do campo

das Ciências Sociais, que contemplam: Berger e Luckmann (1966), Goffman (1956), Debord (1967) e Bourdieu (1989), pensadores que refletem acerca dos processos simbólicos de construção da realidade. Além dessa interface que se busca estabelecer entre a Comunicação e a Sociologia, o estudo também pretende trabalhar com pesquisas voltadas para Comunicação, como os estudos de Kellner (2001) sobre a cultura da mídia, as contribuições de Jenkins (2008) sobre a Convergência, assim como as reflexões de Mungioli (2012) sobre realidade e ficção na série audiovisual, em diálogo com Jost (1997). Além de considerar, nesse arcabouço teórico, o conceito de Desordem Informacional (Derakhshan & Wardle, 2017) para pensar a “informação maliciosa” gerada na repercussão da série.

Posteriormente a tentativa de compreender a construção da realidade e a (re)construção dessa nas séries de ficção, o trabalho ancora-se na Análise da Materialidade do Audiovisual (Coutinho, 2016) para estruturar, com base na fundamentação teórica, dois eixos de análise para desse modo refletir acerca das fronteiras entre realidade e a ficção, objetivando pensar principalmente os cuidados necessários ao trabalhar com esses dois estatutos que podem acabar, no processo de repercussão, levando à desinformação em plataformas de mídias sociais que também são repletas de processos simbólicos, nos quais acontece a construção do mundo social contemporâneo. Este estudo é desdobramento do resumo expandido: “Os riscos da desinformação no processo de (re)construção da realidade: o caso da série. “Bebê Rena” apresentado no “XVI Congresso ALAIC 2024”.

O processo simbólico de construção da realidade

Em primeiro lugar, conforme foi antecipado, este estudo empreende esforços para compreender como o homem lida com a realidade para em seguida pensar as representações que essa ganha em um mundo repleto de produções midiáticas, sejam elas literárias, cinematográficas ou artísticas que se pautam na realidade. Para a viabilidade dessas reflexões, o artigo trabalha inicialmente com a área da Sociologia do Conhecimento, que “diz respeito à análise da construção social da realidade” (Berger & Luckmann, 1966, p. 14). Apesar de não ter ocorrido uma sistematização sólida da Ciência do Conhecimento, essa já apareceu em outros estudos, conforme Berger e Luckmann fazem questão de mapear, antes de adotarem um tom mais ensaístico ao texto que escreveram na segunda metade da década de 60.

Entre os contribuidores deste campo, encontra-se Marx que, para além da sua pesquisa central, trabalhou com conceitos como: “ideologia (idéias que servem de armas para interesses sociais) e falsa consciência (pensamento alienado do ser social real do pensador)” (Berger & Luckmann, 1966, p. 17). Outro estudioso que soma aos estudos é Nietzsche que, apesar de se mostrar mais distante da Sociologia do Conhecimento quando comparado à Marx, contribuiu para essa área por meio das “novas perspectivas sobre o pensamento humano como instrumento na luta pela sobrevivência e pelo poder” (Berger & Luckmann, 1966, p. 18).

Já Scheler foi um estudioso que se voltou justamente para esse campo. “Acentuou que o conhecimento humano é dado na sociedade como um a priori à experiência individual, fornecendo a esta sua ordem de significação” (Berger & Luckmann, 1966, p. 20). Apesar da

importância dos seus estudos, os trabalhos de Karl Manheim sobre o assunto em uma perspectiva estritamente sociológica se tornaram mais divulgados por ter se tornado acessível em inglês, enquanto os de Scheler não foram traduzidos na época.

Após essa tentativa de organizar as pesquisas já existentes sobre a Sociologia do Conhecimento, Berger e Luckmann (1966) refletem sobre a realidade a partir da questão temporal. “O relógio e a folhinha asseguram de fato que sou um ‘homem do meu tempo’. Só nesta estrutura temporal é que a vida cotidiana conserva para mim seu sinal de realidade” (Berger & Luckmann, 1966, p. 46).

Em seguida, os pesquisadores organizam a realidade em objetiva e subjetiva. Sendo a primeira responsável por pensar a relação do homem com o seu ambiente e a segunda os processos de interiorização existentes por meio da linguagem, que “constitui o mais importante conteúdo e o mais importante instrumento da socialização” (Berger & Luckmann, 1966, p. 179).

Nos estudos de Goffman (1956), a construção da realidade é pensada a partir de como o “eu” é representado na vida cotidiana. Para conseguir dissertar sobre o assunto, ele considera de modo metafórico a vida como uma peça de teatro, na qual o ser humano é um ator que possui vários papéis para dar conta dos diferentes espaços por onde ele percorre. Sendo esses papéis compostos por fachadas distintas, como ele ilustra com a enfermeira e o médico que se encontram em posições hierárquicas diferentes, logo possuem também fachadas distintas.

Haja vista que um “ator” pode representar mais de um papel na sociedade, é comum ocorrer “segregação de auditório” que diz respeito

à existência de múltiplos papéis em uma única pessoa, que precisa em alguns momentos ignorar certos ambientes para poder manifestá-los.

Ao tratar do campo simbólico no processo de construção da realidade é preciso recorrer também aos estudos de Bourdieu (1989), que enxerga os sistemas simbólicos como estruturados e, portanto, geradores de poder.

O poder simbólico é um poder que aquele que lhe está sujeito dá àquele que o exerce, um crédito com que ele o credita, uma fides, uma auctoritas, que ele lhe confia pondo nele a sua confiança. É um poder que existe porque aquele que lhe está sujeito crê que ele existe” (Bourdieu, 1989, p. 188)

Este poder simbólico se manifesta de modo diferente em campos distintos. Por exemplo, em um ambiente escolar, o estudante deve agir de acordo com um conjunto de regras que nem sempre são ditas, mas que já estão implícitas naquele ambiente. Ou seja, é possível afirmar que há um poder simbólico agindo naquele campo.

Em uma sociedade na qual os seus pilares são construídos a partir de poderes simbólicos, o risco para o espetáculo é uma observação realizada por Debord (1967). “É a especialização do poder, a mais velha especialização social, que está na raiz do espetáculo. O espetáculo é, assim, uma atividade especializada que fala pelo conjunto das outras” (Debord, 1967, p. 41). Em outras palavras, ele quer dizer que a mudança que começou na Revolução Industrial de exploração em prol do lucro excessivo a partir de uma produção em escala que não existe apenas para o sustento se complexifica em um espaço urbano que se torna extremamente simbólico, provocando o seguinte: “quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens

dominantes da necessidade, menos ele comprehende a sua própria existência e o seu próprio desejo” (Debord, 1967, p. 44).

Em uma lógica de produção em escala, cada vez mais não só a vida se torna performática (Goffman, 1956), como a própria forma de consumo que acontece não apenas pela necessidade, mas também pela apropriação de imagens que aquela experiência pode gerar, distanciando o consumidor do real desejo em uma alienação nunca antes vistas.

Nesta perspectiva de produção em escala, a cultura também passa por um processo de industrialização refletido por (Adorno & Horkheimer, 1991), levando as narrativas de vida também para uma lógica de produção com as narrativas filmicas que trabalham com a realidade em sua montagem cinematográfica, podendo ocasionar uma espetacularização caso perca sua ancoragem no real. “Quanto mais a sua vida é agora seu produto, tanto mais ele está separado da sua vida” (Debord, 1967, p. 45).

Com base nas reflexões desses pensadores, percebe-se que a realidade em si é fruto de um processo de construção e a própria vida cotidiana, muitas vezes, recebe um caráter performático e teatral, estando submetida a poderes simbólicos. Isto é, antes de se pensar a realidade (re)construída em uma narrativa seriada ficcional, é preciso reconhecer que a própria vida humana é uma construção de processos simbólicos de acordo com cada processo formativo, cultural e social.

A (re)construção da realidade na série audiovisual de ficção

Nesse processo de construir a realidade por meio de símbolos, o ser humano sempre sentiu necessidade de contar as suas histórias e (re) construir a realidade construída, como se vê com as pinturas rupestres

ainda na Pré-História, que traziam cenas de caças e trocas de afetos. Com o surgimento da escrita na Idade Antiga, essas narrativas foram se complexificando com as tragédias gregas e continuaram avançando pela história da humanidade, que organiza essas produções em escolas literárias (do trovadorismo ao pós-modernismo), que apresentam casos de ficção da realidade. No século passado, as fronteiras entre esses dois campos começaram a se tornar mais frágil.

Com o advento da cultura da mídia, os indivíduos são submetidos a um fluxo sem precedentes de imagens e sons dentro da sua própria casa, e um novo mundo virtual de entretenimento, informação, sexo e política está reordenando percepções de espaço e tempo, anulando distinções entre realidade e imagem, enquanto produz novos modos de experiência e subjetividade. (Kellner, 2001, p. 27)

Antes de aprofundar o olhar nesses imbricamentos que ocorrem entre a realidade e imagem, assim como realidade e ficção, o estudo se volta para a ficção que segundo Mungioli (2012) é tratada em vários trabalhos a partir do estudo inicial de “*mimesis*” de Aristóteles. Para ilustrar, a pesquisadora cita os trabalhos de Genette (1991) que afirma, baseado no filósofo, só haver criatividade “na linguagem quando ela é colocada a serviço da ficção e propõe a tradução de *mimesis* por ficção” (Mungioli, 2012, p. 102). Além dele, a pesquisadora cita os estudos de Hamburger (1986) que também recorre ao conceito de “*mimesis*” que, na perspectiva dela, “não contém apenas a ideia de imitação e deve-se considerar nessa palavra o significado de representação, como teria sido usado por Aristóteles” (Mungioli, 2012, p. 102). Outro estudo que pode ser acrescentado nessa lista são os trabalhos de Coutinho (2003),

que utilizam dessa mesma gênese para pensar a “Dramaturgia do Telejornalismo”. Ou seja, a pesquisadora observou que há uma estrutura dramatúrgica nos VTs dos telejornais que enquadram algumas fontes como vilãs, outras como mocinhas, além de possuírem em sua narrativa uma lição de moral conforme os princípios editoriais da emissora na qual está sendo transmitida.

Segundo Mungioli (2012), outro conceito importante para compreender a ficção é o de “verossimilhança” que rege a produção do criador. “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (Aristóteles em Mungioli, 2012). Em outras palavras, a ficção não deve ser interpretada apenas como uma simples imitação da realidade, “mas principalmente sobre o princípio da representação de (uma) realidade, ou seja, de criação de um mundo ficcional que se assenta sobre as relações simbólicas construídas socialmente” (Mungioli, 2012, p. 102).

Para distinguir realidade e ficção, Mungioli (2012) recorre aos trabalhos de Jost (1997), que entende a distinção estando possível de ser compreendida quando o olhar se direciona para o enunciador, mais do que para o objeto em si como normalmente se é feito. Desse modo, ele pensa em três sujeitos enunciativos, sendo eles:

o enunciado de realidade fundado em um eu-origem real, o enunciado de ficção fundado em um eu-origem fictício e o enunciado fingido, enunciado em primeira pessoa, que torna incerta a distinção entre invenção e testemunho. (...) Contrariamente à ficção, inscrita na lógica platônica da imitação da realidade (*mimesis*), o fingimento é uma imitação do enunciado de realidade. (Jost, 1997 [grifos do autor] em Mungioli, 2012).

Além da importância de direcionar as lentes de observação ao enunciador no processo de distinguir ficção e realidade em uma série, os textos e conteúdos da divulgação também podem ajudar o telespectador a entender como aquela produção é vista pelas lentes dos criadores ou, em alguma medida, sugerir pistas acerca do campo no qual aquela produção se insere. Por exemplo, o telespectador que começa assistir à série “Bebê Rena” sem antes ter tido acesso a nada sobre o assunto pode ficar em dúvida se é ficção ou realidade e recorrer aos materiais de divulgação ou, então, já iniciar com essa leitura prévia.

Em uma breve pesquisa da série Bebê Rena, que será apresentada com mais detalhes na Análise da Materialidade do Audiovisual (Coutinho, 2016), é possível encontrar que a produção é baseada em um fato. A partir dessa informação, os telespectadores mais envolvidos na narrativa descobrem que o nome da stalker na série foi alterado para Martha, de modo a proteger a real envolvida, e ficam curiosos para descobrir a sua real identidade.

Diante disso, na lógica da Convergência (Jenkins, 2008) em que as narrativas ganham um caráter “transmidiático” nas plataformas de mídias sociais, o público começa a investigar por meio da disponibilidade de dados na internet a real identidade da personagem Martha, que eles descobrem, então, que na realidade se chama Fiona Harvey. Isto é, por mais que haja todo um processo dos criadores de mudarem os nomes dos personagens, o público na recepção foi capaz de descobrir o nome real e, assim, provocar uma “informação maliciosa” (Derakshan & Wardle, 2017), que não agrega em nada no debate público, levando à desinformação. No entanto, será que o público pode carregar essa responsabilidade sozinho? Ou os criadores e envolvidos na (re)construção

da realidade deveriam ter se distanciado mais do factual na roteirização? Ou será, ainda, que há um problema na forma como as plataformas de mídias sociais disponibilizam e permitem a circulação recirculação de certas informações?

O presente artigo não pretende sanar todas essas indagações, que são questões de interesses para além deste estudo, por estarem presente no escopo de um projeto de pesquisa que se volta para o fato na ficção na pesquisa de transposição dos livros-reportagem para séries. Ainda assim, é desejado, em alguma medida, refletir sobre essas fronteiras entre realidade e ficção, voltando-se principalmente para os cuidados necessários para quem trabalha com esses dois campos, considerando os criadores, o público e as plataformas. A fim de viabilizar o estudo, o trabalho ancora-se na metodologia Análise da Materialidade do Audiovisual (Coutinho, 2016), que permite com base na fundamentação teórica a criação de dois eixos de análise, como lentes para se pensar a série “Bebê Rena” e a desinformação gerada na recepção nas plataformas de mídias sociais responsáveis também, na contemporaneidade, por um processo de construção simbólica da realidade social.

As lentes da Análise da Materialidade do Audiovisual para refletir a desinformação na série “Bebê Rena”

A metodologia “Análise da Materialidade do Audiovisual” (AMA), na qual este estudo se firma, busca tomar como objeto de avaliação “a unidade texto+som+imagem+tempo+edição” (Coutinho, 2016), ao invés de se direcionar para apenas um desses códigos enunciativos. Ou seja, é uma metodologia que tenta considerar em alguma medida toda a complexidade presente em um produto audiovisual — seja ele

jornalístico, documental ou ficcional — e para ser aplicável, se organiza a partir de cinco etapas, sendo elas: mapeamento preliminar; definição dos eixos; teste da ficha de análise; escolha, delimitação e armazenamento da amostra; análise definitiva.

Mapeamento preliminar

Para iniciar o percurso metodológico, é importante não apenas mencionar que a série Bebê Rena foi mapeada, mas considerar também as promessas e repercussões que circundam essa produção, tendo em vista que a AMA leva em consideração o “mapa das mediações de Martín-Barbero (...) que valorize mais os aspectos relacionadas às lógicas de produção e de uso, das matrizes culturais e formatos industriais, ou ainda que valorize um desses aspectos” (Coutinho, 2016, p. 11).

Figura 1

*Uma das promessas presentes no trailer da série
“Bebê Rena”*



Gadd et al. (2024).

Ao direcionar as lentes de observação para o trailer da série é possível encontrar uma montagem instigante por ser construída de modo

a revelar aos poucos o que se trata a trama, prendendo assim a atenção do telespectador. Na minutagem 00:40min, o seguinte texto animado “A captivating true story” surge da esquerda para direita. Ou seja, a sensação de instigação é reforçada por meio dos recursos gráficos que informam a obra como sendo uma história verdadeira.

Diante dessa frase, o telespectador pode interpretar a obra audiovisual como uma série de não ficção ou até mesmo documental. Isto porque o modo como a Netflix divulga a sua produção não deixa claro o gênero que essa se encaixa, talvez como uma estratégia para despertar mais curiosidade no telespectador ao informar que aquilo tudo é real.

Conforme Jost (1998), mais do que olhar para o gênero para entender se uma produção é ficção ou realidade, vale refletir acerca do enunciador. No caso do protagonista, é interessante reparar que o ator que dá vida a ele é o próprio Gadd, mas isso não acontece com os outros personagens. De modo sintetizado, a série conta a história de Gadd, um garçom com alma de ator, que começou a ser perseguido e stalkeado por uma mulher que ele atendeu uma vez no bar em que ele trabalhava em Londres. Na série, seu nome é trocado para Donny. Além dele, outros personagens tem seus nomes modificados.

Apesar dessas alterações, a informação de que a série conta uma história real somada a uma pesquisa rápida de que a produção advém de um espetáculo de humor fez com que o público que assistiu à série desvendasse o nome da personagem Martha, enquadrada como vilã, por meio de tuítes antigos que ela publicou na mesma época em que Gadd foi perseguido. Inicialmente, ela tentou negar dizendo: “Eu não sou Martha, não tenho nenhuma condenação criminal”, e acrescentou: “Eu sei que ele vai fazer e falar qualquer coisa para ganhar dinheiro.

Ele vai difamar qualquer um. Richard Gadd e eu nunca fomos amigos ou estivemos em um relacionamento. Ele é gay.”

Nesse processo de (re)construção da realidade em uma série audiovisual, a vida cotidiana que já possui um caráter performático como observa (Goffman, 1956) ganha um nível ainda mais elevado que pode acabar culminando no espetáculo (Debord, 1967). Em entrevista à Piers Morgan³, Fiona revela que em nenhum momento foi procurada pela Netflix e informada sobre a produção da série, mesmo esta declarando ser uma “história real” desde o trailer. Após a repercussão das declarações de Harvey, o chefe de política da Netflix, Benjamin King, se pronunciou dizendo “Eu pessoalmente não me sentiria confortável com um mundo em que decidíssemos que era melhor que Richard fosse silenciado e não tivesse permissão para contar a história”. No entanto, a questão não é censurar a narrativa de Gadd, mas pensar em seus possíveis impactos prejudiciais e, desse modo, se voltar desde a concepção para os cuidados necessários para (re)construção da realidade.

Definição dos eixos e teste da ficha de análise

A fim de possibilitar a aplicação da Análise da Materialidade do Audiovisual (Coutinho, 2016) é importante o estabelecimento de eixos conforme os interesses da pesquisa. No caso deste estudo, foram estruturados os dois abaixo.

—**Processos Simbólicos:** a partir dos autores Berger e Luckmann (1966), Goffman (1956), Bourdieu (1989) e Debord (1967), que pensam

3. A entrevista feita com a Fiona Harvey foi publicada no canal oficial do YouTube do apresentador (Piers Morgan Uncensored).

sobre os processos simbólicos de construção da realidade, este eixo foi estruturado objetivando refletir acerca de três questionamentos: “Segundo Goffman (1956), o ser humano na vida cotidiana incorpora um caráter teatral por meio de papéis, fachadas e segregação de auditório. Como esses conceitos podem ser observados na vida de Gadd?”; “É possível afirmar que o poder simbólico (Bourdieu, 1989) desempenhado pela série se manifesta de modo violento nos reais envolvidos com o fato?”; “Debord (1967) refletiu sobre como o consumo e a própria vida passa para um nível de espetáculo na sociedade contemporânea, diante dessas reflexões é possível afirmar que a série em alguma medida é um espetáculo da vida?”

—**A (re)construção da realidade na ficção:** com base nos estudos de cultura da mídia (Kellner, 2001) e as reflexões de Mungioli (2012) sobre realidade e ficção apoiada em Jost (1997) este eixo foi arquitetado. Entre as perguntas desenvolvidas, encontram-se: “Como a perda da distinção entre imagem e realidade (Kellner, 2001) pode ser observada na série?”; “Segundo Jost (1997), a distinção entre realidade e ficção pode ser entendida quando se observa o enunciador, que pode ser classificado em três tipos: “eu-origem real, o enunciado de ficção fundado em um eu-origem fictício e o enunciado fingido, enunciado em primeira pessoa, que torna incerta a distinção entre invenção e testemunho” (Jost, 1997), em quais desses o personagem Donny se encaixa?”

Diante a limitação do espaço, haja vista se tratar de um artigo científico, a testagem das perguntas estruturadas nos eixos se deu a partir de rascunhos e esboços que mostraram efetividade em sua aplicação, que se dará de modo definitivo na próxima seção.

Escolha, delimitação e armazenamento da amostra

Antes da análise definitiva, é importante relatar que para observar a série audiovisual dividida em sete episódios foi escolhido o primeiro episódio como uma forma de delimitação, pelo fato dele introduzir a história e apresentar a trama de modo geral. Em relação ao armazenamento da amostra não houve um processo específico, pois o episódio encontra-se disponível com exclusividade na Netflix, não podendo ser armazenado em outro espaço. Desse modo, a única estratégia foi manter o acesso à plataforma de streaming durante a pesquisa para garantir a possibilidade da análise realizada a seguir.

O piloto intitulado como “Primeiro episódio” começa com um FlashForward de Donny, interpretado por Gadd, relatando para uma autoridade policial que está sendo stalkeado por uma mulher há seis meses. Em seguida, a câmera aproxima do seu rosto e os seguintes escritos aparecem em uma tela preta: “Esta é uma história real”. Posteriormente, o telespectador é direcionado para uma cena que remete ao passado, onde Gadd é um garçom que sonha em ser ator e acaba atendendo, por acaso, a personagem Martha, apresentada como uma mulher simpática e disposta a trocar ideias. No decorrer dessa cena, em alguns momentos a voz em off de Donny invade de modo extra-diegético a cena, mesclando os acontecimentos com o seu relato. Aos poucos essa narração vai se entrecruzando com a vida pessoal de Donny, que tem o seu cotidiano exposto por um encadeamento de cenas dele em diferentes ambientes: bar, casa, metrô e na plateia, onde executa as suas tentativas como comediante. Decorrido esse momento de perfilagem do protagonista, o primeiro episódio traz algumas situações em que Martha aparece no bar, a primeira mensagem que ela envia para Donny, as suspeitas que

ele começa a ter que está sendo perseguido, até a cena final na qual ele encontra na web matérias que confirmam o envolvimento de Martha com casos anteriores de perseguição. A partir do primeiro episódio o telespectador conhece a trama principal e diante da angústia do protagonista perseguido, também se envolve nessa trama de suspense com medo do que Martha, enquadrada como vilã, pode fazer contra Donny. Conforme relatado, a escolha do primeiro episódio como corpus do objeto empírico se deu justamente pela sua capacidade de sintetizar a trama e contribuir para possíveis reflexões a serem feitas na análise a seguir.

Análise da série “Bebê Rena” a partir dos eixos da AMA

Nesta seção será aplicada a análise definitiva da materialidade do audiovisual (Coutinho, 2016) que adota como delimitação, conforme informado, o primeiro episódio da série “Bebê Rena” com duração de 32min e 19seg lançado em abril de 2024 na Netflix. As reflexões serão feitas em dois momentos, primeiramente no eixo de “Processos simbólicos”, em seguida naquele que busca investigar “A (re)construção da realidade na ficção”. Ancorado na Ama, o estudo permite que o objeto empírico seja entrevistado a partir das perguntas estipuladas para cada eixo, de modo a suscitar observações e reflexões sobre o fenômeno da desinformação sendo gerada, quando o fato de desloca para ficção.

Processos Simbólicos

—Segundo Goffman (1956), o ser humano na vida cotidiana incorpora um caráter teatral por meio de papéis, fachadas e segregação de auditório. Como esses conceitos podem ser observados na vida de Donny?

Figura 2

Donny decepcionado após ter recebido comentários negativos do seu show de humor



Gadd et al. (2024).

No início da série, o protagonista Donny, interpretado por Gadd, reflete que se mudou para Londres para tentar ser um comediante, mas logo no início percebeu o quanto desafiante seria, pois ele entendeu que era só mais um figurante em meio a um elenco de milhões de personagens. Ou seja, é aplicado no roteiro uma metalinguagem que mostra a própria vida dele como um teatro cotidiano (Goffman, 1956), no qual ele precisa desempenhar mais de um papel para sobreviver. No decorrer do primeiro episódio, ele divide o seu tempo sendo garçom, onde ele exerce um papel de subordinação aos donos, e humorista, cujo papel ele tem mais autonomia, mas não necessariamente sucesso com o seu público. Ao realizar o seu trabalho como garçom, ele precisa esconder dos seus superiores, ou seja, segregar daquele público, as suas atividades de humorista que na concepção dele não seriam bem vistas. Inclusive, logo que Donny conhece Martha, ela encontra os vídeos das apresentações dele e comenta sobre, fazendo com que ele peça imediatamente para ela não espalhar a informação. Ou seja, apesar de estar em uma

posição próxima a de seus colegas de bar, ele, enquanto um garçom/humorista, possui uma fachada distinta da deles.

—É possível afirmar que o poder simbólico (Bourdieu, 1989) desempenhado pela série se manifesta de modo violento nos reais envolvidos com o fato?

Figura 3

Martha tendo um ataque de nervos durante um café com Donny



Gadd et al. (2024).

Em primeiro lugar, é importante reconhecer que a Netflix é uma plataforma de streaming detentora de um poder simbólico que está intrínseco em sua estrutura consolidada, tendo em vista que possui 260 milhões de assinantes no mundo, que lhe rende um lucro operacional de 1,5 bilhões de dólares. A partir desse público, ela é capaz de definir por meio de suas produções aquilo o que seu público vai discutir ao assistir seus produtos. Ou seja, a Netflix não só detém um poder simbólico de respeito e credibilidade, como é capaz de colaborar no processo de construção dos imaginários de seus espectadores. Desse modo, ao

construir uma narrativa pautada em um fato é necessário que esse grupo midiático seja responsável ao roteirizar e filmar consultando os reais envolvidos. No entanto, no caso de “Bebê Rena” eles apenas mudaram o nome dos personagens e não consultaram Fiona Harvey, a stalker, que foi enquadrada como a vilã da história. Ou seja, é possível afirmar que por meio do poder simbólico que a Netflix detém, ela acaba colaborando no processo de provocar essa violência que transforma a Fiona em vítima, após ser enquadrada na série como vilã por meio de Martha e perseguida por internautas. Portanto, apesar de não ter sido ela a responsável pela divulgação dos nomes e, sim, o público, a responsabilidade de criação da série ainda é da empresa.

Além de Fiona Harvey, que foi perseguida após ter a sua identidade revelada, a série traz outro vilão, no caso, o personagem que estuprou Gadd. Assim como os internautas fizeram com Martha, eles tentaram encontrar o outro vilão na realidade, chegando a especular e acusar injustamente Sean Foley. Diante disso, Gadd se pronunciou em um story do Instagram: “Pessoas que amo, com quem trabalhei e admiro (incluindo Sean Foley) estão sendo injustamente acusadas por especulações (...) Esse não é o objetivo do nosso show”.

—Debord (1967) refletiu sobre como o consumo e a própria vida passa para um nível de espetáculo na sociedade contemporânea, diante dessas reflexões é possível afirmar que a série em alguma medida é um espetáculo da vida?

Antes de refletir se a série é um espetáculo da vida, vale resgatar a informação que a produção da Netflix é um espetáculo do espetáculo humorístico de Gadd. Ou seja, o desejo de transformar o show em

série decorre também dos bons resultados que essa produção já gerava e podia, na perspectiva da Netflix, continuar gerando em uma série. Desse modo, o principal objetivo ao contar a história é o lucro que ela pode proporcionar, muito mais do que a preocupação em tratar os temas ali expostos, porque se esse fosse o cerne da produção, teria ocorrido um cuidado maior no processo de roteirizar a história tentando ouvir os envolvidos e pensando nos riscos de desinformação que essa produção poderia gerar no processo de recepção. Diante disso, é possível afirmar que há em alguma medida um espetáculo da vida que se torna produto de consumo ao afastar os envolvidos do próprio domínio que se tinha da vida (Debord, 1967), como se vê com Fiona Harvey que começa a ser stalkeada e perseguida perdendo o controle que tinha da sua vida que se torna um espetáculo mundial.

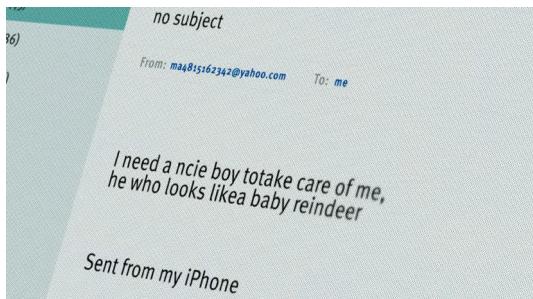
A (re)construção da realidade na ficção

—Como a perda da distinção entre imagem e realidade (Kellner, 2001) pode ser observada na série?

Assim que Martha descobre o e-mail de Donny, ele começa a receber uma série de mensagens dela, sendo que algumas partes do texto são lidas pelo personagem e expostas na tela, levando o telespectador a se questionar se aqueles e-mails e mensagens de telefone que Donny começa a receber são idênticos aos que Gadd recebeu de Fiona na realidade, ou se esses textos foram reescritos exclusivamente para a ficção. Em outras palavras, há por meio dessas cenas uma perda da distinção entre imagem e realidade, conforme Kellner (2001) avalia em outras produções midiáticas.

Figura 4

E-mails que Donny recebe de Martha podem ou não ser iguais aos que Gadd recebia de Fiona



Gadd et al. (2024).

—Segundo Jost (1997), a distinção entre realidade e ficção pode ser entendida quando se observa o enunciador, que pode ser classificado em três tipos: “o enunciado de realidade fundado em um eu-origem real, o enunciado de ficção fundado em um eu-origem fictício e o enunciado fingido, enunciado em primeira pessoa, que torna incerta a distinção entre invenção e testemunho” (Jost, 1997), em quais desses o personagem Donny se encaixa?

A partir das classificações de Jost (1997), é possível observar logo no início do primeiro episódio o personagem Donny apresentando um fluxo de consciência em primeira pessoa que lhe caracteriza com um enunciado fingido, dificultando a distinção entre fato e realidade. Apesar desse recurso de narrar a sua própria história, Donny não chega a quebrar a quarta parede e se direcionar diretamente para câmera. É interessante reparar que a decisão de colocar Gadd para interpretar o seu próprio “eu fictício” também é uma forma de tornar ainda mais

frágil essa distinção entre realidade e ficção, que acaba se tornando ainda mais complexa. Apesar da predominância do enunciado fingido, em alguns momentos ele incorpora o enunciado realidade, por exemplo, ao reviver algumas cenas como as dos e-mails que são muito próximas ao que aconteceu, em outros momentos com o processo de roteirização ele acaba se distanciando do eu-origem real e se aproximando mais de um eu-origem fictício

Considerações Finais

A partir dos eixos estruturados na Análise da Materialidade do Audiovisual (AMA) foi possível observar que a série “Bebê Rena” (2024) não teve todo o cuidado necessário no processo de roteirização de um fato para ficção. Ora eles trataram a produção como realidade, como se observa com o trailer que traz a promessa de “true story”, ora como ficção quando Gadd diz “Se eu quisesse que as pessoas da vida real fossem encontradas, eu teria feito um documentário”. Em entrevista à BBC⁴, o editor de investigações internacionais do site Deadline refletiu acerca da falta de diligência, que “significa estar preparado para o pior resultado possível. Eles [a Netflix] não estavam preparados, provavelmente não esperavam que fosse um sucesso tão grande, mas deveriam estar. É um trabalho surpreendente e incrivelmente memorável” (Kanter, 2024).

Em relação ao eixo “Processos Simbólicos”, observa que a série representa a vida cotidiana de Gadd de modo teatralizado

4. A entrevista mencionada está presente na matéria da editoria de Cultura da BBC: “‘Bebê Rena’: a Netflix falhou em proteger identidade real dos personagens retratados na série?” escrita pela repórter Laura Martin.

(Goffman, 1956), trabalhando assim com a metalinguagem entre a narrativa cinematográfica e a própria vida dele. Pelo fato da produção estar inserida em uma plataforma dona de um capital simbólico (Bourdieu, 1989) consolidado que impacta na formação de uma imensidão de imaginários é possível afirmar que a Netflix acaba colaborando para violência simbólica que Fiona sofre ao ser perseguida e atacada pela forma negativa como foi representada. Nesta perspectiva, há uma espetacularização da vida (Debord, 1967) que se torna um objeto de produção e consumo, levando o ser humano perder o poder de controle da sua própria vida, como aconteceu com Fiona que deixou de ter o domínio de suas ações diante as perseguições.

Já acerca do eixo “(Re) construção da realidade na série de ficção” percebe que há uma perda da distinção entre imagem e realidade (Kellner, 2001), como foi destrinchado por meio das correspondências digitais que Donny, interpretado por Gadd, recebe levando ao questionamento se aqueles textos que aparecem são os mesmos recebidos pelo personagem na realidade. Além desse embaralhamento entre esses dois campos, há uma dificuldade também para distinguir qual enunciado (Jost, 1997) é o escolhido para narrativa, por ocorrer uma hibridização entre as possibilidades, mas de modo geral entende-se que Donny pratica o enunciado fingido, pelas marcas da primeira pessoa que tornam difícil a separação de ficção e realidade.

Apesar do estudo apontar que a série colaborou para informação maliciosa (Derakhshan & Wardle, 2017) entre outras reflexões feitas com base na fundamentação teórica selecionada para este estudo, o trabalho não busca condenar a Netflix e criminalizar qualquer envolvido com a produção, mas sim chamar atenção para um desafio enorme que

envolve o mundo dos criadores no streaming: a travessia do fato para ficção. Certamente, é importante que narrativas factivas estejam também na ficção, pois é uma forma de trabalhar de modo lúdico temáticas importantes, como abuso, violência psicológica e sexualidade, temas que apareceram na série Bebê Rena. Ou seja, além de não objetivar criminalizar, o trabalho não sugere frear essas produções, mas reforçar a importância do cuidado no processo, por exemplo, de ouvir os envolvidos e informá-los que as suas vidas serão retratadas mesmo que de modo ficcional em um seriado a fim de evitar uma espetacularização do fato.

Referências

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1991). *Dialética do esclarecimento*. Jorge Zahar.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (2004). *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Editora Vozes.
- BBC News Brasil. (2024, setembro 3). ‘Bebê Rena’: a Netflix falhou em proteger identidade real dos personagens retratados na série? *BBC News*. <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c87z7mjvn0mo>
- Bourdieu, P. (2001). *O poder simbólico* (4a ed.). Bertrand Brasil.
- Coutinho, I. (2003). *Dramaturgia do telejornalismo brasileiro: a estrutura narrativa das notícias em televisão* [Tese de doutorado, Universidade Metodista de São Paulo].
- Coutinho, I. (2016). *O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: A análise da materialidade audiovisual como*

método possível. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo, SP, Brasil. <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3118-1.pdf>

Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo.* Contraponto.

Derakhshan, H., & Wardle, C. (2017). Information disorder: Definitions. In Understanding and addressing the disinformation system (1^a ed., pp. 5-12). University of Pennsylvania.

Gadd, R., De Greef, W., Fried, P., Macdonald, E., & Jarvi, M.. (Produtores executivos Producer). (2024–2024). *Bebê Rena* [TV série]. Netflix.

Goffman, E. (2009). *A representação do eu na vida cotidiana.* Vozes.

Jenkins, H. (2008). *A cultura da convergência.* Aleph.

Jost, F. (2007). *Seis lições sobre televisão.* Elsevier.

Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia.* EDUSC.

Mungioli, M. (2012). Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série Norma. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, 9(24), 97-114.

Mungioli, M., & Pelegrini, C. (2013). Narrativas complexas na ficção televisiva. *Revista Contracampo*, 26(1), 21-37.

Piers Morgan Uncensored. (2023, agosto 27). *Richard Gadd is PSYCHOTIC: Baby Reindeer's 'Real' Martha Fiona Harvey* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=mK-isQXd_Qw

A IDEOLOGIA DO HOMEM OBSOLETO: REFLEXÕES SOBRE O EPISÓDIO *THE OBSOLETE MAN* DA SÉRIE *TWILIGHT ZONE*

Alan Bernagozzi da Silva¹
Jamer Guterres de Mello²

A ideia de uma obsolescência humana parte da premissa de que os indivíduos não possuem mais utilidade devido ao seu aspecto ou até mesmo sua constituição se tornarem antiquados, desatualizados ou superados. Tais definições são impostas sobre os coletivos sociais por meio de um exercício de poder praticado por algum dominante, seja o Estado, uma figura autoritária, uma forma econômica ou até mesmo por dispositivos como os comunicacionais que utilizam a internet ou

-
1. Doutorando e mestre pela Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM).
alan_bernagozzi@hotmail.com
 2. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS).
Professor e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM).
jamermello@gmail.com

as recentes inteligências artificiais, atualmente com utilização massiva. Assim, é possível questionar quais os parâmetros que legitimam tal proposição, uma vez que é perceptível alguma finalidade, seja econômica, social, política ou outras formas de dominação.

O objetivo deste artigo é refletir acerca de como a ideologia do homem obsoleto é construída na narrativa do episódio *The Obsolete Man* da série de TV *The Twilight Zone*. Para isto, faremos uma breve contextualização da série e de seu criador para entender o contexto em que o episódio está situado. Em seguida, será apresentado uma seleção de conceitos teóricos fundamentais que possibilitarão a realização das análises do episódio. Esses conceitos incluem, distopia, gêneros discursivos, ideologia, sociedade disciplinar e necropolítica. Cada um desses elementos será articulado à análise da narrativa visual e verbal do episódio, buscando identificar como a narrativa do episódio se posiciona criticamente em relação às formas de exclusão, controle social e negação da humanidade, destacando as formas de poder que determinam o valor do indivíduo.

Diante de tais ideias – que podem ser consideradas contemporâneas – retrocederemos então ao dia 2 de junho de 1961, aproximadamente dois meses antes do início da construção do muro de Berlim. Neste dia estreava o episódio *The Obsolete Man*, da série estadunidense *The Twilight Zone*, transmitido pela rede CBS que atualmente pertence a Paramount Global.

Criada por Rod Serling, a série ficou conhecida no Brasil como *Além da Imaginação* e dispõe de cinco temporadas exibidas entre 1959 e 1964, totalizando 156 episódios. A estrutura da série não possui uma narrativa linear, tendo cada episódio sua própria história, tratando de

assuntos do universo da ficção científica, da fantasia e do terror, com temáticas que variavam desde extraterrestres, à política e à crítica social, passando por viagens no tempo, mundos paralelos, viagens espaciais, fantasmas e até mesmo questões misteriosas e filosóficas que não apresentam uma solução.

A série deixou uma marca duradoura ao trazer o gênero da ficção científica para a televisão de forma inovadora. Ela apresentou conteúdo original, adaptando os elementos da televisão dramática que já haviam sido explorados em séries anteriores menos bem-sucedidas, como *Tales of Tomorrow* (1951-1953) e *Science Fiction Theatre* (1955-1957), sendo esta última considerada a primeira série de ficção científica (Reis, 2014).

Twilight Zone recebeu várias premiações durante seu período em exibição, sendo três Prêmios Emmy (Rod Serling duas vezes, e George Clemens pela Cinematografia), três World Science Fiction Convention Hugo Awards (Dramatic Presentation: 1960, 1961, 1962), um Directors Guild Award (John Brahm), um Producers Guild Award (Buck Houghton pela melhor produção de Séries), e em 1961 a Unit Award for Outstanding Contributions to Better Race Relations.

Com o sucesso da série original, surgiram novas versões como o *The New Twilight Zone* (1985 a 1989), também produzido pela CBS e o primeiro dos *revivals* da série homônima dos anos 1960. De 2002 a 2003 a rede de televisão UPN tentou reviver o sucesso do original numa terceira versão da série, chegando a estender dois dos episódios originais de Rod Serling, mas a série não passou de uma temporada. Essas novas versões não se limitaram ao formato programa de TV, se estenderam para o rádio e o cinema, chegando a ser produzido em

1983 o filme *Twilight Zone: The Movie* que teve a produção do cineasta Steven Spielberg.

Rod Serling possuía uma criatividade notória e os acontecimentos de sua vida contribuíram e potencializaram suas ideias. Ele foi um roteirista, dramaturgo, produtor de televisão e narrador/apresentador norte-americano, ativo na política, tanto dentro quanto fora da tela, contribuindo para a formação dos padrões da indústria televisiva. Ele era conhecido como o *jovem zangado* de Hollywood, frequentemente entrando em conflito com executivos de televisão e patrocinadores em uma ampla gama de questões, incluindo censura, racismo e guerra. Serling desenvolveu interesse precoce pelo rádio e pela escrita, especialmente em thrillers, fantasia e programas de terror (Rod Serling Memorial Foundation, s.d.).

Ainda jovem, após sua formatura no ensino médio, Serling se alistou no Exército dos Estados Unidos, seguindo os passos de seu irmão Robert (Pipher, s.d.). Sua carreira militar começou em 1943. Após ser dispensado do Exército em 1946, Serling trabalhou em um hospital de reabilitação enquanto se recuperava dos ferimentos (Pipher, s.d.).

Os primeiros anos da televisão frequentemente tinham os patrocinadores atuando como editores e censores. Serling frequentemente tinha que modificar seus roteiros depois que os patrocinadores corporativos os liam e encontravam algo considerado muito controverso (Pipher, s.d.). Eles desconfiavam de qualquer coisa que acreditavam que pudesse prejudicar sua imagem perante os consumidores, resultando na omissão de referências a muitas questões sociais contemporâneas, bem como qualquer coisa que pudesse competir comercialmente com um patrocinador (Pipher, s.d.). Frustrado ao ver seus roteiros desprovidos

de declarações políticas e identidades étnicas, Serling decidiu que a única maneira de evitar tal interferência artística era criar seu próprio programa (Pipher, s.d.).

Serling então enviou *The Time Element* para a CBS, pretendendo que fosse um piloto para seu novo programa semanal, *The Twilight Zone* (Pipher, s.d.). No entanto, a CBS utilizou o roteiro de ficção científica para um novo programa produzido por Desi Arnaz e Lucille Ball, chamado *Westinghouse Desilu Playhouse*, em 1958. A história girava em torno de um homem que tem sonhos vívidos do ataque a Pearl Harbor. O homem procura um psiquiatra e em uma reviravolta final (dispositivo pelo qual Serling se tornou conhecido), revela-se que o *paciente* na verdade havia morrido em Pearl Harbor e o psiquiatra era quem realmente tinha os sonhos vívidos (Pipher, s.d.). O episódio recebeu uma resposta tão positiva dos fãs que a CBS concordou em permitir que Serling prosseguisse com seu piloto para *The Twilight Zone* (Pipher, s.d.).

Serling temia que a televisão estivesse prestes a passar pelo mesmo declínio do rádio. Ele incentivava os patrocinadores a enxergarem a televisão como uma plataforma para o tipo de entretenimento dramático capaz de abordar questões sociais importantes por meio de significados sutis, ao invés de ser apenas *um outdoor animado*. O formato de escrita para televisão estava mudando rapidamente nos primeiros anos e ao longo de sua carreira, e Serling desempenhou um papel fundamental em moldar o futuro da televisão (Reis, 2014)³.

3. Para saber mais detalhes sobre a série *The Twilight Zone* e a biografia de Rod Serling, indicamos a tese de Pedro Henrique Baptista Reis indicada na bibliografia deste texto.

Diante de tais exposições fica evidente que tudo o que Serling vivenciou, de certa forma foi explorado e potencializado em suas produções, inclusive em *The Twilight Zone* como por exemplo, no episódio escolhido para a análise que será detalhado mais à frente. Todo este imaginário do então recente final da Segunda Guerra Mundial e as diversas guerras ao redor do planeta (no período anterior à série) possibilitaram que narrativas de ficção científica, explorando a crueldade humana em cenários extremos e a iminência da destruição, encontrassem um eco profundo na sociedade. A ficção científica, ao apresentar visões distópias e apocalípticas, amplificava os temores da população e estimulava reflexões sobre as consequências das ações humanas e os perigos que assolavam o mundo. Neste período, os Estados Unidos estavam passando por diversas mudanças e conflitos em dimensões internas e externas. É importante destacar o movimento pelos direitos civis que no ano de 1960 deram início a uma onda de protestos por todo país após o caso de Greensboro, na Carolina do Norte, onde quatro estudantes negros se recusaram a sair de um balcão de uma lanchonete. Esse protesto inspirou uma onda de ações semelhantes em todo o país⁴. O movimento ganhou força durante esse período e culminou em 1963 com a famosa marcha em Washington, na qual Martin Luther King Jr. proferiu seu famoso discurso *Eu tenho um sonho*. A marcha foi um marco na luta contra a discriminação racial e pela igualdade de direitos.

Outro marco importante deste período aconteceu em 1960, ano da eleição presidencial acirrada entre Richard Nixon, do Partido Republicano, e John F. Kennedy, do Partido Democrata. Foi uma das

4. Pereira, A. F. (2014). América celebra Franklin McCain, um negro que ousou pedir café no balcão errado. *PÚBLICO Comunicação Social SA*.

eleições mais disputadas da história dos Estados Unidos. Kennedy acabou vencendo por uma margem estreita e se tornou o 35º presidente dos Estados Unidos, assumindo o cargo em 20 de janeiro de 1961, exatos 17 dias depois que os Estados Unidos cortaram relações diplomáticas com Cuba (Ayuso, 2015).

Em 25 de maio daquele ano, Kennedy anuncia o projeto de enviar um homem à Lua ainda naquela década, algo que Kennedy não pode assistir por conta de seu assassinato em 22 de novembro de 1963. Essa meta refletia a determinação dos Estados Unidos em demonstrar sua superioridade tecnológica, armamentista e espacial frente a União Soviética durante a Guerra Fria, conflito de grande intensidade naquele período.

É diante de todo este cenário que analisaremos o episódio *The Obsolete Man*. Como referencial teórico, optamos por abordar os processos analíticos amparados em um conjunto de conceitos-chave que serão úteis justamente para produzir as possíveis reflexões entre a obra analisada e o contexto geopolítico do período. A seguir apresentaremos a concepção de distopia – que indicará o viés discursivo da narrativa, a partir do qual se dão os parâmetros da mensagem transmitida pelo produto audiovisual. Na sequência exploraremos a noção de gêneros discursivos, além de outros conceitos que serão úteis para descrever e analisar os principais elementos do *corpus* de análise.

Distopia

A noção de *utopia* foi desenvolvida por Thomas More em sua famosa obra intitulada *Utopia*, publicada em 1516. A palavra, formada por elementos gregos, significa literalmente *um lugar inexistente*.

É relevante mencionar que, na língua inglesa, a pronúncia de *utopia*⁷ é similar à pronúncia de *eutopia* (algo como <iutôpia>), que denota um *lugar bom* ou *lugar feliz*. More explorou esse jogo de palavras em um poema que precede a obra *Utopia* (Cunha, 2020). No entanto, somente em 1868, durante um discurso realizado no parlamento britânico, John Stuart Mill (Cunha, 2020) introduziu o termo *distopia*. Ele buscava uma palavra que contrastasse com a ideia de *utopia* para descrever as políticas coloniais em vigor na época. Mill reconhecia que tais políticas não estavam gerando um ambiente agradável nas sociedades, pelo contrário, estavam resultando em situações desagradáveis e terríveis, o que acabou destacando a compreensão oposta entre distopia e utopia.

Contudo, este *pensamento utópico* já poderia ser encontrado na *República* de Platão (século IV a.C.); e em *A Cidade de Deus*, de Agostinho (século V d.C.) (Cunha, 2020), ou seja, este pensamento passou por transformações antes e depois de More e se tornou uma importante forma de crítica social ao longo da história por parte de diversos pensadores.

É possível considerar que a fusão do niilismo e o cientificismo do século XIX – no conjunto com a ficção científica – resultou em uma tradição que desenvolveu as distopias ao longo do século seguinte. *A Máquina do Tempo* (1895), de H.G. Wells, é fruto desta tradição, sendo considerada a obra inaugural da tradição do pensamento distópico, isto a partir de uma perspectiva filosófica, já pelo prisma do gênero literário, a discussão apresenta divergências (Cunha, 2020), que a considera uma obra de ficção científica.

Embora a história apresente uma visão futurista da humanidade e explore questões sociais e políticas, não retrata uma sociedade

opressiva ou indesejável. Em vez disso, *A Máquina do Tempo* concentra-se principalmente na viagem no tempo e na especulação sobre a evolução humana, abordando temas como a divisão da humanidade em diferentes raças.

Diante disto, a primeira obra distópica com as características que a definem foi a *Nós* (1921), escrita por Yevgeny Zamyatin. Esta obra foi pioneira ao retratar uma sociedade futurista altamente controlada e foi uma das primeiras a explorar os temas característicos das distopias, como a supressão da individualidade e a vigilância governamental. *Nós* estabeleceu muitos dos elementos que seriam posteriormente explorados em outras distopias literárias.

A partir de Gregory Claeys (2017), podemos destacar seis elementos que compõem e caracterizam uma distopia. O primeiro deles é o controle governamental opressivo ou regimes extremamente autoritários que podem incluir vigilância constante e censura como forma de atuação (Claeys, 2017). O segundo é a restrição de liberdades individuais: nas distopias, as liberdades individuais são frequentemente suprimidas em nome do bem-estar coletivo ou da estabilidade social (Claeys, 2017). O terceiro elemento é a desigualdade social extrema: frequentemente é apresentado um cenário com uma divisão acentuada entre os diferentes estratos sociais, uma elite privilegiada pode controlar todos os recursos e privilégios, enquanto a maioria das pessoas vive em condições de pobreza, opressão e desespero (Claeys, 2017). Uma quarta característica é a manipulação da informação e a propaganda, pois o controle da informação é um elemento importante em distopias, em que o governo ou o próprio regime distópico pode manipular a verdade, disseminar propaganda e restringir o acesso a conhecimento e informações críticas

(Claeys, 2017). O quinto elemento apresenta um ambiente hostil ou deteriorado, pois em muitas distopias o ambiente físico é degradado, seja devido a desastres naturais, guerras, poluição ou negligência humana, o que propicia uma sensação de desespero e desamparo (Claeys, 2017). Por fim, a sexta e última característica que marca as obras distópicas é a tecnologia opressiva: a tecnologia frequentemente desempenha um papel na opressão das distopias, ela pode ser usada para vigilância em massa, controle social, manipulação da mente ou mesmo para perpetuar sistemas de controle e exploração (Claeys, 2017).

Diante de tais pontos, é importante mencionar que não é obrigatório ter todos estes elementos dentro da mesma obra, em muitos casos a ênfase é somente em alguns deles. Sendo assim, é possível traçar um paralelo de tal perspectiva com o estudo da Escatologia, que é frequentemente objeto de estudo tanto na teologia como na filosofia e trata exatamente dos últimos eventos da história do mundo. Segundo Claeys, na distopia, não há o resultado esperançoso prometido pela teologia (Claeys, 2017). E se seguirmos neste sentido, a descrição de uma espécie de opressão com as características apresentadas anteriormente pode ser encontrada em algumas cosmogonias ou em outros textos antigos, como também no livro do Apocalipse, bem como em toda a Bíblia cristã.

Atualmente, teóricos como Claeys buscam sistematizar o conceito de distopia, pois depois de tanto material produzido é possível identificar alguns traços semelhantes entre as obras. O autor propõe que a distopia possui três formas principais que com frequência se interrelacionam, sendo elas a distopia política, a distopia ambiental e a distopia tecnológica (Claeys, 2017).

No entanto, para os propósitos deste texto, a definição de distopia e seu enquadramento não são suficientes para realizar uma análise profunda, uma vez que a obra analisada demanda de outros conceitos que auxiliarão na identificação de suas intencionalidades. Para atingirmos nosso objetivo, seguiremos no entendimento de como os gêneros discursivos descontinuam uma dimensão na qual as distopias também estão inseridas. Sendo assim, a contribuição de Mikhail Bakhtin (2016) será fundamental para compreender esta perspectiva.

Gêneros Discursivos

Para Bakhtin, todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem (Bakhtin, 2016) e consequentemente, cada enunciado é individual, porém, em cada campo de utilização da língua são criados tipos relativamente estáveis de enunciados, o que o autor vai definir como *gênero discursivo* (Bakhtin, 2016).

É importante destacar que ele considera que estes gêneros discursivos possuem uma extrema heterogeneidade, mas que apesar disto o classifica como primários (simples) e secundários (complexos). Este último surge pelas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (Bakhtin, 2016). Embora:

Todo estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso. Todo enunciado – oral e escrito, primário e secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual. (Bakhtin, 2016, p. 17)

Partindo desta premissa, de que os diferentes modos de expressão linguística ou funcionais se revelam como distintos gêneros presentes em diversas esferas da atividade humana e da comunicação. Cada domínio possui gêneros que se adequam às suas condições específicas; são esses gêneros que correspondem a estilos particulares. Uma função (científica, técnica, jornalística, oficial ou do cotidiano) e determinadas circunstâncias comunicativas inerentes a cada campo resultam em gêneros específicos, ou seja, em determinados tipos de enunciados com características estilísticas, temáticas e composicionais relativamente consistentes (Bakhtin, 2016). Portanto onde há estilo, há gênero (Bakhtin, 2016).

Sendo assim, toda obra discursiva ou cultural faz parte de um diálogo e o gênero é um elemento fundamental do dialogismo do enunciado ou obra cultural e, portanto, o falante transmite uma intenção discursiva ou uma vontade de produzir sentido que determinará a totalidade do enunciado, ou seja, o seu volume e suas fronteiras (Bakhtin, 2016).

Portanto, a comunicação humana é um processo complexo que envolve a expressão da vontade discursiva do falante. Essa vontade se manifesta, principalmente, por meio da escolha de um gênero de discurso adequado e essa escolha é influenciada por diversos fatores, tais como a natureza específica do campo de comunicação discursiva, considerações temáticas, a situação concreta de comunicação e a composição pessoal dos participantes.

Por isso, os indivíduos falam apenas através de certos gêneros do discurso e isso significa que nas interações linguísticas, utilizam-se enunciados que seguem formas relativamente estáveis e típicas de construção. Essas formas podem variar dependendo do gênero de discurso escolhido, seja ele oral ou escrito. Sendo assim, os gêneros de discurso

desempenham um papel crucial na comunicação, fornecendo-nos estruturas e padrões linguísticos reconhecíveis. Diante disto, Bakhtin entende que há um repertório rico de gêneros de discurso e essa diversidade permite empregar esses gêneros de forma segura e habilidosa no contexto prático da comunicação (Bakhtin, 2016).

Posto isto, é possível compreender que em todo discurso há uma intenção que carrega todo um histórico subjetivo e contextual e dialoga com o seu passado e com seu futuro. E este é o ponto chave que nos leva ao próximo conceito, o de ideologia. Uma vez que iniciamos nossa discussão a partir do contexto histórico e em seguida passamos ao gênero distópico para posteriormente explicar que este gênero possui uma intenção, veremos agora como é construída esta intenção.

Ideologia

Seria pretensioso dizer que neste breve texto iremos definir o termo ideologia. Contudo, a partir de alguns referenciais, será possível compreender de maneira geral os principais aspectos deste conceito. A palavra ideologia poderia ser definida como um *texto* com uma trama inteira de diferentes fios conceituais, tanto que Eagleton sugere dezenas de definições atuais diferentes para o que seria a definição do termo (Eagleton, 2019). É importante frisar que não é a intenção deste texto abordar exaustivamente o termo.

Contudo, conforme o autor, a ideia de ideologia em determinados momentos carrega uma conotação negativa, como se um pensamento ideológico fosse resultado de uma alienação ou nos termos do autor, uma visão tendenciosa através de um filtro imposto de algum sistema doutrinário externo (Eagleton, 2019). Embora sua ideia esteja ligada a

um conjunto de noções construídas para um determinado objetivo que não é necessariamente algo negativo.

Portanto, a ideia de ideologia está vinculada a questões de poder (Eagleton, 2019), isto pensando por uma perspectiva Foucaultiana, onde o poder está em todo lugar (Foucault, 2017). Apesar de Eagleton afirmar que ninguém se propôs a criar uma definição única e adequada ao termo, ele utiliza uma definição elaborada pelo filósofo político Martin Seliger que argumenta que ideologia é o:

conjuntos de ideias pelas quais os homens [sic] postulam, explicam e justificam os fins e os meios da ação social organizada, e especialmente da ação política, qualquer que seja o objetivo dessa ação, se preservar, corrigir, extirpar ou reconstruir uma certa ordem social. (Seliger em Eagleton, 2019 p. 29)

Esta definição é importante porque demonstra um recorte pertinente do conceito de ideologia. Como não será possível abordar todas as perspectivas que compõem o entendimento do conceito de ideologia, seguiremos pelo caminho que o aproxima do discurso, algo já explorado anteriormente neste texto pela perspectiva teórica de Bakhtin e que aqui se aproxima do ponto de vista de Valentin Volóchinov (2017), que possui uma vinculação ao círculo de Bakhtin. Eagleton já dá este indicativo quando diz que o termo ideologia seria uma maneira conivente de classificar em uma única categoria uma porção de coisas diferentes que fazemos com signos (Eagleton, 2019). Algo que Volóchinov já afirmava quando dizia que onde não há signo também não há ideologia (Volóchinov, 2017).

Para Volóchinov, tudo o que é ideológico possui uma significação, pois ele representa e substitui algo fora dele, ou seja, ele é um

signo (Volóchinov, 2017). Ele considera os signos como objetos únicos e materiais que se diferem de outros objetos por possuírem uma significação que ultrapassa os limites de sua existência particular (Volóchinov, 2017). Portanto:

O signo não é somente uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante. As categorias de avaliação ideológica (falso, verdadeiro, correto, justo bom etc.) podem ser aplicadas a qualquer signo. O campo ideológico coincide com o campo dos signos. Onde há signo há também ideologia. Tudo o que é ideológico possui significação sínica. (Volóchinov, 2017, p. 93)

Sendo assim, os signos têm o poder de moldar e influenciar a forma como o mundo é percebido, oferecendo uma perspectiva específica. Isso implica que os signos são julgados e interpretados com base em valores e crenças ideológicas. Ou seja, no campo ideológico, onde as ideias, valores e crenças são formados, há uma ligação diretamente relacionada ao campo dos signos e isso significa que a ideologia está presente em todas as formas de comunicação e expressão simbólica. Onde há signos, há também ideologia, pois os signos são veículos de significado e transmissão de elementos ideológicos.

Diante disto, é possível entender que cada campo tem seu próprio conteúdo ideológico exclusivo e desenvolve seus próprios signos e símbolos que não podem ser utilizados em outros campos (Volóchinov, 2017). Ou seja, o campo distópico representa um gênero discursivo que possui signos – que comunicam uma ideologia – que só fazem sentido se forem lidos por este prisma. Tal ideia ficará evidente na análise do episódio, porém antes de adentrarmos a esta etapa, será

necessário abordar brevemente mais dois conceitos correlatos que serão importantes para a análise.

Conceitos correlatos

O primeiro conceito é o de *sociedade disciplinar*, de Michel Foucault (2017). Esta ideia é importante pois trata-se da descrição de uma sociedade fundamentada na vigilância, no controle e no exercício de poder. Essa dinâmica se estende do indivíduo ao corpo social como um todo, abrangendo desde o âmbito biológico até os conhecimentos produzidos e tem como objetivo viabilizar a direção da sociedade rumo a um padrão predefinido.

A dinâmica desta sociedade só é possível graças ao que Foucault chama de dispositivo. Trata-se de uma tecnologia utilizada para exercer o poder sobre os indivíduos a fim de discipliná-los para determinado fim. Em suas palavras, ele define inicialmente da seguinte forma:

Por esse termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. (Foucault, 2017, p. 364)

De uma maneira geral, Foucault descreve os componentes que ao se estabelecer uma relação geram o que ele denomina de dispositivo, é através desta relação que se veicula e se exerce o poder.

As sociedades disciplinares de acordo com Foucault, são sociedades baseadas na vigilância constante, no controle e no exercício de um poder sobre o indivíduo e sua coletividade, trata-se de um poder que não

se exerce sobre o território, mas sobre a multiplicidade de indivíduos, embora esta atuação seja em cada sujeito em particular (Foucault, 2017).

A sociedade disciplinar, tal como concebida por Foucault, estende-se por um longo período histórico, desde o século XVIII até o XX. Ao longo desse tempo, os mecanismos de opressão, controle e vigilância evoluíram e se adaptaram, tornando-se cada vez mais sofisticados, como nos demonstram as obras de ficção distópica. O segundo e último conceito que abordaremos é o de *necropolítica*. Ele é significativo pois o autor, Achille Mbembe, constrói seu argumento baseado na premissa de biopoder, de Michel Foucault (Mbembe, 2018), uma vez que, este conceito é um dos dispositivos que compõem a sociedade disciplinar.

A necropolítica é uma noção que combina os termos *necro*, que se refere à morte, e *política*, que se refere ao exercício do poder e à organização da sociedade. Ela se refere à forma como o poder estatal e outras instituições utilizam o controle e o uso da violência para regular a vida e a morte de certos grupos de pessoas. Enquanto a política tradicional está preocupada principalmente com a preservação e o aprimoramento da vida, a necropolítica se concentra na instrumentalização da morte como uma ferramenta de poder, pois segundo o autor, a política pode ser considerada uma forma de guerra (Mbembe, 2018).

Mbembe resgata a ideia de Foucault sobre o Estado nazista como o mais complexo exemplo de um Estado exercendo o direito de matar, uma vez que, viabilizaram a gestão, a proteção e o cultivo de vida coextensivos ao direito soberano de matar (Mbembe, 2018). Mas conforme o autor destaca, através de uma perspectiva histórica, as premissas do extermínio nazista já poderiam se encontradas no imperialismo colonial e na serialização de mecanismos técnicos que conduziam as pessoas à

morte, mecanismos estes desenvolvidos entre a Revolução Industrial e a Primeira Guerra Mundial (Mbembe, 2018). Ou seja:

A tese foucaultiana – que o nazismo e stalinismo não tenham feito mais do que ampliar uma série de mecanismos que já existiam nas formações sociais e políticas da Europa ocidental (subjulação do corpo, regulamentações médicas, darwinismo social, eugenia, teorias médico-legais sobre hereditariedade, degeneração e raça. (Mbembe, 2018, p. 32)

E este movimento seguiu, como por exemplo, na França, o advento da guilhotina marcou uma nova fase na *democratização* dos meios de eliminação dos inimigos do Estado (Mbembe, 2018), até o ponto do poder sobre a vida do outro chegar a assumir a forma de comércio (Mbembe, 2018). Portanto, a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é *descartável* e quem não é, pois:

A cidade do colonizado [...] é um lugar de má fama, povoados por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma vila agachada, uma cidade ajoelhada. (Mbembe, 2018, p. 41)

Diante de tais considerações, é importante finalizar com a figura do mártir neste contexto, ou no recorte de Mbembe, o homem-bomba. O indivíduo que executa a ação de *homem-bomba* não veste qualquer traje militar nem exibe armamento visível. O aspirante a mártir segue suas vítimas, armando uma emboscada para o inimigo, que se torna sua presa. É interessante observar que essas emboscadas ocorrem em locais

cotidianos, como pontos de ônibus, cafeterias, discotecas, mercados, guaritas e ruas.

A captura do corpo se une ao local da emboscada e o mártir transforma seu corpo em uma máscara que oculta a arma que em breve será detonada e ao contrário de um tanque ou míssil, que são claramente visíveis, a arma escondida no corpo é invisível. Ela se funde ao corpo e no momento da detonação, destrói seu portador e leva consigo outros corpos, este corpo não apenas oculta uma arma, ele se torna a própria arma, não de forma figurada, mas de maneira balística (Mbembe, 2018).

Nesse caso, a morte está entrelaçada com a do outro. O homicídio e o suicídio são cometidos simultaneamente, resistência e autodestruição são conceitos sinônimos. Matar neste caso é reduzir tanto o outro quanto a si mesmo à condição de pedaços inertes de carne, pois trata-se de uma guerra corpo a corpo. Para matar, é necessário se aproximar ao extremo do inimigo e para detonar a bomba, é preciso resolver o desafio da distância, trabalhando com proximidade e dissimulação. Na lógica do “mártir”, o desejo de morrer se funde ao desejo de levar o inimigo consigo, eliminando, assim, qualquer possibilidade de vida para todos (Mbembe, 2018).

Portanto:

Na lógica do mártir, emerge uma nova semiose do assassinato. Ela não se baseia necessariamente numa relação entre forma e matéria. Como já indiquei, nesse caso o corpo se torna o uniforme do mártir. Mas o corpo como tal não é apenas um objeto de proteção contra o perigo e a morte. O corpo em si não tem poder nem valor. O poder e o valor do corpo resultam de um processo de abstração com base no desejo de eternidade. (Mbembe, 2018, p. 65)

Diante de tais exposições, partiremos para a descrição e análises do episódio escolhido, para então tensionarmos junto aos conceitos expostos anteriormente.

The Twilight Zone

A série *The Twilight Zone* não é apenas um marco da ficção científica televisiva, mas também um campo fértil para a análise de teorias sociais e políticas. Rod Serling, seu criador, utilizou a narrativa como um meio para explorar e criticar as estruturas de poder e as dinâmicas sociais do seu tempo, fazendo com que muitos dos episódios da série se tornassem uma reflexão sobre as preocupações contemporâneas da sociedade.

Essa capacidade de utilizar a ficção para abordar questões complexas é um dos aspectos que torna *The Twilight Zone* tão relevante até os dias de hoje. Ao longo das suas cinco temporadas, a série mergulhou em temas que vão desde o medo da guerra nuclear até a luta pelos direitos civis, sempre desafiando as normas sociais e questionando a moralidade da sociedade.

Diversos episódios marcaram o imaginário social, dentre eles, um dos mais emblemáticos é *The Monsters Are Due on Maple Street*. Este episódio retrata uma vizinhança suburbana que se transforma em um cenário de paranoia e desconfiança quando começa a acontecer uma série de eventos inexplicáveis. Da mesma forma, o episódio *Eye of the Beholder* aborda a questão da conformidade social e da definição da beleza. Nele, uma mulher é submetida a uma cirurgia para se tornar *normal*, o que revela a crueldade de uma sociedade que marginaliza aqueles que não se encaixam em padrões estéticos.

A intersecção entre tecnologia e controle social é um tema recorrente na série, especialmente no episódio *The Silence*, onde um jovem advogado é forçado a passar um tempo em silêncio absoluto como forma de punição. Assim, a série transcende o simples entretenimento ao oferecer um espaço de crítica social e reflexão sobre a condição humana, através de episódios que exploram as complexidades da vida moderna.

The Obsolete Man

O episódio inicia-se com o rufar de tambores enquanto é apresentado um púlpito alto com o Chanceler (Fritz Weaver) demonstrando além de autoridade, uma posição inalcançável. Abaixo dele está um subalterno (Josip Elic) sentado à frente de uma grande e longa mesa que culmina em uma alta porta com um guarda de cada lado, uma porta digna de um portal mítico que transporta para um lugar totalmente diferente. Em ambos os lados da mesa encontram-se o júri, pessoas enfileiradas com uma postura firme, semelhante a sentinelas. Então ouve-se as palavras “Wordsworth, Romney, obsolescência”, então as portas se abrem e surge Wordsworth. É possível notar que atrás dele há uma sala com pessoas sentadas demonstrando desespero por algo que os aguarda.

Após cortar para a introdução que Rod Serling faz para contextualizar o episódio, Wordsworth adentra a sala e se posiciona em pé frente à mesa, diante do Chanceler e sua sala estéril, fria e minimalista. Outro ponto importante que se percebe é com relação às vestimentas, onde todos os presentes na sala parecem estar bem-vestidos, inclusive para um evento formal, ao contrário de Wordsworth que utiliza um macacão, demonstrando uma inferioridade.

Inicia-se então a fala do Chanceler explicando os motivos pelos quais Wordsworth estava naquela audiência. Ele estava sendo investigado e o motivo de estar lá é para definir uma sentença apropriada ao mesmo, já que foi condenado pelo crime de obsolescência. O Chanceler então pede que Wordsworth informe sua ocupação: “bibliotecário, senhor”, ele diz, e isto gera burburinho e risadas por parte do júri. Surge então um incômodo do Chanceler: se Wordsworth havia recebido as orientações e se estava ciente de seus direitos e deveres.

Após alguns diálogos, o Chanceler em tom arrogante, algo que já havia desde o começo de seu discurso, após repreender Wordsworth por uma fala sobre o Estado, informa que não há mais livros nem bibliotecas e, portanto, não haveria a necessidade de um bibliotecário, até que Wordsworth, dá um grito dizendo que Deus existe, após o Chanceler argumentar o contrário. Surge então um diálogo sobre a obsolescência humana com Wordsworth rebatendo as falas do Chanceler, culminando em um discurso inflamado do Chanceler em favor do Estado.

O júri então considera Wordsworth obsoleto, sua morte deverá acontecer em 48 horas e o único privilégio que tem é o de escolher o método e o horário. Wordsworth então pede que seja nomeado o seu assassino e que somente os dois possam saber o método que morrerá, além de pedir que seja em seu quarto e que uma audiência acompanhe sua morte. Finaliza assim a primeira parte da narrativa que volta com Wordsworth em seu quarto.

Ao contrário do primeiro ambiente, o quarto de Wordsworth aparenta estar desorganizado com objetos por toda parte: livros por todos os lados e diversos objetos que possuem a aparência de indivíduos e alguns animais. Em dado momento batem na porta, é o Chanceler

que entra a convite de Wordsworth e inicia um diálogo sobre vingança por parte do condenado e sobre o motivo de ele estar lá: demonstrar que o Estado não tem medo de nada, evidenciando um lado soberano mediante outro lado oprimido. Chega-se a mencionar que este Estado seria um aperfeiçoamento do que Hitler e Stalin fizeram no passado, mas agora indo até o final.

O diálogo prossegue com a menção à câmera que foi instalada para transmitir a morte e como ela é utilizada para servir de exemplo para os demais obsoletos, até que o Chanceler informa que tem um compromisso e precisa partir. Acontece que Wordsworth revela que o método que escolheu para morrer é o de uma bomba no quarto e como a porta estava fechada, o Chanceler iria morrer junto. Após esta reviravolta, Wordsworth rebate todos os argumentos proferidos pelo Chanceler que, ao mudar o semblante, demonstra preocupação diante da situação. E que depois de todo o diálogo, paira no ar a ideia de que Wordsworth se igualou ao Chanceler e ambos vão morrer como indivíduos comuns.

Wordsworth pega sua Bíblia que estava escondida há 20 anos e começa a ler em voz alta alguns trechos do Salmo 23, Salmo 59, Salmo 14 e Salmo 130 até que é interrompido pelo Chanceler chorando pedindo para sair. Wordsworth em nome de Deus, como assim diz, deixa o Chanceler sair. O chanceler sai apressadamente da sala, abandonando Wordsworth quando a bomba explode. Sua atitude covarde perante Wordsworth e seu apelo a Deus resultam em sua substituição pelo próprio subordinado que o declara obsoleto. Ele protesta veementemente contra essa decisão e tenta fugir, porém é capturado pelas pessoas do júri, que o subjugam com violência. É chegado o fim do episódio com a mensagem final de Rod Serling.

Biopolítica e Ideologia como Desumanização do Homem Obsoleto

Para fins metodológicos e práticos, serão apresentados cinco pontos que possibilitarão o entendimento e a identificação dos conceitos na obra audiovisual analisada. O primeiro ponto a ser considerado nesta análise é o de que este episódio se enquadra no gênero da ficção científica, através do recorte do subgênero da distopia, uma vez que, a partir desta ótica e pelo que foi exposto anteriormente, os seis elementos que caracterizam a distopia são retratados neste episódio, potencializando o teor narrativo que o episódio irá seguir. Primeiramente, o episódio apresenta a figura do Estado como um dispositivo opressor que controla todos os indivíduos por meio da vigilância, e isto pode ser visto principalmente no trecho em que Wordsworth evidencia a presença da câmera, bem como as falas do Chanceler, onde indica que as filmagens servem como exemplo de ampliação do controle.

O personagem condenado também sofre a restrição de sua liberdade em nome da estabilidade social que o Estado proporciona, pois a sua existência seria uma ameaça ao funcionamento estatal. Outra questão presente nas distopias é a questão da desigualdade social, algo que fica evidente pelas vestimentas dos personagens. A manipulação das informações também está presente, desde proibição de livros até a declaração de que o Estado prova que Deus não existe, assim como dito anteriormente, as transmissões das mortes dos indivíduos obsoletos servem de propaganda ao Estado.

O episódio apresenta somente dois ambientes, a hostil sala da audiência e o desorganizado quarto do personagem, o primeiro promove uma sensação de pressão e medo, já o segundo, por mais que seja um ambiente familiar, apresenta uma sensação de angústia e confusão.

E por fim, a última característica presente nas distopias é a presença de tecnologias opressoras, que neste caso trata-se do Estado como esta tecnologia que oprime os indivíduos.

Diante de tal exposição, é possível seguir para o segundo ponto, pois este gênero apresenta um estilo que compõe um discurso e demonstra uma intenção. Fica evidente a bagagem histórica que o episódio carrega, pois está ligado tanto à subjetividade de Rod Serling, como ao momento dos Estados Unidos naquele período. A genialidade de Rod Serling não se limita à escrita do roteiro, mas também à produção da obra. Contudo, é importante destacar que tal narrativa é fruto de suas experiências com a guerra, o exército e as diversas vezes que se deparou com a morte, assim como o momento de Guerra Fria e mudanças consideráveis na cultura pela qual a sociedade norte-americana passava.

Rod Serling tinha a intenção de mostrar como seria uma sociedade se o modelo da União Soviética prevalecesse e como isso seria devastador para os norte-americanos que assim como aconteceu com Wordsworth, a sociedade como um todo estaria subjugada aos caprichos de um Estado totalitário e seu fim seria a inexistência.

Este dialogismo com a realidade promovido pelo episódio, principalmente pelos diálogos e falas do Chanceler, serve de alerta, como quando o Chancelar diz que seu Estado faz uso das filmagens para prevalecer no poder, ou seja, o episódio também serve de propaganda para indicar uma intenção de pensamento sobre a União Soviética, uma vez que para o imaginário dos norte-americanos, este seria um berço para a disseminação dos sistemas totalitários.

Porém, estes pontos ficam mais evidentes quando abordados pelo terceiro ponto, o da ideologia, pois a ideologia fundamenta a intenção

que se queira transmitir e partindo de Volóchinov, que entende que tudo o que é ideológico possui uma significação, podemos fazer uma divisão do que é apresentado no episódio.

A narrativa foca em dois personagens que carregam em si uma simbologia muito característica. Wordsworth como o próprio nome diz (palavras que valem) é o cidadão norte-americano, muito semelhante aos pais fundadores da nação, cuja ênfase iluminista permitia acreditar que a propriedade privada era um ambiente que o Estado não deveria se intrometer. Embora apresente-se como um sujeito racional, o humanismo norte-americano fundamenta sua existência na religião, uma religião triunfalista que se sobrepõe ao mal e aos inimigos.

Já o Chanceler possui uma figura autoritária, arrogante, soberba e antipática, indicando a postura do Oriente perante o Ocidente. Este personagem chega a ser o oposto do condenado a princípio, mas como a própria condução da narrativa apresenta, ambos estão na mesma condição. Outro paralelo que pode ser estabelecido são os ambientes, de um lado o democrático, privado e com liberdades individuais garantidas, do outro um ambiente frio, rígido, público, que ignora a liberdade e promove a opressão.

Neste sentido, ambos os indivíduos apresentam o mesmo fim. Contudo, o ideal norte-americano prevalece por ser a resistência ao sistema opressor, além de demonstrar que irá até o fim pelas liberdades individuais, algo que demonstra seu viés triunfalista, mesmo que este sujeito racional morra por causa da irracionalidade totalitária, ele prevalecerá em seu legado, sendo um signo para as próximas gerações.

Tal contexto só é permitido graças a uma organização social semelhante à sociedade disciplinar, o quarto ponto, pois a narrativa apresenta

este modelo de sociedade. Como dito anteriormente, esta sociedade se aproxima das apresentadas nas obras distópicas e sua finalidade é a de domesticar os indivíduos por meio de um exercício de poder que busca controlar o comportamento. A questão da obsolescência gira em torno da utilidade que o indivíduo possui e esta conclusão é realizada por meio do monitoramento realizado pelos dispositivos de controle, que no caso do episódio, são apresentados o Estado, a câmera, o discurso de obsolescência e a imposição de um comportamento esperado. Eles são fundamentais para determinar que tal indivíduo não possui utilidade e é algo que não mudou na posteridade do episódio, pois ainda se espera que os indivíduos apresentem comportamentos pré-determinados.

Toda esta gestão da vida e principalmente da morte permite entrar no quinto e último ponto, onde a necropolítica, que também percorre alguns dos caminhos da sociedade disciplinar, indica que a gestão da morte por parte de regimes políticos propicia a luta do indivíduo por provar o seu valor e não sofrer a morte pela obsolescência, ou seja, o episódio apresenta este regime necropolítico em sua forma de Estado instituído. No entanto, fica evidente que a ideia de mártir que foi apresentada anteriormente, também faz com que Wordsworth promova uma necropolítica, inclusive, o relato que foi exposto sobre este aspecto parece descrever exatamente a ação e a intenção de Wordsworth perante o Chanceler.

Portanto, diante de tais exposições, fica evidente que a intenção do episódio é a de promover um pensamento intencional sobre os inimigos dos Estados Unidos, para que se construa a narrativa favorável ao interesse deles, demonstrando assim a sua ideologia. A questão da obsolescência neste caso, indica que a única perspectiva que não se

tornará obsoleta é a norte-americana, uma vez que eles são responsáveis por frear o totalitarismo e, acima de tudo, é a única nação que respeita o direito e a liberdade privada de seus cidadãos.

Transpondo para a contemporaneidade, é possível identificar que a obsolescência como ideologia prevalece, pois ela se entrelaça com as dinâmicas geopolíticas e econômicas atuais, refletindo tensões entre potências ocidentais e orientais, como Estados Unidos e Rússia, e a crescente influência das Big Techs. A percepção de obsolescência humana está profundamente enraizada na forma como as potências globais, especialmente no Ocidente, enfrentam desafios tecnológicos e econômicos. Nos Estados Unidos, a competição tecnológica com a China e a Rússia exacerba a sensação de urgência e ameaça, alimentando narrativas sobre a necessidade de inovação contínua para manter a liderança global. Esse cenário promove uma visão de que o avanço tecnológico pode superar e até substituir funções humanas, justificando políticas de investimento em automação e inteligência artificial, muitas vezes às custas da força de trabalho tradicional.

A competição por supremacia tecnológica, especialmente no campo da cibersegurança e da manipulação de informações, reforça a ideia de que as capacidades humanas são insuficientes frente ao poder das máquinas e ao controle de dados. O papel das Big Techs, com seu domínio sobre dados e algoritmos, também contribui para essa ideologia. Empresas como Google, Amazon e Meta não só dominam a economia digital, mas também moldam a forma como a informação é disseminada e consumida. Nesta guerra de narrativas, a ideia de obsolescência está viva e atuante em um cenário no qual, independentemente da cosmovisão, o objetivo final é a busca por tornar o indivíduo obsoleto.

Referências

- Ayuso, S. (2015, julho 20). *Estados Unidos e Cuba reabrem suas embaixadas depois de 54 anos*. El País. https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/19/internacional/1437329072_097279.html
- Bakhtin, M. (2016). *Os gêneros do discurso*. Editora 34.
- Claeys, G. (2017). *Dystopia: A natural history*. Oxford University Press.
- Cunha, I. F. (2020). Distopias: Algumas reflexões filosóficas. In L. Ripoll, M. Markendorf, & R. Silva (Eds.), *Cinema e distopia: Exploração de conceitos e mundos paralelos* (Vol. 4, pp. 7-35). BU Publicações/UFSC.
- Eagleton, T. (2019). *Ideologia: Uma introdução*. Boitempo.
- Foucault, M. (2017). *Microfísica do poder*. Paz e Terra.
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*. n-1 edições.
- Pereira, A. F. (2014). América celebra Franklin McCain, um negro que ousou pedir café no balcão errado. *PÚBLICO Comunicação Social SA*. <https://www.publico.pt/2014/01/13/mundo/noticia/america-celebra-franklin-mccain-um-negro-que-ousou-pedir-cafe-no-balcao-errado-1619433>
- Pipher, M. (s.d.). Biography. Rod Serling Archive. <https://www.rodserlingarchive.com/biography>

Rod Serling Memorial Foundation. (s.d.). *Rod Serling*. <https://rodserling.com/rod-serling/>

Reis, P. H. B. (2014). *The twilight zone, utopia e construção da identidade* [Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul].

Volóchinov, V. (2017). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Editora 34.

NARRATIVAS DE LA ANTIHEROÍNA MODERNA: ANÁLISIS DE LA PROTAGONISTA DE LA SERIE *FLEABAG* (PRIME VIDEO, 2016-2019)

*Maria Isabel Pérez-Rufi*¹
*José Patricio Pérez-Rufi*²

Esta investigación propone un análisis de la representación de la protagonista de la serie de televisión *Fleabag* (2016-2019), una comedia británica creada por Phoebe Waller-Bridge y producida por Prime Video, la plataforma de vídeo bajo demanda propiedad de Amazon. De forma particular este trabajo se enmarca en el ámbito de los estudios de género que analizan la representación de las mujeres en el ámbito audiovisual, con un enfoque concreto en las series de televisión.

-
1. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, España.
Investigadora independiente.
mrufi76@yahoo.es
 2. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla, España.
Profesor de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga, España.
patricioperez@uma.es

Las producciones televisivas son herramientas valiosas para comprender cómo la sociedad contemporánea aborda sus valores y desafíos (Buonanno, 1999; Hidalgo-Marí, 2017). Las series no solo son interesantes como objeto de estudio en sí mismas, sino que también proporcionan acceso a “construcciones simbólicas de los imaginarios colectivos especialmente relevantes desde una perspectiva de género” (AMECO, 2006, p. 6). Ello es debido al rol activo de los medios en la conformación de estereotipos de género (Collins, 2009; García-Beaudoux, 2014). Hidalgo-Marí (2017, p. 293) sostiene que las series “contienen una fuerte ideología representativa capaz de transmitir valores sociales, positivos o negativos, acordes o no a la realidad social del momento”.

La ficción refleja de manera simbólica la realidad, facilitando así la comprensión de la realidad social a través del análisis de estas expresiones culturales (Hidalgo-Marí, 2017). En este contexto, las series actúan como “constructoras de universos simbólicos en los que se articulan valores sociales, perspectivas de vida y las aspiraciones de varias generaciones para lograr las cualidades de los personajes” (López-Gutiérrez & Nicolás-Gavilán, 2015, p. 23). Además, estas producciones transmiten “roles y conductas” mediante su “componente social y cotidiano” (Hidalgo-Marí, 2017, p. 294).

La televisión hace uso de estereotipos, ya que estos funcionan como un código social reconocible para la audiencia. Sin embargo, su influencia puede ir más allá de la representación de una ideología y puede contribuir a generar estos estereotipos, perpetuar antiguos patrones o crear nuevos: Sánchez-Andrada et al. (2011, p. 20) afirman que “la ficción televisiva presenta modelos de identificación que son imitados, promoviendo así representaciones estereotipadas”.

Es posible estudiar si las series de ficción realmente reflejan “una realidad similar a la existente dentro de la sociedad actual o difiere a través de la infrarrepresentación y los estereotipos” (Barrios-Rodríguez et al., 2021, p. 317). Asimismo, la investigación sobre la representación de estereotipos de género en el audiovisual de ficción es “clave para poder determinar la posible evolución de la situación social de las mujeres” (Torres-Romay & Izquierdo-Castillo, 2022, p. 107).

Este trabajo tiene como objetivo principal el análisis de la representación de la protagonista de una serie actual (*Fleabag*) desde una perspectiva de género y desde su posicionamiento con respecto al movimiento feminista. Creemos entonces conveniente citar los principales valores y características con los que se identifica la cuarta ola del feminismo, vigente en el momento contemporáneo a la producción de la serie.

Incluso si la teorización de las olas del movimiento feminista es objeto de debate (Muñoz, 2019) y los resultados no pueden ser concluyentes, la cuarta ola podría interpretarse como una evolución significativa en el activismo feminista. Así, valores identificados con ella como la interseccionalidad o el activismo digital pueden entenderse como una adaptación del feminismo a los problemas actuales y a las inquietudes contemporáneas. De forma muy sintética, estas podrían ser las principales características de la cuarta ola del feminismo.

1) Interseccionalidad. Este concepto, que puede incluso considerarse heredero de la tercera ola (Crenshaw, 1991; Evans, 2016), destaca la importancia de considerar múltiples ejes de identidad, como raza, clase, género y orientación sexual, en el análisis feminista. La cuarta ola reconoce que las experiencias de opresión no son homogéneas y que las

mujeres pueden enfrentarse a discriminaciones múltiples y superpuestas. La interseccionalidad se ha convertido en un marco crucial para el activismo feminista contemporáneo, especialmente en plataformas digitales donde se amplifican diversas voces y experiencias (Day & Wray, 2018; Muñoz, 2019).

2) Activismo digital. El uso de las redes sociales y otras plataformas digitales ha revolucionado el feminismo en la cuarta ola (Garrido-Ortolá, 2022). Estas plataformas permiten una comunicación global e inmediata, facilitan la creación de movimientos de opinión y de actuaciones, difunden información y, en definitiva, invitan a la movilización social, conformando así espacios más horizontales, plurales y diversos (Muñoz, 2019). El activismo digital aumenta la visibilidad de las causas feministas y proporciona un espacio para la construcción y para la expresión de identidades feministas. La capacidad de transceder barreras geográficas ha permitido así la creación de una comunidad feminista global, accesible a personas de diversas regiones y contextos (Muñoz, 2019; Matich et al., 2019).

3) Resistencia a la cultura de la violación y la violencia de género. Movimientos como #MeToo han surgido como respuestas contundentes al acoso y al abuso sexual (Muñoz, 2019). Estos movimientos han puesto en evidencia la magnitud del problema y han proporcionado un espacio para que las supervivientes compartan sus historias y busquen justicia. Siguiendo una de las ideas ya presentes en la tercera ola del feminismo, las experiencias personales de violencia y opresión y su denuncia son, en sí mismos, actos políticos (Aguilar-Barriga, 2020).

4) Inclusión y diversidad. La cuarta ola del feminismo promueve la inclusión y la diversidad dentro del movimiento. Este enfoque

inclusivo es una respuesta directa a las críticas de las olas feministas anteriores, que a menudo fueron vistas como excluyentes y centradas en las experiencias de mujeres blancas y de clase media (Muñoz, 2019; Lange & Pérez-Moreno, 2020).

5) La preocupación por la sostenibilidad y por los valores ecológicos (Wrye, 2009). De esta forma, el movimiento feminista demuestra su compromiso con otras causas, lo que lleva de nuevo a la idea de interseccionalidad.

***Fleabag* como objeto de estudio**

Creada por Phoebe Waller-Bridge, la serie *Fleabag* tiene su origen en una obra teatral estrenada en el Edinburgh Fringe Festival en 2013, a modo de monólogo protagonizada por la propia dramaturga y actriz (Beaumont, 2021). La adaptación como serie de televisión es producida por Two Brothers Picture y BBC Studios (que emite su primera temporada en BBC Three y BBC Two y la segunda en BBC One), en coproducción y distribución internacional exclusiva de Prime Video.

La serie ha sido objeto de varias investigaciones que han primado el estudio de la narrativa (Gibbons & Whiteley, 2021; Dove-Viebahn, 2023), pero también el posicionamiento que hace respecto al movimiento feminista (Darling, 2020; Holzberg & Lehtonen, 2022; Mata-Muñoz, 2024). Estos trabajos llegan a concluir que *Fleabag* se sitúa en un lugar disruptivo, como representante de un modelo de nueva y moderna televisión (Shuster, 2021). De esta forma, la literatura académica alrededor de la serie ha destacado su innovación formal, pero también su enfoque de género.

Tabla 1
Fase previa de análisis de Fleabag

Título	<i>Fleabag</i>
Años de producción	2016-2019
Temporadas	2
Nº episodios	12
Género	Comedia dramática
Duración episodio	27 minutos
Productoras	Two Brothers Pictures.
Nacionalidad	Reino Unido
Autoría	Phoebe Waller-Bridge
Reparto/personaje	Phoebe Waller-Bridge (Fleabag), Sian Clifford (Claire), Olivia Colman (Godmother), Bill Paterson (Dad), Brett Gelman (Martin), Andrew Scott (The Priest)
Sinopsis	Una joven londinense de la que solo se conoce su apodo (Fleabag) vive de una forma caótica mientras alterna relaciones, mantiene una cafetería, se relaciona con su familia disfuncional (formada por su padre viudo, su hermana, su cuñado y la nueva pareja de su padre) y afronta como puede el trauma del suicidio de su mejor amiga. En la segunda temporada se enamora de un sacerdote católico y prolonga los conflictos familiares.

Elaboración propia a partir de IMDB (2024).

Objetivos y metodología

El propósito principal de este trabajo es examinar la representación de la protagonista de la serie *Fleabag* desde una perspectiva de género. Para ello, se realiza un análisis textual audiovisual que identifica y describe los rasgos característicos del personaje seleccionado. El segundo objetivo es evaluar la representación de los valores de la cuarta ola del movimiento feminista contemporáneo y detectar la posible presencia de estereotipos sexistas.

Para alcanzar el primer objetivo, se aplica un análisis narrativo de los personajes, con énfasis en los aspectos clave de la caracterización que definen a las mujeres representadas. Este enfoque se integra en el análisis textual audiovisual, que, según Casetti y Di Chio (2017), implica descomponer el texto audiovisual para su posterior recomposición. Debido a la naturaleza del objeto de estudio y a sus objetivos, se adopta una perspectiva de género.

El análisis narrativo desde una perspectiva de género en *Fleabag* se aborda atendiendo a la perspectiva fenomenológica del análisis del personaje, es decir, considera a la protagonista como una entidad individual (o como simulacro de la persona) antes que como rol o como actante dentro de la trama. A partir de la metodología de Casetti y Di Chio (2017), se aplican las propuestas de Valverde-Maestre y Pérez-Rufí (2021), Guarinos-Galán (2009) y Galán-Fajardo (2006, 2007).

La primera parte de este esquema metodológico se enfoca específicamente en el análisis de las protagonistas y se divide en las tres dimensiones clásicas: física, psicológica y social (Egri, 1960; Galán-Fajardo, 2006; Galán-Fajardo, 2007; Valverde-Maestre & Pérez-Rufí, 2021).

Para lograr el segundo objetivo (evaluar la representación de los personajes femeninos analizados en relación con el movimiento feminista contemporáneo), se examina la adecuación de la representación del personaje seleccionado para el análisis según los principios de la cuarta ola del movimiento feminista.

Resultados

Siguiendo la metodología de análisis textual que atiende a la construcción del personaje desde una óptica fenomenológica, se presentan

los resultados obtenidos en las tres dimensiones propuestas (tabla 2): física, psicológica y social.

Tabla 2
Análisis del personaje protagonista

Análisis de la dimensión física	
Nombre	Fleabag
Edad	30 años
Aspecto físico	Delgada, alta, pelo corto. Ropa sport contemporánea.
Etnia	Caucásica
Sexo	Mujer
Género	Binario, femenino
Análisis de la dimensión psicológica	
Tipo de personalidad	Extrovertida
Carácter	Alegre, confusa, aislada, incrédula, impulsiva, inteligente, graciosa, valiente, fanfarrona, obstinada, justa, optimista, nerviosa, sensible, extravagante, compleja, noble, alienada, evidente, leal, impetuosa, locuaz, torpe, franca, galante, activa
Meta	Sentirse aprobada y reconocida
Motivación	Falta de autoestima
Análisis de la dimensión social	
Clase social	Media-baja
Estado civil	Soltera
Estabilidad relaciones	No
Condición sexual	Heterosexual, con un episodio gay
Familia/hijos	Sin hijos
Ámbito profesional/ formación	Dependiente de cafetería. Formación desconocida.

Elaboración propia.

Comenzando por la primera dimensión, la física, ha apuntarse en primer lugar que de Fleabag no se conoce su nombre (se trata de un

apodo), lo que resulta extremadamente singular, dada la complejidad del personaje, la cantidad de información que se transmite de ella y el acceso a sus facetas más íntimas. El apodo de Fleabag puede traducirse – literalmente- como “saco de pulgas”: este sobrenombre puede interpretarse como vejatorio y conecta directamente con uno de los rasgos que define la identidad del personaje, su baja autoestima. Podría así entenderse este nombre como una expresión del odio que la protagonista parece sentir por sí misma, pero también del maltrato al que se somete permitiendo ser denominada de esta manera.

El padre, la madrina y el sacerdote con el que se relaciona Fleabag tampoco tienen un nombre propio, aunque sí lo tiene su hermana (Claire) y otros personajes secundarios (Martin, Harry, etc.).

Con respecto a la edad, la protagonista es una joven adulta de alrededor de 30 años. La hermana de Fleabag es un par de años mayor, pero no mucho más. Como mujer de mayor edad se encuentra el personaje de la madrina de Fleabag, en un papel importante pero secundario con respecto a los de Fleabag y su hermana. Se mantienen así roles y estereotipos ya identificados en estudios etarios en contenidos audiovisuales (Guarinos, 2023). Las tres mujeres protagonistas son cisgénero y no se cuestiona su identidad de género, por lo que son binarias.

El rasgo más destacado del aspecto físico de Fleabag es su delgadez y su altura. De etnia caucásica, sería arriesgado afirmar que representa los cánones de belleza contemporáneos, pero sí se muestra atractiva y con buen aspecto. Fleabag viste con ropa de tipo sport salvo en situaciones sociales de celebración, en la que cuida mucho su apariencia externa; esta llega a ser un problema en el funeral de su madre, donde todos los personajes alaban su involuntaria belleza, pese al momento de duelo.

La segunda dimensión del análisis en la metodología propuesta atiende a su configuración desde el punto de vista psicológico. Se ha calificado el tipo de personalidad de Fleabag como extrovertida: su arrojo en situaciones públicas explica esta opción. La excentricidad notoria de Fleabag lleva a su madrina a pedirle que deje de reclamar la atención cuando no debe ser la protagonista, o de boicotear eventos públicos. La comicidad de las series nace precisamente de la manifiesta inadaptación del personaje a pautas de conducta social o a su torpeza. Ello termina por ofrecer un retrato excéntrico y singular, incluso cuando es aparentemente involuntario.

Con respecto al carácter, Fleabag es muy divertida, aunque el trasfondo trágico y el profundo sentimiento de culpa que arrastra en la primera temporada hace de esa faceta festiva y bromista una máscara tras la que oculta la tristeza. En la segunda temporada, con objetivos más definidos relacionados con su vida amorosa, el personaje parece haber dejado atrás la tristeza previa.

En la primera temporada, Fleabag está traumatizada por la muerte de su mejor amiga, de la que se siente culpable: la traicionó al mantener relaciones sexuales con su novio y las consecuencias de su reacción al conocimiento de la noticia provocó un desgraciado accidente que acabó con la vida de la amiga. Aunque Fleabag intenta no darle importancia, finalmente ha de afrontar el sentimiento de culpa y buscar la redención.

Recordemos que habíamos interpretado el apodo de Fleabag como una expresión de autodesprecio que el personaje siente por sí misma: dicho autodesprecio inconfesado, ahondado por el sentimiento de culpa tras la muerte de la amiga, da profundidad al personaje. El personaje

no lo expresa de forma manifiesta, pero puede inferirse a partir de la falta de autoestima que transmite en todo momento.

En la segunda temporada, el trauma por la muerte de la amiga no se hace manifiesto y esta vez el eje de la historia es una complicada relación con un sacerdote, a sabiendas de que no podrá tener un verdadero compromiso con él (cosa que, por otra parte, parece pretendido y deseado por Fleabag).

Puede afirmar sobre las metas y las motivaciones que, pese a su diversidad, tienden a relacionar las facetas profesionales con las personales del personaje. Podría señalarse, de manera genérica, que todas las mujeres analizadas desean alcanzar el éxito en una actividad profesional y compatibilizarlo con el triunfo personal y familiar, de donde resulta una suerte de conciliación como ideal al que aspirar.

La exposición de metas y motivaciones hace de la mujer protagonista un personaje complejo: Fleabag no expresa sus objetivos e inferirlos no resulta fácil. Durante la primera temporada no queda claro si pretende superar el trauma de la muerte de su amiga o lograr el éxito de la cafetería que regenta. Ignorada la meta, resulta casi imposible imaginar su motivación. La propia Phoebe Waller-Bridge señalaba en una entrevista sobre el personaje que su única motivación “para estar ahí era hacerte reír” (Beaumont, 2021, p. 104). Podría concluirse que su finalidad en el relato es la supervivencia después de un hecho tan traumático como la muerte de la amiga, superar el sentimiento de culpa o, como señala Humble (2022, p. 901), buscar “reconocimiento” y sentirse apreciada.

En la segunda temporada, con la seguridad que le aporta la popularidad de su local, los objetivos son algo más claros: seducir a

un sacerdote y saber qué quiere en la vida, de tal forma que su incertidumbre se hace explícita. Ambos serían objetivos de tipo personal y no profesional. La travesía personal de Fleabag parece llevarla a un punto de aceptación de sí misma, de alcance de mayor autoestima, que puede llevar a la consecución del éxito y del logro de sus metas.

Cabe apuntar que desde el punto de vista narrativo, la serie es disruptiva por cuanto se permite la ruptura de “la cuarta pared” en los momentos en los que la protagonista mira directamente a cámara y se dirige a la audiencia, actualizando así la figura del narratario. Aunque el recurso no es novedoso, se logra una inmediata empatía con la audiencia, confidente del personaje y de la expresión de informaciones y emociones íntimas. Se logra así una mayor transmisión de información en el plano psicológico, lo que permite una construcción del personaje más compleja.

En definitiva, el análisis de la dimensión psicológica permitiría reconocerla como un personaje redondo y multidimensional, por cuanto confluyen en su caracterización rasgos muy variados, incluso contradictorios. La meta aporta volumen, al basarse en el conflicto y la difícil conciliación del éxito profesional y el éxito personal, pero sobre todo en la búsqueda de la autoaceptación y la felicidad.

La tercera dimensión del análisis es aquella que la estudia desde una perspectiva social. Con respecto a la clase social, aunque la clase media es la referencia, Fleabag es camarera de su propia cafetería y dice no pasar apuros económicos, pero su familia la considera en la miseria económica. Ello es debido al mejor posicionamiento social tanto de su hermana como de su padre y su madrastra. En la primera temporada su negocio atraviesa dificultades y parece siempre vacío, mientras que, en

la segunda temporada, un giro afortunado convierte la cafetería en un local de moda entre el vecindario, lo que aparta del foco argumental los problemas laborales.

Apuntemos sobre el estado civil que Fleabag es soltera. Para Fleabag las relaciones son pocos estables, pero manipula a un exnovio para hacerle volver con ella y aspira a una relación que sabe imposible desde el principio con un sacerdote católico.

En cuanto a orientación sexual, el caso de Fleabag es interesante porque, aunque manifiestamente heterosexual, no duda en besar y expresar sus deseos hacia el personaje interpretado por Kristin Scott Thomas, como lesbiana muy carismática por la que se siente seducida. Pese a ser rechazada, el impulso sexual mostrado hacia otra mujer durante una escena podría caracterizarla como una mujer heterosexual con cierta flexibilidad hacia otras opciones.

Fleabag no tiene hijos ni expresa ninguna inquietud al respecto. La ausencia de hijos no significa que la trama se aleje de asuntos familiares: en Fleabag la compleja relación con los miembros de su familia centra buena parte de las escenas. Con su hermana Claire, la relación es conflictiva al apreciarse la rivalidad entre las hermanas, pero simultáneamente se reconoce un profunda solidaridad entre ambas y una preocupación por el bienestar de la otra. Fleabag, como antiheroína acostumbrada a cargar con las consecuencias de sus errores, llega a asumir socialmente como propias las debilidades y las dudas de su hermana. En una cena en un restaurante durante la segunda temporada, Fleabag dice haber sufrido un aborto, cuando es realmente Claire la que intenta ignorar tanto el propio hecho -fortuito-, como las expresiones de desaprobación de su marido hacia Fleabag por ello -en realidad dirigidas hacia su esposa.

Como se ha mencionado, la protagonista desarrolla una actividad profesional que focaliza algunas de las tramas. Esta situación la “libera” de los estereotipos identificados en la representación de otros personajes femeninos relacionados con la ocupación laboral (Barrios-Rodríguez et al., 2021). Por otra parte, la formación académica de Fleabag no es comunicada, aunque contrasta sumamente con la formación y la posición laboral de su hermana Claire. Este contraste entre hermanas puede ser también el origen de los conflictos con el conjunto de la familia.

Podría concluirse que la dimensión social busca cierta diversidad e intenta esquivar estereotipos. Aquí se recoge el relato de una mujer caracterizada en principio como “perdedora” y como antiheroína que hace frente a los obstáculos impuestos por sus contextos sociales para superarse y lograr satisfactoriamente sus objetivos, tanto personales como profesionales.

***Fleabag* y el feminismo**

Fleabag se sitúa en un lugar disruptivo, como representante de un modelo de nueva y moderna televisión (Shuster, 2021). El posicionamiento que la serie hace respecto a los principios del feminismo podría calificarse de postfeminista, desde el momento en que acepta los valores y los principios del movimiento feminista y los lleva un paso más allá, cuestionándolos. La protagonista se considera a sí misma una “mala feminista”, como reconoce ante su padre: en una conferencia feminista a la que acude junto a su hermana (cuya participación ha sido financiada por el padre), admiten públicamente que sacrificarían algunos años de vida por ser más hermosas. En un par de ocasiones, Fleabag

manifiesta la preocupación por su aspecto con frases tan contundentes como estas: “A veces pienso que no sería tan feminista si tuviera las tetas más grandes”; “Mi cuerpo es la única cosa que me queda y cuando no sea *follable* no tendré nada”; “El pelo lo es todo”.

Otra escena interesante es aquella en la que tiene la protagonista un incidente con un suéter del que intenta desprendérse en una entrevista con un empleado de banca que debe evaluar la viabilidad del crédito que ha solicitado: Fleabag muestra su ropa interior superior y el empleado la expulsa de la habitación ofendido, al haber interpretado una invitación sexual a modo de “extorsión”. Mediante este sketch, el personaje marca las distancias con respecto a personajes femeninos creados como estereotipos que utilizarían su físico para lograr un beneficio profesional, pero también expone el miedo del varón que se siente amenazado por un posible acoso por parte de una clienta. Frente a personajes masculinos caracterizados como estereotipos machistas (como el cuñado), la serie es sensible a la representación de hombres que no ejercen violencia sexual contra las mujeres.

Según Bassil-Morozow (2020, p. 38), Fleabag “adora el sexo porque le hace sentir necesitada y deseada”, lo que expresa una dependencia de la mirada masculina que la enfrenta a los postulados feministas en los que dice creer.

El feminismo parece así representarse como un nuevo corsé que limita a Fleabag y a su hermana Claire: los valores del heteropatriarcado normativo establecen los cánones a los que debían adaptarse las mujeres, siempre desde la mirada masculina, pero el feminismo también las obliga a identificarse con un modelo de mujer liberada del patriarcado, empoderada, segura de sí misma, desinteresada de su apariencia

e independiente, lo que supone un nuevo canon al que deben adaptarse y con el que no terminan de identificarse.

Es más que probable que la protagonista esté interpretando de forma equivocada los principios del feminismo de la cuarta ola, al ponerlos en la misma balanza que la preocupación por la percepción de su cuerpo, pero en todo momento se ha evitado la idealización del personaje y se la ha mostrado realizando comportamientos moralmente reprobables, por lo que el “feminismo mal entendido” de *Fleabag* podría ser un defecto más que la caracterizase, dado que no teme enseñar “su desviación” (Bassil-Morozow, 2020, p. 41).

Puede añadirse que la relación entre las tres mujeres de la serie (*Fleabag*, su hermana y la madrina de ambas) es tremadamente conflictiva, lo que se aleja de una representación afable de la sororidad. Pese a ello, *Fleabag* y su hermana saben comprenderse y perdonarse. En definitiva, *Fleabag* cuestiona los postulados del feminismo y expone las contradicciones a las que puede llevar, lo que sitúa la serie en un lugar más próximo al postfeminismo.

Aun con una muestra muy diversa, Donstrup-Portilla (2022, p. 43) concluía sobre la ficción en seriada en Prime Video, como hace este trabajo, que “si algo tienen en común las tres series analizadas es poner el foco en asuntos que se discuten dentro del feminismo (la desigualdad laboral, la maternidad o la violencia machista, entre otros)”, aunque lo hace desde un posicionamiento feminista liberal y no radical.

Conclusiones

El análisis de la protagonista de *Fleabag* desde la perspectiva del postfeminismo muestra una representación compleja de la mujer

contemporánea. La serie de Phoebe Waller-Bridge no solo refleja las luchas y desafíos de las mujeres en la sociedad actual, sino que también cuestiona y amplía los límites del feminismo. Esta diversidad en la representación de la mujer es coherente con la idea de interseccionalidad de la cuarta ola del movimiento feminista.

La serie *Fleabag* destaca por su esfuerzo en mostrar cierta variedad de facetas psicológicas y sociales de las mujeres y evita, en todo caso, la idealización de los personajes femeninos y de las relaciones entre las mujeres. El análisis textual audiovisual ha llevado a concluir que se trata de un personaje redondo, complejo, con múltiples facetas y con una mezcla de rasgos que van desde la excentricidad y la valentía hasta la vulnerabilidad o el desasosiego. Esta diversidad es crucial para evitar simplificaciones estereotipadas y ofrecer personajes con los que la audiencia puede identificarse en múltiples niveles.

Aunque la serie aún presenta algunas limitaciones en términos de diversidad física (con una protagonista blanca, delgada, atractiva y heterosexual), logra subvertir muchos de los estereotipos tradicionales a través de su complejidad. *Fleabag*, como antiheroína, rompe con las expectativas normativas y presenta una narrativa donde sus defectos y fallos son tan significativos como sus virtudes, lo que enriquece la representación de las mujeres en la televisión.

Fleabag se posiciona en un territorio postfeminista al aceptar y cuestionar simultáneamente los principios del feminismo. La protagonista expresa abiertamente sus conflictos internos respecto a la feminidad y la percepción social, reflejando una tensión entre los ideales feministas y las realidades personales. Este enfoque evita la idealización y permite una representación más honesta y cruda de la mujer moderna.

Las relaciones entre las mujeres en la serie, especialmente entre Fleabag, su hermana Claire y su madrina, son complejas y a menudo conflictivas. Aunque se alejan de una representación idealizada de la sororidad, estas relaciones muestran una profundidad emocional y una autenticidad que reflejan la realidad de muchas mujeres. La capacidad de las hermanas para comprenderse y perdonarse a pesar de sus diferencias subraya un matiz de solidaridad genuina.

Fleabag no se conforma con ser simplemente una comedia dramática; también actúa como una crítica social que aborda temas relevantes dentro del feminismo contemporáneo, como la autoimagen, la sexualidad y la independencia. Como se ha comentado, *Fleabag* se sitúa a otro nivel, asume los postulados del feminismo y evita ofrecer mensajes de denuncia obvios para representar la complejidad de mujeres contradictorias, inseguras y fuertemente emocionales, muy alejadas de los ideales impuestos por el patriarcado, pero al mismo tiempo poco ejemplares para el movimiento feminista.

El carácter disruptivo de la serie no se encuentra solo en la caracterización de una antiheroína, perdedora, arrolladora y muy divertida (personaje que podría seguir la estela de algunas de las mujeres de las comedias de Howard Hawks con Katherine Hepburn), sino también en el nihilismo que subyace en la falta de metas y de motivaciones de un personaje para el que su mayor conflicto supone la definición de su propia identidad ante el trauma y la pérdida.

Referencias

- Aguilar-Barriga, N. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 5(2), 121–146. <https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387>

AMECO, Asociación de Mujeres Profesionales de los Medios de Comunicación (2006). *Mujeres en serie. Discursos de género en la ficción televisiva del nuevo milenio*. AMECO.

Barrios-Rodríguez, S., González-de-Garay, B., & Marcos-Ramos, M. (2021). Representación de género en las series españolas de plataformas de streaming. *Cuestiones de género: de la Igualdad y la Diferencia*, (16), 298–322. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i16.6304>

Bassil-Morozow, H. (2020). Persona and Rebellion in Trickster Narratives. Case Study: Fleabag (BBC 2016-2019). *Persona Studies*, 6(1), 30–42. <https://doi.org/10.21153/psj2020vol6no1art998>

Beaumont, J. (2021). Phoebe Waller-Bridge's Fleabag(s): direct address and narrative control from stage to small screen. *Journal of International Women's Studies*, 22(2), 103-119. <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol22/iss2/10>

Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Gedisa.

Casetti, F., & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Collins, P. H. (2009). *Another Kind of Public Education: Race, Schools, the Media and Democratic Possibilities*. Beacon Press.

Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, (43), 1241–1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>

- Day, K., & Wray, R. (2018). Fourth-wave feminism and postfeminism: Successes and failures. *Transform: A Journal of the Radical Left*, (4), 113–137. <https://eprints.leedsbeckett.ac.uk/id/eprint/7735/>
- Darling, O. (2020). ‘The moment you realise someone wants your body’: neoliberalism, mindfulness and female embodiment in Fleabag. *Feminist Media Studies*, 22(1), 132–147. <https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1797848>
- Donstrup-Portilla, M. (2022). El feminismo en las series de ficción de Amazon prime. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 11(1), 24–48. <http://dx.doi.org/10.17583/generos.6758>
- Dove-Viebahn, A. (2023). Controlling the narrative, examining the self: The unruly femme subjectivity of Fleabag. *Sexualities*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/13634607231157072>
- Egri, L. (1960). *The Art of Dramatic Writing*. Touchstone.
- Evans, E. (2016). What Makes a (Third) Wave? How and Why the Third-Wave Narrative Works for Contemporary Feminists. *International Feminist Journal of Politics*, 18(3), 409–428. <https://doi.org/10.1080/14616742.2015.1027627>
- Galán-Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *Eco-Pós*, 9(1), 58–81. <http://hdl.handle.net/10016/9475>
- Galán-Fajardo, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Enlaces: revista del CES Felipe II*, (7), 1–11. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/5554>

García-Beaudoux, V. (2014). Influencia de la televisión en la creación de estereotipos de género y en la percepción social del liderazgo femenino. La importancia de la táctica de reencuadre para el cambio social. *Ciencia Política*, 9(18), 47–66. <https://bit.ly/3QaPOFA>

Garrido-Ortolá, A. (2022). Reivindicaciones feministas de la cuarta ola: la transnacionalización de la protesta. *Asparkia. Investigación Feminista*, (40), 191–216. <https://doi.org/10.6035/asparkia.6184>

Gibbons, A., & Whiteley, S. (2021). Do worlds have (fourth) walls? A Text World Theory approach to direct address in Fleabag. *Language and Literature*, 30(2), 105–126. <https://doi.org/10.1177/0963947020983202>

Guarinos-Galán, V. (2009). Fenómenos televisivos teenagers: prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar*, 33(17), 203–211. <https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-012>

Guarinos, V. (Ed.) (2023). *El envejecimiento en las series de ficción. Roles, estereotipos y resignificaciones*. Tirant lo Blanch.

Hidalgo-Marí, T. (2017). De la maternidad al empoderamiento: una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española. *Prisma Social*, (Extra 2), 291–314. <https://revistaprismasocial.es/article/view/1551>

Holzberg, B., & Lehtonen, A. (2022) The affective life of heterosexuality: heteropessimism and postfeminism in Fleabag. *Feminist Media Studies*, 22(8), 1902–1917. <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1922485>

Humble, C. (2022). Mirrors and masquerades in Fleabag and Crazy Ex-Girlfriend. *The International Journal of Psychoanalysis*, 103(5), 895–908. <https://doi.org/10.1080/00207578.2022.2116854>

Lange, T., & Pérez-Moreno, L. C. (2020). Architectural Historiography and Fourth Wave Feminism. *Architectural Histories*, 8(1). <http://doi.org/10.5334/ah.563>

López-Gutiérrez, M. L., & Nicolás-Gavilán, M. T. (2015). El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario. *Revista ComHumanitas*, 6(1), 22–39. <http://www.comhumanitas.org/index.php/comhumanitas/article/view/20154>

Mata-Núñez, A. (2024). Representaciones etarias de las mujeres mayores en la ficción audiovisual. Fleabag como caso de estudio. *Doxa Comunicación*, (38), 227–245. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n38a1921>

Matich, M., Ashman, R., & Parsons, E. (2019). #freethenipple – Digital activism and embodiment in the contemporary feminist movement. *Consumption Markets & Culture*, 22(4), 337–362. <https://doi.org/10.1080/10253866.2018.1512240>

Muñoz Saavedra, J. (2019). Una nueva ola feminista, más allá de #MeToo: Irrupción, legado y desafíos. En P. Rivera Vargas, J. Muñoz Saavedra, R. Morales Olivares, & S. Butendieck Hijerra (Eds.), *Políticas públicas para la equidad social: Volumen II* (pp. 177–188). Universidad de Santiago de Chile (USACH), Universidad de Barcelona.

Sánchez-Andrade, J. J., Fernández-Gómez, E., Gil-Gascón, F., & Segado-Boj, F. (2011). *Las mujeres en la ficción televisiva española de prime time*. Universidad Internacional de La Rioja.

Shuster, M. (2021). Fleabag, Modernism, and New Television. *Canadian Review of American Studies*, 51(3), 324–336. <https://doi.org/10.3138/cras-2020-013>

Torres-Romay, E., & Izquierdo-Castillo, J. (2022). La representación de la mujer en la ficción española. Propuesta de clasificación de roles y estereotipos desde la perspectiva de género. *Ambitos. Revista Internacional de Comunicación*, (57), 102–122. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2022.i57.06>

Valverde-Maestre, Á. M., & Pérez-Rufí, J. P. (2021). Sex Education (Netflix): representación de adolescentes LGTBIQ+ como recurso dramático. *Zer*, 26(50), 167–184. <https://doi.org/10.1387/zer.22528>

Wrye, H. K. (2009). The Fourth Wave of Feminism: Psychoanalytic Perspectives Introductory Remarks. *Studies in Gender and Sexuality*, 10(4), 185–189. <https://doi.org/10.1080/15240650903227999>

**“SE ELES QUEREM UMA BRUXA,
EU LHES DAREI UMA”:
REPRESENTATIVIDADES DE GÊNERO, RAÇA
E SEXUALIDADE NA TRILOGIA *SLASHER*
RUA DO MEDO (NETFLIX, 2021)**

*Ana Karolina Aparecida Alves da Silva*¹
*Marina Soler Jorge*²

Rua do Medo (*Fear Street*), é uma trilogia do gênero de terror *slasher* dirigida por Leigh Janiak, uma mulher cis branca estadunidense, produzida pela Netflix, e lançada nesta mesma plataforma em 2021. O formato de lançamento da trilogia e seu conteúdo feminista e anti-racista podem ser entendidos como expressão das transformações

1. Graduanda em História na UNIFESP.
karolina.silva@unifesp.br

2. Professora do Departamento de História da Arte da UNIFESP e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP.
marina.soler@unifesp.br

e da reinvenção do formato televisivo adaptado agora às plataformas de *streaming* e às novas sensibilidades do público jovem contemporâneo.

Em relação ao primeiro aspecto, trata-se de um formato híbrido entre a televisão e o cinema, uma vez que a trilogia contém elementos característicos de uma obra feita como serialidade, pois a história só se completa e ganha sentido quando é visualizada na sequência correta e em sua totalidade. Além disso, o primeiro episódio inicia-se com um *cold open* – prática na qual se começa uma obra audiovisual imediatamente com a história ao invés dos créditos iniciais – elemento muito mais comum na ficção seriada do que no cinema. Os episódios subsequentes contêm um *recap* do episódio anterior, prática também característica da televisão. Por outro lado, cada episódio tem a duração típica de um filme (100 minutos), o que aproxima a obra do formato cinematográfico, ainda que seu lançamento tenha sido feito exclusivamente no *streaming*.

No que se refere ao conteúdo de *Rua do Medo*, trata-se de obra que procura atualizar o gênero *slasher* a partir das sensibilidades feministas e anti-racistas do público contemporâneo, fenômeno que podemos observar tanto na TV – sobretudo através do protagonismo feminino de muitas das ficções seriadas contemporâneas – quanto no cinema – uma vez que observamos que gêneros como o faroeste e o terror tem sido atualizados e repensados a partir de uma perspectiva racial.

Até recentemente, a televisão era considerada um meio estética e tematicamente inferior, pouco merecedor da atenção de pesquisadores das artes visuais. Arlindo Machado, um dos precursores no Brasil a levar a sério a televisão, dirá:

Se a confissão de amor pela literatura ou por quaisquer outras formas sofisticadas de arte funciona como uma demonstração

(às vezes também uma impostação) de educação, refinamento e elevação do espírito, a paixão pela televisão é, em geral, interpretada como sintoma de ignorância, quando não de desequilíbrio mental. (Machado, 2001, p. 9)

As plataformas de *streaming*, quando surgiram, se esforçaram para definirem-se como diferentes da televisão. Sintomaticamente, o *slogan* da antiga HBO, quando de sua criação, era “Não é TV. É HBO”. No entanto, são muitas as evidências de que a visualização de produtos no *streaming* segue características semelhantes às da TV aberta, sobretudo no que se refere à grande disponibilidade de ficções seriadas com exibição agendada, ao fato de que a visualização se dá no espaço doméstico, e à atitude distraída do espectador que continua sendo presposta como parte da experiência do *home viewing*. Por outro lado, as TVs abertas criam suas próprias plataformas de *streaming*, de modo que a experiência de grande parte dos espectadores atuais, seja assistindo à Rede Globo seja assistindo à Disney+, é muito parecida.

Nas últimas décadas, diversos estudos (Almeida, 2002; Hamburguer, 2007) vêm argumentando que grande parte do preconceito em relação à TV advém de sua identificação a gêneros narrativos femininos, como o melodrama, e ao próprio espaço doméstico, tipo como feminizado. No entanto, mesmo a TV aberta, pré-*streaming*, já explorou diversos gêneros tidos como “masculinos”, como a ficção científica – com *Jornada nas Estrelas* (*Star Trek*, 1966-1969), por exemplo – e o terror – com *Além da Imaginação* (*Twilight Zone*, 1959-1964), que contou com a ilustre colaboração de Alfred Hitchcock.

É interessante notar que, na atualidade, inúmeros gêneros audiovisuais estão dialogando com a agenda feminista e anti-racista.

Como exemplos dessa tendência, podemos citar o thiller *How to Get Away With Murder* (Peter Nowalk, 2014-2020), a comédia *Hacks* (Paul W. Downs, Lucia Aniello, Jen Statsky, 2021-), a minissérie da Marvel *She-Hulk* (Jessica Gao, 2022), o drama histórico *Entrevista com o Vampiro* (Rolin Jones, 2022-), o seriado épico *Os Anéis do Poder* (J. D. Payne, Patrick McKay, 2022-) e o narco-narrativa *Griselda* (Sofia Vergara, Eric Newman, 2024). *Rua do Medo* é parte dessa tendência, uma vez que atualiza um gênero tido como “masculino”, violento e mesmo misógino, o *slasher*, a partir de perspectivas feministas e anti-racistas.

Na primeira parte da trilogia, *Rua do Medo: 1994*, somos apresentados à *Shadyside* e *Sunnyvale*, duas pequenas cidades vizinhas. *Shadyside* é pobre e violenta, enquanto *Sunnyvale* é próspera e pacata. Os habitantes de *Shadyside* tem de lidar com uma maldição, atribuída à “bruxa” Sarah Fier, que viveu no século XVII: de tempos em tempos um cidadão local se transforma em um assassino e mata alguns moradores de *Shadyside*. A maldição parece não se abater sobre *Sunnyvale*. O ano de 1994 é um desses momentos nos quais o assassino aparece. Deena e Sam formam um casal lésbico que está tentando, junto com outros amigos, interromper a maldição. A segunda parte da trilogia, *Rua do Medo: 1978*, se passa em um acampamento de verão, cenário clássico para filmes *slasher*. Lá, jovens transam e fumam maconha até que um deles se transforma no assassino, e passa a matar apenas os jovens campistas oriundos de *Shadyside*. Na última parte, *Rua do Medo: 1666*, vemos a história de Sarah Fier, que vive pacatamente em Union, o antigo vilarejo. Este é o primeiro ano da maldição, e um pastor passa a matar todas as crianças da pequena cidade. Sarah é responsabilizada por estes assassinatos, pois foi vista beijando uma amiga, por quem estava

apaixonada. Antes de morrer enforcada como bruxa, Sarah descobre que um dos moradores locais, Solomon Goode, havia feito um pacto com o diabo: ele e toda a sua descendência seria rica e próspera, e em troca ele entregaria a alma de alguns habitantes locais. Sarah promete que, mesmo morta, irá lutar para que a verdade sobre Goode um dia venha à tona. De volta a 1994, Deena toma conhecimento dos fatos de 1666 e percebe que o xerife de *Sunnyside*, Nick Goode, é o descendente de Solomon, atualmente responsável por manter o pacto com o diabo. São ele e seus antepassados, e não Sarah Fier, o responsável pelos assassinatos e por manter *Shadyside* na pobreza.

Ainda que *Rua do Medo* insira-se no gênero *slasher*, a trilogia hibridiza outros gêneros de terror, sobretudo a história de bruxa, mas também o gênero de mortos-vivos, uma vez que em 1994 todos os assassinos do passado saem dos túmulos para perseguir o casal protagonista Deena e Sam. A trilogia homenageia diversos filmes de terror, como *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975), *Carrie, a Estranha* (Brian de Palma, 1976), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Sexta-Feira 13* (Sean S. Cunningham, 1980), *Pânico* (Wes Craven, 1996) e *Os Estranhos: Caçada Noturna* (Johannes Roberts, 2018). Desta forma, vemos que a televisão, através das plataformas de *streaming*, entende-se em grande medida como espaço privilegiado de (cine)videofilia, em uma hibridização da experiência do cinema com o *home viewing*.

Ao procurar discutir questões raciais e feministas em um gênero considerado bastante branco e masculinista, hibridizando cinema e serialidade, *Rua do Medo* é expressão de um momento de inovação na televisão, apontando para a capacidade do meio em renovar-se estéticamente e tematicamente.

Rua do Medo e a representatividade de gênero e sexualidade

O gênero de terror *slasher* caracteriza-se por um personagem psicopata, diabólico ou monstruoso que persegue um grupo de jovens e mata-os um a um, até que só sobra uma personagem – com frequência feminina – que consegue derrotar o agressor. Usualmente considera-se que os fundadores do gênero são os filmes *O Massacre da Serra Elétrica* (Tobe Hopper, 1974) e *Halloween* (John Carpenter, 1978). Em ambos temos a presença da última sobrevivente feminina, personagem que Carol Clover denominou de *final girl*.

À primeira vista, trata-se de um gênero que expressa valores conservadores, uma vez que muito comumente as jovens vítimas do assassino, momentos antes de morrer, usavam álcool e drogas, tinham relações sexuais ou praticavam delinquências juvenis. As condutas dos personagens adolescentes – como ter relações sexuais antes do casamento ou festejar com os amigos sem a presença cerceadora de adultos – contrariam a moralidade da parte conservadora da sociedade estadunidense. A morte violenta seria, simbolicamente, um castigo aos jovens “transgressores”. Pinedo (1997) no entanto discorda que o terror seja inherentemente conservador, e considera que a crítica ao gênero insere-se na crítica da cultura de massas, vista muitas vezes como ideologicamente reacionária e esteticamente apelativa:

The contemporary horror genre is sometimes criticized in modernist terms for being aligned with the degraded form of pleasure-inducing mass culture. Critics relegate the contemporary genre to the ranks of ideologically conservative culture and excoriate or laud it for promoting the status quo through its reinforcement of such classical binary oppositions as normal/abnormal sexuality. (Pinedo, 1997, p. 12)

Rua do Medo inova ao abraçar inúmeros estereótipos do *slasher*, inclusive a transgressão juvenil, mas reconfigura-os, tornando-os, portanto, menos conservadores: antes de serem atacados pelos assassinos os jovens efetivamente estão transando, usando drogas e aprontando algumas contravenções, mas não são necessariamente os mais “certinhos” que sobrevivem. Isso fica claro em *Rua do Medo: 1978*, quando a jovem “careta” morre e sua irmã encravada sobrevive.

O audiovisual de terror é objeto de reflexão por parte de pensadoras feministas. É interessante observar como um produto que é tido como dirigido ao público jovem masculino e visto como pouco relevante cultural e esteticamente motivou profícias análises que visam refletir sobre a representação feminina. Clover considera que são justamente as características que colocam o terror fora do campo de produção artística “legítima” que fazem com que ele revele de maneira tão transparente atitudes culturais em relação a sexo e gêneros (2015, p. 22).

As autoras que discutem o gênero *slasher* interpretam as personagens femininas de modo diferente, mas, em geral, todas fundamentam seus argumentos a partir de suas duplas identidades simultaneamente como vítimas e agressoras.

Clover (2015) considera que o gênero *slasher* confere grande importância à figura da vítima e, portanto, organiza-se a partir da personagem feminina. Ainda que a autora admita que o *slasher* é perpassado por um olhar sádico-voyeurista dirigido às personagens femininas – que morrem muito mais lenta e cruelmente do que os homens –, ela acredita que “the standard critique of horror as straight forward sadistic misogyny itself needs not only a critical but a political interrogation” (Clover, 2015, p. 19).

Para Clover, a vítima no terror está estruturalmente ligada ao feminino, enquanto o agressor está ligada ao masculino: “there is something about the victim function that wants manifestation in a female, and something about the monster and hero functions that wants expression in a male” (Clover, 2015, pp. 12-13). Isso independe do corpo sexuado que ocupa essas posições, ou seja, independe da vítima e do agressor serem representados por uma mulher ou um homem. No caso do *slasher* há um deslizamento entre o feminino e o masculino: a final girl começa a história como vítima, mas, ao conseguir neutralizar o agressor, ela mesma se torna a agressora, fazendo do personagem masculino a sua vítima. Nesse deslizamento, o que o *slasher* deixaria claro é que “gender is less a wall than a permeable membrane” (Clover, 2015, p. 46). Quando a final girl assume a posição de agressora, e o agressor a de vítima, os lugares estruturalmente se mantêm, mas os corpos sexuados mudam de posição. Assim, a final girl ocupa o lugar masculino, enquanto o agressor, agora vítima, é “feminilizado”. Nas palavras de Clover, “the final girl is boyish, in a word. Just as the killer is not fully masculine, she is not fully feminine” (Clover, 2015, p. 40).

Clover (1992) considera que as primeiras *final girls* são adolescentes “masculinizadas”, uma vez que possuíam nomes neutros – como Ripley, Sidney, Sam e Jess –, e que não usam roupas que exponham o corpo sexuado. Isso contrasta com as outras personagens femininas do *slasher*, que muitas vezes têm seus corpos mais expostos. No entanto, discordamos de Clover no sentido de isso signifique apenas uma “masculinização” da *final girl*. Ao contrário de suas amigas, a *final girl* tende a representar um ideal mais conservador de feminilidade – são “boas filhas”, estão focadas no estudo e não estão sexualmente disponíveis –,

e suas roupas discretas podem ser antes expressão de uma feminilidade tradicional do que da “masculinização” da personagem.

A segunda parte do argumento de Clover baseia-se na assunção, pouco fundamentada por ela, de que o *slasher* é mais assistido por adolescentes do sexo masculino. Para Clover, o jovem garoto espectador inicialmente se identifica com o agressor, celebrando cada vítima deixada por ele em sua trajetória de horror. No entanto, quando a *final girl* passa a ocupar a posição de heroína, o espectador começa a identificar-se com ela. Desta forma, segundo Clover, o *slasher* representaria um dos poucos casos no qual adolescentes do sexo masculino passam a se identificar com a heroína do sexo feminino: “At the moment that the final girl becomes her own savior, she becomes a hero; and the moment that she becomes a hero is the moment that the male viewer gives up the last pretense of male identification” (Clover, 2015, p. 60).

Anteriormente, mencionamos que o audiovisual passa por transformações e reinvenções, adaptando-se, mas também ensejando novas sensibilidades no público jovem contemporâneo, sendo a TV, através de seus produtos contemporâneos, fundamental nesse sentido. Deve-se levar em conta que público jovem acostumou-se com o protagonismo feminino mesmo em gêneros não “femininos”. Podemos questionar o argumento de que a identificação do espectador masculino com a heroína feminina seja um evento pouco comum no audiovisual contemporâneo, e que o *slasher* seria o grande representante deste deslizamento identificatório. No entanto, Clover deixa claro que não vê ganhos neste processo de *trans-identificação*: não se deve aplaudir a *final girl* como um “desenvolvimento feminista”, pois “she is simply an agreed-upon fiction and

the male viewer's use of her as a vehicle for his own sadomasochistic fantasies an act of perhaps timeless dishonesty" (Clover, 2015, p. 51).

Para Clover, a identificação do público masculino com o personagem do assassino, e, posteriormente, com a *final girl*, e do público feminino com as personagens femininas, corrobora e naturaliza os impulsos masculinos de violência sexual e encoraja a vitimização das mulheres (Clover, 2015, p. 91). A cristalização dos papéis no audiovisual, segundo Kaplan (1983, p. 15), é construída a partir das noções culturalmente definidas da diferença sexual e pela posição privilegiada do olhar masculino nos bens culturais, que determina quais corpos podem ser representados como vítimas e quais devem ser os agressores. No audiovisual, os homens olham para as mulheres, que se tornam objetos do olhar, e o mesmo ocorre com o espectador, que é levado a se identificar com o olhar masculino e a objetificar as mulheres na tela (Kaplan, 1983, p. 15). O público passa por esse processo de identificação com os homens agressores e tende a se colocar contra as mulheres vitimizadas (Clover, 2015, p. 91).

Clover reflete sobre o papel da câmara na objetificação sádica das mulheres no *slasher*, uma vez que a morte destas é muito mais cruel e demorada do que as dos homens. Novamente, Rua do Medo abraça este estereótipo ao mesmo tempo em que transgride-o: a morte das personagens femininas, demorada e cruel, não é filmada para o gozo sádico do espectador, pois é tratada como algo absolutamente triste e dramático com o objetivo de causar grande pesar, uma vez que a narrativa havia construído habilmente um espaço de identificação entre elas e o espectador.

Vera Dika (1987) desenvolve argumentos semelhantes a Clover, e insere uma reflexão sobre o papel da câmera na construção da

identificação do espectador ou espectadora com o agressor e com a heroína. Segundo Dika, no *slasher* a câmera identifica-se com o olhar do agressor, inclusive como estratégia para a construção de cenas aterradoras. No entanto, isso não significa que os espectadores tomem partido deste personagem: “Since the spectator shares the killer’s point-of-view shot so often during the course of the film, it might be assumed that he or she is made to identify with the killer. This, however, is only partially true. The structure of identification in the stalker film allows the viewer to identify with the killer’s look, but not with his character” (Dika, 1987, p. 88).

Segundo a autora, os espectadores, independentemente de serem homens ou mulheres, tendem a torcer para a vítima, uma vez que ela significa o lado moralmente correto da narrativa. Para a vítima, são reservados um grande número de *close-ups* e *reverse shots* e mais tempo de tela do que outros personagens (Dika, 1987, p. 89). Enquanto vítima, ela ocuparia na narrativa uma posição “castrada”; uma vez que passa a ocupar o lugar de agressora, no entanto, a vítima se assemelha ao assassino. Há, dessa forma, segundo Dika, uma ambiguidade na identidade sexual da vítima: “Since she is both like the killer in her ability to see and to use violence, and like the victims in her civilized normality and in her initial inability to see, she is portrayed with both male and female characteristics” (Dika, 1987, p. 90).

Isabel Pinedo apresenta uma leitura sobre o *slasher* diferente das autoras anteriores. Ela afirma que sua pesquisa sobre o terror visa desconstruir o pressuposto de que o gênero “does not speak to women but only about them, and that it does this in a degrading manner” (Pinedo, 1997, p. 70). É interessante que essa premissa também é questionada

logo na cena inicial de Rua do Medo: 1994, na qual uma cliente compra um livro de terror juvenil para sua enteada. A vendedora, além de indicar a obra para a cliente, também demonstra o seu entusiasmo em relação ao gênero, em uma forte sugestão de que mulheres também apreciam e consomem terror.

Para Pinedo, no terror pós-moderno – que incluiu o slasher – “women play a more prominent role as both victims and heroes” (Pinedo, 1997, p. 16). Dessa forma, a personagem feminina incorpora qualidades tidas pelo senso comum como “femininas”, como a intuição, e “masculinas”, como a razão. Ainda que o *slasher* incline-se muitas vezes à misoginia, Pinedo considera mister reconhecer que neste gênero vemos personagens femininas autodefendendo-se de maneira efetiva, e que, em grande parte das obras, celebra-se a violência retaliatória de mulheres contra homens (Pinedo, 1997, p. 77). Além disso, Pinedo considera positiva a identificação que o *slasher* proporciona entre os espectadores masculinos e a personagem feminina, pois trata-se de uma identificação com uma mulher que reagiu à violência.

Pinedo critica Clover e Dika pelo fato de ambas considerarem a *final girl* uma personagem masculinizada, como se esta fosse equivalente a um homem travestido. Para a autora, interpretar a *final girl* como masculinizada significa admitir que apenas homens são capazes de agência, agressividade, esperteza e capacidade de luta (Pinedo, 1997, p. 82). Pinedo prefere interpretar o *slasher* como um produto que desafia as fronteiras de gênero, e defende que isso possibilita o engajamento das espectadoras mulheres: “By breaking down binary notions of gender, the horror genre opens up a space for feminist discourse and constructs a subject position for female viewers” (Pinedo, 1997,

p. 83). Ela considera que o slasher fala sobre as ansiedades masculinas em relação à agência feminina, e que assistir personagens femininas derrotarem seus agressores motiva reações de prazer nas espectadoras (Pinedo, 1997, p.85-87). Em *Rua do Medo*, a agência feminina é evidenciada, uma vez que as protagonistas rejeitam muito rapidamente o papel de vítimas e abraçam a violência e brutalidade na tentativa não apenas de sobreviverem, mas de salvarem toda uma cidade.

Finalmente, Barbara Creed também teceu algumas considerações sobre o *slasher*. Segundo a autora, a ansiedade masculina em relação à castração criou dois tipos de personagens femininas no terror: a mulher castradora e a mulher castrada (Creed, 1993, p. 122). O *slasher* seria relevante na compreensão da mulher castradora; ainda que a *final girl* seja inicialmente castrada, é sua imagem como castradora que vai prevaler. Ao contrário de Clover e Dika, portanto, Creed não vê a *final girl* como uma personagem masculinizada, mas como uma mulher castradora, incorporando, portanto, um dos grandes medos masculinos. Creed considera que a construção da mulher como “monstruosidade” no terror, o que incluiu a mulher castradora, não representa necessariamente ganhos feministas (Creed, 1993, p. 7). Podemos argumentar, no entanto, que a personagem castradora, no *slasher*, fragiliza a usual identificação da narrativa com a posição ativa e sádica do espectador masculino, de modo a ensejar uma abertura feminista.

Tendo discorrido sobre os principais argumentos destas pensadoras, é necessário agora empregá-los para refletir sobre *Rua do Medo*. A primeira questão que podemos nos colocar é sobre o problema de gênero colocado pela *final girl*. Ainda que no final da trilogia não exista apenas uma *final girl*, mas um grupo de jovens dispostos a matar o xerife

Nick Goode e acabar com a maldição, a personagem que se sobressai é Deena, uma mulher negra e lésbica. Deena é incrivelmente corajosa e dotada de agência e inteligência. Ainda que nesse sentido Deena possa ser interpretada como tendo traços “masculinos”, sua dedicação a salvar *Shadyside*, sua comunidade, e Sam, sua namorada, por quem ela arrisca sua vida, a colocam mais próxima do que o senso comum entende como “feminilidade”. Ela não é como um homem, mas como a amiga ou namorada que todas as mulheres espectadoras gostariam de ter. Não há dúvida de que ela foi construída como forma de ensejar a identificação sobretudo das espectadoras mulheres. Podemos dizer que Deena une agência e feminilidade, e nesse sentido se aproxima dos argumentos de Pinedo, para quem o *slasher* desafia as usuais fronteiras de gênero e isso possibilita o engajamento das espectadoras mulheres.

Outra questão a ser indagada é sobre a personagem feminina, no *slasher*, ao mesmo tempo como agressora e vítima, como castradora e como castrada. Aqui, é interessante pensar em Sarah Fier, durante mais de 300 anos injustamente responsabilizada pelos assassinatos em *Shadyside*, ou seja, tida como a agressora. No entanto, descobrimos que isso era uma farsa sustentada por gerações de homens da família Goode. Sarah Fier é alguém que não apenas não tem um pênis como não precisa de nenhum, porque também se descobriu lésbica. A ansiedade que ela cria nos homens, que a punem por isso, é justamente a possibilidade de uma vida plena sem o falo. Os homens devem transformá-la ao mesmo tempo em castrada – a vítima da fogueira – e castradora – a bruxa. Assim, *Rua do Medo* novamente abraça o arquétipo *slasher* da mulher castrada e castradora, mas deixa claro que ambos são criados pela ansiedade e pela violência dos homens, precisamente como analisado

por Creed: “male castration anxiety has given rise to two of the most powerful representations of the monstrous-feminine in the horror film: woman as castrator and woman as castrated” (Creed, 1993, p. 122).

Sarah Fier foi construída pelos homens de seu povoado como uma bruxa, figura que talvez seja a mais famosa construção do *monstrous-feminine*, na terminologia de Creed (1993), da História. Mais uma vez, *Rua do Medo* reconhece os estereótipos envolvidos nessa construção: a mulher que esconde a sua verdadeira identidade maléfica através da beleza, a mulher que se tornava bruxa após fazer um pacto com o Diabo em troca de luxúria e poder, a mulher que era serva de satã e o adorava durante os sabás na floresta à noite. Por trás dessas acusações, na realidade, existe a homofobia e o fato de Sarah Fier ser uma mulher independente, que não necessita de homens. Dessa forma, *Rua do Medo* trata a bruxaria como uma forma de controle masculino sobre o corpo e a vida das mulheres, controle este essencial para a manutenção do poder patriarcal.

***Rua do Medo* e a representatividade de raça**

Para discutir questões raciais em *Rua do Medo*, utilizaremos a obra de Coleman, intitulada *Horror Noire: A representação negra no cinema de terror* (2019), e *The Black Guy Dies First: Black horror cinema from Fodder to Oscar* (2023), de Coleman e Harris. Na trilogia, as jovens protagonistas formam um casal lésbico e inter-racial. A jovem branca, Sam, que antes habitava em *Shadyside*, agora mora em *Sunnyvale*, cidade próspera de pessoas brancas, enquanto a jovem negra, Deena, continua “presa” em *Shadyside*, cidade pobre com grande parte da população racializada. *Rua do Medo*, ao tematizar o empobrecimento

da população negra, ultrapassa a lógica da representação e avança na discussão da exploração da população negra por parte da elite branca. Não se trata apenas de colocar pessoas racializadas em tela, mas de discutir as opressões às quais estas pessoas estão sujeitas.

De acordo com Coleman e Harris (2023, p. 110), a década de 2010 foi considerada a “Década da Justiça Social”, uma vez que os movimentos sociopolíticos surgidos nos anos 1960, como o movimento negro e feminista, trouxeram questões anti-racistas e feministas para o centro das discussões. Contudo, essas discussões levaram algum tempo para se refletir sobre o gênero de terror, sobretudo em relação à representação de personagens negros no *slasher*. Por muito tempo, essas produções audiovisuais se debruçavam sobre os personagens brancos que passaram a viver nos subúrbios dos Estados Unidos, como em *Halloween* (John Carpenter, 1978), e que passavam as férias em refúgios isolados, como o acampamento de verão *Crystal Lake* de *Sexta-Feira 13* (Coleman & Harris, 2023, p. 99). Enquanto os programas de televisão costumavam retratar o subúrbio como um local seguro, feliz e próspero, o *slasher* inverteu e desconstruiu essa imagem, substituindo-a por encontros familiares aterrorizantes com assassinos mascarados.

Ao mesmo tempo em que havia obras audiovisuais que colocabam em cena indivíduos brancos sendo atormentados e mortos por outros indivíduos brancos (Coleman, 2019), alguns enredos de terror procuraram explorar a classe média como a vilã. Produções audiovisuais como o seriado *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Frost, 1990-1991), o filme de terror *As Criaturas Atrás das Paredes* (Wes Craven, 1991) e a minissérie *Objetos Cortantes* (Marti Noxon, 2018), exploraram famílias brancas de classe média que escondiam segredos terríveis. *Rua do Medo*

também aborda este tema através da família Goode. À primeira vista, o principal perigo para os personagens da trilogia era a violência dos moradores racializados de *Shadyside*, que supostamente enlouqueciam devido às condições de vida opressiva, e passavam a matar seus amigos. À medida que a narrativa avança, no entanto, revela-se a real causa do perigo: a família branca de classe média “respeitável” de *Sunnyvale* representada pelo policial Nick Goode e seus distintos parentes que, por detrás da fachada de decência e honestidade, tem um pacto com o Diabo.

Assim como apontado pelas autoras feministas analisadas anteriormente, Coleman (2019, p. 223) considera que os papéis femininos no gênero terror tornam-se mais centrais e, com o passar do tempo, mais inovadores. As personagens femininas lutam de forma triunfante contra monstros, como a Ripley em *Alien, o Oitavo Passageiro* (Ridley Scott, 1979), demônios, como a Mia em *A Morte do Demônio* (Fede Alvarez, 2013), e assassinos mascarados, como a Jamie em *Dezesseis Facadas* (Nahnatchka Khan, 2023). No entanto, diferentemente de Clover (1992) e Dika (1987), Coleman (2019) traça um recorte racial em seu estudo sobre as mulheres no *slasher*. Segundo a autora, as personagens femininas negras no terror eram vistas como monstruosas e malvadas, como “vampiras, tentações, súcubos e rainhas vodu” (Coleman, 2019, p. 223), enquanto as *final girls*, as heroínas do *slasher*, eram interpretadas por mulheres brancas. Ou seja, enquanto as *final girls* brancas, de acordo com Clover (1992), não estavam sexualmente disponíveis e eram masculinizadas desde o seu nome até a sua roupa, as personagens femininas negras eram retratadas como mulheres sedutoras e extremamente sexuais (Coleman, 2019, p. 224). Isso se deve às construções sociais, históricas e simbólicas relacionadas a mulheres

negras e brancas, construções estas que, por sua vez, são expressas no audiovisual. As diferenças raciais entre os papéis femininos resultam em representações de mulheres brancas que permanecerão na memória do público, como Wendy de *Premonição 3* (James Wong, 2006) ou Jill em *Pânico 4* (Wes Craven, 2011), enquanto as personagens negras são apagadas pelo protagonismo branco.

Enquanto as *final girls* brancas lutam contra assassinos mascarados no *slasher*, como Jason Voorhees e Freddy Krueger, as mulheres negras enfrentam vilões que, nas palavras de Coleman, não são meros “bicho-papões”, “pois o monstro é codificado amorfamente como ‘branquelo’, e a opressão dos branquitos é persistente” (Coleman, 2019, p. 224). Em *Rua do Medo*, a personagem Deena e seus amigos não enfrentam apenas os assassinos mortos-vivos, mas também a opressão da supremacia branca e de classe através da figura do xerife Nick Goode, um homem cis branco hétero e poderoso. Em diversos momentos da trilogia o xerife Goode hostiliza os personagens de *Shadyside*, seja através de comentários desdenhosos, seja interrogando-os de maneira agressiva ou levando-os ao cárcere por motivos questionáveis. Já os moradores de *Sunnyvale* não são importunados por eles. Goode tem o poder de definir quais corpos devem ser considerados violentos e quais podem assumir a posição de vítima.

Além da luta contra a supremacia branca que a personagem negra enfrenta no terror, Coleman (2019, p. 232) salienta também que neste gênero as mulheres aparentemente estão “nas mãos do sobrenatural”, “mas, por trás da ‘fachada’ feminina, há sempre a história de um homem em crise”. O monstro, portanto, pode ser entendido como expressão de um patriarcado racista. No caso de *Rua do Medo: 1666*, esse “homem

em crise” é representado pelo branco Solomon Goode que, após perder a esposa e o filho, e sem perspectivas futuras, encontra no Diabo uma possibilidade de transformar sua crise em legado e prosperidade.

Sunnyvale e *Shadyside* são espaços delimitados na trilogia e, respectivamente, são considerados o lugar seguro e o lugar perigoso de se morar. Segundo Coleman (2019, p. 246), as produções audiovisuais tendiam a representar a cidade grande como um espaço selvagem, decadente e habitado por minorias raciais e de classe baixa, enquanto o subúrbio era representado como um lugar “branco”, um ideal de “progresso racial e cultural”, no qual as raças e as classes não se misturariam. As representações dos subúrbios no audiovisual parecem neutras “em relação à cor e classe social”, mas em realidade “são primordiais para distinguir negros e brancos, a classe média da classe baixa, o suburbano (dentro dos conceitos norte-americanos) do urbano” (Coleman, 2019, p. 249). *Rua do Medo* não apenas dialoga com este estereótipo, mas o expõe de maneira cristalina, evidenciando clivagens raciais e classistas que marcam o subúrbio estadunidense. *Shadyside* é representada como uma cidade marcada pela pobreza, por altas taxas de criminalidade e desemprego, e *Sunnyvale* é uma cidade rica e livre desses problemas.

Diversas vezes na trilogia é mencionado que os moradores de *Shadyside* não conseguem deixar a cidade. Diegeticamente, isso é resultado da “maldição” que se abate sobre a cidade, mas simbolicamente trata-se de tematizar o poder das estruturas de opressão raciais. Em dois momentos, ao longo da trilogia, alguns personagens tentam atravessar as barreiras sociais e geográficas entre *Sunnyvale* e *Shadyside*. Em *Rua do Medo: 1994*, Sam e sua mãe tentam começar uma vida nova em *Sunnyvale*. No entanto, Sam não deixa de sofrer os horrores

de Shadyside, pois passa a ser possuída pela “maldição”. Em *Rua do Medo: 1978*, o jovem Nick Goode se apaixona por Ziggy, uma garota de *Shadyside*. Ainda que ele seja correspondido, no entanto, a relação não avança, o que deixa implícito que ele não quis se comprometer com alguém de *Shadyside*. Os moradores são uma extensão de *Shadyside*, e mesmo quando não estão na cidade, como em *Rua do Medo: 1978*, ainda sofrem as consequências das desigualdades raciais e sociais.

A personagem Deena da trilogia *Rua do Medo*, apesar de ser construída nos moldes de *final girl* descrita por Clover e Dika, pode se aproximar da *mujer durona* descrita por Coleman. Segundo a autora, ao contrário das *final girls* tradicionais, as heroínas negras do terror são resilientes e aguerridas, travando uma batalha para derrotar o mal, ou seja, “os sistemas de desigualdade” (Coleman, 2019, p. 224). Assim, além de terem que lutar pelas suas vidas, as mulheres duronas possuem um senso de coletividade, pois também querem salvar a sua comunidade e pessoas próximas. Deena não salva apenas Sam, sua namorada, mas toda *Shadyside*. No gênero de terror, raramente as personagens femininas negras ocuparam o protagonismo, e eram inseridas frequentemente no enredo apenas como a melhor amiga negra da *final girl*. Elas não possuíam ações efetivas e por vezes sua função era se sacrificar para salvar os outros personagens brancos, como a Kia em *Freddy x Jason* (Ronny Yu, 2003) e Nyla em *Freaky* (Christopher B. Landon, 2020). Em *Rua do Medo* o protagonismo é de Deena, uma mulher negra lésbica, ainda que ela não derrote a “maldição” sozinha, e sim junto a amigos e ao irmão.

As heroínas no *slasher*, agora, podem ser racializadas e, mais do que sobreviventes, são mulheres duronas obstinadas que assumem a liderança. Ao contrário das chorosas e gritonas *final girls*, elas lutam

e insultam o assassino mascarado (Coleman, 2019). Em *Rua do Medo: 1994*, as personagens racializadas assumem a liderança para acabar com a maldição em *Shadyside* e elaboram um plano para salvar Sam. Deena, ao contrário das *final girls* brancas tradicionais, não abandona a sua sexualidade nem possui o nome neutro ou “masculino”, afirmando-se plenamente como uma mulher com desejos amorosos e sexuais. Além disso, ela não está inserida no enredo da trilogia como a melhor amiga da protagonista branca, mas ela é um dos fios condutores da narrativa, derrotando os “homens machistas e ‘o Homem’ que explora sua comunidade negra” (Coleman, 2019, p. 224).

Poucas obras audiovisuais exploraram as tensões ou as aspirações das personagens femininas negras. Muitas vezes elas não possuem aprofundamento na narrativa e, ao contrário dos homens que “ficam com a garota”, no final terminam sozinhas (Coleman, 2019, p. 232). A trilogia *Rua do Medo* desconstrói e reescreve a participação de mulheres negras no slasher. Os anseios sociais e os medos que atormentam a personagem Deena, desde a falta de perspectiva por ser uma moradora de *Shadyside* até o medo de perder a garota que ama, são habilmente explorados ao longo da narrativa, fazendo com que o público torça por ela. Diversas obras de terror dão aos personagens negros e queer um final trágico, com sofrimento e dor, seja fazendo-os perder seu amor seja fazendo-os sofrer as consequências de suas transgressões. *Rua do Medo* subverte esse destino, dando a Deena um final feliz com sua namorada e uma perspectiva de saída de sua condição social, e tudo isso por obra dela mesma.

Conclusão

A renovação do formato televisivo é caracterizada por avanços tecnológicos impulsionados pelo crescimento das plataformas de *streaming* e do *home viewing*, e pelas adaptações do conteúdo em relação às novas sensibilidades do público jovem contemporâneo. A forma como as obras audiovisuais são exibidas, sobretudo entre (e para) os jovens, sofreu importantes alterações. Ao contrário da televisão tradicional, que tende a dirigir-se a um público mais amplo, as plataformas de *streaming* dialogam fortemente com o público mais jovem. Produtos como *Rua do Medo* são expressões dessas transformações, seja através de seu formato inovador seja pelo seu conteúdo, diretamente impactado por transformações sociais, políticas e históricas tanto do gênero de terror quanto da própria sociedade. Nesse contexto, o *slasher*, ao mesmo tempo em que continua apelando para suas fórmulas mais consagradas, que conquistaram uma base de fãs, abre-se para novas estéticas e representatividades. A transformação da televisão dá espaço para narrativas mais sensíveis, renovando o diálogo entre o público jovem e o *slasher*.

A representatividade de gênero, raça e sexualidade, presentes e tematizados na trilogia *Rua do Medo*, revela importantes transformações no gênero *slasher*. Por muito tempo, os corpos periféricos foram excluídos e apagados do audiovisual, mas, atualmente, ocupam o papel de protagonistas em produções *slasher*. O protagonismo já não se limita a corpos brancos e héteros, mas estende-se também para latinos, como as irmãs Carpenter em *Pânico 5* (Tyler Gillett; Matt Bettinelli-Olpin, 2022), e para *drag queens*, como em *Slay* (Jem Garrard, 2024), além de *Rua do Medo*. Essas representações de corpos não-hegemônicos são possíveis também graças à maior inclusão de mulheres na criação

e produção do gênero terror, como o próprio caso de Leigh Janiak, diretora de *Rua do Medo*. Mulheres representam uma grande parcela do público que assiste a terror e tendem a questionar os papéis de gênero e sexualidade. Grande parte do público, e também as cineastas, roteiristas, e demais mulheres envolvidas na produção audiovisual, debatem e contestam as representações de gênero, raça e sexualidade nas produções contemporâneas.

Os estudos sobre o gênero *slasher* e a representação feminina também passam a ser analisados de outra maneira e inclusive a ser questionados, uma vez que as pesquisas antes se voltavam para os corpos héteros e brancos. Em outras palavras, percebeu-se que tanto o gênero *slasher* quanto as pesquisas acadêmicas se concentravam em histórias de pessoas brancas sendo atacadas por outras pessoas brancas e, por muito tempo, não foi questionado o apagamento de corpos periféricos pelo audiovisual. A forma de se produzir um terror *slasher* atualmente não é a mesma da década de 1980, pois novos questionamentos, motivados por mudanças sociais mais amplas, têm sido levantados. As recentes produções visuais requerem uma nova releitura do gênero, como a realizada, por exemplo, por Coleman (2019). O momento, portanto, é de renovação, seja do formato televisivo, seja dos gêneros audiovisuais, seja da produção teórica que pretende iluminar e fazer-nos refletir sobre esses produtos.

Referências

- Almeida, H. B. D. (2002). Melodrama Comercial: Reflexões sobre a feminilização da telenovela. *Cadernos Pagu*, 19, 171-194. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332002000200008>

- Arlindo, M. (2019). *A Televisão Levada a Sério*. Editora Senac.
- Clover, C. J. (1992). *Men, Women, and ChainSaws: Gender in the modern horror film*. Princeton University Press.
- Clover, C. J. (2015). Her body, himself: Gender in the slasher film. In B. K. Grant (Ed.), *The Dread of Difference, Gender and the Horror Film*. University of Texas Press.
- Coleman, R. R. M. (2019). *Horror Noire: A representação negra no cinema de terror*. DarkSide Books.
- Coleman, R. R. M., & Harris, M. H. (2023). *The black guy dies first: black horror cinema from Fodder to Oscar*. Simon and Schuster.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Dika, V. (1987). The Stalker Film, 1978-81. In G. A. Waller (Ed.) *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film* (pp. 86-94). University of Illinois Press.
- Hamburger, E. I. (2007). A Expansão do “Feminino” no Espaço Público Brasileiro: Novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. *Revista Estudos Feministas*, 15, 153-175. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2007000100010>
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and Film: Both sides of the camera*. Taylor & Francis.

AS DESIGUALDADES NO FEMINISMO PARA NEGRAS E BRANCAS EM COISA MAIS LINDA

Emanuele De Freitas Bazílio¹

Gésa Cavalcanti²

Alice Oliveira de Andrade³

Há uma luta fundamental e constante entre o papel da linguagem e as relações de poder, ou melhor, entre a linguagem e a manutenção e/ou transformação de tais relações de poder. A representação é a arena na qual essa luta é travada – em um jogo temporal que não se estabelece nem por uma cristalização permanente nem por um desenvolvimento

-
1. Mestre em Estudos da Mídia pelo PPGEM/UFRN.
Professora substituta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
manufreitass2@hotmail.com
 2. Doutora em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Federal de Pernambuco.
gesacavalcanti@gmail.com
 3. Doutora em Estudos da Mídia pelo PPGEM/UFRN.
aliceandrade@live.com

linear, mas por processos constantes que podem acontecer, simultaneamente, em diferentes sentidos e velocidades.

A base dessa relação entre linguagem e poder é o entendimento de que o campo da linguagem não existe apenas como campo organizador, mas também como uma forma de regulamentação das práticas sociais, ou seja, “somos nós que fazemos as coisas terem sentido, que lhes damos significados” (Hall, 2016, p. 108). E fazemos isso, através das palavras que usamos para falar de um determinado objeto, das histórias que narramos sobre algo ou alguém, das emoções que são associadas, das classificações e conceituações realizadas. Retomamos aqui a costura com o poder, pois, a representação também é um exercício de poder, já que envolve uma luta pelo controle dos sentidos e significados, um controle das imagens e narrativas. A representação é então definida, em sua forma simplificada, segundo Hall (2016), como o processo através do qual os membros de uma determinada cultura usam a linguagem para produzir sentido.

Diferentes autores se ocuparam de analisar imagens e discursos sobre pessoas negras entendendo-as como formas de manutenção, controle ou transformação dos padrões vigentes e colocando-as, sempre, como lutas por poder. No campo da literatura podemos citar Octavia Butler e Chimamanda Ngozi Adichie. Butler, cuja marcante frase é título desta introdução, afirma que todas as lutas são essencialmente lutas por poder e falar de sua escrita como um instrumento nesta luta⁴. Adichie destaca que histórias também são definidas pelo poder, o modo como elas são contadas, quem as contas, em quais momentos e com

4. Notas da autora na obra Kindred: laços de sangue.

que frequência, tudo isso é indissociável da ideia de poder. “Poder é a habilidade não só de contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa⁵” (Adichie, 2009).

Já Samia Mehrez (1991) nos lembra que confrontar um sistema de pensamento hegemônico é justamente o que significa o ato de decolonizar, e que as estruturas desse pensamento hegemônico estão tanto no campo das ideias como no campo dos discursos e na própria linguagem. bell hooks (2019) evidencia o campo representacional como lugar de luta, crítica, subversão e transformação. Djamila Ribeiro, no prefácio de Mulheres, Raça e Classe de Angela Davis (2012), destaca que a representação é especialmente importante para a população negra, mas afirma que é preciso não só ocupar espaços, mas se comprometer com o rompimento de determinadas lógicas.

Entre as diversas instituições que nos fornecem materialidade para a construção desses sentidos está a mídia, que é a principal fornecedora de imagens e histórias no nosso dia a dia. Segundo Kellner (2001), a cultura veiculada pela mídia produz imagens que ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, elas dominam nosso tempo de lazer, modelam nossas opiniões políticas e comportamento sociais, fornecendo bases para os processos de construção de nossas identidades. O rádio, a TV, o cinema e outros produtos da indústria cultural nos fornecem modelos do que significa ser homem, mulher - numa categorização binária - oferecendo ainda o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia, de raça, de nacionalidade, sexualidade, etc.

5. Discurso da escritora nigeriana Chimamanda Adichie no evento Tecnology, Entertainment and Design (TED), posteriormente disponibilizado em vídeo no Youtube.

Neste artigo, nos ocupamos de discutir justamente o modo como um produto de ficção seriada, a série Coisa Mais Linda, produzida pela Netflix, representa o feminismo protagonizado por mulheres brancas e mulheres negras, e qual as repercussões dessas representações para o telespectador interagente no Twitter. Para isso, no referencial teórico, discutimos, algumas diferenças entre o feminismo negro e o feminismo branco, quanto à isso, cabe dizer que tentar revisar as tensões entre as pautas feministas de mulheres negras e brancas é uma tarefa complexa. Por isso, o que se apresenta aqui são apenas alguns dos principais pontos históricos determinantes para afastamentos e aproximações entre as agendas políticas de feministas negras e brancas.

Feminismo negro e Feminismo Branco

O feminismo surgiu das mobilizações de mulheres brancas de classe média e, consequentemente, teve, por muito tempo, foco exclusivo nas demandas dessas mulheres. Mesmo que houvesse uma polarização entre feministas reformistas e revolucionárias, as demandas iniciais mais genéricas do movimento feminista estavam relacionadas a questões como o direito ao voto, direito ao trabalho e à desconstrução do ideal de fragilidade comumente relacionado ao gênero feminino. Um ideal expresso, por exemplo, em obras como *A mística Feminina* de Betty Friedman (2020). No entanto, se naquele momento as mulheres brancas lutavam pelo direito de trabalhar, as mulheres negras nunca tiveram o trabalho como algo opcional.

Pensando na relação das mulheres negras com o trabalho, Angela Davis (2016) destaca que o papel que o tempo de labuta ocupa na vida dessas mulheres é um reflexo do padrão estabelecido durante os primeiros

anos de escravidão. A existência da mulher negra girava em torno do trabalho e de sua capacidade para gerar novos escravos para o senhor branco. Segundo Stamp (1956 em Davis, 2016), o papel da mulher escravizada era, antes de tudo, o de trabalhadora em tempo integral – fosse no campo, na cozinha ou nos quartos – e apenas ocasionalmente ela podia ser também uma esposa, uma mãe, uma dona de casa.

Após a abolição, “coube a mulher negra arcar com a posição de viga mestra de sua comunidade (...) isso significou que seu trabalho físico foi decuplicado, uma vez que era obrigada a se dividir entre o trabalho duro na casa da patroa e suas obrigações familiares” (Gonzalez, 2020 p. 40). É interessante pensar em como essa dinâmica perdura mais de um século depois, tomemos como situação concreta a pandemia de Covid-19 e a forma como, no Brasil, ela acentua essa noção da mulher negra como “viga mestra”.

A relação com o trabalho não é o único demarcador de diferenciação entre o feminismo branco e feminismo negro. Outro ponto é a relação que existe entre mulher negra e homem negro no contexto racial.

hooks (1982) narra o modo como, durante a primeira onda feminista, do final do século XIX ao começo do século XX, as mulheres negras norte-americanas estavam conscientes do fato de que a verdadeira liberdade envolvia não apenas libertação racial, mas ainda libertação sexista. Essas mulheres negras participaram tanto na luta pela igualdade racial quanto do movimento pelos direitos das mulheres e quando se questionou se a participação delas no movimento feminino colocava em detrimento a luta pelo racismo, elas argumentaram que qualquer melhora no estado social da mulher negra beneficiaria todas as pessoas negras.

Sendo assim, as mulheres negras estavam rompendo um padrão de longos anos de opressão e, pela primeira vez, falando sobre suas experiências. Como afirma hooks (1982) elas enfatizaram o aspecto feminino de suas identidades, destacando o quanto isso as diferenciava dos homens negros. Sojourner Thurth foi uma das mulheres que mais defendeu o direito de voto feminino, procurando alertar para o fato de que, sem esse direito, as mulheres negras teriam que submeter a vontade do homem negro. Segundo ela, havia uma grande conversa sobre dar direitos aos homens negros mais nenhuma palavra sobre fazer o mesmo com relação às mulheres negras, e se os homens negros tivessem direitos e as mulheres negras não tivessem, eles seriam os senhores dessas mulheres (Davis, 2016).

Cabe ainda destacar que, embora os homens e mulheres negras tenham lutado igualmente pela liberdade durante o período da escravidão - tanto que existem indícios históricos de que a divisão do trabalho na vida doméstica dentro das senzalas acontecia de forma igualitária, o que resultava, como afirma Davis (2016) em uma impressionante transformação da igualdade negativa da escravidão em uma igualdade positiva em suas relações sociais e de gênero - “a medida que os homens negros avançavam em todos os espaços sociais eles passaram a encorajar a mulher negra assumir um papel mais subserviente” (hooks, 1982 p. 5). Há aqui uma clara hierarquização de opressões, onde o gênero suplanta a raça na perspectiva masculina, podemos reforçar esse argumento através do destaque que hooks dá ao fato de que o homem branco deu apoio ao homem negro, dando a ele o direito de voto e deixando de fora todas as mulheres.

Esse poderia ser um ponto de aproximação entre o feminismo branco e o negro, mas a suplantação do gênero não se desenvolveu entre as mulheres da mesma forma que entre os homens. Pelo contrário, esse, por sinal, é um interessante ponto de conflito dentro do movimento feminista. Para entender esse conflito é preciso considerar a adesão de mulheres brancas sufragistas ao movimento abolicionista. No contexto dos Estados Unidos, antes que os homens brancos tivesse decidido apoiar o direito de voto dos homens negros, o movimento feminino branco acreditava que seria benéfico alinhar-se com os ativistas políticos negros, mas justamente quando elas perceberam que os homens negros receberiam o direito ao voto e elas continuariam sendo excluídas, que elas se voltaram contra o sufrágio do homem negro.

Há, nos parece, um jogo em que uma minoria representacional é colocada como adversária da outra. De qualquer forma, o que afasta mulheres negras do movimento sufragista neste momento são atitudes como a de Elizabeth Cady Staton que disseminou ideias racistas ao se sentir traída pelo movimento abolicionista quando os homens negros passaram a poder votar, seu objetivo, parece ser “impedir o progresso da população negra (...) se isso significasse que as mulheres brancas deixariam de usufruir dos benefícios imediatos desse progresso” (Davis, 2016 p. 80).

Sendo assim, as mulheres negras foram colocadas na posição de precisar escolher entre dar apoio ao sufrágio feminino, o que implicaria que elas estariam se aliando com mulheres brancas ativistas que haviam publicamente assumido posicionamentos racistas, ou dar apoio ao homem negro que ao mesmo tempo estava endossando o patriarcado. O racismo exibido pelo movimento das mulheres brancas quebrou a frágil ligação que existia entre elas e o ativismo negro.

Quando o movimento pelos direitos civis começou nos anos 1950, as mulheres negras e homens negros mais uma vez se juntaram para lutar pela igualdade racial, ainda assim as mulheres negras engajadas com o movimento nunca receberam a aclamação pública dada aos homens negros. Parecia haver uma aceitação geral de que os líderes mais relevantes e mais respeitados do movimento eram os homens.

Os homens negros ativistas publicamente reconheciam que esperavam que as mulheres negras envolvidas no movimento se conformassem com padrão sexista, demandando que assumisse uma posição subserviente. Elas deveriam cuidar da casa e gerar guerreiros para a revolução. Dessa forma, como destaca hooks (1992), o que havia começado com movimento para liberar todas as pessoas negras da opressão racista acabou se tornando um movimento cujo principal objetivo era estabelecer um patriarcado negro. O fato de que as mulheres negras eram vitimadas tanto pelo sexismo quanto pelo racismo parecia insignificante, já que não poderia tomar precedente sobre a dor masculina.

Novamente, as mulheres brancas e negras se encontravam em momentos muito distintos, pois, enquanto as mulheres brancas estavam justamente rejeitando o papel exclusivo como mãe e a objetificação, as mulheres negras estavam sendo encorajadas a assumir o papel de esposa, mãe, no que Davis (2016) destaca como uma reversão do papel durante o período de escravidão, no qual a mulher negra era valorizada por sua capacidade de gerar filhos, mas não lhe era estendida a exaltação ideológica da maternidade concedida as mulheres brancas. Este poderia ser um momento de conciliação, no entanto, o feminismo reformista – aquele engajado na igualdade de gênero – faz erguer-se apenas uma certa parcela de mulheres, majoritariamente brancas, que conseguem

espaço no mercado de trabalho, conseguem um certo controle sobre suas vidas, tensionando o sistema existente, como afirma hooks (2019) e “podem contar com o fato de existir uma classe mais baixa de mulheres exploradas e subordinadas para fazer o trabalho sujo que se recusaram a fazer” (hooks, 2019).

Um feminismo negro surge então como necessidade em contexto em que mulheres negras são atravessadas por questões de raça, classe e gênero, operando como essas vigas que sustentam as bases de um sistema no qual são exploradas. Não estamos aqui desconsiderando que mulheres brancas sejam oprimidas, e sim destacando que existem diferenças profundas ocasionadas pelo peso do racismo estrutural. A resistência em assumir isso, de olhar para o passado em um exercício de reconciliação e pensando em formas de reparação histórica, ainda impede a fluência do diálogo, ainda impede que a mulher negra se sinta representada pela maior parte das demandas de um feminismo dito genérico. E é justamente essa questão que exploramos ao considerar as relações entre o feminismo branco e o feminismo negro em *Coisa Mais Linda* na representação das relações entre as protagonistas da série.

Coisa Mais Linda

Lançada em março de 2019, *Coisa Mais Linda (Most Beautiful Thing)* é uma série brasileira produzida pela Netflix, que conta a história de quatro mulheres (Adélia, Malu, Thereza e Lígia) que, no final da década de 50, lutam por espaço e independência enfrentando as limitações socialmente impostas ao gênero. Para justificar a escolha de uma série ambientada nos anos 50 para analisar as relações entre o feminismo branco e feminismo negro hoje pode ser justificada usa-se

aqui a campanha da própria Netflix para divulgação de *Coisa Mais Linda*. Em um vídeo curto as quatro protagonistas caracterizadas como suas personagens, em preto em branco leem frases machistas e racistas, assim que terminam de ler elas contam que tais frases, não são falas das personagens, mas sim mensagens contemporâneas ao momento de lançamento e postadas em redes sociais, por mulheres reais. Isso mostra a atualidade da problemática enfrentada na série. Mas esse não é o único argumento. Além disso, a defesa está no próprio percurso de análise, já que nosso objetivo aqui é investigar a recepção da problematização entre as diferenças do feminismo branco e feminismo negro através da série.

Para entender como o feminismo foi trabalhado na trama e qual a repercussão dessa representação, separamos análise através de dois procedimentos, ambos de concepção de descritiva. O primeiro dos procedimentos metodológicos envolve a análise do modo como o feminismo foi representado na série, falaremos aqui de alguns dos momentos chaves da narrativa, dos núcleos por personagem analisado, da rede de suporte entre as protagonistas, etc.

Em seguida, usamos um método de observação para passar do foco da representação em si para a repercussão da mesma. A observação, como afirma Malhotra (2012), envolve o registro sistemático de padrões de comportamentos dentro de uma amostra ou fenômeno. Essa fase é o principal foco do trabalho e foi dividida nas seguintes etapas: 1) Coleta; 2) Categorização em tópicos; 3) Análise do conteúdo dos comentários por tópico conversacional. Sendo assim, coletamos comentários de telespectadores interagentes de *Coisa Mais Linda*, através do Twitter⁶,

6. A escolha do Twitter não se dá de forma aleatória, essa rede possui uma configuração favorável para o estabelecimento de conversações, pelo seu fluxo.

para analisar a recepção das personagens em questão e das discussões referentes à feminismo, classe e raça. As coletas foram realizadas através das ferramentas Socioviz e NodeXL, as buscas foram filtradas através da hashtag #CoisaMaisLinda e em combinação com os termos Adélia e Malu, separando assim o conteúdo por personagem analisada. Foram então coletados cerca de 18.373 tweets, através de duas buscas, com a ferramenta NodeXL, a primeira delas coletou comentários feitos entre o dia de estreia da série da Netflix, 23 de março de 2019 até 01 de abril de 2019. A seguir, apresentaremos a análise, tanto da representação quanto da repercussão de forma consecutiva a partir de determinados recortes temáticos, são eles: personagens e lugar na narrativa; feminismo branco x feminismo negro.

Perfis das personagens e lugar na narrativa

Todas as personagens são, dentro de suas respectivas realidades, perpassadas por essa insatisfação com relação ao papel da mulher nessa sociedade centrada no homem. Malu é a principal motivadora do plot em *Coisa Mais Linda*, é a chegada dela no Rio de Janeiro que faz com que as vidas de Adélia, Thereza e Lígia sejam transformadas, embora não necessariamente essa transformação seja positiva, como veremos a seguir.

Considerando que três das protagonistas são brancas é fácil perceber que há uma visão multifacetada de representações quando falamos de mulheres brancas na série. Sendo assim, não estamos particularmente interessadas em entender essas representações de pontos de vista mais gerais. Nesse primeiro momento as descrições acima são suficientes para abranger as personagens. No entanto, queremos, aqui, olhar mais de perto para a representação da mulher negra construída na série.

Figura 01

Apresentação das personagens principais



Autoria própria.

Quanto a isso, em primeiro lugar, é preciso considerar que as imagens recorrentes de minorias étnicas perpetuam estereótipos que representam essas pessoas de formas unidimensionais. “O que pode fazer com que elas incorporem uma compreensão negativamente distorcida das minorias dentro da nossa memória social” (Cavalcanti, 2019). No caso da mulher negra, as imagens midiáticas costumam limitá-las em três figuras diferentes, são elas: a *Mammy*, a *Jezebel* e a *Sapphire* (*Angry Black Woman*).

A *Mammy* é uma mulher negra maternal e afetuosa. Essa representação romantiza uma herança da escravidão: as *mammys* dedicam suas vidas aos cuidados de suas famílias brancas. No caso de Coisa Mais Linda, mesmo em que em alguns momentos Adélia mostra sua indignação contra a patroa branca para qual trabalhava, ela estabelece uma

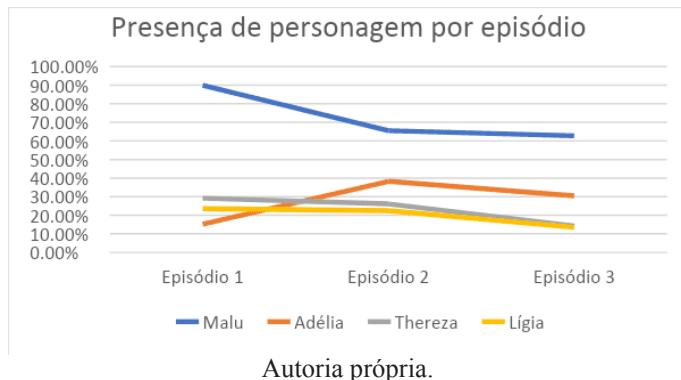
relação similar à da Mammy com a personagem Malu. Há uma gratidão constante e os poucos momentos de discordância, embora impactantes, não são aprofundados, como melhor discutiremos a seguir. Na reper-
cussão da personagem essa é uma questão que aparece algumas vezes.

A segunda figura, a Jezabel, coloca no centro da narrativa a sexualidade das mulheres negras, ou melhor, uma ideia de hipersexualidade. Cria-se então o estereótipo de uma mulher que possui um vasto apetite sexual como um instrumento de justificativa para os abusos. (Harrys-Perry, 2011 pp. 55-56). Disseminando a ideia de que há uma promiscuidade inerente às mulheres negras. Aqui há um ponto interessante a se pensar considerando as protagonistas de Coisa Mais Linda, todas as outras personagens aparecem nuas e/ou em cenas de sexo nos primeiros episódios, essa exploração do corpo na série não acontece de forma explícita com a personagem negra, embora haja na trama um envolvimento prévio entre Adélia e o filho de seus antigos empregadores, coincidentemente, o marido de Thereza.

Por fim, temos a figura da Sapphire, ou da mulher negra raivosa, sem paciência. Essa representação coloca as mulheres negras como baraqueiras, barulhentas, como pessoas que tendem a se manifestar gritando ou mesmo partindo para a violência física. Esse estereótipo diferencia mulheres brancas e negras como educadas e não educadas.

Separamos entre a amostra de tweets coletados apenas aqueles que usavam o termo “Adélia”, nesse corpo de busca procuramos identificar quais os principais termos usados para descrever a personagem, são eles: batalhadora, corajosa, anjo, forte, linda. Com exceção dos termos “anjo” e “linda”, todos os outros estão dentro de uma mesma rede semântica, eles associam Adélia à ideia da mulher negra forte.

Gráfico 01
Presença de personagem por episódio



Além disso, embora haja quatro protagonistas. É preciso considerar que apenas uma delas é negra. Entre os personagens secundários há apenas mais três personagens negros, e suas histórias são muito pouco desenvolvidas. Focando novamente nas protagonistas, observamos os três primeiros episódios para examinar a presença das personagens protagonistas na narrativa. Como podemos ver no gráfico acima, Malu não só move a narrativa como protagoniza a narrativa nas redes, as outras três personagens, percentualmente, possuem menor presença por episódio. Adélia é a que aparece com maior frequência depois de Malu. Essa falta de desenvolvimento de Adélia não passou despercebida pelos telespectadores interagentes, entre os comentários coletados foi possível perceber uma insatisfação com a falta de espaço dada à personagem.

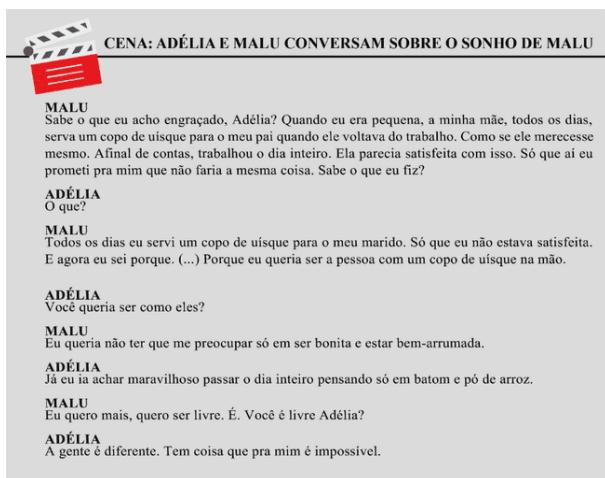
Fazendo paralelo com a repercussão separamos na amostra os tweets relacionados a cada personagem. Olhamos tanto para os tweets únicos quanto para o resultado da amostra com tweets e retweet, Malu

é a personagem com mais tweets únicos, seguida por Thereza, Adélia e Lígia. Apesar disso, quando olhamos para os tweets e retweets, temos: Adélia, Thereza, Malu e, por último, Lígia.

Apesar da promessa da série de discutir os privilégios do feminismo branco em seu contraste com o feminismo negro, existem apenas dois momentos narrativos que destacam esse aspecto da luta das protagonistas por seus sonhos. O primeiro desses momentos acontece quando Adélia e Malu conversam sobre o desejo da paulistana de abrir seu próprio negócio, a casa de shows, e se tornar independente.

Figura 02

Transcrição de cena 01



Autoria própria.

Na conversa (parcialmente transcrita na Figura 02) Malu conta sobre seu desejo de trabalhar e ter sucesso, dizendo que gostaria de ter preocupações maiores do que estar bem-vestida para o marido.

Em resposta, Adélia diz que adoraria poder passar o dia pensando em maquiagem. Esse é um primeiro marco distintivo das possibilidades para as personagens. O que é um sonho para Malu, o direito ao trabalho, é na verdade uma obrigação da qual mulheres negras, como Adélia, não conseguem escapar. O trabalho, antes forçado pelo regime de escravidão, é agora forçado pela necessidade de sobrevivência. Adélia acorda cedo, desce o morro, deixa a filha com a irmã e passa seus dias limpando casas. Como já comentamos, os argumentos de que a mulher não deveria trabalhar por ser o sexo frágil e que o papel de provedor da família deve ser do homem não se aplicam para as mulheres negras. O sexo só é frágil se o corpo for branco.

Figura 03

Transcrição de cena 02

CENA: ADÉLIA E MALU DISCUTEM SOBRE SUAS REALIDADES

MALU
Adélia! Eu estava tão perto você entende? Eu estava lutando pelo meu direito de trabalhar, eu deixei o meu filho na casa da minha mãe. Eu estou tentando fazer alguma coisa pela minha vida! Mas tá muito difícil!

ADÉLIA
Chega, Malu! Para de olhar para o seu próprio umbigo, sua egoísta. É tudo eu, Eu fiz. Eu perdi. Eu. Eu. A gente perdeu. Lutando pelo meu direito trabalhar? Eu trabalho desde os 8 anos de idade. A minha vó nasceu na senzala é difícil. É bem difícil mesmo. Eu trabalhei seis, sete dias na semana. Saia de casa às quatro horas da manhã, fica mais de uma hora no ônibus na ida e mais de uma hora na volta e chegava em casa a Conceição estava dormindo. Tudo isso pra por um prato de comida na mesa. Isso sim pra mim é relevante.

MALU
Mas eu...

ADÉLIA
Eu não acabei! Você sente falta do seu filho, não sente? Quantas vezes de verdade, Malu, você ficou longe dele? Eu sinto falta da Conceição todas as horas do meu dia. Seu filho já te pediu ao que você nunca vai poder dar? A minha já.

MALU
Você tem razão. A gente não é igual. Você é muito mais corajosa do que eu, Adélia. Desculpa, mas eu não aguento mais.

ADÉLIA
Você tem razão Malu. A gente não é igual. Você sempre teve escolhas. Eu não.

Autoria própria.

No desenvolvimento do capítulo, vemos que Adélia, depois de aceitar trabalhar com Malu, acaba sendo a parte que efetivamente coloca a mão na massa. É ela que encontra funcionários para reformar o local. Enquanto Malu tenta encontrar uma forma de financiar o investimento. Existe uma clara divisão entre o trabalho “operacional” de Adélia e o trabalho “administrativo” de Malu. No capítulo seguinte, depois que o clube é inundado e elas acabam perdendo tudo, Malu diz que vai desistir e Adélia, mais uma vez, assume o papel de tentar motivá-la, encorajá-la. No entanto, Malu diz que não entende por que Adélia se importa tanto e as duas discutem. Esse momento é um dos que mais repercutiram nas redes sociais, e foi também parte dessa cena que a Netflix usou para divulgar a série.

Parte da discussão das personagens está transcrita na Figura 03, nela Adélia deixa claro para Malu que existe um abismo entre elas. Que Malu pode se dar ao luxo de desistir, mas essa não é a sua realidade, porque, ao contrário de Malu, Adélia nunca teve a possibilidade de fazer escolhas.

Malu volta para São Paulo depois dessa discussão e Adélia retorna ao seu antigo emprego, é assim que as encontramos no episódio seguinte. No entanto, depois de ser estimulada pela mãe, Malu decide que vai abrir a casa de shows e chama Adélia para ser sua sócia, elas dividem o negócio meio a meio, embora as divisões do trabalho continuem as mesmas, e colocam o *Coisa Mais Linda* para funcionar

Repercussões da trama

Para investigar as repercussões dos ideais feministas presentes na trama de *Coisa Mais Linda*, fizemos primeiro uma análise mais

geral dos comentários coletados identificando, entre as temáticas mais recorrentes nos comentários, aquelas que podem ser associadas às pautas feministas. Destacamos então dois tópicos conversacionais: 1) Sororidade entre as protagonistas; 2) A relação entre Malu e Adélia; 3) Ascensão das personagens. Em seguida, olhamos de forma específica para cada grupo de tweets, analisando seus conteúdos.

1) Sororidade: Uma das questões elogiadas pelo telespectador interagente no Twitter é o fato de que na trama de *Coisa Mais Linda* vemos quatro protagonistas mulheres que batalham por seus sonhos e ajudam umas às outras nesse processo. A série foi elogiada por abordar questões como racismo, violência contra a mulher, aborto e outras pautas do feminismo, ou seja, existem elogios a existência de uma sororidade entre as personagens. O principal ponto de elogio é relacionado ao momento em que Adélia tenta se desculpar com Thereza pelas mudanças ocasionadas na vida da jornalista depois que ela revela que Nelson é pai biológico de sua filha e deixa claro que um pedido de desculpas não é necessário. Além disso, em nenhum momento da história Thereza culpa Adélia pelos problemas em seu relacionamento com Nelson.

E embora a maioria dos comentários nesse tópico conversacional sejam positivos, concordando com a sororidade na série, cabe destacar alguns comentários que destoam e se tornam recorrentes. Alguns dos tweets coletados criticam Malu ao dizer que ela é egoísta, pois, facilmente coloca os próprios interesses acima dos das amigas. Para citar alguns exemplos, isso acontece na cena transcrita na figura 02 quando ela acredita ser a única fazendo sacrifícios para fazer a casa de shows funcionar; e em outro momento quando, para divulgar o clube, coloca uma foto da melhor amiga (Lígia) no jornal e a expõe para toda sociedade

carioca. Na via contrária, no entanto, Malu é constantemente ajudada pelas amigas, principalmente por Adélia e Lígia que assumem o papel de estimulá-la constantemente.

É possível então perceber que a rede de suporte, embora existente, nem sempre é recíproca na série. Lígia, por exemplo, em seu primeiro encontro com Adélia, supõe que ela seja empregada e pede para que ela pegue água sem nem mesmo olhar no rosto da sócia de Malu. No entanto, quando ela é estuprada e violentada pelo marido Adélia se prontifica a ajudá-la.

2) Relação entre Manu e Adélia: Encontramos na amostra analisada muitos elogios a amizade de Malu e Adélia. Esses tweets, em geral, celebram a relação das duas. No entanto, alguns outros da amostra destacam questões importantes sobre como o feminismo funciona de forma diferente para essas duas mulheres. Um primeiro ponto é que para alguns dos internautas que comentaram a série na primeira semana de lançamento, Adélia é a principal agente da concretização do *Coisa Mais Linda*, é ela que faz com que o lugar funcione, mas é Malu quem recebe todo o crédito. Um dos momentos mais comentados quanto ao assunto é o fato de que o crítico que visita o *Coisa Mais Linda* escreve em sua matéria apenas o nome de Malu como proprietária, em momento alguma personagem parece se indignar com a ausência do nome da amiga, em vez disso, ela reclama da grafia incorreta do próprio nome. Além disso, Malu, constantemente, toma decisões com relação ao *Coisa Mais Linda* sem consultar a sócia.

3) Ascensão das personagens: E, por fim, há uma outra questão que repercutiu nos episódios finais da primeira temporada: a ascensão das personagens. Sócias igualitárias no *Coisa Mais Linda*, Adélia e

Malu continuam com realidades muito distintas. Os tweets destacam que enquanto Malu passa a morar em um apartamento de frente para o mar em Copacabana, Adélia continua levando a mesma vida. Na tabela a seguir apresentamos exemplos de comentários tópicos.

Tabela 01

Exemplos dos principais tópicos conversacionais

TÓPICO CONVERSACIONAL	EXEMPLO
Relação entre Malu e Adélia	<i>Ai que eu to apaixonado mais ainda pela amizade construída da Adélia e Malu</i> ❤ #coisamaislinda
	<i>Adélia dando um puta choque de realidade na Malu</i> #CoisaMaisLinda
Sororidade entre protagonistas	<i>Coisa Mais Linda não é sobre o Rio, não é sobre música (apesar da trilha maravilhosa!)... Coisa Mais Linda é sobre SORORIDADE. Assistam!</i>
	<i>#CoisaMaisLinda</i> , que coisa mais linda de série, super brasileira e com muitas referências. A história é sobre a sororidade feminina, super feminista, com mulheres que lutam por suas vidas e seu espaço. É a 4º série brasileira da @NetflixBrasil , e espero a segunda temporada.
Ascensão dos personagens	<i>Li uma coisa aqui sobre #CoisaMaisLinda e não me atentei. A Malu e a Adélia começam o negócio do zero, dividindo 50 por 50. No final da série, a Malu consegue um ap lindão enquanto a Adélia continua morando num barraco no morro. Me corrijam se eu tiver viajando</i>

Nota. Coletado com NodeXL do Twitter (X). Disponível em <https://encurtador.com.br/g9ORQ>

Considerações Finais

Ao contar uma história sobre os direitos das mulheres no Brasil da década de 50, *Coisa Mais Linda* nos apresenta quatro protagonistas, três delas brancas, uma negra, que estabelecem entre si uma rede de

suporte. A sororidade é, por sinal, um dos termos mais comentados quando analisamos os comentários feitos sobre a série no twitter. No entanto, embora a história tenha a sororidade como uma chave, o estabelecimento de relações entre as personagens evidencia uma certa hierarquização dessa relação de suporte entre as protagonistas.

As críticas aqui tecidas não objetivam, de forma alguma, tirar de foco a importância representacional da série, que é, sem dúvidas, uma produção que faz mais que entreter, tendo como um de seus méritos o fato de colocar a relação entre essas mulheres e o modo como elas lutam por poder e contra o poder no centro de sua narrativa, sobrepondo os sonhos e decisões a aspectos comumente mais destacados, como seus relacionamentos amorosos, principalmente nas produções brasileiras. No entanto, o exercício assumido aqui, de analisar as recepções relacionadas as diferentes demandas no entendimento de um feminismo negro e um feminismo branco, nos levou naturalmente a percepção de discrepâncias representacionais do papel da mulher negra e da mulher branca e ainda das divergências dentro do modo como o feminismo funciona para esses diferentes grupos de mulheres.

Primeiro, o que Malu enxerga como uma prisão, para Adélia seria uma regalia, um direito a um conforto desconhecido. Há um abismo entre as realidades de mulheres negras e brancas no período retratado na trama, um abismo ainda maior deste outro que persiste atualmente. E é com base nele que nos primeiros anos da luta feminista, as mulheres negras não se juntaram ao feminismo para lutar pelo reconhecimento do impacto do sexism, quanto à isso, hooks (2019) afirma que o silencio de mulheres negras não é uma mera reação a liberação de mulheres brancas, ou um gesto de solidariedade com o patriarcado dos homens

negros, mas sim o silêncio do oprimido, “o profundo silêncio gerado por renúncia e aceitação de um destino” (hooks, 2019, p. 1), a fala de Adélia “*A gente é diferente. Tem coisa para mim é impossível*” expressa bem essa realidade. Embora a série chame atenção para essa importante divergência entre a experiência das personagens e na forma como elas se colocam politicamente no mundo, é importante destacar que isso não se desenvolve narrativamente.

Malu é exemplo do feminismo reformista, uma mulher que tenta alcançar sua emancipação e que faz isso ao custo do suor de uma outra mulher, uma mulher negra que fica nos bastidores, faz o trabalho pesado e que não parece ser igualmente remunerada na dita sociedade, aspecto destacado pelos telespectadores interagentes. A personagem estaria então, como afirma hooks (2019), conspirando a favor da subordinação de mulheres trabalhadoras e pobres e se alinhando ao patriarcado.

Adélia representa, ao menos na temporada analisada – já que seria necessário ampliar a coleta e análise para impressões da segunda temporada – continua operando em um lugar subalterno dentro da força de trabalho, se ela não mais é empregada doméstica, continua operando como esse “operacional” versus o “estratégico” ocupado por Malu. Sem dúvidas, Malu expande o horizonte de possibilidades de Adélia, mas é importante ter em mente que, sem ela, a protagonista branca não poderia ter se emancipado.

Referências

- Cavalcanti, G. (2020). *Preta, Pobre e Nordestina: representações e repercussões da primeira protagonista negra da telenovela Malhação*. Entremeios.

Davis, A. (2016). *Mulheres, Raça e Classe*. Boitempo.

Friedman, B. (2020). *A mística feminina*. Rosa dos Tempos.

Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo Afro-latino-Americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Zahar.

Hall, S. (2020). *Representação e cultura*. Apicuri.

Harris-Perry, M. (2011). *Sister Citizen: Shame, Stereotypes And Black Women in America*. Yale University Press.

hooks, b. (1982). *Black look: race and representation*. South End Press.

hooks, b. (2019). *O feminismo é pra todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rosa dos Tempos.

hooks, b. (2019). *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Elefante.

Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia*. EDUSC.

Mehrez, S. (1991). *The Bounds of Race: Perspectives on Hegemony and Resistance*. Cornell University Press.

CORES E FORMATOS DO ASSISTENCIALISMO NA TV DO BRASIL: O DISCURSO DO CORONELISMO VERSÃO RETROTIF

*Renato Ferreira de Moraes¹
Valquíria Aparecida Passos Kneipp²*

Quem quer dinheiro? Quem quer ser um milionário? Reformar a casa, ampliar um projeto empreendedor? Ou algo mais simples: um medicamento, um emprego, talvez? Ou, simplesmente, ser príncipe ou princesa por um dia nesse meio fascinante que (ainda?) é a televisão? Quem se dispõe a expor intimidades e fraquezas em tempo real? A que preço? Quem comanda esse espetáculo?

Há uma categoria de produtores de mídia (Sodré, 2006) atenta aos gostos e desgostos do público. Há uma articulação entre política

1. Jornalista, doutor em Estudos da Mídia (UFRN).

rmoraes132@gmail.com

2. Doutora em Ciências da Comunicação (USP).

Professora associada do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (UFRN).

valquiriakneipp@yahoo.com.br

e mídia interessada nos especialistas em transformar assistencialismo em estratégia, seja para galgar os degraus da fama, seja para inscrever nome e sobrenome no imaginário popular.

Mas embarcada no discurso assistencialista há uma violência simbólica explicitada na espetacularização das necessidades materiais e afetivas de quem recorre a essa estrutura. Há um discurso conservador, elitista, similar ao do coronel da República Velha, conectado ao voto (ou à promessa dele), com o mesmo aceno afetivo escamoteado na ajuda ambiciosa – interesse político e empresarial, como defendemos em nossa tese³ (Moraes, 2023).

Em busca de responder de que forma essa estratégia estabelece relações materiais e afetivas com o público, o objeto deste estudo é o assistencialismo praticado pelo apresentador Luciano Huck, da Rede Globo de Televisão. O referencial teórico tem base nos conceitos de assistencialismo (Alayón, 1995); coronelismo (Leal, 2012), Vilaça e Albuquerque (1978) e Vilela (2008); dominação carismática (Weber, 2004). Sobre programas populares, referência em França (2006) e Araújo (2006). A relação entre política e comunicação de massa tem base em Gomes (2004) e Aldé (2004).

Utilizamos ferramental metodológico adaptado, em três etapas: Análise Televisual, seguida de Análise de Discurso (AD) e Análise de Discurso Crítica (ADC). O recorte são 10 edições do Caldeirão do Huck (exibido aos sábados, entre 2000 e 2021) e duas do Domingão com Huck, que o apresentador passa a comandar a partir de 5 setembro de 2021. Na comparação entre as duas atrações, identificamos que Luciano

3. Defendida em outubro de 2023 junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (UFRN).

Huck manteve a fórmula entretenimento-assistencialismo também aos domingos.

O resumo da trajetória midiática de Luciano Huck inclui estágio em agência de publicidade, participação em programas de rádio e veículos impressos. Estreou na TV em 1994, com uma coluna social no programa Perfil, no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Um ano depois estreia sua própria atração, o Circulando, na TV Gazeta. O próximo passo é a Band, com o programa H, uma espécie de *game show* marcado pela utilização de personagens femininos – Tiazinha e Feiticeira - que se envolviam jogos sensuais, inclusive de contato físico, com a plateia ou participantes. Contratado pela Rede Globo em 1999, estreia no ano seguinte o Caldeirão do Huck, programa de variedades no qual mantém, inicialmente, a mesma fórmula e, gradativamente, passa a introduzir uma linguagem nova, de premiação a exemplos de cidadania, o que Euzébios Filho (2020) chama de assistencialismo produtivo:

toda e qualquer ação social estruturada entre as noções de empreendedorismo e empoderamento, mas que não abre mão do modelo secular de dominação social e econômica, manifestado pela dependência e pela servidão características da relação objetiva entre classes sociais. (Euzébios Filho, 2020, p, 566)

A estratégia representa uma guinada da marca Luciano Huck, que coincide com o casamento, em 2004, com Angélica Ksyvickis, então apresentadora do Fama, da mesma emissora. Em 2017, o casal explora, simultaneamente, o mesmo filão solidário (Kneipp & Moraes, 2019). Em 2021, Luciano Huck é escalado para ocupar o horário dominical após a saída de Fausto Silva.

Mas quais as seriam as conexões entre o discurso assistencialista midiático e do coronel? Quais os interesses em comum? Buscamos essas respostas na formatação do estado da arte da pesquisa.

Do coronel ao canto da sereia

O coronel é personagem central do cenário socioeconômico do Brasil desde o Império (Santos & Capparelli, 2005): pessoas com influência local (proprietários rurais, na maioria) ganhavam patente militar para atender aos interesses do Estado. Na análise de Janotti (1981, p. 20-21), com a criação das Guardas Municipais e da Guarda Nacional, em 1831, o coronelismo vinha fazer frente a revoltas do período regencial. Bursztyn (1984) considera o coronel originário das milícias no Brasil Colônia, extintas após a criação da Guarda Nacional. Para Leal (2012, p. 23), o coronelismo tem como característica principal uma troca de favores entre Estado e chefes políticos locais, cuja influência vai-se diluindo durante a República Velha e, como secundária, “o mandonismo, o filhotismo, o falseamento do voto, a desorganização dos serviços públicos locais”. O marco do coronelismo é o voto de cabresto, ou “voto de curral”: eleitores eram trancados em currais de gado nas fazendas e, liberados em pequenos grupos, eram levados aos locais de votação por proprietários das terras, pelo cabo eleitoral do coronel ou do candidato do coronel em quem deveriam votar (Silva, 1994, p. 23).

O caráter assistencialista do coronel, que nos interessou sobremaneira durante a coleta de dados sobre o fenômeno, é descrito por Vilaça e Albuquerque (1978, p.34). “Resolve questões de terra, disputas de dinheiro, casos de família; acata criminosos e malfeiteiros, que protege exaltando-lhes a bravura e convertendo-se em instrumentos de sua

força”. Para conectar-se afetivamente e controlar o voto do cidadão, o coronel era uma espécie de resolve-tudo, conforme Leal (2012).

Estrategicamente assistencialista e interesseiro, o coronel é um líder ao estilo weberiano, como um herói carismático que, constantemente, deve dar provas de coragem ajudando liderados contra os problemas do mundo: “deve fazer milagres, se pretende ser um profeta, e realizar atos heroicos, se pretende ser um líder guerreiro. Mas, sobre-tudo, deve ‘provar’ sua missão divina no *bem-estar* daqueles que a ele devotamente se entregam” (Weber, 2004, p. 326).

Para Alayón (1995), assistencialismo é a prática social desvinculada de ações reparadoras sobre o problema que busca amenizar. Uma cretinice, define o autor quanto à possibilidade de mudanças sociais a partir desse tipo de estratégia. Além disso, defende, “o assistencialismo é uma das atividades sociais que historicamente as classes dominantes implementaram para reduzir minimamente a miséria que geravam e para perpetuar o sistema de exploração” (Alayón, 1995, p. 15).

Para efeitos deste estudo, definimos o assistencialismo por categorias: a) praticado pelo Estado em forma de ação social - assistencialismo institucional ou governamental; b) ações estruturadas para converter a ajuda em voto - assistencialismo político; c) levado à frente pelo cidadão ou instituições - assistencialismo social; d) exercido por famosos que praticam a caridade – chamado de assistencialismo midiático por Guareschi, Dias e Hartmann (2007).

No Brasil, há registros de ajuda governamental desde a grande seca de 1876-1879, na qual o Estado já se defrontava com o dilema entre o donativo aos atingidos ou a remuneração em frentes de trabalho (Secreto, 2020). Mas o assistencialismo como iniciativa institucional

surge com a criação do Conselho Nacional de Assistência Social (CONAS), em 1938, marco da Era Vargas (1937-1945). Comandada pela primeira-dama Darcy Vargas, a Legião Brasileira de Assistência (LBA) foi criada em 1942 para auxiliar famílias de ex-combatentes (Boscar & Da Silva, 2015).

Ao longo do tempo, estratégias assistencialistas, como o coronel, adaptam-se aos novos tempos em formatos pseudo inovadores. Em nossa pesquisa, encontramos nas reflexões de Montaño (2002) um encaixe perfeito da remodelagem empreendedora do assistencialismo.

Essas palavras e esses projetos, que hoje envolvem e atraem as pessoas, aos milhares, como verdadeiros “cantos de Sereia”, se valem de valores oriundos ou aceitos pelos setores subalternos, incluso por tendências progressistas, derivando nas promessas da chamada “economia solidária”, os cantos do “empoderamento”, a ideologia do “empreendedorismo”, da “responsabilidade social empresarial”, os projetos das políticas de “combate à pobreza (extrema)”, das políticas de “geração de emprego e renda”, são as artimanhas da ideologia e os projetos do “Terceiro Setor”, que ecoam desde o conservadorismo neoliberal até a esquerda pós-moderna. (Montaño, 2002, p. 22)

Estas reflexões serviram de inspiração para a construção do conceito de cabresto eletrônico com base assistencialista, que insere “em estruturas de entretenimento ou de simulacros de jornalismo, um ou mais operadores da caridade e o(s) assistido(s), com o objetivo de resolver problemas de ordem emotiva e material (neste último caso, com objetivos políticos, preenchendo uma lacuna de ausência do Estado)” (Moraes, 2023, p. 49). Também propusemos uma classificação do assistencialismo na tevê brasileira em quatro categorias: mambembe, grotesco, pseudo defensor de direitos e *neokitsch*.

As cores do camaleão midiático

A oferta de dinheiro na TV vem desde o programa *O céu é o limite*, apresentado por J. Silvestre na TV Tupi, entre meados de 1955 até os anos 1960 (Rohrer, 2010). Esse assistencialismo mambembe tem como característica a estética simples, pela tecnologia incipiente da época, em quadros que vão desde pedidos mais ingênuos até a premiação em desafios de conhecimento sobre os mais diversos temas. Seu maior expoente é o empresário e apresentador Silvio Santos (1930-2024), com seus quadros de ajuda ao telespectador. Um dos mais conhecidos é o *Porta da esperança*, que concretizava (ou não) os mais diversos pedidos dos participantes sob o bordão: “vamos abrir as portas da esperança!” (Moraes, 2023, p. 88). Silvio Santos fez escola. Em nível nacional, Gugu Liberato (1959-2019) e Celso Portioli são dois exemplos. Em nível regional, Carlos Alberto de Sousa (1945-1998), era chamado de “Silvio Santos do Rio Grande do Norte”. Ambos têm conexão direta com a política.

O dono do SBT obteve concessão da rede em 1981, mas apesar da postura adesista aos governos militares, teve frustradas candidaturas a prefeito de São Paulo e presidente da república. Carlos Alberto de Sousa, oriundo do rádio, foi vereador, deputado estadual, deputado federal (duas vezes) e senador. No Senado, também em retribuição pelo apoio ao governo federal, obteve, em 1985, a concessão da TV Ponta Negra, afiliada do SBT no Rio Grande do Norte (Moraes, 2019).

A partir dos anos 1990, programas populares intensificaram o que França (2006, p. 7) indica como uma maior “presença do ‘homem do povo’ na TV, encenando um cotidiano de dor, miséria, esquecimento”. O assistencialismo denominado grotesco atende demandas materiais

ou emocionais com exploração de aspectos pitorescos dos participantes, transformando quadros em verdadeiros circos, caso do Programa do Ratinho com seus testes de DNA e brigas por reconhecimento de paternidade ao vivo, embora encontremos algo de grotesco também no assistencialismo mambembe.

Ainda na esteira dos programas populares surge um assistencialismo travestido de prestação de serviço em simulacros de jornalismo, que também alavancou carreiras políticas Brasil afora⁴ (Moraes, 2023), em estruturas inseridas em programas que exploram a violência urbana com o discurso de defensores do povo. O assistencialismo pseudo defensor de direitos tem como maior expoente o deputado federal Celso Russomano.

A quarta categoria é denominada *neokitsch*, termo adotado por Lipovetsky e Serroy (2015) para o culto à inovação e ênfase ao design na sociedade do hiperespetáculo. Mantidas, conforme nosso entendimento, as premissas do universo kitsch, termo que Moles (1972) atribui a Morin (1962), que por sua vez define como a arte que não instiga a imaginação e a crítica no indivíduo que se dispõe a consumi-la. Suas marcas estéticas incluem o exagero nas formas e cores, o convite ao consumo.

Nossa maior referência é o próprio Luciano Huck. Com seus cenários gigantescos e produção refinada a premiar ações inovadoras, exemplos de cidadania e empreendedorismo, o apresentador adquiriu

4. No Rio Grande do Norte, a exemplo, o jornalista Gilson Moura ganhou popularidade com a defesa dos direitos do consumidor em matérias veiculadas na TV Ponta Negra. No Amazonas, Marcos Rotta (sem partido) construiu carreira política a partir da atuação como apresentador do programa Exija seus direitos, na Band Amazonas (Moraes, 2023).

tamanho capital político que por duas vezes, em 2018 e 2022, foi incluído (desistiu em ambas) no cenário da sucessão presidencial no Brasil. Mas há outros casos na TV brasileira, a exemplo de Rodrigo Faro, da Rede Record, este sem conexão com a política.

Dito isto, destacamos, tal como o faz Araújo (2006) em relação aos programas populares, que essas categorias (tabela 1) não constituem fórmula rígida. Um mesmo programa ou quadro pode apresentar uma ou mais características no mesmo pacote. E até mesmo todas elas.

Tabela 1
Categorias do assistencialismo na TV

Classificação	Características estéticas e de linguagem	Apresentadores (exemplos)	Período predominante
Mambembe	Estratégias rudimentares quanto às técnicas de produção. Exibição de aspectos grotescos dos convidados. Narrativa lúdico-informativa e sentimentalista. Discurso machista, conservador e discriminatório.	J. Silvestre (TV Tupi), Silvio Santos (SBT), Gugu Liberato (SBT e Record), Carlos Alberto de Sousa (TV Ponta Negra)	Anos 1980
Grotesco	Insere-se em narrativas policialescas, conectadas ao entretenimento. Exploração explícita da falta de acesso do cidadão a políticas elementares de proteção. Discurso autoritário, com frequente violação de direitos do cidadão.	Ratinho (SBT); Márcia Goldsmith (ex-Band, atualmente com programa no YouTube)	Anos 1990
Pseudo defensor de direitos	Mesmas características do assistencialismo grotesco, porém inserido em narrativas policialescas conectadas ao jornalismo com intuito de adquirir credibilidade e maior capacidade de pressionar, do ponto de vista comercial, prestadores de serviço e fornecedores.	Celso Russomanno (Rede Record); Gilson Moura (TV Ponta Negra - RN); Marcos Rotta (Band Amazonas)	Anos 1990

<i>Neokitsch</i>	Narrativa lúdica e produção apurada para enquadrar a estratégia assistencialista em estruturas de entretenimento. Estética refinada, com abordagem de aspectos da vida social ligados à inovação e ao empreendedorismo. Estratégias transmidiáticas e de incentivo à participação do telespectador na atração televisiva.	Faustão (Rede Globo); Luciano Huck (Rede Globo); Rodrigo Faro (Rede Record)	Anos 2000
------------------	---	---	-----------

Nota. Moraes (2023, p. 103).

Para identificar a violência simbólica embarcada nesse assistencialismo midiático, recorremos a ferramental adaptado, que descrevemos a seguir, junto com os resultados da pesquisa.

Os métodos, a estética e o discurso

A metodologia inclui análise televisual, Análise de Discurso e Análise de Discurso Crítica. Inicialmente, com base em Jost (2004, 2007), identificamos que mundo o programa se propõe a levar ao telespectador. Em seguida, analisamos o discurso: 1) com base na ideologia, nos conceitos de esquecimento, referência em Pêcheux (2014), Orlandi (1999) e Souza (2019); 2) tendo como diretrizes tópicos de análise de conversação e de argumentação, referência em Myers (2008), Liakopoulos (2008), Melo (2012), Van Dijk (2018) e Fairclough (2008).

Um elemento em comum identificado desde o início da pesquisa no interior do objeto foi o jogo. Desta forma, buscamos um olhar especial para o ambiente de diversão dos programas. Jost (2004, 2007) divide as emissões televisivas entre mundo real e fictício (ou imaginário), incluindo entre estas categorias uma terceira, estruturada em quatro subcategorias, conforme a figura 1.

Jogo, oriundo do latim *Ludus*, abrange a recreação, os jogos infantis, as competições, as representações litúrgicas e teatrais e os jogos de azar. O jogo traz uma divisão entre a verdade e o erro, propõe Jost (2007) sobre as competições televisivas de perguntas e respostas. O próprio animador/apresentador, que por vezes lança mão de ajuda interna (caso do júri ou de um árbitro) é uma garantia de verdade. Mas esse mesmo animador pode mentir propositadamente (o que chama de fingimento cênico) para testar o candidato, desempenhar papéis e se travestir de personagens variados. Com os erros e acertos, segundo Jost (2007, p. 39), “são jogos para fazer rir”.

Figura 1

Representação esquemática das visões de mundo apresentadas pelas emissões televisivas



Para Huizinga (2007), há jogo em toda parte: desde a Antiguidade, anteriormente até a própria cultura. O jogo está presente em todas as etapas do convívio social, a começar pela linguagem, com suas metáforas, nada mais que jogos de palavras. O jogo, conforme analisamos no interior dessas estruturas de entretenimento de base assistencialista, funciona como uma espécie de bálsamo a suavizar as tristes histórias de vida apresentadas, bem como escamotear as reais intenções de seus produtores.

Esse cenário de diversão está intrinsecamente conectado à política, o que Gomes (2004) chama de eleição sem fim. Se antes a esfera civil tomava conhecimento das agendas públicas pela imprensa especializada, pelo próprio Estado, ou nos períodos eleitorais, hoje vivemos um fluxo contínuo e modificado. “Nas democracias liberais, a indústria do entretenimento e sistema industrial de informação assumiram o negócio da informação política em lugar da imprensa de opinião e da imprensa oficial e a censura prévia se torna uma brutalidade arcaica” (Gomes, 2004, p. 112). Além disso, há um sentido pedagógico nessa relação, na medida em que a política fornece informações necessárias ao cotidiano do cidadão, conforme relata Aldé (2004).

Segundo Sodré e Paiva (2002), a televisão insere a festa na rotina familiar, para que o telespectador sinta-se em casa, numa “atmosfera sensorial (um *ethos*) de “praça pública”, no sentido trabalhado por Bakhtin, isto é, a praça como feira livre das expressões diversificadas da cultura popular (melodramas, festas de largo, danças, circo etc.) ou como lugar de manifestação do espírito dos bairros de uma cidade” (Sodré & Paiva, 2002, p. 106).

No espectro da economia política da comunicação, o assistencialismo caiu como uma luva na televisão, onde firma os laços de um cabresto eletrônico que ao longo do tempo foi-se moldando ao contexto, tal como o discurso do coronelismo, agora em versão retrofit⁵. O Caldeirão do Huck e o Domingão com Huck misturam ludicidade e assistencialismo. Na síntese da análise televisual, o percentual médio de mundo lúdico dos 12 programas é de 75%. Quanto ao assistencialismo, “apenas em duas oportunidades, em 4 de janeiro de 2019 e 2 de janeiro de 2020, quando o programa foge à fórmula tradicional para apresentar as músicas mais tocadas do ano anterior, não são registradas ações assistencialistas no Caldeirão do Huck” (Moraes, 2023, p. 150).

Definida a estética dos programas, buscamos, com a AD, episódios em que a violência simbólica se apresenta verbalizada nas intervenções de Luciano Huck e participantes dos quadros, que apresentamos, de forma resumida, a seguir. A exemplo, indicamos trechos que reverberam um discurso machista, heteronormativo, conservador e elitista.

No último Caldeirão do Huck (exibido em 28 de agosto de 2021) a pergunta heurística - significa o problema que o investigador pretende investigar em determinada fala ou fenômeno, formatado em microanálises individuais, conforme método proposto por Souza (2019) - é como a mulher é representada num programa popular. A erotização da figura feminina surge na entrevista com a cantora Iza. “E aí eu lembro que tem umas fotos que a gente separou, tem umas fotos, mandaram as fotos tão legais de você criança. Iza: Ah, eu não queria nem ver.

5. Conjunção de *retro*, do latim (movimentar-se para trás), e *fit*, do inglês, que significa adaptação, ajuste, termo utilizado na arquitetura: “diz respeito ao processo de modernização e atualização de edificações, visando torná-las contemporâneas”, conforme Barrientos e Qualharini (2004, p. 2).

Apresentador: É você? Iza: Misericórdia, sim. Olha aqui que gracinha. Apresentador: Já sensualizando” (Rede Globo, 2018a, 4min 27s). E se repete na conversa com uma adolescente de 15 anos, no Líbano. “Tem quantos anos, Leila? Leila: 15. Apresentador: 15 anos. E como é que é ser uma menina de 15 anos, muçulmana, sunita, no Líbano? Pode, por exemplo, ter namorado?” (Rede Globo, 2018a, 1h 34min 52s).

No programa exibido em 6 de outubro de 2018 (Rede Globo, 2018c), falas machistas são reproduzidas durante a conversa entre apresentador e os cantores Zé Neto e Cristiano, formatadas no batido anedotário sobre orientações sexuais e estereótipos de desconfiança em relação às mulheres.

Em mais um episódio de reprodução desse discurso machista, a visão da sociedade sobre gravidez na adolescência desponta na fala não do apresentador, mas da pedagoga Kátia Bernardes, gestora de um projeto de dança em Brasilândia, periferia de São Paulo, participante do quadro The Wall, em 2 de janeiro de 2021. “A gente precisa ocupar o tempo, porque se ela não está ansiosa, ela não tem como pensar em engravidar” (Rede Globo, 2021b, 1h 10min 56s).

O papel do homem na família é o conceito-análise para outra passagem do programa exibido em 17 de fevereiro de 2018, que promoveu um reencontro entre Kalil - que Luciano Huck encontrara numa visita ao Líbano - e os filhos que havia deixado no Brasil. A conversa é com Simone, uma das filhas. “Um sonho de conhecer, de tocar, de saber, de entender, né? O porquê, se ele tinha todos os filhos aqui, o porquê ele não voltou. Porque ele abandonou, né? Apresentador: Mas a palavra é abandono?” (Rede Globo, 2018a, 2h 7min 45s).

Na mesma linha, no quadro Quem quer ser um milionário? o apresentador inquere sobre a família do convidado. “Como é que é a *construção*⁶ [ênfase nossa] familiar de vocês?” (Rede Globo, 2021a, 40min 8s). A escolha de uma palavra em detrimento de outra, o esquecimento número 2 (Pêcheux, 2014) indica a formação discursiva liberal do emissor. Para o apresentador, a família, como algo construído, mais parece um empreendimento que uma relação sentimental. No Domingão com Huck de 5 de setembro de 2021, episódio semelhante ocorre quando o apresentador se refere à mãe do entrevistado. “Dona Maria, ela trabalha? Seu pai era ...?” (Rede Globo, 2021e 24 min, 35s) já exclui a possibilidade de o trabalho doméstico ser considerado como tal: uma visão conservadora e preconceituosa sobre o papel da mulher na família e no universo do trabalho.

Num passado nem tão distante, nas varandas em que o coronel atendia a todos desde a madrugada, às mulheres não era facultada a permissão de olhar no rosto do benfeitor, conforme relata Vilela (2008).

Mais à frente, a pergunta heurística é como o apresentador enxerga o universo econômico de uma família que tira sustento no trabalho de coleta de material reciclável. A intervenção é uma violência simbólica explícita, discriminatória e preconceituosa. “Quando você chegou aqui hoje nos estúdios Globo, se eu virasse você de ponta-cabeça, se eu virasse sua casa de ponta-cabeça, se eu virasse a sua família de ponta-cabeça, ia cair alguma reserva? Vocês conseguiram fazer alguma poupança ao longo da vida?” (Rede Globo, 2021a, 1h 26min 45s).

6. Devido às características da pronúncia, há dúvidas sobre os termos, mas a legenda automática do programa na plataforma Globoplay aponta o termo construção.

Nos idos de 1960, no agreste pernambucano, o coronel Chico Romão explicitava em palavras o discurso inserido na intervenção de Luciano Huck sobre a relação de ricos e pobres com a poupança. “Não tomo dinheiro emprestado; me valho do que tenho” (Vilaça & Albuquerque, 1978, p. 55).

Há outros episódios desse discurso elitista inserido na atmosfera de espetáculo, quando o apresentador, no quadro Quem quer ser um milionário? se diverte com a dificuldade financeira da participante Cristiane Jordão. “Dívida? Você veio aqui pra pagar dívida, é isso?” (Rede Globo, 2018b, 55min 38s). Em outro quadro, Lar doce lar, na entrega da casa à contemplada, se surpreende pelo fato de a professora se admirar de aspectos que considera supérfluos. “A gente acha que ela vai gostar de não, sei lá, da mesa. Não. Ela gostou da torneira” (Rede Globo, 2018c, 1h 56min 32s).

Luciano Huck trata de forma desigual os participantes do quadro Quem quer ser um milionário? No programa de 24 de fevereiro de 2018, tratara com reverência o médico Leonardo Goltara. “Parabéns, doutor. Medicina é incrível [...] Eu quero documentar o seu dia a dia depois, tá? [...] Imagino, médico na sala vermelha da emergência no hospital público não tem horário” (Rede Globo, 2018b, 46min 9s). Na estreia do Domingão com Huck, o participante do quadro é simplesmente “Wendel, jornalista, de Ipatinga, Minas Gerais” (Rede Globo, 2021e 9min 28s). No Caldeirão do Huck de 28 de agosto de 2021, a despeito da tentativa de elogio, constrange o participante, o estudante de medicina Joel Silva, cuja família tinha como atividade a coleta de material para reciclagem.

E eu acho que você ia inspirar muita gente. [...] você é a prova de que, apesar dessa máxima no Brasil de que o lugar que você

nasce determina quais vão ser as chances e as oportunidades que você vai ter na vida, você, literalmente, nasceu no meio dos descartes da cidade de Belém do Pará, no meio do lixo reciclado da cidade. (Rede Globo 2021a, 1h 1min 31s)

O discurso preconceituoso em relação ao modo de vida de pessoas mais pobres, que ao contrário dos ricos podem compartilhar espaços íntimos de convivência, surge na intervenção da produção do quadro Lar doce lar, no programa de 6 de outubro de 2018. Maria Antônia (contemplada) explica aos arquitetos João Duayer e Thiago Tavares a configuração da casa:

isso aqui era um cômodo que meu ex-marido guardava ferramentas. Ele trabalha. Só que, com a separação, aquela coisa toda, o cômodo ficou fechado. E aí meu filho encontrou essa namorada, aquela coisa toda, eles resolveram morar juntos. Aí meu filho veio, ampliou isso aqui ó, pra eles. Arquiteto: Por que não ampliou aquela casa pra todo mundo morar junto? (Rede Globo, 2018c, 1h 35min 24s)

Além disso, dentro do que Oliveira (2016) chama de não arquitetura⁷, Maria Antônia foi ouvida quanto às preferências, mas o filho e esposa, fora do Brasil, à época, não.

Quem é o Júnior, né? A gente não conseguiu conhecê-lo. A gente sabe que ele tem uma esposa e tem uma filha. Eles são jovens,

7. “arquiteturas cada vez menos atentas à esfera social, padronizadas e replicadas sem qualquer posicionamento crítico. O que gera pouca flexibilidade nos processos de projeto, cada vez mais apelativos no sentido de satisfação do cliente, pela única perspectiva do “bom gosto” arquitetônico adquirido, e, contrapondo a isso, cada vez menos preocupados com a democratização do processo de concepção projetual na qual os clientes façam parte do processo decisório; ponto seminal para a factual realização ética profissional do campo, que serve à sociedade, mas que não decide por ela” (Oliveira, 2016, p. 07).

então a gente pode imaginar uma casa para um casal jovem com uma filha pequena e mantém a casa da Maria Antônia do jeito que a gente tinha imaginado. A gente ganha tempo, a obra de se desenrola e eu acho que tá tudo resolvido (Rede Globo, 2018c, 1h 37min 42s)

No programa de 24 de fevereiro de 2018, instalado no sofá de uma casa na Rocinha, acompanhado de um astronauta da Nasa que visitava a participante do programa, Luciano Huck deixa escapar um discurso constrangedor de reprovação do ambiente. “Ô Anna, vamos ver um *lugar bonito* [ênfase nossa] aqui pra gente conversar?” (Caldeirão do Huck, 2018c, 2h 9min). O discurso de resistência, que analisamos no tópico da ADC, surge na intervenção da mãe da menina, representando orgulho do próprio espaço: “Mostra a casa pra ele” (Rede Globo, 2018b, 2h, 9min).

Ao longo do trabalho, também analisamos como o discurso empresarial surge na relação com os participantes. Fala mais alto o empreendedor midiático que controla rigidamente o tempo, inclusive para visitar os amigos, no caso um companheiro de jornada nessa empreitada em favor da juventude através do esporte. “Ferreirinha, eu sou seu fã. Prometo que a próxima vez que eu *passar aí perto* [ênfase nossa] eu paro para tomar um café com você, fechou?” (Rede Globo, 2021b, 1h 14min 5s).

Em seguida, inserimos na análise, com base na ADC, trechos da fala (Myers, 2008) do apresentador onde se materializa o discurso político (Van Dijk, 2012), persuasivo, argumentativo (Liakopoulos, 2008), um universo que inclui ele próprio, plateia e telespectadores.

A exemplo, analisamos como o termo famílias é revestido de importância na fala do apresentador: a astúcia semiótica do vídeo,

como diz Sodré (1975), ou a força do texto, como destaca Fairclough (2008). “Espero que vocês tenham sido bem cuidadas, bem tratadas. Participante: Bom demais. Apresentador: Porque esse programa vive de famílias como a de vocês. Muito obrigado” (Rede Globo, 2021a, 32min 29s). Argumentação semelhante é verificada na estreia do Domingão com Huck. “Eu amo a minha família. Eu amo cada instante que eu passo ao lado da minha mulher, dos meus filhos. Tenho certeza que você também” (Rede Globo, 2021e 12min 34s), diz o apresentador, dirigindo-se ao telespectador/eleitor. Ou seja: famílias são a razão de ser do programa, como participantes, na plateia ou como telespectadoras. Trata-se de uma estratégia discursiva que Van Dijk (2018) aborda sob a perspectiva da manipulação como

uma das práticas sociais discursivas de grupos dominantes que servem à reprodução do seu poder. Esses grupos dominantes podem fazer isso de várias formas, por exemplo, através da persuasão, fornecendo informações, educação, instrução e outras práticas sociais que objetivam influenciar o conhecimento, as crenças e (indiretamente) as ações dos receptores. (Van Dijk, 2018, p. 237)

Com base em Myers (2008), identificamos que o apresentador funciona como um moderador da fala, que nomeia o tópico da conversação. No caso, utiliza como indexador o verbo esperar. “Espero que vocês tenham sido bem tratadas” surge como um elemento de marcação do discurso, pistas para a conclusão da argumentação “Porque esse programa vive de famílias como a de vocês” (Rede Globo, 2021a, 32min 31s). O argumento, conforme Liakopoulos (2008, p. 218), “forma a espinha dorsal da fala. Ele representa a ideia central ou o princípio no

qual a fala está baseada. Ainda mais, ele é uma ferramenta de mudança social, na medida em que pretende persuadir uma audiência em foco”. Neste conjunto discursivo, a proposição, “resultado de um argumento apoiado por fatos” (Liakopoulos, 2008, p. 225) é que no Cadeirão do Huck as famílias são (e serão) sempre bem tratadas.

Consideramos, desta forma, que inserir a família como co-parcipe da produção do programa num cenário de diversão é um afago intencional, um ato político explícito.

Discurso similar repete-se ao longo da análise, com o apresentador tecendo elogios à terra natal (e religião) dos participantes do programa: “Eu gosto muito da sua cidade. Pra mim, é uma das cidades mais bonitas do Brasil” (Rede Globo, 2021a, 34min 52s). Ou no tom didático em relação às eleições de 2018, tal como o coronel a decidir o destino das pessoas, como relata Vilela (2008).

Amanhã é dia de urna, amanhã é dia de exercitar nossa cidadania, festear a democracia, respeitar o resultado das urnas, seja ele qual for. E o mais importante: pesquise os seus candidatos. [...] Tá cheio de aplicativo na internet para você pesquisar os seus candidatos, fechado? Tem vários. Você vai lá, pesquisa. Pluripartidário! Suprapartidário! Para você entender e procurar alguém que pense como você, fechado? Valorize o seu voto. (Rede Globo, 2018c, 58min 16s)

No último Caldeirão, ao citar caso exemplar de estudante brasileiro no exterior, uma trajetória, segundo o participante, inspirada no programa, Luciano Huck coloca seu trabalho na televisão como uma solução.

Acho que quando falta esperança, sobra só escuridão. Então acho que as luzes que a gente tenta jogar através da televisão, é a luz da esperança, a luz de que você pode acreditar nos seus sonhos.

[...] Acho que fica essa sensação de que a gente fez tudo que a gente podia, o melhor possível nesses 21 anos aqui no sábado. (Rede Globo, 2021a, 2h 57s)

Com uma argumentação com base na esperança, convida o telespectador para a nova empreitada do Domingão com Huck:

No próximo domingo começa uma história nova que eu tenho certeza que a gente vai continuar juntos trazendo muita inspiração, muita emoção, muita diversão no momento onde o país precisa se regenerar, né? Precisa superar essa fase tão difícil que todos nós vivemos e eu tenho certeza que vai ser uma fase boa. (Rede Globo, 2021a, 1h 46min 29s)

Já instalado no novo ambiente, segue proferindo opiniões demarcadas sobre o momento político brasileiro na estreia do Domingão com Huck

Não tem sido fácil ser brasileiro ultimamente. Muitos de nós perderam familiares, amigos e amores pra Covid 19. Muitos estão sem emprego. Outros tantos não têm nem o que comer. A gente se olha no espelho como nação e não vê uma imagem bonita. Quase que não se reconhece mais. (Rede Globo, 2021e, 3min)

Vende um projeto de esperança, de recomeço, personificado em si mesmo. Tal como um político em campanha, se diz renovado. “Eu estou começando um ciclo novo na minha vida, o que não deixa de ser um renascimento” (Rede Globo, 2021e, 6min 7s).

Assim como analisamos o discurso da resistência sob o viés ideológico, da escolha das palavras, o fizemos sob a perspectiva da argumentação. No quadro Quem quer ser um milionário? exibido

em 28 de agosto de 2021, o apresentador propõe como tópico de fala reciclagem de material, atividade da família do participante Joel Silva, cuja argumentação da resposta se apoia na sustentabilidade, coragem e valorização da atividade. Usa como indexadores termos como “buscar a rua”, “sustento”, “gratificante”, “ecologicamente” e “socialmente”. Um exemplo de autorrepresentação.

Essa questão da pandemia, realmente me tocou porque, como catador, é uma profissão que a gente fica realmente mais exposto. Por exemplo, enquanto o pessoal buscava o isolamento, a gente tinha que realmente buscar a rua pra tirar o nosso sustento. Então a gente ficou muito exposto. Porém, é um trabalho muito gratificante. Da mudança, tanto ecologicamente, quanto socialmente. A gente tem também diversas situações, de empatia, às vezes de preconceito. Mas, com tudo isso, a gente leva no dia a dia. (Rede Globo, 2021a, 1h 2min 44s)

Por fim, de forma a mapear o tom personalista, característica comum de apresentadores de TV, inserimos na análise os termos mais recorrentes dos programas, o que resultou em 11⁸ nuvens de palavras: “o pronome “eu” foi o mais recorrente em sete ocasiões, em uma a expressão predominante foi “gente” e em três o termo mais recorrente foi o pronome pessoal “você”” (Moraes, 2023, p. 194).

Considerações

Diante da análise dos episódios verificados nas falas de Luciano Huck e participantes dos programas, consideramos a atmosfera discursiva

8. Não entrou nesse cômputo o Domingão com Huck exibido em 16 de julho de 2023, observado apenas com base na Análise Televisual, no sentido de verificar a relação mundo real x mundo lúdico.

semelhante à do coronelismo, ajustada aos novos tempos: assistencialista e com interesse político, por vezes conservadora e preconceituosa, que expõe as carências dos participantes em forma de espetáculo, além de cobrar deles esforço desproporcional para os tão sonhados prêmios.

O apresentador é personagem de destaque numa macroestrutura que impõe em seu bojo uma violência simbólica, discursiva, explícita, escamoteada em estratégias solidárias inseridas em formatos lúdicos, policialescos ou simulacros de jornalismo. Para chegar a estes termos, empreendemos caminhos ora revigorantes (pelo trajeto histórico), ora decepcionantes na inserção nesse mundo midiático, dada essa violência simbólica.

Luciano Huck tem mais facilidade em conversar com pessoas de classe mais acima na pirâmide social. Quando no contato com pessoas mais pobres, sua formação discursiva o leva a episódios constrangedores, como se já não fora constrangedor expor carências dos participantes na televisão.

A relação do apresentador com os contemplados é recheada de afetos encenados, na medida em que, apoiada por uma produção sofisticada, se propõe a resolver problemas de ordem material ou emocional dos participantes no bojo de uma relação efêmera, duradoura na exata medida do espetáculo televisivo.

É essa efemeridade o elo que conecta suas ações ao conceito de assistencialismo defendido por Alayón (1995), em consonância com um projeto neoliberal de distanciamento do Estado nas ações sociais – o empreendedorismo, o canto da sereia a que se refere Montaño (2002), dentro de uma dinâmica esforço x recompensa (Faria, 2009): o assistencialismo produtivo (Euzébios Filho, 2020).

Sua missão assistencialista, ou filantrópica, de estímulo à inovação e ao empreendedorismo, como alguns preferem classificar, está relacionada ao seu sucesso empresarial e a um capital político acumulado num ambiente de constantes mudanças, a eleição sem fim a que se refere Gomes (2004).

O desafio que se propõe para o futuro da pesquisa é identificar os financiadores desse tipo de empreitada, isoladamente ou em conjunto, considerando-se as quatro categorias apresentadas. Até agora, conectado à política ou não, o assistencialismo se apresenta como o que ousamos chamar de cabresto eletrônico, solidário e interesseiro, de olho no voto ou nos índices de audiência. Suas rédeas, tecidas em quatro cores e muitas matizes, são controladas por agentes midiáticos que por vezes misturam mais de uma matéria-prima no mesmo espaço.

Outro desafio só o tempo responderá. Continuará esta escola de portas abertas em tempos de profundas mudanças no veículo TV (e no sistema midiático)?

Referências

- Alayón, N. (1995). *Assistência e assistencialismo: controle dos pobres ou erradicação da pobreza* (2^a edição). Cortez.
- Aldé, A. (2004). *A Construção da Política: Democracia, Cidadania e Meios de Comunicação de Massa*. Editora FGV.
- Araújo, C. A. A. (2006). Dramas do cotidiano na programação popular da TV brasileira. In V. França (Org.), *Narrativas Televisivas: programas populares na TV Belo Horizonte* (pp. 47-68). Autêntica.

Barrientos, M. I. G. G., & Qualharini, E. L. (2004, julho). *Retrofit de construções: metodologia de avaliação*. Anais do Encontro Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído, São Paulo, SP, Brasil. <https://bit.ly/3XLEinr>

Boscari, M., & Da Silva, F. N. (2015) A trajetória da Assistência Social até se efetivar como Política Social Pública. *Revista Interdisciplinar de Estudos em Saúde*, 4(1). 108-127. <https://periodicos.uniarp.edu.br/index.php/ries/article/view/341>

Euzébios Filho, A. (2020). De desamparado a empoderado: O assistencialismo produtivo na era do empreendedorismo. *Associação Brasileira de Psicologia Política*, 20(49). <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpp/v20n49/v20n49a09.pdf>

Faria, F. C. M. (2009). “Que a justiça seja feita”: a dinâmica do esforço X recompensa no Caldeirão do Huck. *Revista Eco-Pós*, 10(2). https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1031

Fairclough, N. (2008). *Discurso e mudança social*. Editora Universidade de Brasília.

França, V. (Org.). (2006). *Narrativas Televisivas: programas populares na TV*. Autêntica.

Gomes, W. (2004). *Transformações da política na era de comunicação de massa*. Paulos.

Guareschi, P., Dias, G. L., & Hartmann, M. R. (2007). Assistencialismo midiático: uma nova estratégia de legitimação social. *Intexto*, (16). <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/4242>

- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva.
- Janotti, M. L. M. (1981). *O coronelismo – uma política de compromissos*. Brasiliense.
- Jost, F. (2004). *Seis lições sobre televisão*. Sulina.
- Jost, F. (2007). *Compreender a televisão*. Sulina.
- Kneipp, V. A. P., & Moraes, R. F. (2019). Tele-solidariedade em família nas tardes de sábado da TV Globo: um estudo sobre o Caldeirão do Huck e o Estrelas Solidárias. *Revista Observatório*, 6(5), <https://doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2019v5n6p857>
- Leal, V. N. (2012). *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. Companhia das Letras.
- Liakopoulos, M. (2008). Análise argumentativa. In M. Bauer, & G. Gaskell (Eds.), *Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático* (7^a edição). Vozes.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *A Estetização do Mundo: viver na era do capitalismo artista*. Companhia das Letras.
- Melo, I. F. (Org.). (2012). *Introdução aos estudos críticos do discurso - teoria e prática*. Pontes Editores.
- Moles. A. (1972). *O Kitsch: a arte da felicidade*. Perspectiva.

Moraes, R. F. (2019). *Assistencialismo e espetáculo na TV do RN: afetos encenados no discurso de Carlos Alberto de Sousa* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte]. Repositório Institucional UFRN. <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/27828>

Moraes, R. F. (2023). *Coronelismo em versão retrofit na TV: um estudo de caso do discurso assistencialista de Luciano Huck* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte]. Repositório Institucional UFRN. <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/57413>

Morin, E. (1962). *L'esprit du temps*. Grasset.

Montaño, C. E. (2002). *Terceiro setor e crítica social: crítica ao padrão emergente de intervenção social*. Cortez.

Mota, A. E. (Org.). (2010). *O mito da Assistência Social: ensaios sobre Estado, Política e Sociedade* (4^a edição). Cortez.

Myers, G. (2008) Análise da conversação e da fala. In M. Bauer, & G. Gaskell (Eds.). *Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático* (7^a edição). Vozes.

Orlandi, E. P. (1999). *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Pontes.

Pêcheux, M. (2014). *Semântica e Discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio* (5^a edição). Editora da Unicamp.

Rede Globo. (2018a, 17 de fevereiro). *Caldeirão do Huck* [Vídeo]. Globoplay. <https://globoplay.globo.com/v/6511535/?s=0s>

Rede Globo. (2018b, 24 de fevereiro). *Caldeirão do Huck* [Vídeo]. Globoplay. <https://globoplay.globo.com/v/6530424/?s=0s>

Rede Globo. (2018c, 6 de outubro). *Caldeirão do Huck* [Vídeo]. Globoplay. <https://globoplay.globo.com/v/7070004/?s=0s>

Rede Globo. (2021a, 28 de agosto). *Caldeirão do Huck* [Vídeo]. Globoplay. <https://globoplay.globo.com/v/9810164/?s=0s>

Rede Globo. (2021b, 2 de janeiro). *Caldeirão do Huck* [Vídeo]. Globoplay. <https://globoplay.globo.com/v/9148254/?s=0s>

Rede Globo. (2021c, 31 de julho). *Caldeirão do Huck* [Vídeo]. Globoplay. <https://globoplay.globo.com/v/9732371/?s=0s>

Rede Globo. (2021d, 8 de agosto). *Caldeirão do Huck* [Vídeo]. Globoplay. <https://globoplay.globo.com/v/9789617/?s=0s>

Rede Globo. (2021e, 5 de setembro). *Domingão com Huck* [Vídeo]. Globoplay. <https://globoplay.globo.com/v/9832279/?s=0s>

Rohrer, C. V. (2010). *Programas do Chacrinha: inovação da linguagem televisual* [Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. Repositório PUCSP. <https://tede2.pucsp.br/handle/4248>

Santos, S., & Capparelli, S. (2005). Coronelismo, radiodifusão e voto: a nova face de um velho conceito. In V. C. Brittos, & C. R. S. Bolaño (Orgs.), *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. Paulus.

Secreto, M. V. (2020). A seca de 1877-1879 no Império do Brasil: dos ensinamentos do senador Pompeu aos de André Rebouças: trabalhadores e mercado. *História Ciências Saúde Manguinhos*, 27(1). <https://doi.org/10.1590/S0104-59702020000100003>

Sodré, M. (1975). *A comunicação do grotesco*. Vozes.

Sodré, M. (2006). *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Vozes.

Sodré, M., & Paiva, R. (2002). *O império do grotesco*. Mauad.

Souza, S. A. F. (2019). *Análise de discurso – procedimentos metodológicos* (2^a edição). Instituto Census.

Vilaça, M. V., & Albuquerque, R. C. (1978) *Coronel, coronéis: apogeu e declínio do coronelismo do Nordeste*. Bertrand Brasil.

Vilela, M. A. F. (2008). *A construção de um líder político: Francisco Heráclio do Rêgo Limoeiro, 1945 a 1955* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco]. Repositório Digital da UFPE. <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7399>

Silva, O. F. (1994). *Modernização e liberalismo - a substituição do coronelismo pela democracia - liberal no estado do Ceará a partir de 1986* [Dissertação de Mestrado, Instituto Metodista de Ensino Superior].

Van Dijk, T A. (2012). Política, ideologia e discurso. In I. F. de Melo (Org.). *Introdução aos estudos críticos do discurso - teoria e prática*. Pontes Editores.

Van Dijk, T. A. (2018). *Discurso e poder: Contexto*.

Weber, M. (2004). *Economia e Sociedade: Fundamentos da sociologia compreensiva* (4^a edição). Editora UnB.

DE HELENA À ALINE: O QUE HÁ POR TRÁS DA REJEIÇÃO DAS PROTAGONISTAS NEGRAS?

*Lisley Helena Cruz¹
Mayra Regina Coimbra²*

Se lá fora recebemos a fama de um país quente, repleto de praias exuberantes, samba no pé, futebol de primeira e mulatas de tirar o fôlego, a la Gilberto Freyre em *Casa-Grande e Senzala* e *Sobrados e Mucambos*, as produções audiovisuais brasileiras, aqui, com foco nas telenovelas, podem receber certa parcela dessa responsabilidade. A telenovela é aquele produto latino que já corre nas veias nacionais há muito tempo, constituindo e sendo constituído pela sociedade, em diversos aspectos.

-
1. Graduanda em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ).
silvalisleyhelena@gmail.com
 2. Doutora e Mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Professora substituta na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).
mayracoimbra@gmail.com

É através das telenovelas que a população brasileira tem acesso à cultura e ao entretenimento e por isso as grandes emissoras trabalham a criação de laços e utilizam como fonte de inspiração a rotina dos próprios telespectadores, fazendo a ‘realidade do povo’ parte da programação. Mas, afinal de contas, será mesmo que essa tal realidade é mesmo tão palpável assim?

O Brasil, hoje, é majoritariamente composto por pretos e pardos, 55,5% da população nacional, segundo dados do Censo Demográfico de 2022. Todavia, não é essa porcentagem que vemos representada nas telinhas do ‘Plim Plim’ e essa história já é antiga, desde os tempos que a televisão ainda estava se constituindo enquanto esse instrumento de dominação que ela se tornou. As boas novas é que tanto quantitativamente quanto qualitativamente, esses dados vêm sofrendo transformações ao decorrer dos anos.

A partir da análise do lugar do negro por meio das telenovelas, constrói-se uma espécie de linha do tempo que permite a compreensão acerca do papel dos afrodescendentes na sociedade, arte, cultura, economia e tantos outros âmbitos. Levando em consideração a intensificação do ritmo das mudanças sociais que se deram no século XXI, a presença de minorias, realmente, se tornou mais significativa nas produções culturais, o que pode ser constatado pelos levantamentos de Silva (2018), em que foram identificados 252 personagens racializados nas telenovelas Globais, entre 2011 e 2017. Mas como esses negros estão sendo retratados e como é a relação entre eles e o público também é tópico chave na compreensão do fenômeno.

E é nessa linha de raciocínio que esse artigo estuda como se dá a representação dos pretos e pardos nas telenovelas da Emissora

Globo, que foram ao ar no horário das 21h, em um lapso temporal de quatorze anos. Indo do Leblon, bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro à Nova Primavera, cidade fictícia no interior do Mato Grosso do Sul, examinamos Helena e Aline. Ambas protagonistas saíram da mente de teledramaturgos amplamente reconhecidos, sendo eles, respectivamente, Manoel Carlos e Walcyr Carrasco, e têm outro ponto em comum: são mulheres negras.

O terceiro tópico que aproxima essas personagens, aqui muito importante a ser destacado, é a rejeição de seu protagonismo. Ambas tiveram seu papel na trama apagado, em diversos momentos e, por vezes, suas habilidades enquanto atrizes e competência para serem protagonistas de horário nobre colocadas em cheque. Helena em *Viver A Vida* (2009) foi tida como ‘superficial, egoísta e chata’, enquanto Aline em *Terra e Paixão* (2023) é caracterizada na internet como ‘sem carisma e ingrata’, e estes foram alguns motivos pelos quais os veículos as apontam como responsáveis por ‘afundar’ tais telenovelas.

A partir do estudo das tramas, caracterização e desenvolvimento das histórias, podemos compreender quais os possíveis erros, por quem eles foram cometidos e o quanto os preconceitos de raça estão envolvidos nessa questão. Para tal análise, procura-se ampliar as visões, realizando a junção entre conhecimentos informais e acadêmicos para entendimento geral dos fenômenos que cercam a questão racial nos meios de comunicação, cultura e entretenimento.

A construção do que é a telenovela hoje

Para compreender mais sobre a estruturação das telenovelas brasileiras e o impacto que elas retêm, é essencial retornar alguns anos

na história e observar algumas nuances que moldaram o que a televisão, como um todo, é hoje. Há 74 anos, na década de 1950, a fundação da TV Tupi, no estado de São Paulo, inaugurou uma revolução que, embora tenha começado tímida, logo foi ganhando corpo. A TV passou muitos anos vivendo sua fase ‘elitista’, como foi nomeado o período de 1950 a 1964, por Mattos (1990). Isso porque, se hoje em dia, a televisão é um item quase obrigatório em todas as residências brasileiras – antes se configurava como artigo de luxo, sendo de posse única da elite.

Quando, em abril de 1965, a TV Globo foi inaugurada, no Rio de Janeiro, os rumos da televisão e da telenovela mudaram de forma expressiva, no sentido de que, nesse momento da história, o televisor já começava a fazer parte do cotidiano de grande parte da população e de que a emissora, ao fim da década, percebeu a expansão de público e iniciou a produção de seus conteúdos voltados para a grande massa. Entretanto, apesar dessa pulsão por encantamento popular pautada pela estratégia de se colocar a ‘cara do Brasil’, os cidadãos reais e suas lutas, mesmo que mescladas em uma realidade burguesa ambientada nas capitais Rio de Janeiro e São Paulo, as telenovelas ainda deixavam de fora grande parte do que é o país: mais da metade da população – os pretos e pardos.

Se a estreia das telenovelas se deu em 1951, com *Sua Vida me Pertence*, na TV Tupi, a estreia de um negro em situação de protagonismo se deu apenas 14 anos depois, após muito tempo restritos à subalternidade. Foi no ano de 1965, que a atriz Yolanda Braga se tornava pioneira, ao integrar parte do elenco protagonista de uma telenovela, a *Sua Pele*, também da TV Tupi. Já na Globo, foi Ruth de Souza quem fez história em 1969, como atriz negra, na telenovela *A Cabana do Pai*.

Tomás. De forma a explicitar ainda mais essa invisibilidade dos pretos e pardos dentro das narrativas da televisão através dos anos, Araújo (2004, em Silva, 2018, p. 8) constatou por meio de uma análise das 98 novelas exibidas pela Globo nas décadas de 1980 e 1990 que 28 delas não contavam com a presença de nenhum negro, com exceção daquelas que abordavam temas relacionados à escravidão.

Dando continuidade à quantificação, a pesquisa feita por Wesley Pereira Grijó e Adam Henrique Freire Sousa (2011), constatou que entre os anos 2000 a 2010, das 53 telenovelas analisadas, o protagonista era negro em apenas três. Já a partir do levantamento de Silva (2018), cuja análise girou em torno das telenovelas da Rede Globo transmitidas de 2011 a 2018, das 62 produções analisadas, houveram oito protagonistas afro descendentes. O autor constatou que, realmente, houve um aumento e que essas mudanças e o ritmo no qual elas acontecem funcionam como uma espécie de termômetro da sociedade diante das pautas raciais.

Com a popularização dos televisores quando estes se tornaram mais acessíveis financeiramente para outras classes sociais, a necessidade de representação de outros grupos surgiu. E com esse alargamento de personagens também surgiram novos estereótipos do negro na mídia e nas telenovelas.

Lázaro Ramos, em sua obra *Na minha pele*, expõe algumas das vivências dos atores negros e para exemplificar a existência da negritude nas telenovelas utiliza de uma pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa que resultou em uma lista dos principais estereótipos dos pretos e pardos na TV. Dentre alguns desses papéis, destaca-se a mãe preta, aquela ala tia Anastácia, encarregada pelos serviços domésticos e cuidados maternais, as mesmas atividades

comuns da escravidão, mas, que é tida como “da família”. Outro estereótipo é o do negro/negra cômico e mexeriqueira, que apesar de cumprir seu lugar enquanto prestador de serviços, mantém essa personalidade marcante bem viva. O negro malandro e a mulata extremamente sexualizada também estão na lista do Grupo de Estudos, entre outros padrões muito presentes nas produções das telenovelas brasileiras.

A problemática que interliga a farsa da democracia racial ao lugar do negro nas telenovelas é explicada por Araújo:

Na teleficção, assim como na nossa sociedade, a vergonha de demonstrar o próprio preconceito, ou o “preconceito de ter preconceito”, conforme alertava o sociólogo Florestan Fernandes, criou o tabu que inibe a manifestação aberta do racismo e fortaleceu o consenso em torno do mito da democracia racial brasileira. (Araújo, 2004, p. 981)

Entretanto, vê-se, hoje, o potencial crescente das telenovelas em explicitar problemáticas sociais, capazes de pautar conversas, debates, discussões e fazer com que várias questões invisibilizadas venham à luz. O personagem Tarso, interpretado por Bruno Gagliasso na novela *Caminho das Índias* (2009) fez com que as pessoas de casa conhecessem um pouco sobre o transtorno mental esquizofrênico. Já *Salve Jorge* (2012) tornou a problemática do tráfico humano mais palpável e compreensível para o público. Por meio da teledramaturgia, existe o potencial de abordar a vivência de pessoas pertencentes a minorias sociais, mesmo que de maneira fiel à realidade ou não, e repassar esse conhecimento de forma massiva.

A relação interracial e a experiência de vida de quilombolas foi tema de *O Outro Lado do Paraíso* (2017), que trouxe a atriz Erika Januza

como Raquel, vítima do preconceito racial explícito. Também na *Malhação Toda Forma de Amar* (2019), as pautas raciais eram muito presentes em situações cotidianas enfrentadas pela protagonista Jaqueline, vivida pela atriz e cantora Gabz. Entretanto, o enquadramento interfere diretamente na forma com que tais questões reverberam no público de casa. Por isso, tantas vezes os personagens negros podem ser lidos como violentos, agressivos ou até mesmo vitimistas.

Indústria cultural

Para Adorno e Horkheimer (1985), integrantes da Escola de Frankfurt, toda a individualidade presente nas produções culturais foi liquidada pelo advento do capitalismo. E, juntamente com a individualidade, toda a capacidade crítica do povo era substituída por aquilo que era abordado através dos conteúdos padronizados pela Indústria Cultural. Em prol da criação de uma identidade universal, esse filtro da indústria acaba por impedir a produção de qualquer tipo de produto que fuja daquilo que foi designado pelo protocolo.

Acompanhado da padronização vem também a massificação das produções culturais que, além de serem todos semelhantes, agora, também sofrem pela perda de qualidade resultante de processos rápidos, em série e pautados no lucro. E a motivação para tal indústria existir também é explicado pela hierarquização da sociedade de classes e todas as outras subdivisões sociais, raciais e econômicas atreladas a ela: “O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade” (Adorno & Horkheimer, 1947. p. 57).

Ao analisar esse fenômeno partindo de um ponto de vista nacional, Milton Santos (2002) destaca as particularidades brasileiras que contribuíram para que a Indústria Cultural apossasse do mercado em âmbito regional e até mesmo local. E nesse processo industrial, Santos verifica como as culturas vão se contaminando e se substituindo, até um ponto em que as consideradas mais fortes se tornam hegemônicas. Para potencializar a discussão sentido Brasil, a televisão é ponto-chave, estando ela, assim como dito por Machado (2000, p. 15) “entre os fenômenos culturais mais importantes do nosso tempo”, capaz de estimular ainda mais essa produção (ou reprodução) trivial e desenfreada da cultura brasileira.

Então, a partir do que Machado (2000) chama de processo de banalização e apropriação industrial, a televisão funciona como um dos principais meios de mercantilização da cultura. Tal mercantilização tem o poder de deformar e dissolver fenômenos culturais e, de acordo com Santos (2002), criar novas necessidades, hábitos, gostos, promovendo, cada vez mais, a perda de identidade nacional, regional e pessoal. Até a subjetividade se transformou em um produto da mídia.

E, destrinchando as consequências que a indústria cultural desenvolveu nos consumidores, também é possível perceber o quanto os produtos se tornaram a ‘única’ visão de mundo e modelo a ser seguido. Partindo desta ótica, Adorno e Horkheimer (1947, p.4) enfatizam esse viés mercadológico que instaura na sociedade um ideal de vida e de consumo.

Mas como a invocação de seu próprio caráter comercial, de sua profissão de uma verdade atenuada, há muito se tornou uma evasiva com a qual ela tenta furtar-se à responsabilidade

pela mentira que difunde, nossa análise atém-se à pretensão, objectivamente inerente aos produtos, de serem obras estéticas e, por isso mesmo, uma configuração da verdade.

Considerando a televisão e suas produções como parte intrínseca da construção do pensamento social, econômico, político e cultural, com foco na teledramaturgia, vê-se o potencial desse tipo de abordagem como fonte e fruto da intensificação dos preconceitos de raça e reforço de estereótipos ligados à negritude. Essa ideia vai de encontro com as noções de Bourdieu (1997, p. 20 em Silva, 2018, p. 8), quando o autor caracterizou a televisão como “um formidável instrumento de manutenção da ordem simbólica”.

A família toda se reúne em frente à televisão para acompanhar a bateria de telenovelas da Rede Globo durante a noite toda. Os dramas familiares expostos naquelas narrativas também são sentidos por esses espectadores que se veem representados (ou não). Ao mesmo tempo, a vida glamourosa da personagem principal de uma das novelas faz com que a menina que está acompanhando a trama se sinta totalmente maravilhada e comece a desejar aquela realidade para si. E um ponto de destaque nesse sentido é que a influência não acaba quando a televisão desliga, ela perdura nas vivências reais, principalmente entre aqueles que têm na TV a única forma de acesso à cultura.

Mass Media

Edgar Morin (2002) tece a ideia de que a civilização burguesa desenvolveu mais uma forma de alienação que vai além do trabalho. Dessa vez, a sociedade se aliena através do consumo. A partir da

estruturação de uma cultura de massas, ou seja, pautada no cerne da fabricação industrial, a religião, os ideais nacionais, étnicos e humanistas se veem diante de uma nova competidora. Entretanto, o fenômeno aqui se dá de forma diferente quando comparado a todos os outros. Isso porque, a cultura de massas não se limita a apenas um público-alvo específico.

Dessa forma, embebedando-se de diversas culturas, a massificação faz, na sociedade contemporânea, uma realidade policultural, que, apesar de promover a união e a abrangência, também corrói e enfraquece as demais. Morin (2002, p. 16) também salienta que “Uma cultura orienta, desenvolve, domestica certas virtualidades humanas, mas, inibe ou proíbe outras”. Ou seja, para além da perda da individualidade e do apagamento de culturas diversas, a cultura de massa também possui o poder de influenciar comportamentos e mentalidades dos seus consumidores.

A homogeneização dos conteúdos na televisão, por exemplo, é feita para agradar e saciar as necessidades da massa. Para isso, é utilizada uma série de recursos que Morin caracteriza como sendo intrínsecos à cultura de massa e que são marca registrada dos conteúdos transmitidos pela TV brasileira. Como guia para todas essas pré-definições, há o conceito de Grande Público. Por ser cosmopolita e planetária, o fio condutor de todas as produções é o sincretismo cativante e o apelo ao cotidiano, de forma a manter o máximo de pessoas vidradas nas telinhas.

Dentre as estratégias para a conquista desse resultado planetário, a televisão, dentre outros veículos culturais, é tomada pela incansável busca pelo *happy end*, ou seja, narrativas que, apesar de todos os percalços, obrigatoriamente, devem terminar de uma forma feliz para agradar ao telespectador e conceder aquele sentimento de satisfação.

Outro traço muito forte na TV é a figura do herói simpático, aquele que, ao mesmo tempo que possui uma personalidade salvadora e guerreira, também conta com traços de identificação popular, para, novamente, prender o público ao conteúdo.

A indagação sempre gira em torno de compreender a cultura de massas ou como democrática ou como banalizadora. E, para chegar a qualquer conclusão, é interessante analisar os prós e os contras da moeda. Como polo positivo dessa revolução cultural, Morin aponta o Grande *Cracking*. *Cracking*, em inglês, significa quebrar, e, quando se relaciona essa palavra ao fenômeno da cultura de massas, é possível compreendê-la como a “quebra” de uma muralha que separa o povo da arte e da informação. Para isso há o ritual da simplificação, maniqueísmo, atualização e modernização. Assim, a cultura de massas age democraticamente ao oferecer produtos culturais a todas as classes e, de forma homogênea.

Em contrapartida, há a demarcada tensão entre o comercial e o artístico, uma vez que, para promover essa globalização de conteúdos, as manifestações artísticas, frequentemente, tornam-se grandes clichês movidos pelo capital. Por essas e diversas outras características da busca pelo “denominador comum”, como destaca Morin, a mentalidade popular acaba sendo tolhida, gerando a manipulação através da falsa cultura, em que todos os enredos são semelhantes, assim como os personagens e as representações. Como consequência direta e parte intrínseca dos processos industriais, a cultura de lazer promovida pelas produções intensifica o papel do telespectador como simples *voyeur*, fadado a observar e contemplar as vidas transmitidas através dos veículos de comunicação.

Tal ação impacta os sonhos, a mentalidade, a rotina e os posicionamentos de todos os consumidores desses produtos. O brasileiro vive a televisão e vê nas narrativas desenvolvidas ali o modelo correto de como existir em sociedade, no que tange esferas que extrapolam a política, economia e cultura. Em suas palavras, “Este não faz outra coisa senão mobilizar o lazer [...] ele orienta a busca de saúde individual, e mais ele acultura. O lazer moderno se torna o estilo de vida” (Morin, 1984, p. 69).

Porém, é dito pelo autor em questão que esse mesmo fenômeno também precisa e deve encontrar diferenciais. “Em outras palavras, a indústria cultural precisa de um eletrodo negativo para funcionar positivamente. Esse eletrodo negativo vem a ser uma certa liberdade no seio de estruturas rígidas.” (Morin, 2002, p. 29). Essa necessidade de busca pelo polo negativo da associação é vista na televisão e, mais especificamente, nas telenovelas, pela diversificação dos artistas, profissionais envolvidos e pelo conteúdo. Nesse mesmo sentido, pode-se relacionar a ideia do “eletrodo negativo” à “diferença iluminadora”, conceituada por Machado (2000), ao tratar de programas televisivos que, como um ponto fora da curva, rejeitam o “filtro cultural” da Indústria de Adorno e Horkheimer (1985).

Metodologia e Corpus de Análise

O trabalho em questão tem como objeto de pesquisas duas telenovelas da emissora Globo, sendo elas Viver a Vida, de 2009, e Terra e Paixão, de 2023. A partir dessas duas produções da teledramaturgia, separadas por quatorze anos, pretende-se a realização de uma análise sobre a representatividade da mulher negra em cada uma das obras.

Para tal, será utilizada a teoria sobre a cultura de massa (Morin, 1997), a perspectiva crítica acerca da indústria cultural (Adorno & Horkheimer, 1947), associadas com questões referentes à televisão e as telenovelas (Machado, 2000). A discussão sobre como o racismo se relaciona aos fenômenos da teledramaturgia e da mídia, no geral, serão realizados de forma qualitativa, na compreensão de obras voltadas para a exposição do preconceito racial na TV (Araújo, 2004; Grijó & Sousa, 2011; Silva, 2018).

Helena

Até mesmo para quem não acompanha telenovelas de perto, o título “Helena de Manoel Carlos” já carrega uma certa força e distinção para tais personagens. A série de Helena’s da Rede Globo iniciou-se em 1981, em *Baila Comigo*, e foi até o ano de 2014, na telenovela *Em Família*. Em uma emissora poderosa e sendo criação de um dos maiores nomes da teledramaturgia brasileira, essas protagonistas ganharam reconhecimento ímpar e até mesmo um certo misticismo, uma vez que, ser coroada como uma Helena de Maneco era uma honra inigualável para uma atriz brasileira.

O novelista conta que a inspiração por trás do nome tão querido vem da mitologia grega. Fruto da relação entre um deus grego, Zeus, e da governante de Esparta, rainha Leda, Helena de Troia foi conhecida como a mulher mais bonita do mundo. A força da alcunha refletia-se na construção das protagonistas que se destacavam pela garra e heroísmo.

Para além do nome, as protagonistas dessa série do autor tinham outras características muito similares: mulheres, brancas, mães e de meia-idade. Para ilustrar, temos Lilian Lemertz, a primeira Helena, em

Baila Comigo, uma mulher branca, na casa de seus 50 anos, dona de casa, cujo conflito principal é voltado para questões maternais. Consoante a levantamento realizado por Silva (2020), no trabalho “As Helenas de Manoel Carlos: uma leitura sobre o personagem de Taís Araújo”, dentre certas conversões, o estereótipo do que é uma Helena se mantém em todas as telenovelas.

Das sete atrizes que interpretaram a Helena do novelista, cinco apresentavam ter em média cinquenta anos de idade, já eram mulheres com família formada, filhos e uma profissão de anos. São elas: Lilian Lemertz, Regina Duarte, Vera Fischer, Christiane Torloni e Júlia Lemertz. (Silva, 2020, p. 24)

Como exemplo de ponto fora da curva, podemos destacar aqui Maitê Proença, a Helena de *Felicidade* (1991), que apesar de sua jovialidade em relação às demais, ainda, sim, correspondeu à noção que o público tinha de uma protagonista de Maneco. Por outro lado, após 13 anos, em *Viver a Vida*, a Helena de Taís Araújo não obteve o mesmo contentamento. Esta Helena vive uma vida glamourosa após sua ascensão social resultante de uma carreira de sucesso como modelo. E, aos 30 anos, quando interpretou a protagonista, Taís Araújo também tinha outra particularidade - sua negritude -, como é explicitado em “A representação do negro na TV: O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações”.

Em *Viver a Vida*, por exemplo, a TV Globo trouxe duas novidades para a questão da participação do negro nas produções televisivas: a primeira Helena negra escrita pelo autor Manoel Carlos e a primeira protagonista negra de uma novela das 21 horas, carro-chefe da programação. (Grijó & Sousa, 2012, p. 196)

Só a partir dessa descrição já podemos ter um vislumbre da responsabilidade que recaía sobre Taís Araújo. Mas, vale aqui evidenciar que esse estava longe de ser um papel de estreia para a atriz que, em 2009, já tinha um portfólio recheado de trabalhos notáveis e, muitas vezes, revolucionários, com todo poder da expressão. Na finada TV Manchete, em *Tocaia Grande* de 1995, a artista interpretou Bernarda, sua primeira personagem em novelas, com apenas 16 anos. Em seguida, foi dando vida à Xica da Silva que Taís fez seu nome e conquistou o papel da primeira protagonista negra Global, a Preta de *Da Cor do Pecado*, em 2004.

Voltando para sua protagonista de horário nobre, o grande desafio de interpretar uma Helena “subversiva” ainda foi ao encontro da tarefa de convencer o público de que ela era, de fato, a mocinha da telenovela. Isso porque, ao contrário dos negros da TV que estávamos acostumados, essa era uma mulher financeiramente estabelecida e que prioriza sua carreira como um bem maior. Como foi dito anteriormente, Helena era uma *supermodel* e as clássicas picuinhas dessa carreira foram narrativas chave para o desenrolar da telenovela. Dito isso, a receita para vilanizar o sucesso da protagonista contou com um relacionamento com um homem mais velho, divorciado e pai de família, e uma discussão cujas consequências acometeram a saúde de sua rival, também modelo e, ao mesmo tempo, enteada de Helena.

Naquele esquema “tele-novelesco” de coexistência em que todos os personagens se relacionam de uma forma extraordinária, Helena se envolve e, eventualmente, casa-se com Marcos (José Mayer), um empresário do ramo hoteleiro, que é ex-marido de Tereza (Lília Cabral) e pai de Luciana (Alinne Moraes), a modelo adversária de Helena. O embate entre as personagens é delineado desde o início da trama, uma vez que

os padrões de vida das modelos se diferem em inúmeras esferas, gerando personalidades incompatíveis: Luciana nasceu pertencente à classe alta e bebe do nepotismo para alavancar sua carreira, já Helena precisou escalar os degraus da fama por meio da meritocracia.

Entretanto, o antagonismo de Luciana, marcado por seus caprichos, ego, inveja e mimos, foi substituído pelo acalanto do público quando em uma viagem a modelo se acidenta e acaba ficando tetraplégica. Para completar, Helena ainda leva parte da culpa pelo acidente e passa todo o restante da telenovela em remorso pelo estado de saúde de Luciana. Todo esse contexto fez com que a trama girasse em torno de disputas entre mulheres e uma dose especial daquele racismo velado que, embora já conheçamos de outras telenovelas, não era o esperado, levando em conta que, dessa vez, o protagonismo começou nas mãos de uma mulher preta.

É comum que os núcleos negros de uma telenovela tradicional sejam fadados a dois extremos: a comédia ou a tragédia. De uma forma até que disruptiva, a própria Taís Araújo experienciou isso em *Cobras e Lagartos* (2006), quando deu vida à Ellen ao lado de Lázaro Ramos, o Foguinho, que, ainda que tenham enriquecido, continuaram reclusos ao alívio cômico da telenovela. Mas o que se vê é que, até mesmo quando a protagonista é preta, seu núcleo principal se torna coadjuvante e marginalizado.

Em determinado ponto de *Viver a Vida*, Luciana já tinha alcançado a importância da personagem principal e sua família e narrativas ganharam destaque. Em uma casa típica da branquitude da classe média alta do Rio de Janeiro, o grupo familiar de Luciana se opunha ao de Helena, composto por sua irmã Sandrinha (Aparecida Petrowky), que

ao se relacionar com Bené (Marcello Melo Junior), um criminoso - também negro -, ficou grávida. Quando Lélia Gonzales ironiza, em sua obra *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira* que “Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto, têm mais é que ser favelados.” (1984, p. 226) toca na ferida da nossa velha conhecida democracia racial e ainda completa “Por aí se vê que o barato é domesticar mesmo.” (1984, p. 226).

Por falar em domesticação e, de uma forma um tanto quanto simbólica, a cena mais utilizada para criticar as questões raciais de *Viver a Vida* aconteceu no capítulo 55, durante a semana do Dia da Consciência Negra. Foi nessa data que Tereza, como forma de vingar a filha, atinge Helena com um tapa no rosto, enquanto a mesma está ajoelhada aos seus pés implorando por perdão. E nessa linha de subserviência e submissão que a protagonista cede sua posição a outros personagens da trama e acaba se perdendo, tanto no roteiro quanto no gosto dos telespectadores. Consequentemente, os baixos índices de audiência e o descontentamento constante do público foi creditado não só à Helena, mas, também, à Taís Araújo.

De acordo com esses meios, a atriz não conseguiu incorporar a Helena do novelista Manoel Carlos. Os comentários dirigidos à atriz extrapolam a sua capacidade de atuação, beirando à infâmia social. Para os autores, as críticas eram muito abrangentes e questionavam desde a aparência, a dicção e verossimilhança e a moral da personagem. (Silva, 2020, p. 31)

E essa infâmia social comentada por Silva tem em suas raízes relações diretas com o racismo estrutural, pauta que era evitada tanto

dentro quanto fora das telas, até mesmo pelo autor, Manoel Carlos. O novelista creditava a rejeição de Taís, principalmente, ao fato de que essa Helena mais jovial gerava estranhamento em relação às demais protagonistas que, como exposto anteriormente, eram maduras em sua maioria. Inclusive, reiterando as ideias Freirianas, em entrevista ao Portal R7, em 2009, Maneco negligencia, diretamente, o papel do racismo nessa rejeição e caracteriza o Brasil como um país que sempre reconheceu os negros na arte.

Por outro lado, a atriz diz sempre ter visto essa oportunidade de uma forma coletiva, ao invés de individual, no que tange às questões raciais brasileiras. Durante uma live em suas redes sociais, Taís compartilhou seu descontentamento com os rumos que a telenovela tomou: “Eu achava que era a grande chance, não só minha, como de toda a população negra. ‘Eu vou fazer e virão um monte de protagonistas negros’. Porque novela, nesse País, movimenta muitas coisas. E não rolou, não deu certo”. E sobre a construção da personagem, a atriz ainda adicionou que “O Maneco teve um pensamento super de vanguarda naquele momento. Ele quis escrever uma personagem negra, rica, bem-sucedida, sem justificar o caminho dela. Simplesmente ela é. Só que naquele Brasil lá de trás, era muito esquisito”.

Agora, em 2024, a artista retornou a falar sobre seu papel em *Viver a Vida*, uma vez que a telenovela foi reprisada no Canal Viva. Em vídeo publicado nas redes, Taís confessa ver Helena com mais carinho, após todo o ‘pesadelo’ da rejeição e a enxerga enquanto um papel de representatividade que, apesar dos pesares, abriu espaço tanto para o protagonismo quanto para a beleza negra.

Aline

Se Helena foi obra de Manoel Carlos, Aline não fica muito para trás quando o assunto é novelista consagrado. Escrita por Walcyr Carrasco, autor de protagonistas como Clara de *O Outro Lado do Paraíso* (2017), Catarina de *O Cravo e a Rosa* (2000) e Ana Francisca de *Chocolate com Pimenta* (2003), Aline carregava nas costas a expectativa de um papel forte. Foi na pele da atriz Bárbara Reis que essa personagem ganhou vida e estreou no horário nobre em 2023, na telenovela *Terra e Paixão*.

O desabafo da grandiosa Zezé Motta, em entrevista ao *Profissão Repórter* pode ser utilizado para começar a falar sobre nossa Aline: “Nada contra fazer empregada doméstica, o problema é que eu pensava que tinha feito um curso de dramaturgia e fazia sempre o mesmo personagem”. Bárbara Reis é uma atriz nascida no Rio de Janeiro, formada pela Casa das Artes Laranjeiras e Tablado que teve sua primeira participação notável em telenovelas já na TV Globo. Foi na primeira fase da telenovela *Velho Chico* (2016) que Bárbara recebeu o papel de Doninha, empregada dos De Sá Ribeiro — família de grande poderio na trama — e melhor amiga da protagonista.

Entretanto, combatendo o estereótipo da empregada, já bem teorizado por Lélia Gonzales, quando a estudiosa classifica três noções principais da mulher negra: a mulata, a doméstica e a mãe preta; Bárbara não foi estagnada. Após seu trabalho na minissérie *Dois Irmãos e Os Dias Eram Assim*, em 2017, a vilã Débora em *Todas as Flores* (2022) gerou visibilidade e abriu espaço para lugares mais complexos, como sua protagonista de *Terra e Paixão*.

A obra de Walcyr Carrasco sucedeu *Travessia*, telenovela que teve início em maio de 2023 e seguia uma tendência de protagonistas

globais racializadas na década de 2020, como Vitória em *Amor de Mãe*, interpretada por Taís Araújo, que apesar de ter sido lançada em 2019, só chegou ao fim em abril de 2021, em decorrência da pandemia da Covid-19.

Vale apontar aqui que em *Travessia* a atriz negra em protagonismo foi Lucy Alves, no papel de Brisa que, relembrando Helena, viveu um pouco do “coadjuvantismo”. Inclusive, esse é um dos pontos creditados pelos críticos das redes como um dos motivos pelos quais a telenovela não foi um grande sucesso, tendo como exemplo esse trecho de matéria publicada no portal *Omelete*, em 2023: “Ali já pairava outra fragilidade: por que anunciar Lucy como uma protagonista de representação nordestina se era para ela ficar à sombra de Picon; uma verdadeira instituição cosmopolita e privilegiada?”.

Enquanto *Travessia* acompanhava o êxodo interiorano dos personagens, *Terra e Paixão* apresentava-se de forma diferente. E, para muitos, o fato da telenovela ter como cenário o meio rural representava uma esperança de êxito, já que *Pantanal* (2022), última produção Globo, em anos, que chegava aos 30 pontos de audiência, também possuía esse background.

A trama tem lugar em uma cidade fictícia, chamada Nova Primavera, que ficaria localizada no interior do estado do Mato Grosso do Sul, tendo a forte presença da agronomia e da realidade rural. É nesse cenário que a família de Aline, composta por seu marido, Samuel (Ítalo Martins) e seu filho João (Matheus Assis) levam uma vida humilde, ela como professora e ele como produtor rural, juntos vislumbram conquistas advindas de seu trabalho na terra. O drama já se desenvolve no começo da narrativa quando Samuel é assassinado

pelos capangas de Antônio La Selva (Tony Ramos), um grande nome do agronegócio que domina a região de Nova Primavera. Dessa forma, Walcyr Carrasco desenha mais uma de suas histórias na qual a protagonista tem sua força motriz na vingança.

Para tal, Aline inicia um embate direto com La Selva em prol de transformar a propriedade de seu falecido marido em um negócio de sucesso. Os demais conflitos vividos por Aline ainda se concentram na família La Selva, quando a protagonista se envolve em uma espécie de triângulo amoroso com os filhos de Antônio, Daniel (Johnny Massaro) e Caio (Cauã Reymond).

Apesar da rivalidade que Irene (Gloria Pires), a mãe de Daniel e madrasta de Caio tenta criar entre os irmãos, priorizando sempre seu filho, os dois têm uma relação forte de irmandade que acaba sendo colocada em risco quando ambos se apaixonam por Aline. De uma forma racista, digamos que, velada, em determinados pontos, Aline e sua família, únicos personagens negros neste núcleo central da telenovela, são colocados em subalternidade financeira e social, perante essa família branca no poder. E no que tange a trama romântica, é de Aline parte da culpa pela potencialização desse separatismo entre Caio e Daniel. E tudo isso pode ser examinado de uma ótica bem interessante quando analisamos também o cenário rural.

Quando fala sobre a construção das dinâmicas entre pretos e brancos na sociedade escravocrata, partindo do ponto do papel da mulher escravizada no sistema, Helelith Saffioti (1976, p. 165) articula também o que essa figura preta feminina representa, sexualmente falando, para os seus ‘dominadores’, sendo “instrumento inconsciente que, paulatinamente, minava a ordem estabelecida, quer na sua dimensão

econômica, quer na sua dimensão familiar”. E, delineando um paralelo com *Terra e Paixão*, em determinados níveis, era isso também que Aline representou para a família La Selva: um instrumento que minava a ordem. Essa percepção pode não ser tão aprofundada por muitos, mas entra naquilo que Collins (2019) nomeou como “imagens de controle”.

bell hooks dá ênfase à mídia e acusa o meio televisivo como transmissor massivo do pensamento e da prática da supremacia branca, uma vez que possui o poder de localizar grupos socialmente definidos com base no privilégio branco. Desde sempre, foram as pessoas brancas que ocuparam, nos filmes, nas novelas e nas revistas, a “imagem positiva”; são protagonistas, empresárias, ricas (...), enquanto restam, para as pessoas negras, dois caminhos: a não inserção de suas imagens ou a inclusão estereotipada e negativa, como podemos observar em diversas produções televisivas e cinematográficas. (Almeida, 2022, p. 4)

E quando falamos na imagem negativa que Aline teve na telenovela, podemos citar a manchete utilizada pelo portal *Notícias da TV* em coluna sobre *Terra e Paixão*: Sem carisma e contraditória: 5 vezes que Aline afundou Terra e Paixão. Apesar de tentar retirar da responsabilidade de Bárbara Reis as falhas da personagem, a matéria cita ausência de química, de carisma e de sedução ao elencar esses cinco motivos que fizeram da protagonista um problema na obra. E, de fato, um dos pontos mais comentados entre os internautas que gera incomodo acerca de Aline foram mencionados nessa coluna, como a ingratidão e a falta do “sangue nos olhos”.

Aline perdeu seu pulso firme em diversos capítulos da telenovela e se perdeu em meio as confusões de seus interesses românticos até que, assim como em *Viver a Vida*, o público escolheu um outro núcleo

para quem dar destaque. Houve quem se interessasse mais pelo alívio cômico da trama, que se reunia no bordel da cidade com destaque para o casal tão querido e disruptivo, formado por Kelvin (Diego Martins) e Ramiro (Amaury Lorenzo); e houve quem encontrou seu entretenimento na vilã Irene ou em sua aprendiz de vilã Graça (Agatha Moreira).

Conclusão

A força da mulher negra enquanto constituidora da sociedade, seja ela dentro das caixinhas que Gonzales teorizou, ou fora delas, em suas tantas vertentes e pluralidades, é inegável. E na utilização das telenovelas como objeto de estudo podemos perceber como essa presença é enxergada, reproduzida e, em um ciclo vicioso, novamente, enxergada e reproduzida. Quantitativamente, falando, o desenvolvimento da representabilidade negra é notável de forma com que, no início dos anos 2000, sonhar com uma protagonista preta - que não estivesse em uma telenovela de época sobre escravidão - era fora de cogitação e, hoje, temos uma sequência de atrizes racializadas em destaque.

O que há para ser trabalhado, agora, mais de perto, é o âmbito qualitativo desse avanço. Temos mulheres negras nas telenovelas, mas é hora de compreender a fundo o porquê da forma com que elas são trabalhadas não cativar o público. Os motivos são variados: o roteiro, a química, os pares românticos... o racismo institucional. Helena não correspondia ao ideal de uma Helena clássica, já que não era maternal, madura e estável. Da mesma forma, Aline também não foi suficiente por ser confusa, contraditória e, diga-se de passagem, sem sal.

Para Aline e para Helena não adiantou serem educadas ou estarem bem vestidas. Como disse Gonzales (1984), esses são atributos

brancos que, obviamente, causam estranhamento quando associados a mulheres negras. Dessa forma, ambas foram apontadas para o caminho da porta de serviço, abandonando o seu papel enquanto protagonistas e assistindo outros personagens brilharem mais.

Também analisando uma produção da Globo, sendo ela *Malhação: Viva a Diferença* (2017), Souza (2021) bate na tecla da representatividade: “sua importância está em seu caráter de luta emancipatória, que busca, em última instância, por justiça social.” (Souza, 2021, p. 151) e elucida, mais uma vez, sobre como a televisão também é espaço de conquista.

Referências

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*.
- Almeida, J. A. (2022). *Resenha do livro: hooks, bell. Escrever além da raça: teoria e prática*. Editora Elefante.
- Araújo, J. Z. (2008). O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. *Revista Estudos Feministas*, 16(3), 979–985. <https://doi.org/10.1590/s0104-026x2008000300016>
- Bardin, L. (2011). *Análise de conteúdo*. Edições 70.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Difel.
- Caparelli, S. (1982). *Televisão e Capitalismo no Brasil*. L&PM.

Collins, P. H. (2019). *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Boitempo.

Dantas, M. (2021). Televisão e capitalismo no Brasil: o livro pioneiro de Sergio Caparelli. *Revista Éptic*, 23(3).

González, L. (1984). Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, 2(1), 223-244. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7395422/mod_resource/content/1/GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf

Grijó, W. P. & Sousa, A. H. F. (2011). *O Negro na Telenovela Brasileira: A Representação nas Telenovelas da TV Globo na década de 2000*. Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

Haddefinir, H. (2023, maio 8). Travessia foi fake news de Glória Perez. O que precisamos é de Terra e Paixão? *Omelete*. <https://www.omelete.com.br/series-tv/ovo-mexido-travessia-terra-e-paixao>

Ramos, L. (2017). *Na minha pele*. Objetiva.

Mattos, L. (2008). *A influência da telenovela no comportamento do telespectador: uma análise de O Clone, América e Paraíso Tropical*.

Mattos S. (1990). *Um perfil da TV Brasileira (40 anos de história: 1950-1990)*. Associação Brasileira de Agências de Propaganda/ Capítulo Bahia: A TARDE.

Morin, E. (1984). *Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo*. Forense-Universitária.

Pereira, M. (2023, novembro 7). Sem carisma e contraditória: 5 vezes que Aline afundou Terra e Paixão. *Notícias da TV*. <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/sem-carisma-e-contraditoria-5-vezes-que-aline-afundou-terra-e-paixao-111066>

Redação. (2024, setembro 18). Após pesadelo em Viver a Vida, Taís Araújo ressignifica Helena: “Fundamental”. *Notícias da TV*. <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/celebridades/apos-viver-pesadelo-em-viver-a-vida-tais-araujo-ressignifica-helena-fundamental-125511>

Santos, M. (2002). *O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania*. Publifolha.

Silva, F. E. A. & Aires, J. S. F. (2020). *Como o racismo estrutural afetou o protagonismo da Helena de Taís Araújo? Uma análise descritiva dos capítulos da novela Viver A Vida*. Intercom.

Silva, W. C. (2018). *A telenovela e os negros: A representatividade étnica na Rede Globo entre 2011 e 2017*. Intercom.

JOGAR TV: MODALIDADES DE REALITY SHOWS INTERATIVOS E LINGUAGEM TELEVISIVA

Bruno Jareta de Oliveira¹

Com relevante predominância na cultura televisiva contemporânea, os *reality shows* oferecem uma experiência que engaja o público e merece um olhar atento dos estudos de comunicação midiática. Presentes em diversas formas de fazer televisão, esse tipo de programação reflete não apenas tendências de entretenimento, mas também aspectos sociais, culturais e comportamentais da sociedade. Ao analisar essas produções, é possível entender como a televisão se adapta e responde às demandas de um público que busca cada vez mais participação e interação. Atualmente, os *reality shows* que se destacam são aqueles

1. Docente da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru.
Doutor e mestre em Comunicação pela UNESP.
bruno.jareta@unesp.br

que funcionam como uma espécie de jogo coletivo, onde o discurso televisivo cria uma dinâmica de jogabilidade. Nesses formatos, os espectadores são participantes de um grande jogo que se desenrola através da experiência televisiva. Através de ferramentas de interatividade, essas produções promovem um “jogar juntos”, possibilitado por uma configuração midiática proveniente de uma complexa dinâmica de comunicação entre diferentes mídias. Esse fenômeno demonstra como a televisão se transforma em um espaço colaborativo, onde a participação do público não é apenas incentivada, mas essencial para a narrativa e a evolução do programa. Portanto, investigar a interatividade nos *realities* é uma maneira de olhar para as mudanças na sociedade e nas relações sociais contemporâneas, oferecendo uma compreensão do papel da televisão na vida das pessoas. Essa análise poderá revelar as camadas de significados que se entrelaçam na experiência televisiva, destacando a interconexão entre os conteúdos audiovisuais e as práticas culturais do público.

A proposta de pesquisa se concentra em analisar de quais modos é possível integrar a interatividade como um elemento estruturante nas dinâmicas de jogo que fundamentam os *reality shows* nas diversas formas de fazer televisão. A metodologia adotada envolve uma revisão teórica sobre o conceito de *realities* interativos e sobre as características dos meios televisivos e digitais, a partir de autores que investigam as intersecções entre televisão e as mídias digitais. Essa abordagem possui um caráter qualitativo e exploratório, com o intuito de compreender como os discursos são produzidos e circulados na cultura televisiva contemporânea. Espera-se, com isso, contribuir para os estudos de comunicação, televisão e mídias digitais, oferecendo pela angulação

da avaliação das estratégias discursivas uma perspectiva para pensar sobre as novas configurações narrativas que estão se desenvolvendo nesse contexto.

Os *reality shows* interativos e as diferentes formas de fazer TV

Esse tipo de discurso audiovisual chamado nesta pesquisa de «*reality show* interativo» combina características de vários gêneros estabelecidos na cultura midiática, como ficção, documentário, jornalismo, transmissões esportivas, game shows e jogos eletrônicos, e o contexto da cultura participativa é fundamental, com as mídias sociais servindo como plataformas vocacionadas para a organização e articulação de setores do público que se dedicam à experiência interativa promovida por esses programas (Oliveira, 2023). Geralmente estruturados em torno da curiosidade pela intimidade e pelas relações humanas em situações diversas de competição, transformação e convivência, suas propostas funcionam como jogos, nos quais o público é incentivado a se engajar de diferentes maneiras, satisfazendo os prazeres das audiências contemporâneas, caracterizadas pelo consumo de múltiplas mídias e pela socialização mediada pelas redes sociais *on-line* (Oliveira, 2023). O conceito de «agência», proposto por Murray (2003), é fundamental para compreender como a participação do público pode ser avaliada nesse contexto. A autora define agência como a capacidade do indivíduo de realizar ações significativas e observar os resultados de suas decisões e escolhas. Tal interferência torna-se possível em contextos interativos, e no audiovisual para televisão, as escolhas do público podem moldar a narrativa, criando uma experiência participativa. Em essência, promovem a percepção de que o público tem controle sobre os rumos do programa.

Para investigar as estratégias de promoção de experiências interativas nos *reality shows*, adota-se uma abordagem que examina as diversas formas de produção televisiva contemporânea. Utiliza-se o critério proposto por Fechine (2008), que segmenta o fazer televisivo em três etapas constitutivas: produção, transmissão e recepção. De acordo com a autora, ao estabelecer relações de simultaneidade entre essas etapas, é possível identificar os modos de experiência televisiva: a transmissão direta (popularmente chamado de «ao vivo»); o gravado e transmitido ao vivo; e o gravado e sob demanda. Cada um desses modos oferece diferentes possibilidades discursivas e caminhos para a interatividade. É fundamental ressaltar que essa configuração está mais relacionada à articulação das etapas do que à tecnologia utilizada; por exemplo, uma transmissão ao vivo pode ser realizada em uma plataforma de *streaming*. Esse critério guiará a segmentação do estudo, que será dividido em três seções, cada uma dedicada a uma dessas formas de fazer televisão.

Realities interativos nas transmissões diretas

Nos *reality shows* ao vivo, os mecanismos de interatividade tornam-se ferramentas amplamente explorados para o engajamento da audiência. Esse tipo de programa permite que a participação do público tenha impacto direto sobre o desenrolar dos eventos em tempo real, o que cria um efeito de sentido de interatividade. Um exemplo notório é o uso de votações, nas quais o público decide, por exemplo, qual competidor será eliminado. Esse processo gera um ciclo de envolvimento, no qual os telespectadores interagem não só com o programa, mas também entre si, sobretudo por meio de redes sociais, e o discurso televisivo é frequentemente retroalimentado por conteúdos gerados nas

plataformas digitais. Programas populares como *The Voice*, *Big Brother Brasil* e *A Fazenda* exemplificam essa dinâmica ao promover edições nas quais o público participa de decisões em momentos-chave e que afetam o desdobramento do programa.

Neste estudo, o *Big Brother Brasil* será escolhido para uma avaliação mais detalhada, dada sua relevância na cultura dos *reality shows* no Brasil, sendo uma das atrações de maior audiência e promovida pela principal emissora do país. Cabe destacar que *realities* ao vivo como o *Big Brother Brasil* incluem segmentos gravados que são transmitidos ao vivo, e suas edições também são disponibilizadas na íntegra nas plataformas digitais das emissoras. Isso demonstra a coexistência de diversos modos televisivos dentro de um mesmo programa. No entanto, a ênfase recai sobre a transmissão direta, que é o elemento central em sua dinâmica. Por isso, o *Big Brother Brasil* é classificado como um programa de transmissão direta para fins de análise neste trabalho.

O formato do *BBB* envolve confinamento e isolamento dos participantes, que são eliminados progressivamente até que um vencedor seja escolhido, recebendo um prêmio em dinheiro. O programa segue ciclos semanais, baseados na escolha de um “líder”, que tem o poder de indicar alguém diretamente ao “paredão”, uma votação pública que define quem será eliminado. A participação da audiência é fundamental nesse processo, sendo incentivada a votar e a influenciar o desfecho da competição. O princípio de interatividade adotado pelo *BBB* promove uma ideia de “democracia”, uma vez que a maioria dos votos decide o resultado. No entanto, a experiência de interatividade é coletiva, ou seja, a ação de um único indivíduo não é o que determina o resultado, sendo necessário que a escolha seja corroborada pela maioria dos

votos. Essa estrutura pode gerar frustração, especialmente quando o resultado não reflete a escolha pessoal de um espectador. Para mitigar essa frustração, o programa discursiviza a importância da participação ativa, incentivando o público a votar repetidamente. Os apresentadores frequentemente lembram que “se você não votar, o resultado pode não ser o que você deseja”. Essa forma de interatividade, no entanto, apresentou desafios ao longo das edições. Em algumas ocasiões, grupos organizados de fãs, com alto nível de engajamento, distorciam os resultados das votações, levando à percepção de que uma minoria de indivíduos estava definindo o destino da competição. Isso resultou em ajustes no formato, como a introdução, a partir da 24^a edição, do voto único por CPF, que passou a contar como 50% do peso nas decisões das votações, equilibrando o impacto dos votos desproporcionais.

Essa questão evidencia os desafios inerentes à construção de discursos interativos em uma mídia massiva, na qual o mesmo conteúdo é fruído simultaneamente por milhares de pessoas ao vivo. No entanto, uma vez estabelecidas as regras para a votação, a competição entre os espectadores para influenciar o resultado torna-se parte integrante da narrativa do *reality show*. Os momentos de eliminação, sempre aguardados com grande expectativa, são apresentados como marcos centrais, onde a vitória de um grupo do público implica, inevitavelmente, na derrota de outro. A derrota, nesse contexto, é uma consequência natural de uma competição, e o programa trabalha para integrar discursivamente a frustração daqueles cujo voto não prevaleceu. Essa incorporação não significa que a ação do espectador tenha sido ineficaz; ao contrário, ela foi considerada, mas no contexto de uma disputa quantitativa, sua escolha não formou a maioria necessária para vencer. Assim, a

experiência de interatividade recorre aos aspectos de jogo para manter sua legitimidade, independentemente de o resultado final coincidir ou não com a expectativa de cada espectador individual.

Outro aspecto relevante da interatividade no *BBB* envolve a atuação do público nas redes sociais, que complementa e amplifica o discurso televisivo. As redes funcionam como uma extensão do programa, onde os usuários debatem, comentam e criam conteúdo relacionado ao *reality*. Alguns desses conteúdos são incorporados ao programa televisivo, por meio de VTs que apresentam os vídeos produzidos pelos espectadores, e de postagens em texto exibidas na tela ou mencionadas pelos apresentadores. No entanto, essa participação é cuidadosamente curada, de forma que apenas conteúdos alinhados com os interesses da produção são exibidos. Não deixa de conferir, ainda assim, um efeito de interatividade.

Além dessas participações digitais, o *Big Brother Brasil* oferece oportunidades de interação presencial em momentos específicos, como a “casa de vidro”, uma instalação em que participantes ficam confinados em uma estrutura transparente e exposta ao público em locais movimentados, como shoppings. Tais participantes estão submetidos a uma espécie de pré-seleção para entrar “oficialmente” no *reality* - o que será decidido por votação da audiência. O público, ao visitar esses locais, pode se comunicar visualmente com os participantes, exibindo cartazes ou gesticulando, apesar de uma barreira física os separar. Essa forma de interação permite ao espectador influenciar os rumos do jogo através de informações externas. Em edições nas quais a casa de vidro foi promovida já com a estreia do programa com os participantes na casa principal, observou-se que os selecionados para entrar no *reality*

agiam como intermediários entre o mundo exterior e os competidores inicialmente confinados, fornecendo informações que impactaram diretamente a estratégia dos jogadores.

Em suma, a interatividade nos *realities* ao vivo como o *BBB* apresenta-se em múltiplas ocasiões, desde votações diretas até a participação nas redes sociais e eventos presenciais. Essa interatividade é mediada por um discurso de jogo que legitima a ação do público, mesmo quando o resultado não é o esperado por um espectador individual. Busca-se com isso manter a coesão narrativa e o engajamento da audiência. Na próxima seção serão discutidos os modos de interatividade em *reality shows* gravados e transmitidos em uma grade de programação.

***Realities* interativos no gravado transmitido em fluxo**

Nos casos de programas que são inteiramente gravados, mas exibidos em uma grade de programação baseada em fluxo - ou seja, em um canal de televisão com uma transmissão contínua de conteúdo audiovisual, onde o público acessa o material simultaneamente - os mecanismos de interatividade encontram desafios diferentes em comparação com aqueles de programas ao vivo. A razão principal é que, como o conteúdo já está gravado e editado, não é possível que qualquer ação do público gere uma mudança direta nos eventos pré-estabelecidos que estão sendo veiculados. O público não tem, nesse caso, como alterar o desenrolar da narrativa ou interferir nas ações dos participantes ou apresentadores.

Diante disso, a atualização do discurso televisivo, nesses casos, ocorre principalmente nos elementos que ainda podem ser alterados durante a transmissão, permitindo formas alternativas de interatividade.

Dessa constatação, emergem dois modos principais de articular consequências por meio da agência do público.

O primeiro modo é uma estratégia já verificada em programas ao vivo, que envolve a inserção de elementos criados pela audiência, particularmente nas redes sociais, durante a exibição do programa. Essa prática consiste, por exemplo, em exibir na tela publicações em texto (como tweets ou comentários) feitas pelo público em tempo real. No caso de programas inteiramente gravados, essa inserção de conteúdo gerado pelo público enquanto o programa vai ao ar se torna uma das poucas maneiras de permitir participação ativa durante a fruição. Mesmo que o vídeo em si já esteja completamente finalizado, a sobreposição gráfica - conhecida como videografismo *overlay* - pode ser feita ao vivo por uma equipe técnica que gere e insira esses elementos de forma dinâmica.

O funcionamento dessa interação depende de uma sequência de ações que incluem o incentivo à participação nas redes sociais, o monitoramento dessa participação, a curadoria dos conteúdos relevantes, a criação gráfica adequada para a inserção no vídeo, e, finalmente, a transmissão ao vivo desses elementos sobrepostos no programa gravado. Esse processo dá a impressão de que, embora o conteúdo principal tenha sido pré-produzido, o público ainda está envolvido de maneira ativa na composição final exibida ao vivo, uma vez que todos assistem ao conteúdo simultaneamente.

Esse tipo de interatividade, ao não alterar o que foi gravado, se limita ao campo da experiência visual e textual que acompanha o programa, transformando a audiência em participantes que complementam o que está sendo exibido, sem modificar diretamente o que já está consolidado. Portanto, mesmo em programas gravados, a transmissão

ao vivo desse conteúdo gravado preserva um espaço para a interação, ainda que ela se limite à inserção de informações complementares que dialogam com o conteúdo original.

Discursivamente, podem ser articuladas abordagens mais complexas para interatividade em programas gravados que utilizam essa modalidade. Um exemplo interessante é o caso da versão brasileira do programa *MasterChef*, que, em algumas edições, introduziu uma dinâmica de engajamento coletivo por meio das redes sociais. Durante a transmissão, o programa incentivava o público a utilizar a *hashtag* oficial do programa. Caso um número mínimo de publicações fosse atingido, todos aqueles que tivessem usado a *hashtag* receberiam uma recompensa especial. Essa estratégia não apenas promoveu uma missão colaborativa, mas também criou uma sensação de pertencimento entre os espectadores, ao fazer com que o sucesso dependesse da ação coletiva. Nesse modelo de interatividade, uma única publicação isolada não teria efeito suficiente para garantir a recompensa, mas a soma de esforços de diversos espectadores, unindo-se por um objetivo comum, proporcionava a sensação de conquista conjunta. Além disso, o programa tornava o progresso dessa conquista visível para os espectadores, exibindo eventualmente na tela uma barra que indicava o número de postagens contabilizadas com a *hashtag*. Essa barra permitia ao público mensurar o quanto próximos estavam de alcançar a meta estipulada. Tal mecânica de gamificação e colaboração social foi desenvolvida para criar um envolvimento do público, mesmo em um programa gravado, mas transmitido ao vivo. Ela aproveita as redes sociais como canal de interação, gerando uma experiência coletiva paralela ao conteúdo televisivo. Esse é um exemplo de como a estrutura de jogo pode ser aplicada em um

contexto de mídia televisiva e a partir das mídias sociais, independentemente da competição do programa - no caso do *MasterChef*, o jogo gastronômico entre os participantes.

Quando se trata de programas gravados e transmitidos em uma grade de programação de fluxo, há uma margem limitada para a alteração direta do conteúdo exibido. No entanto, é possível articular formas de interatividade que envolvem a audiência de maneira indireta, ajustando os episódios futuros com base na resposta do público. Em termos práticos, essa estratégia pode ser observada em *reality shows* exibidos semanalmente, onde a repercussão de um episódio pode influenciar mudanças no conteúdo ou nas decisões narrativas dos episódios subsequentes. Esse tipo de interação entre o público e o programa não é algo novo. Desde os primeiros anos da televisão, as opiniões da audiência sempre tiveram um papel em moldar a direção criativa das atrações. Contudo, a diferença está na forma como essa interação pode ser operacionalizada estrategicamente, como os *reality shows* nos quais a produção pode gravar e editar episódios com antecedência, mas ainda deixar espaço para ajustes com base na participação do público.

Um exemplo dessa prática ocorre em *Drag Race*, *reality* estadunidense com versões em diversos países, incluindo o Brasil. Embora a temporada seja completamente gravada antes da exibição, há uma exceção estratégica nos episódios finais, que são gravados mais próximos à data de exibição. Um artifício interessante utilizado nas gravações das finais é o registro de múltiplos finais, com todas as finalistas sendo filmadas como vencedoras. Essa técnica tem dois objetivos principais: primeiro, evitar vazamentos de *spoilers*, já que as finais costumam ser gravadas com plateia e, segundo, dar aos produtores a oportunidade de

avaliar a reação do público antes de decidir qual final exibir. Nos episódios anteriores à final, a apresentadora frequentemente incentiva a audiência a manifestar suas preferências nas redes sociais, utilizando *hashtags* personalizadas para cada finalista. A ideia é que a “voz do povo” será considerada na escolha da vencedora, criando a impressão de que o público tem alguma influência sobre o resultado final. No entanto, não há o compromisso de que a escolha seja diretamente vinculada ao volume de votos, conferindo à participação do público um caráter mais consultivo do que deliberativo. O programa constrói discursivamente um efeito de que a interação pode fazer diferença, mesmo que não haja uma garantia explícita de que isso ocorrerá.

Esse exemplo demonstra como os *reality shows* gravados podem manter uma aparência de interatividade, mesmo quando a transmissão em si não permite mudanças diretas no conteúdo pré-produzido. O intervalo entre os episódios exibidos na televisão permite à produção ajustar aspectos da narrativa, ou mesmo tomar decisões mais alinhadas com o sentimento do público, criando uma experiência em que a audiência sente que pode participar ativamente da jornada do programa, mesmo que o resultado final esteja, em última instância, nas mãos dos produtores.

Foi observado que o audiovisual gravado e transmitido ao vivo oferece oportunidades para experiências interativas com a audiência por meio de manifestações nas redes sociais. Essas interações podem ser inseridas diretamente no discurso televisivo durante a transmissão ou consideradas entre a exibição das diferentes unidades do programa na grade de programação. A seguir, será abordada a questão da interatividade em produções que são exclusivamente planejadas para plataformas de

conteúdo sob demanda, onde os mecanismos de participação e envolvimento da audiência assumem outras formas.

***Realities* interativos sob demanda**

Nas produções em que produção, transmissão e recepção não ocorrem de forma simultânea, como é o caso dos *reality shows* originais de plataformas de *streaming*, a interatividade entre audiência e programa assume características diferenciadas em comparação com as duas formas anteriores de fazer TV. A ausência da simultaneidade, que é uma marca importante nos *reality shows* televisivos tradicionais, força as plataformas a desenvolverem estratégias alternativas para manter o engajamento do público. Uma dessas estratégias é semelhante ao que foi verificado na seção anterior, que consiste em incentivar a audiência a se manifestar ativamente nas redes sociais e prometendo desdobramentos concretos nas unidades seguintes dessa estrutura serializada. É por isso que as propostas de interatividade em programas pensados para modelos coexistentes de vinculação funcionam também entre aquela parcela do público que só os acessa pelas plataformas de *streaming*. Nesses casos, as *hashtags* oficiais dos programas se tornam pontos de encontro para a comunidade de fãs, e a audiência pode influenciar a popularidade de competidores ou determinados aspectos da produção ao gerar comentários, memes e críticas, que podem acabar sendo incorporados pela própria produção em temporadas subsequentes. Esse tipo de engajamento atravessa todas as formas de realização televisiva, mas para os programas consumidos sob demanda acabam sendo uma das principais formas de contar com a participação da audiência. Para aqueles *reality shows* cuja temporada é disponibilizada na íntegra, essa articulação só é possível entre as temporadas.

Há um tipo de obra audiovisual interativa, tradicionalmente voltada para a ficção, que pode ser uma possibilidade para os *reality shows* nesse contexto. Trata-se dos audiovisuais interativos estruturados de forma hipertextual, em que diferentes trechos de uma narrativa são conectados e ramificados, permitindo ao público escolher o desenrolar dos eventos. Um exemplo notável é o episódio *Bandersnatch* da série *Black Mirror*, no qual o espectador faz escolhas que afetam o desenrolar da história. Esse formato interativo tem como base a capacidade de organizar múltiplos caminhos narrativos, algo que foi facilitado pela digitalização das mídias, embora tenha precedentes no cinema e na televisão analógicos. No Brasil, por exemplo, o programa *Você Decide* oferecia um modelo semelhante, permitindo que o público escolhesse o desfecho da história por telefone.

Embora o conceito de escolhas ramificadas possa parecer incompatível com *realities* pelo fato de a “realidade” supostamente não oferecer múltiplos desdobramentos, isso pode ser resolvido com articulações discursivas. Um exemplo é o programa *Você Radical*, da Netflix, classificado pela plataforma como *reality show*. Baseado em aventuras de um apresentador em situações naturais hostis, o público é convocado a escolher o rumo da ação em momentos decisivos, como em uma situação em que o protagonista deve decidir entre continuar escalando uma encosta íngreme ou voltar ao se deparar com um grande felino ameaçador. Apesar de todas as possibilidades terem sido gravadas previamente, o que pode prejudicar a sensação de realidade inerente ao gênero, essa experimentação mostra que, embora não seja uma tendência dominante, os *reality shows* podem explorar estruturas interativas semelhantes às da ficção ramificada, utilizando a flexibilidade

das plataformas digitais para oferecer uma experiência de escolha e personalização ao público. Neste cenário, observa-se que a jogabilidade é individual, embora isso não impeça o desenvolvimento de propostas coletivas a partir da mesma premissa de programação digital de trechos audiovisuais.

Uma modalidade que, de fato, é uma tendência e que emergiu no contexto dos *realities* de *streaming* é a criação de jogos para celular que simulam a experiência televisiva dos programas. Neste caso, não há um jogo articulado com o discurso televisivo, mas sim um outro texto, uma outra obra que reproduz a experiência da TV, quase que como uma adaptação para a versão jogo. Exemplos notáveis são os games baseados em *realities* como *Brincando com Fogo* e *Mandou Bem*, ambos da Netflix, que permitem aos usuários se sentirem parte do *reality show*, atuando como se fossem participantes. Esses jogos não interferem em nenhum aspecto no desdobramento do programa original, mas oferecem uma extensão da experiência interativa ao trazer o público para dentro da lógica da atração. No jogo de *Brincando com Fogo*, por exemplo, os jogadores podem vivenciar simulações de desafios e decisões morais semelhantes aos que os participantes enfrentam no *reality*. Isso cria uma camada adicional de envolvimento, permitindo que a audiência viva, ainda que virtualmente, as experiências que acompanham na tela, estendendo o tempo de interação para além do período em que estão assistindo ao *reality* propriamente dito.

Também se observa uma hibridização dos *realities* com gêneros recorrentes em redes sociais baseadas em vídeos, como o YouTube e TikTok. Alguns canais se apresentam como *reality shows*, com narrativas que seguem competições, desafios ou a vida cotidiana de seus

protagonistas, e o público interage através dos recursos próprios da plataforma, como a seção de comentários, enquetes e transmissões ao vivo. Esses *realities* possuem uma intersecção de gênero com os conteúdos conhecidos como “*vlogs*”, ou seja, vídeos baseados em atualizações pessoais de uma ou mais pessoas. Embora sejam menos estruturados que os produzidos pelas grandes empresas de comunicação do setor audiovisual, criam um efeito de proximidade direta com o espectador. Com essa dinâmica, os produtores podem ajustar suas abordagens ao longo da temporada, adaptar narrativas conforme as preferências do público e testar novos formatos de interatividade para manter a relevância do programa.

O avanço das plataformas de *streaming*, portanto, tem diversificado os modos de interatividade nos *reality shows* sob demanda. Embora essas interações não alterem o resultado dos programas de modo significativo se comparado com aqueles feitos para transmissão direta, como acontece nas votações ao vivo da televisão, elas ampliam a experiência de consumo, mantendo o público engajado e oferecendo novas formas de participar e se sentir conectado ao universo do *reality show*. Essa transformação demonstra que, mesmo em um ambiente onde a simultaneidade não é o que impera, a interatividade pode ser criativamente adaptada para enriquecer o envolvimento da audiência.

Conclusão

Com o intuito de mapear diferentes modalidades de interatividade que engendram propostas de um fazer televisivo baseado em jogo, o presente trabalho revisou o gênero discursivo “*reality show* interativo”, destacando que esse tipo de enunciado integra elementos de diversos

outros gêneros, como ficção, documentário, jornalismo, transmissões esportivas, game shows e jogos eletrônicos. Foi revisado também o conceito de agência proposto por Murray (2009) para fundamentar a experiência interativa no audiovisual, que se refere à capacidade de provocar consequências significativas em um enunciado por meio de ações somáticas. Assim, um audiovisual interativo é aquele cuja expressividade é alterada em função de alguma ação do destinatário. Observou-se que, no caso dos *reality shows*, as ferramentas de interação frequentemente funcionam como instrumentos de uma proposta de jogabilidade. Dinâmicas características dos jogos, portanto, tornam-se parte da experiência televisiva.

Nos *reality shows* baseados em transmissão direta, a interatividade pode ser amplamente explorada para envolver a audiência, que é motivada com estratégias discursivas de jogo a influenciar diretamente o desenrolar dos eventos, como nas votações para eliminação de participantes. Além das votações, as redes sociais desempenham um papel central ao amplificar o discurso televisivo, onde o público debate, cria conteúdo e, por vezes, tem suas postagens exibidas na transmissão. Além disso, podem promover momentos de interação presencial, como a “casa de vidro” do *Big Brother Brasil*, onde o público tem a oportunidade de influenciar o jogo por meio de interações com os participantes pré-selecionados. Essas diferentes formas de interatividade permitem que os programas mantenham a audiência engajada, e a articulação discursiva de jogo garante a coesão da interatividade, mesmo quando o resultado final não corresponde à expectativa individual de cada espectador.

Na TV gravada e transmitida ao vivo, embora os eventos já estejam inalterados, toda a audiência assiste simultaneamente ao que é

veiculado na televisão, permitindo formas de interatividade que usufruem dessa simultaneidade. Uma delas é a inserção de elementos gerados pela audiência nas redes sociais diretamente no discurso televisivo, como o uso de videografismo sobreposto ao conteúdo visual gravado, como quando comentários ou *hashtags* postados por espectadores são exibidos na tela durante a transmissão. Isso permite que a participação do público seja incorporada ao vivo, ainda que o conteúdo principal tenha sido previamente gravado, criando uma sensação de interação em tempo real. Outra estratégia é segmentar a disponibilização dos episódios e incentivar a participação nas redes sociais entre suas veiculações, condicionado desdobramentos narrativos a ela.

No caso dos *reality shows* sob demanda, embora os espectadores não possam influenciar os resultados em tempo real, a participação nas redes permite que a audiência crie conteúdos que podem afetar a popularidade de competidores ou serem incorporados em temporadas futuras. Audiovisuais interativos baseados em narrativas ramificadas, tradicionalmente voltados para a ficção, permitem que o público escolha o desenrolar da história, criando múltiplos desdobramentos. Embora esse formato pareça incompatível com *reality shows*, que supostamente seguem uma “realidade” linear, ele já foi explorado e abre possibilidades para novas formas de criar efeitos de interatividade, focados na personalização da experiência. Experiências interativas como jogos para celular inspirados em *realities* também proporcionam uma extensão dessa interação. Conteúdos em plataformas como YouTube e TikTok também se hibridizam com o formato, com autodenominados *reality shows* que oferecem a sensação de proximidade direta entre os criadores e o público.

Entre os principais resultados, destaca-se a constatação de que os *reality shows* interativos criam experiências discursivas das mais simples às mais complexas na dimensão da jogabilidade que propõem, e geralmente, para isso, unificam diferentes mídias. Com uma vocação para dinâmicas de jogo mais complexas, principalmente em contextos coletivos, essa característica se destaca especialmente em *realities* ao vivo, onde a participação em tempo real se torna um elemento central na experiência do espectador. A interatividade, seja no ao vivo, no gravado e transmitido ao vivo, ou no sob demanda, desempenha um papel importante na proposta televisiva e na experiência do público, moldando não apenas os formatos dos programas, mas também a forma como as audiências interagem e se relacionam entre si e com o conteúdo midiático.

Espera-se que esse estudo contribua para a compreensão desse tipo de gênero discursivo, amplamente consumido tanto no Brasil quanto no mundo, possibilitando uma análise das dinâmicas culturais mediadas pela televisão.

Referências

- Fechine, Y. (2008). *Televisão e presença: Uma abordagem semiótica da transmissão direta*. Estação das Letras e Cores/Centro de Pesquisas Sociossemióticas.
- Murray, J. (2003). *Hamlet no holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço* (E. Daher & M. Cuzziol, Trad.). Itaú Cultural/UNESP.
- Oliveira, B. J. (2023). *Jogabilidade coletiva pela TV: Os reality shows e a interatividade televisiva*. Anais do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, MG, Brasil.

O CORPO NEGRO FEMININO NA TEVÊ: APONTAMENTOS SOBRE AS NARRATIVAS E VISUALIDADES DAS NOVELAS “CHEIAS DE CHARME”(2012) E “VAI NA FÉ”(2023)

*Vannessa Mascarenhas dos Santos¹
Dorotea Souza Bastos²*

A compreensão das visualidades trazidas nas telenovelas presentes na programação da TV Globo será realizada em diálogo com Bastos (2023), em que a autora discorre sobre a significação do termo a partir da experiência e repertório contextual das/os telespectadoras/es para a interpretação do conteúdo visualizado. É importante destacar, também, que verificamos a importância que há nas construções imagéticas das

-
1. Mestranda no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB).
Bolsista pela CAPES.
vannessam76@gmail.com
 2. Doutora em Média-Arte Digital (UALG/UAb) e em Comunicação e Cultura Contemporâneas (em cotutela, UFBA).
Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.
doroteabastos@gmail.com

produções hegemônicas que percorrem o caminho das narrativas sociais dadas às personagens protagonistas negras e retintas, sendo afirmadas a partir das realidades determinadas estruturalmente a este público.

Para Vilém Flusser (2009) as imagens são representativas do espaço-tempo em que a realidade ordinária ocorre. A imagem é construída a partir das relações e existências no campo da natureza, e, ainda, no campo social. Deste modo, o autor as elabora na intenção de constituir vinculações a partir das representações imagéticas, ocasionando o direcionamento do olhar telespectador para conteúdos do seu interesse. Assim, se valida o controle de percepção nessa relação entre o receptor e o criador da imagem, atrelada a instiga da imaginação, conforme nos apresenta Mondzain (2009).

Contudo, compreendemos que a imagem coexiste com o mundo que nos cerca e os seus criadores se utilizam deste aspecto para construírem significações às suas representações. A imagem contemporânea – e aqui, estamos tratando de uma imagem técnica (Flusser, 2009), também criada tecnologicamente – não pode ser tratada apenas como um aspecto do visível. A existência da imagem transcende seu aspecto de mera existência, e isso remonta, segundo Joly (2012), desde sua presença na realidade judaica-cristã, (Joly, 2012, p. 16). Antes de relacionarmos seus processos de estruturação a nível de entretenimento, ou meras ilustrações, a imagem atua, ainda, na dimensão da linguagem comunicativa, sendo formulada de maneiras distintas em diferentes contextos, tendo a experiência e perspectiva do receptor grande parte nesse processo interpretativo.

Em diálogo com Angela Davis (1981), fica explícito que as ideologias sociais estão engendradas para instituir as subjetividades

femininas negras a inferioridades subordinativas. São transferidas para a dimensão da comunicação visual as relações criadas na sociedade, nas quais alimentam a disparidade do corpo feminino negro em comparação com o corpo feminino branco, correlacionando a feminilidade branca com fatos que, historicamente, atravessam a existência do corpo da mulher negra nos atos da deslegitimização de sua identidade. Davis (1981), afirma que o contexto socioeconômico no século XIX se nutre da perspectiva de criar o lugar ideal para a mulher, neste caso a mulher branca, condicionado sua posição social a atos domésticos e maternais. Para a mulher negra esse aspecto é desconsiderado, já que a sua feminilidade era tratada em pé de exploração sexual naquele momento, sendo utilizada apenas para recursos econômicos dos escravizadores.

De certo modo, é possível visualizarmos a corporeidade ideal composta para a mulher branca no padrão hegemônico, verificando que a partir disso, essa composição é feita em desfavorecimento das representações ditadas à mulher negra brasileira, visto que os despojos dos componentes sociais da identidade da mulher branca são afugentados ao outro da sociedade (Kilomba, 2008), para uma afirmação da sua superioridade, configurando no imaginário social os estereótipos raciais utilizados para apagamento e distanciamento de nossas subjetividades.

Nesses termos, verificar as relações e narrativas das personagens negras nas telenovelas da televisão brasileira é importante para a compreensão de como essas visualidades são formuladas para expressar e representar o mundo que nos envolve. As telenovelas da rede Globo estão presentes nos lares brasileiros desde 1965, assumindo papéis de entretenimento, na realidade contemporânea, visto que os interesses econômicos ocupam maiores partes nas relações de produção visual.

É possível notar a relação e a intencionalidade destas realizações na tentativa de representar mais da vida ordinária do público consumidor, mas também, para além da mera representação, observamos o potencial de afirmação das imagens televisivas e a afirmação de certos modos de vida

Dito isso, é compreendido que tais ações construtivas na imagem são realizadas a nível de provocar diálogos com quem as recepciona, ainda no sentido conotativo dos discursos, a realização de *scanning* (Flusser, 2009, p. 08), faz sentido no processo para análise dos códigos presentes nas imagens dessas representações, verificando as instituições de corporeidades das personagens femininas. Assim, como parte de nossa investigação, escolhemos duas produções da rede Globo nas quais temos mulheres negras e retintas em papéis de destaque: a novela Cheias de Charme, exibida em 2012; e, mais recentemente, a novela Vai na Fé, de 2023. Destas produções, destacamos as personagens Maria da Penha Fragoso Barbosa, interpretada pela atriz Taís Araújo na telenovela Cheias de Charme; Solange, personagem interpretada pela atriz Sheron Menezzes, e Kate Cristina, interpretada por Clara Moneke, ambas da telenovela Vai na Fé.

Compreender as corporeidades dessas personagens torna-se necessário a fim de verificar e analisar os paradigmas sociais dados à existência da mulher negra em produções hegemônicas da televisão brasileira, sendo importante para um aprofundamento analítico dessas presenças visuais que têm relacionado às suas narrativas os interesses outros, possibilitando a afirmação comparativa do ser outro enquanto não ser (Carneiro, 2023).

Corpo negro feminino de Penha, em “Cheias de Charme”

A telenovela Cheias de Charme (2012) foi ao ar na rede Globo, inicialmente, no horário das 19h. Escrita por Izabel de Oliveira e Filipe

Miguez, autores brasileiros e brancos, temos a notória presença da personagem negra Maria da Penha, que ficou popularmente conhecida pelo apelido de Penha. Acompanhando a programação da Rede Globo de TV, é possível identificar um sistema característico para a exibição de suas telenovelas: os horários escolhidos para cada trama têm um propósito para a construção narrativa de suas produções televisivas e isso se reflete no aspecto visual. A telenovela Cheias de Charme ter sido exibida no horário das 19h, momento que é destinado para experimento de audiência e recepção, revela um perfil: é um público que, em geral, está retornando para casa após o dia de trabalho/estudo, e que podem buscar, na televisão, um momento leve e de conteúdo descontraído. Tem sido observado que este horário vem sendo destinado para as produções que tenham corpos pretos em papel de destaque, como uma espécie de investida mercadológica para as pautas carregadas por esta representação. Além disso, também a presença de outros protagonismos e defesas de pautas sociais e humanísticas.

Interpretada pela atriz Taís Araújo, trazendo este aspecto para a visibilidade televisiva, temos uma mulher preta, periférica, trabalhadora doméstica e mãe. É explícito que a narrativa da personagem Maria da Penha era circundada de dificuldades e subordinações. No enredo da novela, desde muito cedo, Penha se tornou responsável por seus dois irmãos mais novos, Elano (Humberto Carrão) e Alana (Sylvia Nazareth), assumindo a função central em seu eixo familiar, além do destaque para sua maternidade solo, quando deu à luz a seu único filho, o personagem Patrick (Nicolas Paixão). Penha é uma personagem que, apesar do papel em destaque nessa novela, as visualidades que estão relacionadas a ela são condicionadas a representar este corpo em situações que fazem

referência ao seu baixo nível de intelectualidade como justificativa da impossibilidade de ascensão de sua vida, e que parte de uma marginalização e distanciamento dos acessos à população negra, engendrados pelo dominadores do estrato social.

Penha é uma representação do que comumente é visível das vivências marginalizadas na sociedade brasileira: mulher jovem, negra, que não conseguiu concluir os estudos devido às inúmeras responsabilidades que teve que assumir para que, minimamente, seus descendentes pudessem usufruir do básico para sobreviver. Desde muito nova esteve inserida na perspectiva do trabalho doméstico, sofrendo humilhações nos diferentes locais de trabalho, apenas com o objetivo de trazer o sustento para o seu lar, absolvendo as ofensas desferidas pelas patroas e ignorando os sentimentos subjetivos gerados dessas relações.

Imagen 1

*Personagem Maria da Penha
em Cheiras de Charme*



Redação (2012).

No campo comunicacional, as imagens são apreendidas, também, a partir das formulações possíveis das interações da linguagem não falada.

Temos a fala como um agente da *razão* (Merleau-Ponty, 1999, p. 238), com a qual se busca expressar de modo contido os sentidos internos do sujeito; o corpo, diferente do que se entende no senso comum, como o principal agente na interação dialógica, executando uma significação subjetiva dentro das relações discursivas (Merleau-Ponty, 1999).

O modo como o corpo da personagem é visualizado em cena, expressa a posição determinada dentro dos discursos sociais, certamente alocando subjetivamente a/o telespectadora/o representada/o na produção, sobre o seu lugar nas relações e interações dialógicas.

As relações vivenciadas por Penha são visualizadas (Bastos, 2023) a partir de um significado de valor atrelado ao nosso corpo, historicamente. A forma como Maria da Penha se coloca nas posições de não prioridade em suas relações interpessoais é, também, um reflexo de como foi introduzida em sua subjetividade as demarcações da inferioridade atravessadas em sua existência. Dentre outros motivos, este aspecto nos faz pensar na luta do feminismo negro pelo espaço social da mulher negra, em que não se deve aplicar os mesmos estigmas dados para a mulher branca, assim, não se reduzem as distintas realidades apenas pela intersecção da camada do gênero.

Durante o séc. XIX, a industrialização do princípio de feminilidade servia para determinar a estética e experiências das mulheres brancas no ambiente doméstico como uma estratégia mercadológica e econômica (Davis, 1981, p. 29). Para as mulheres negras, esses atravessamentos ocorriam em diferentes níveis, pois a sua presença no ambiente doméstico tornou significado de exploração. A personagem Penha, desde muito nova, esteve dentro dos ambientes domésticos, porém a sua perspectiva era de ser subordinada aos patrões estando vulnerável às vontades deles, se dedicando nos cuidados para as famílias brancas.

A sua relação com a advogada Lygia por exemplo, uma mulher branca, moradora do condomínio CasaGrande, local de morada da alta classe que tem a maior parte dos trabalhadores locais as pessoas negras, parte da iniciativa que a advogada teve de contratá-la após a demissão em seu antigo trabalho na casa da cantora Chayene, onde Penha havia sido humilhada e agredida, por exemplo, com uma sopa jogada em seu rosto, resultado do tratamento desumano que a cantora tinha com ela. Lygia aproveita a situação de vulnerabilidade econômica que Maria da Penha se encontra e considera essa sua atitude contratual como um ato de benevolência desinteressada, entretanto, no decorrer da narrativa dessas duas personagens, fica evidente que, além do seu interesse em solucionar suas necessidades domésticas, seria isso também uma possibilidade de manipular uma prostração subjetiva da empregada.

Para Penha, o trabalho possui outra significação, numa perspectiva diferente da que comumente está justificado para a mulher branca que intenciona adquirir independência econômica perante seu esposo. Seu significado de vida digna, e de ser alguém no âmbito social, localizado, não como uma ideia de estagnação ou fixação, mas de encontrar, possivelmente, no sistema econômico estruturado, um lugar de reconhecimento do outro perante a sua existência no mundo (Fanon, 1952, p. 227). Contudo, esse mesmo sistema que marginaliza o corpo negro e o condiciona em uma definição de *raça* inferior como um fundamento de sua construção ontológica (Carneiro, 2023), constrói formas para nomear e definir suas narrativas nas representações imagéticas como modo de padronizar um modelo específico em que só os indivíduos dentro dessas características sociais podem ocupar.

Com base em Patricia Hill Collins (2009), a imagem é designada por um plano de representações caracterizadas pelo sistema de dominação

a despeito das situações sociais determinadas à mulher negra. A partir do seu entendimento da expressão imagens de controle, ela discorre sobre como essas artimanhas são articuladas para determinar como as representações serão compreendidas e conformadas pelo sujeito subordinado, usada para também dar sentido às estruturas sociais postas em sua realidade. Na visualidade combinada para a personagem Penha, foi verificado que as situações em que ela esteveposta serviram de suporte para reforçar o estigma que está posto sobre a sua corporeidade: uma mulher que é atravessada por diversas circunstâncias desfavoráveis e sentimentos de exaustão devido às sobrecargas que carrega, no entanto, ainda assim, os autores tratam de veicular a imagem da mulher negra que tende a estar sempre à disposição dos serviços e conformada com as situações.

Nessas circunstâncias, conforme é evidenciado pelas imagens de controle (Collins, 2009), as relações sociais hegemônicas nomeiam essas condições com a intenção de controlar as subjetividades da mulher negra, a partir de como serão entendidas pelos outros e até por ela mesma, a fim de responsabilizá-la pelas condições de desigualdade e marginalidade em que ela está inserida, isentando o poder estatal e a sociedade dos seus deveres. Aplicada ao contexto da personagem Penha, sua narrativa visual é analisada nos parâmetros em que essa produção hegemônica evidencia sua realidade com perspectivas que reduzem sua existência a relações obsessivas com o trabalho doméstico, contrapondo-o com a sua função materna com o seu filho, se dispondo a realizar esta função na casa da advogada Lygia quando era solicitado, com os filhos dela.

Essas conjunções que relacionam a existência da mulher negra a um talento inato de maternar, foram construídas ainda durante o período

escravocrata e se reverbera até hoje, ainda que de forma diferente, pois antes, era introduzida na perspectiva que seria avaliada a partir do seu nível de reprodução, sendo explorada e violada, também, através do seu sistema reprodutor, sendo considerada para os escravizadores pela sua capacidade de reproduzir novos corpos para serem explorados no intuito de aumentar a prole e melhorar suas situações econômicas. Ainda quando eram exploradas pela perspectiva que as avaliam em forma de atrelar a sua existência a função inata de maternar, sendo usadas como objetos de cuidado e afeto dentro das casas dos escravizadores para com os filhos deles, ainda neste contexto, havia o movimento de persuadir as escravizadas a construir uma relação e um sentimento de dependência com aqueles filhos, afirmado uma pseudo empatia, consideração e respeitabilidade entre eles.

Atualmente, essas explorações assumem outras formas: na perspectiva em que as mulheres negras eram escravizadas pelas suas funções maternas, podem ser codificadas nas relações construídas entre as empregadas domésticas e os empregadores. Na telenovela, com Maria da Penha, nota-se que, em narrativa e também em sua visualidade há uma presença característica dessa relação persuadida pela personagem Lygia, para introduzir em Penha o sentido de dependência e disposição para atender aos seus chamados em sua casa, para com a sua família. As visualidades da personagem Penha estão orquestradas para visibilizar, a partir de uma falsa representatividade das causas trabalhistas das domésticas, os espaços socioestruturais que foram sendo historicamente naturalizados para o corpo que se encontra nessas mesmas condições, que é, corriqueiramente, o corpo preto, e quanto a isso, quando ocorrem essas situações em que as mulheres negras reais se assemelham à

mulher negra da personagem, os sistemas de dominação a caracterizam com a imagem da *mammy* ou matriarca, descrevendo como mulheres que buscam insaciavelmente por trabalho, o que, consequentemente, a distancia de sua família (Bueno, 2020).

Outra visualidade observada na personagem Penha é quando são localizados em suas relações amorosas os conflitos subjetivos enfrentados por ela, o que se pode inferir a partir da autossabotagem de sua autoestima. Nas situações de encontros com dois personagens que se interessam por ela – Otto Werneck (Leopoldo Pacheco) e Gilson (Marcos Pasquim) –, homens brancos, sendo um empreiteiro rico e o outro surfista, respectivamente. Ainda que Gilson possua o tom de pele mais aproximado da cor preta, seu estilo e custo de vida não se assemelha com o que é determinado para o homem preto no país, com isso, socialmente, o personagem é considerado como um homem branco e é possível perceber que nos dois casos, Penha, além de não sentir competente para amar o personagem como poderia, não sente que é capaz e merecedora de ser amada, e ainda, de ser feliz como ela verdadeiramente merece.

Na etapa final de sua narrativa, ficou determinado para a personagem Penha o reatar do relacionamento com o genitor do seu filho, o personagem Sandro (Marcos Palmeira). Durante sua história, Penha era submetida a situações de perigo e comprometimento com as falcatruas deste personagem devido às mentiras e enrolações que Sandro armava para tentar levar vantagens e que sempre resultavam em problemas. Para além disso, não cumpria com seus deveres paternos, contribuindo para o aumento da sobrecarga interna e social que Penha assumia. Nesse sentido, sua corporeidade é significada com a

maneira embarçosa e incapaz de se relacionar afetivamente, o que para ela, enquanto mulher negra, é fruto de uma introdução do sistema escravizador que animaliza e segregá o seu corpo biológico e social, partindo de um sentido que julga as maneiras e determina onde e com quem essas suas relações ocorrem.

Os corpos negros femininos de Sol e Kate, em “Vai na Fé”

Em um momento mais atual, no ano de 2023, foi ao ar a telenovela Vai na Fé, também no horário das 19h na programação da rede Globo, com autoria de Rosane Svartman, mulher branca, norte-americana, radicada no Brasil. A novela ficou conhecida pela afirmativa da representatividade da população negra brasileira em diferentes nichos, no entanto, o núcleo que mais teve destaque foi o que conta com a narrativa visual das personagens Solange e Kate Cristina, o qual reflete os aspectos sociais vivenciados pela maior parcela da população brasileira.

A personagem Solange da Silva Carvalho, vivida por Sheron Menezes, ficou popularmente conhecida pelo apelido de Sol e representou a mulher negra que batalha diariamente aspirando conquistar o dinheiro que sustenta a sua família, narrativa que, não coincidentemente, se assemelha com a da personagem Maria da Penha (*Cheias de Charme*), já apresentada e analisada anteriormente. Porém nesse contexto de Vai na Fé, a personagem Sol mora com o esposo Carlão (*Che Moais*), suas duas filhas, Jenifer (Bella Campos) e Duda (Manu Estevão) e a sua mãe Marlene (Elisa Lucinda), no bairro da Piedade, periferia do Rio de Janeiro.

Na fase inicial de sua narrativa, ela é a única que trabalha em sua casa, pois o seu esposo ficou desempregado desde o *lockdown* na

pandemia do vírus da Covid19. Ela sai todos os dias para o centro da cidade, às vezes sob a companhia de sua amiga Bruna (Carla Cristina Cardoso), para vender marmitas usando o porta-malas do seu carro como quitanda: um Chevrolet Monza, modelo muito popular durante as décadas de 1980 e 1990, o que contribui para a construção visual da sua condição financeiramente limitada.

Ainda que a difícil situação econômica a obrigue a enfrentar diversos desafios sociais, a sua subjetividade cobra sabedoria para lidar ainda com as situações que a colocam em conflito consigo mesma e com o seu ambiente familiar. Quando mais jovem, Sol tinha o sonho de ser dançarina de funk, porém, devido à forte influência da religião cristã protestante em sua criação, se converte à religião abdicando do seu sonho para viver o modelo da família tradicional brasileira. Também durante sua juventude, sofreu abuso sexual do personagem Theo (Emilio Dantas) enquanto estava em um momento de fragilidade emocional, momento este que foi provocado pelo próprio abusador, ao manipular a separação de Sol e seu namorado à época, o personagem Benjamin (Samuel Assis). Desse ato de violação do seu corpo, é gerada a sua primeira filha, Jenifer, que viveu até a sua juventude achando que o seu pai biológico era Carlão. Por muitos anos, Sol manteve em segredo a paternidade biológica de sua filha, e também a violência sofrida, por medo das consequências que seriam criadas socialmente para responsabilizá-la pelas situações que lhe ocorreram, e consequentemente, levaria à desestruturação de sua base familiar.

Solange leva sua vida enredada com os reducionismos que decompõem suas dores e travessamentos de maneira mais simples e romantizada possível. A sua narrativa também é presente em situações humilhantes, enquanto busca por maneiras financeiras para sobreviver e

sustentar a família. Sua visualidade é uma representação da identidade socialmente construída para delimitar os seus acessos e conformar suas atitudes e suas aparições refletem a personalidade de uma mulher que se mantém em constante movimentação para não cair.

Imagen 2

Personagem Solange, em Vai na Fé



Vai na Fé. (s.d.); Readção de A Gazeta. (2023).

Nesta forma de visibilizar a corporeidade da mulher negra com os aspectos presentes em uma vida que condiciona a persona e a feminilidade para funções privativas dos ambientes domésticos, é verificável que essa correlação acontece dentro dos limites determinados para a sua identidade social, derivando da interpretação de uma imagem que segue sendo reformulada para demonstrar o seu lugar na sociedade. A imagem da mulher negra, enquanto uma mulher que detém o empoderamento feminino e a dureza para lidar com as condições sociais precárias, foi criada visando promover essa visualidade na intenção de estabelecer

um padrão de não feminilidade negra em prol de vender e visibilizar a feminilidade ideal da mulher branca.

Conforme Flusser (2009), às imagens técnicas, como as que vemos na televisão, são construídas a partir da ótica do autor, e é através de sua mediação que um determinado assunto e contexto são veiculados e interpretados. Assim, de acordo com as narrativas das personagens negras que são escritas e construídas visualmente, fica evidente que suas representações romantizadas e homogêneas são baseadas na perspectiva que o/a autor/a tem a respeito dessas vivências.

Um aspecto comum entre as personagens Solange (Vai na Fé, 2023) e Maria da Penha (Cheias de Charme, 2012) é que ambas atingiram seu ponto mais alto na narrativa exclusivamente através do contexto musical artístico; evidenciamos isto não como uma forma de negar a possibilidade mas, justamente pela maneira em que isso é viabilizado como a única maneira possível de ascenderem social e financeiramente, uma forma mascarada de indicar incompetência e impossibilidade de ascenderem através de outras formas de trabalho, inclusive, as consideradas mais intelectualizadas.

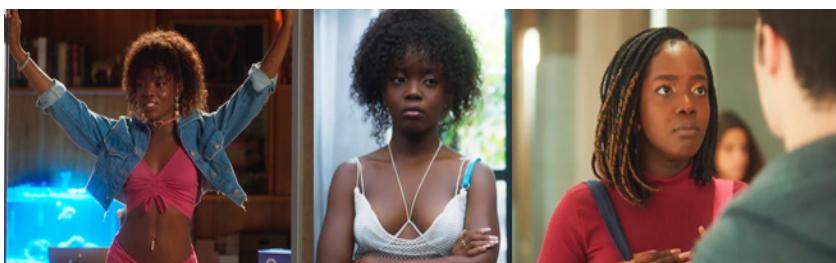
Caminhando nas narrativas, observamos, também, a personagem Kate Cristina (Clara Moneke). Nas imagens técnicas (Flusser, 2009) construídas para fins de representação, constata-se que os padrões definidos para a aparência da mulher negra, especificamente da jovem, presume-se uma forma de exibi-la através de sua postura irreverente, comportamento malicioso e vestimentas consideradas vulgares. Kate é filha única de Bruna (amiga de Sol) e mora com sua mãe também no bairro Piedade, periferia do Rio de Janeiro. Kate é uma jovem que traz, em sua narrativa, as visualidades que evidenciam suas convicções

a respeito da mudança de sua condição social depender da utilização do seu corpo como um facilitador de acessos aos homens que venham possibilitar essa mudança.

Ainda que ela tenha trabalhado como garçonete em alguns lugares no centro da cidade, o sentimento de supercompensação (Fanon, 1952) está significado na relação secreta que ela tem com o personagem Theo, advogado, homem branco, casado, de classe alta, e o responsável pela violência sexual sofrida por Sol. No início, porém, Kate ainda não sabia deste ocorrido. Enquanto ela se aproveita desse relacionamento impróprio para persuadir Theo e poder obter as coisas que ela sempre aspirou em sua vida, ela também o intimida, ameaçando expor o caso para a sociedade e acabar com a família e carreira do personagem caso ele não realize seus desejos luxuosos. Ele também se vale dessa situação, ao descobrir que ela possui um laço afetivo e muito próximo com Sol, tentando transformá-la na imagem de Sol na juventude, e ainda, operar maneiras de reaproximação com a vida da personagem principal.

Imagen 3

Personagem Kate Cristina, em Vai na Fé



Vai na Fé. (2023); TV Globo (2023); Gshow (2023).

Um interessante ponto em comum entre Kate Cristina e a personagem Maria da Penha (Cheias de Charme, 2012) é justamente a visualidade de suas corporeidades, compostas com roupas extravagantes evidenciadas as suas curvaturas de forma vulgar, visibilizando os corpos de mulheres jovens-adultas e periféricas de maneira erotizada, conformando o padrão que subjetiva e categoriza essa identidade à formas sexualizadas. Importante destacar que, mesmo havendo onze anos de diferença entre uma veiculação e outra, não se apontam grandes mudanças.

A característica notável nesta narrativa está baseada numa construção social subjetiva que introduz na subjetividade feminina negra os aspectos mascarados do sistema explorador que traduz a utilização do corpo como um objeto para solucionar os problemas financeiros enfrentados. E a sua narrativa visual é engendrada de maneira que essa perspectiva seja trabalhada por ela mesma, quando faz uso de sua aparência para valer-se socialmente em suas interações.

As maquiagens da personagem com cores vibrantes, o uso de acessórios em excesso, as roupas curtas e bastante decotadas, além de suas posturas corporais consideradas expansivas, refletem o padrão visual determinado para a corporeidade feminina negra dentro das produções hegemônicas, e que notada mudança aconteceu quando ela passa a se relacionar com o personagem Rafa (Caio Manhente), jovem branco, filho do personagem Theo, se transformando no padrão estético mais aceitável socialmente, usando tranças, menos maquiagens, roupas mais compostas e tentando recorrer ao trabalho com vendas de lanches para tentar provar para o personagem a sua mudança de personalidade.

Considerações finais

A partir do escaneamento e análise das visualidades e narrativas dadas para a representação da mulher negra brasileira nas produções visuais hegemônicas na rede Globo, em horários que parecem ser específicos para este tipo de conteúdo, se torna possível a obtenção de consciência que responde ao sentimento de falsa representatividade ao assistir as novelas aqui analisadas e tantas outras novelas que seguem o mesmo padrão. Desse modo, precisamos construir possibilidades de produções visuais contra-hegemônicas, para fins de subtrair os processos imagéticos que reforçam a visibilização de uma imagem inferiorizada dos corpos negros femininos.

É importante a elaboração de um olhar crítico para as narrativas e visualidades construídas na televisão porque, ainda que seja notável a presença do corpo feminino negro em cena, verificamos como essas representações estão sendo organizadas a partir de uma configuração já determinada para visibilizar esse corpo, que está localizada dentro dos termos estabelecidos na estrutura social que marginaliza também a sua aparência, postura e vestimenta.

A sistematização que intenciona o controle dos corpos femininos negros e de sua identidade, mesmo com notadas mudanças resultantes das lutas do feminismo negro, não se subtraiu; ao contrário, assumem novas formas e atacam em outros espaços, ainda que sutilmente. Para tanto, a veiculação de novos métodos para resistir e quebrar esses processos se faz urgente, uma vez que a prática e imersão de produções contra-hegemônicas na tevê possibilita a tomada de espaços e atuação nas narrativas e visualidades que afirmem nossas verdadeiras identidades

e capacidades intelectuais, reforçando os problemas postos em nossa socialização, o que influencia nossas subjetividades sociais.

Referências

- Bastos, D. (2023). Por uma dramaturgia da imagem audiovisual: direção de arte, narrativa e visualidade. Em B. Ferreira, E. Jacob, I. Rocha, N. Souza, & T. Xavier, T. (Orgs.), *Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual*. Nau Editora.
- Bueno, W. (2020). *Imagens de Controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Zouk.
- Carneiro, Sueli. (2023) *Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Zahar.
- Collins, P. H. (2009). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment* (2nd ed.). Routledge.
- Davis, A. (1981). *Mulheres, Raça e Classe*. Paz e Terra.
- Fanon, F. (1952). *Pele negra, máscaras brancas*. UBU.
- Flusser, V. (2009). *A filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Relumé-Dumará.
- Gshow. (2023, junho 28). Vai na Fé: Kate revela seu verdadeiro nome para Rafa. <https://gshow.globo.com/novelas/vai-na-fe/vem-por-ai/noticia/vai-na-fe-kate-revela-seu-verdadeiro-nome-para-rafa.ghtml>
- Joly, M. (2012). *Introdução à análise da imagem*. Papirus.

Kilomba, G. (2008). *Memória da plantação: A escravidão e o racismo na cultura brasileira*. Editora Iluminuras.

Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia da percepção*. Martins Fontes.

Readção de A Gazeta. (2023, janeiro 16). “Vai na Fé”: conheça os personagens da novela das sete da TV Globo. A Gazeta. <https://www.agazeta.com.br/hz/tv-e-famosos/vai-na-fe-conheca-os-personagens-da-novela-das-sete-da-tv-globo-0123>

TV Globo. (2023, março 09). Venceu? Sol tenta voltar a ser dançarina de Lui Lorenzo! | Vai Na Fé | TV Globo Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/fwUqQl0SL9Y?si=zP48qk0pAhgcWWkl>

Vai na Fé. (2023). Kate enfrenta Wilma. GloboPlay. <https://globoplay.globo.com/v/11431345/?s=0s>

Vai na Fé. (s.d.). Recuperado de <https://gshow.globo.com/novelas/vai-na-fe/personagem/sol/>

GÊNEROS TELEVISIVOS NA FICÇÃO SERIADA CONTEMPORÂNEA: UMA REVISÃO DE LITERATURA SOBRE O HORROR

Gustavo Furtuoso¹

O horror é um fenômeno vasto, antigo e que evolui no tempo assimilando e incorporando as mudanças tecnológicas, culturais e sociais em suas manifestações (Rendell, 2023). Este texto deriva de uma pesquisa de mestrado intitulada *Como tomar um susto: relações entre qualidade audiovisual e competência midiática na ficção seriada de horror*², que investiga como se dá a condução pelo gênero para sua própria fruição, identificando o que este tipo de construção textual oferece ao público e o que demanda dele. O trabalho também integra as investigações sobre

1. Mestrando em Comunicação na UFJF. Bolsista da FAPEMIG.
gfurtuoso@gmail.com

2. Pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF, orientada pela professora Gabriela Borges e com apoio da FAPEMIG.

ficção seriada televisiva conduzidas no âmbito do *Observatório da Qualidade no Audiovisual* (<https://observatorioaudiovisual.com.br>).

Embora reconheça as limitações das definições de Carroll (1999), algumas reflexões que o autor faz sobre o horror-artístico ainda podem servir como pistas para a compreensão das complexidades do gênero. Ele define o conceito como a manifestação do horror em forma narrativo-ficcional nos diversos meios e linguagens de expressão. Esse lugar do horror-artístico acontece no âmbito de recepção, visto que o criador da obra de horror deve ter a intenção de provocar certos tipos de efeito no espectador, como calafrios e sustos, suscitados em nós pela articulação criativa dos recursos cinematográficos. Nesse sentido, tais obras trazem em si um conjunto de instruções sobre como se deve responder a elas.

A abordagem cognitivista de Carroll (1999) ainda não dava conta das emoções e afetos (Daniel, 2019) envolvidas na experiência da fruição de obras audiovisuais, além de limitar-se a monstros e manifestações sobrenaturais ou inexplicáveis, que não contemplam todo o espectro do imaginário associado ao horror. As mudanças temáticas, narrativas e formais pela qual o gênero passou nas últimas décadas demandaram atualizações para o entendimento que o autor tinha sobre o assunto e, por isso, acreditamos ser relevante revisar e sintetizar o que diz a produção acadêmica a partir de então.

O presente artigo tem como objetivo realizar uma revisão bibliográfica para discutir de que modo o gênero do horror integra os estudos da ficção seriada contemporânea. Para essa reflexão, realizamos uma revisão da literatura (Duarte, 2011; Santaella, 2001) com os principais autores que discutem sobre tais temas, visando sistematizar conceitos

e abordagens a fim de compreender as especificidades do gênero no contexto pós-televisivo. Isso é feito em dois momentos.

Na primeira seção, é retomada a discussão sobre gêneros televisivos a partir de autores como Wolf (1984) e Mittell (2004) para atualizá-la aos novos contornos do ambiente midiático e de algumas questões decorrentes dele. Recorrentes análises sobre gêneros são realizadas no estudo da produção audiovisual, porém num sentido de categorização ou identificação de características de determinado gênero em uma obra. Um propósito deste artigo, apontado por tais autores como um caminho mais promissor para os estudos sobre gêneros, é compreendê-los como categorias culturais que orientam construções, convocam posições de recepção e criam expectativas no público.

Este lugar, do gênero como mediador, é onde podemos encontrar indícios das intenções por trás de um texto e entender as possibilidades que ele abre a partir de sua fruição. A segunda seção aplica esta proposta de gêneros televisivos à ficção seriada de horror, numa contextualização histórica do gênero no atual contexto da cultura digital, em que produções transmídia tomam lugar central na indústria do entretenimento. O intuito é reunir as discussões atuais a respeito do horror transmídia e relacioná-las à produção de ficção seriada original para serviços de *streaming*.

Sobre gêneros televisivos

A discussão sobre gêneros possui longo histórico e diferentes abordagens e aplicações. (Creeber, 2015), ao realizar um apanhado da história da teoria de gêneros, atribui a origem da discussão ao filósofo grego Aristóteles em seu texto clássico *Poética* (1990), no qual realiza

a primeira classificação de textos ao tratar da comédia, da tragédia, do épico e da balada. Ele explora o conceito de catarse, já evidenciando como o estudo do tema ultrapassa a mera categorização de formas artísticas, mas ajuda a entender as maneiras com que obras afetam seu público e criam significado junto a ele. Creeber (2015) ressalta que a atribuição de gêneros não é uma ciência exata, mas uma discussão que sempre está aberta e inacabada. Além de aberta, tal discussão é algo que não interessa somente a pesquisadores ou especialistas, mas é um elemento fundamental da maneira como textos das mais diferentes formas circulam e são compreendidos (Neale, 2015a). Esses entendimentos permeiam diversas instâncias da produção cultural e impactam no modo como essas categorias são organizadas e evoluem com o tempo.

Se a origem da discussão parte dos estudos literários, hoje ela toma diversas vertentes. Mittell (2004) sugere que o entendimento dos gêneros deve levar em conta as especificidades de cada meio, sendo impossível aplicar regras utilizadas no cinema para textos televisivos, por exemplo, por mais que guardem algumas semelhanças e influências entre si. Essa separação é importante, pois evita que a televisão seja julgada a partir de critérios impróprios a ela, o que resultou, por certo tempo, em uma desvalorização de seus programas. De fato, a produção audiovisual televisiva adotou e adaptou formatos provenientes de diversas fontes diferentes, como rádio, cinema, literatura, jornalismo, teatro e música (Neale, 2015b). Por ter sofrido tantas influências, levou-se um pouco mais de tempo até que os estudos televisivos amadurecem de forma autônoma para desenvolver caminhos próprios de análise de seus textos. Vamos retomar alguns autores como Wolf (1984), Martín-Barbero (1987, 2006) e Mittell (2004), que tiveram contribuições

relevantes neste processo para compreender a especificidade do estudo dos gêneros quando aplicado à TV.

Já na década de 1980, Wolf (1984) refletia sobre a delimitação dos gêneros televisivos, encarando-os como *clusters* de propriedades textuais e intertextuais. Para ele, os gêneros compreendem sistemas de regras às quais os textos fazem referências implícitas ou explícitas. Tais regras vinculam produção - através de moldes adequados a um público-alvo presumido - e recepção - formatando expectativas e hábitos de consumo. Embora, com o passar do tempo, algumas dessas regras ganhem mais evidência e solidifiquem uma definição compartilhada sobre o que determinado gênero é, elas não são formações discursivas eternas e estão sempre abertas a transformações.

Wolf (1984) também joga luz sobre o ponto de vista dos destinatários dessas mensagens. Ao cristalizar características e institucionalizar algumas delas como regras para classificação genérica, é implicitamente demandado do público que este seja capaz de reconhecer tais padrões para que suas expectativas estejam alinhadas com aquilo que o programa tem a oferecer. Ele utiliza o termo “competência comunicativa” (Wolf, 1984, p. 191)³ para referir-se a esses conhecimentos e habilidades que atuam simultaneamente na construção e fruição dos textos e constroem repertórios compartilhados socialmente.

A referência a competências relacionadas aos gêneros também está presente no trabalho de Martín-Barbero (1987, 2006). O autor menciona uma “competência textual” (Martín-Barbero, 2006), que permeia tanto o âmbito da emissão quanto o da recepção. Tal competência

3. Original: Competencia comunicativa.

está vinculada às lógicas de produção, aos formatos industriais e às matrizes culturais a partir de relações institucionais, técnicas, sociais e rituais. Tal discussão aborda os gêneros televisivos como categorias culturais e corrobora a visão de que não funcionam como elementos componentes, mas que correm através dos textos, demandando um olhar ao processo comunicacional como um todo, e não apenas à construção textual isoladamente.

As proposições de Wolf (1984) podem ser encontradas nas raízes do argumento de Mittell (2004), que defende o entendimento dos gêneros não como categorias fixas, mas como práticas discursivas que evoluem historicamente. Assim como Wolf, ele também fala de propriedades internas e externas aos textos, pontuando que os gêneros não existem como componentes de uma obra, mas nas relações intertextuais que agrupam diferentes elementos sobre uma característica em comum. É apontada a necessidade de uma superação da suposição textualista, que entende aspectos de gênero como propriedades internas e intrínsecas aos textos. O binarismo das oposições entre elementos internos e externos dificultam o entendimento da forma como os gêneros de fato operam e contribuem para um esvaziamento das pesquisas sobre o tema (Mittell, 2004). Embora todos os programas televisivos possuam diversas características, apenas algumas delas são acionadas para categorização genérica. Além disso, alguns programas podem pertencer ao mesmo tempo a dois gêneros distintos, o que evidencia que propriedades internas não podem ser os únicos elementos observados para definir a que gênero um texto pertence.

É necessário ultrapassar a mera análise de textos genericamente categorizados, prática comum nos estudos sobre o assunto, para

uma análise dos gêneros como categorias culturais (Mittell, 2004). Essa abordagem precisa ser histórica, visto que gêneros funcionam como agrupamentos discursivos que engendram intenções, cumprem objetivos e se adequam às transformações tecnológicas e de consumo conforme as diferentes épocas. A obra de Foucault (1979) de forma geral, discute como categorias aparentemente fixas e estáveis são, na verdade, discursos criados a partir de configurações sociais e que cumprem determinados objetivos, atentando para o perigo da reificação de tais conceitos. Os gêneros operam sob lógica semelhante. A comédia, o horror ou a ficção científica não são essências cristalizadas, mas agrupamentos discursivos, transitórios e contingentes, que vinculam textos televisivos a certas definições e interpretações. Tais definições são elaboradas por grupos com poder simbólico para desempenhar tal ação e só podem ser analisadas a partir do entendimento do contexto na qual operam.

Com tudo isso, podemos afirmar que gêneros não emergem dos textos, mas de relações intertextuais que possibilitam a criação posterior de uma categoria comum. A formação, o desaparecimento e a mistura de gêneros são processos culturais acionados pela indústria e em reação a práticas e demandas do público. Entender os gêneros à parte dessas disputas é encobrir as relações que possibilitam sua consolidação e sua própria história, descartando as adaptações que foram feitas para adequar estruturas e padrões antigos a novos contextos sociais.

Entretanto, embora esses agrupamentos estejam em constante negociação e reformulação, eles acabam tomando uma forma reconhecível em determinado momento para sugerir um gênero claro e coerente. Precisamos compreender essa fluidez intrínseca a atribuição genérica,

mas, ao mesmo tempo, devemos encará-los também como formas fixas - ainda que temporariamente - pois é dessa forma que os gêneros circulam na indústria e na sociedade. É a partir dessas premissas que decisões são tomadas, tanto na produção de novas obras, quanto na escolha sobre o que se quer assistir quando ligamos nossas televisões. Isto é conceituado pelo autor como “coerência operacional” (Mittell, 2004, p. 11). Ou seja, embora o horror, por exemplo, seja um gênero de difícil definição e que se transformou muito ao longo das últimas décadas, a ideia do medo e do susto ainda é tomada como base para definir o gênero ao se catalogar uma série numa plataforma, pois há um entendimento compartilhado que o horror irá preencher esse tipo de lacuna.

Essa coerência operacional é alcançada a partir das práticas discursivas que categorizam os textos genericamente. Todos que estão falando sobre gêneros estão criando a definição desses gêneros, incluindo a indústria, a crítica, a academia e a audiência (Mittell, 2004). As fronteiras entre as diferentes categorias são permeáveis e configuram-se como lugar de disputa constante. Justamente por não haver um fim ou definição última que irá constatar de maneira definitiva o que caracteriza determinado gênero, não podemos fazer análises que desconsideram o contexto sócio histórico, pois ele é definidor das suposições culturais relacionadas àquele grupo de textos.

A partir dessas discussões, podemos chegar a algumas definições sobre gêneros televisivos. Mittell (2004) apresenta o conceito como uma categoria cultural constituída por discursos definidores, interpretativos e/ou avaliativos e que funcionam como atalhos culturais entre um conjunto de textos e determinadas suposições a respeito deles. Ele reforça que

tais categorias não são neutras, mas parte de um sistema de poder mais amplo e que, por isso, carregam consigo alguns efeitos ou implicações culturais. Além disso, sugere que é preciso primeiramente entender como os gêneros televisivos operam na formatação dessas suposições por parte do público. É a partir dessa expectativa com relação ao que os gêneros irão oferecer que as pessoas decidem o que vão consumir e, boa parte das vezes, é com relação a ela que definirão critérios para avaliar determinada obra como boa ou ruim.

Gomes (2011), localizando os gêneros no centro dos mapas das mediações (Martín-Barbero, 2006), identifica-os como estratégia de comunicabilidade que vincula lógicas de produção a competências de recepção, assim como matrizes culturais a formatos industriais. A autora ressalta que tal posicionamento possibilita um modelo de análise que relate comunicação, cultura, política e sociedade e, consequentemente, uma visão mais global e complexa do processo comunicativo. Essa compreensão dos gêneros como estratégias mediadoras é relevante para discutir o atual cenário da produção audiovisual, que se torna cada vez mais focada em narrativas transmídia. Com narrativas cada vez mais fragmentadas e que interpelam distintos públicos ao mesmo tempo, gêneros tornam-se úteis para unificar audiências e direcionar-se a elas com ações de marketing (Lima et al., 2015; Tompkins, 2014).

Na ecologia midiática do contexto pós-televisivo, com a popularização de serviços de *streaming* e o transbordamento de universos narrativos por diferentes meios e plataformas, a TV passa a funcionar como um campo central ou primário de entrada, que vem a ser completado por outros textos transmidiáticos (Johnson, 2019; Lotz 2014; Rendell, 2023). A fragmentação tecnológica complexificou aquilo que

chamamos de assistir televisão, que passa agora a envolver o consumo de outros tipos de conteúdos, simultaneamente ou não, ao próprio programa em questão. Para além das formas alternativas de se assistir televisão, como por transmissões online ou aplicativos, já passa a ser também comum a prática de acompanhar atrações como reality shows, por exemplo, a partir de cortes editados postados nas redes sociais, ao invés de assistir ao programa na íntegra durante sua exibição na TV. Embora o consumo se dê a partir de conteúdos secundários, o programa ainda se beneficia dessa audiência. Isso mostra que, embora não seja mais uma janela única, a televisão ainda é o campo central que media nossa experiência enquanto telespectadores-interagentes, independente da tecnologia utilizada para acessar seu conteúdo (Johnson, 2019).

Mesmo programas que não trabalhem tão diretamente a expansão de seus universos - como a adição de novas camadas aos personagens ou novos eventos à trama - a propagação de conteúdos para mera divulgação já colabora para moldar expectativas do público. O pôster oficial de uma série, o trailer de uma temporada ou as imagens das redes sociais já respondem a convenções de gênero que se fazem presente a partir da estética escolhida e das informações selecionadas. Justamente por isso, o estudo da ficção seriada na contemporaneidade deve contemplar os âmbitos comunicacionais da criação, circulação e consumo (Borges & Sigiliano, 2021). Se os conteúdos são pensados para espalhar-se e demandam um esforço ativo para juntar todos os textos disponíveis ao redor de um universo único e coerente, tão importante quanto o texto canônico é a transmediação conduzida pelas desenvolvedoras e a experiência estética do público. Com tais considerações a respeito de como os gêneros televisivos operam no atual contexto tecnológico das mídias,

podemos agora caminhar para realizar a descrição das características e entendimentos sobre um gênero específico: o horror.

Horror e horror televisivo

Antes das narrativas audiovisuais do cinema, o horror já permeava diversos campos, como a literatura, o teatro, os espetáculos urbanos e o jornalismo (Cánepa, 2008). Esse conjunto de influências resultaria numa grande variedade de temas e estilos, fazendo do horror um gênero audiovisual bastante amplo e complexo. Além disso, por dirigir-se ao corpo do telespectador (Daniel, 2020), buscando efeitos sensoriais como também faz a pornografia, foi visto por muito tempo como uma forma de entretenimento mais baixa pela crítica e pela academia, o que impactou na desvalorização e invisibilização do gênero. É recorrente, por exemplo, que produtoras e distribuidoras evitem classificar um lançamento como horror, e optam por drama ou fantasia, para serem mais facilmente introduzidos em programações e não afetarem os públicos almejados pelo marketing (Jowett & Abbott, 2013). Por isso, para compreender como opera o gênero do horror no atual contexto pós-televisivo, primeiro precisamos investigar suas origens.

Essa tentativa de uma programação mais palatável e que fosse possível de ser aceita por todas as audiências criou a ideia de que a televisão não seria um meio ideal para o horror. Entretanto, como revela Wheatley (2006), sua serialidade, intimidade e inserção no ambiente doméstico são fatores que a tornam um meio ideal para o gênero, justamente por suas raízes e influências herdadas do gótico. O gótico televisivo traz um modo de horror da intimidade, tanto em termos de espaços domésticos representados como ambientes de ameaça e

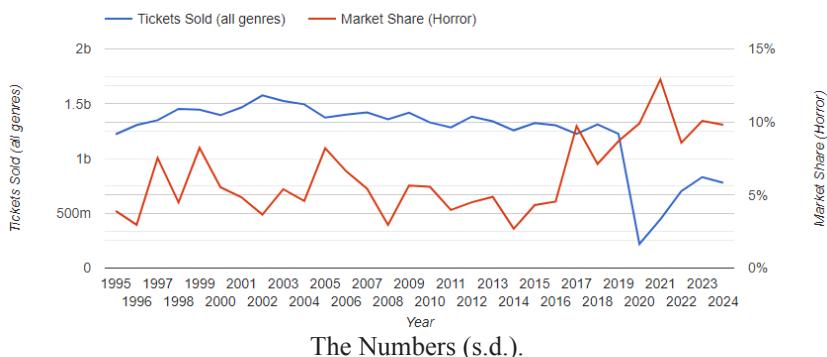
ansiedade, quanto na linguagem dos planos em close-up que evidencia expressões emocionais dos personagens em momentos de angústia. Como resposta a essa percepção da TV como meio doméstico, o gótico televisivo desenvolveu-se centrado na criação de uma atmosfera para evocar o sobrenatural, numa estética mais contida e sugestiva, ao invés de trazer monstros de forma clara e explícita.

Entretanto, dois movimentos relativamente opostos favoreceram a popularização do horror televisivo nas últimas décadas (Jowett & Abbott, 2013; Wells-Lassagne, 2017). Primeiramente, surgiram diferentes maneiras de distribuição de obras audiovisuais, em oposição ao *broadcasting*, que possibilitaram maior experimentação e ousadia na escolha de temas e abordagens por apelarem a nichos que assumidamente tinham interesse naquele tipo de conteúdo. Ao mesmo tempo, alguns tabus relacionados ao horror passaram a ser mais aceitos pelo público de forma geral. Obras gradualmente passaram a incorporar abordagens mais gráficas e explícitas, o que evidencia que algumas características que são específicas ao gênero tinham força para atrair a audiência. Séries de grande sucesso de audiência, como *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019), mais próxima do drama, da ação e das narrativas épicas que do horror, trazem inúmeras cenas de violência explícita e que foram celebradas pelo público e pela crítica.

Avancemos então para situar o horror enquanto categoria cultural, ou seja, como o gênero tem sido trabalhado com alguns objetivos, atendendo a determinadas lacunas e criando horizontes de expectativas. A nível mundial, podemos dizer que ele vive uma de suas fases mais populares. Nos últimos cinco anos, tivemos um pico inédito com relação ao número de obras do gênero lançadas no cinema e de sua participação

no mercado cinematográfico [Figura 1]. O mesmo sucesso pode ser identificado no caso de séries televisivas⁴. Produções como *The Walking Dead* (AMC, 2010-2022), *Supernatural* (Warner Bros., 2005-2020), *American Horror Story* (FX, 2011-atual) e *Stranger Things* (Netflix, 2016-2025) tornaram-se fenômenos mundiais, sendo renovadas por muitas temporadas, rendendo *spin-offs* e outros produtos derivados e consolidando franquias que ainda mobilizam fãs.

Figura 1
Histórico de bilheteria do horror no cinema (1995-2024)



O gênero tem conseguido manter sua rentabilidade no cinema e televisão e, atualmente, há mais programas de horror que em qualquer outro momento da história (Falvey et al., 2020; Gomery, 1996; Rendell, 2023). A relação entre o horror e o meio televisivo é antiga, mas seus contornos variam de acordo com as mudanças culturais, industriais e

4. Demanda global do horror na TV. Parrot Analytics. (2021, setembro 30). The global demand for the horror genre. <https://www.parrotanalytics.com/insights/the-global-demand-for-the-horror-genre/>

tecnológicas de cada período. Tratando sobre uma nova “era de ouro” do horror televisivo, Abbott (2018, p. 120) explica que ela foi propiciada pela segmentação dos canais a cabo e plataformas de streaming, que gerou um cenário competitivo no qual um drama mais ousado e controverso poderia atrair a faixa de 18-34 anos da audiência. Isso resultou num afrouxamento da censura e de restrições que se impunham aos conteúdos, fomentando maior liberdade criativa e um horror televisivo que se tornava mais gráfico, como praticado no cinema. Tais mudanças permitiram maior inovação e inventividade num meio que antes exigia uma estética e narrativa mais contidas, o que permitiu que, atualmente, a televisão passasse a ocupar um lugar tão central quanto o cinema na renovação do gênero (Ewing, 2018; Tilly, 2018).

Há diversos fatores industriais ou comerciais que favorecem a proeminência de um gênero em determinado período histórico. Com relação à popularidade do horror na ficção seriada televisiva a partir dos anos 2000, é possível identificar alguns objetivos das desenvolvedoras ao investirem nesse tipo de produção (Rendell, 2023). Ele pode colaborar com o desenvolvimento de uma identidade de marca, por exemplo, como é o caso da plataforma Shudder, que tem seu catálogo restrito às produções de horror, conseguindo estabelecer-se no mercado a partir de um ponto de distinção. Outras razões incluem a intenção de elevar a qualidade do meio televisivo, a possibilidade de experimentação artística e tecnológica, além da possibilidade de realizar produções de baixo orçamento a partir de inovações audiovisuais. A Netflix, por exemplo, tem o gênero como eixo norteador de algumas de suas séries mais bem sucedidas, como *Stranger Things* (Netflix, 2016 - atual) e *Wednesday* (Netflix, 2022 - atual), que quebraram não apenas recordes

internos à plataforma, mas atingiram públicos inéditos para a TV como um todo. As duas séries são os dois títulos mais assistidos da história da Netflix (Lammers, 2024).

Os exemplos citados também ajudam a evidenciar outra característica do horror televisivo contemporâneo: a hibridização (Jowett & Abbott, 2013). Suas obras mesclaram-se a diversos outros gêneros e formatos, de sitcoms a reality shows, de documentários a programas infantis. O desenvolvimento de uma série televisiva é um investimento grande cujo sucesso depende de uma certa fidelização do público para acompanhar seu desenrolar ao longo do tempo. Sendo assim, a indústria sempre tenta minimizar os riscos ao definir um novo lançamento, de modo que a lucratividade experienciada pelo horror nos últimos anos atende a vários requisitos do modelo econômico da pós-televisione e seu apelo doméstico global (Lotz, 2019; Warner, 2015).

Esse apelo global é excepcionalmente importante por garantir uma fatia mais ampla da audiência num contexto de competitividade entre diferentes serviços de *streaming* (Doyle et al., 2021, p. 172). Isso tem beneficiado produções de horror a conseguirem maiores orçamentos, pois têm conseguido retornar positivamente este investimento a partir não só do consumo doméstico mas também de sua exportação para outros países. Isso ajuda a entender porque a brasileira *Desalma* (Globoplay, 2020-2022) traz uma estética e mitologias que remetem a séries e cenários europeus, algo incomum na dramaturgia nacional. A incorporação de colônias ucranianas que vivem no sul do país justifica este movimento a partir da ótica da diversidade e de uma quebra de estereótipos, mas, ao mesmo tempo, torna a obra mais palatável a

telespectadores internacionais por oferecerem uma ambientação que é globalmente associada a atmosfera do horror.

Algo importante de salientar, e que hoje é mais facilmente perceptível a partir da consolidação de grandes franquias, é que o horror nunca foi contido em uma forma de mídia predominante (Daniel, 2020; Hart, 2019). Embora o gênero no audiovisual tenha sido, ao longo de muitas décadas, quase que inteiramente definido pelo cinema, hoje temos um cenário mais distribuído e complexo. Não é novidade que os videogames já superaram o cinema em lucro e número de consumidores, mas hoje, com a popularização de serviços de streaming como Twitch e YouTube, os jogos competem com os filmes também em número de espectadores. Isso ilustra a maneira difusa como o fenômeno do horror se constitui. O gênero tem a característica de se apropriar de novas formas de mídia para trabalhar os novos medos que surgem com elas. Basta pensar no sucesso de *The Blair Witch Project* (Sánchez & Myrick, 1999) a partir do uso criativo das câmeras digitais, ou da franquia *Paranormal Activity* com as imagens de câmeras de segurança. Assim sendo, o horror televisivo deve ser entendido enquanto uma engrenagem em um sistema maior que trabalha temas e narrativas que se espalham de diferentes formas, e não como algo isolado e que se encerra em si mesmo.

Até então ressaltamos a importância de aplicar critérios específicos ao meio televisivo e de enxergar as relações de influência entre os diferentes meios dos quais o horror se apropria. Passemos agora a descrever as características centrais do gênero. Isso será feito principalmente a partir de autores que tratam do horror no cinema, visto que a discussão tem suas origens nos estudos filmicos. Nogueira (2005) usa a intenção de causar um efeito desconfortável no espectador - medo,

terror, horror, abjeção, repulsa - como traço característico. Partindo de uma série de definições e tentando encontrar algo próximo de um denominador comum, Cánepa (2009) sintetiza o horror em três aspectos: o temático/estrutural, o iconográfico e o industrial/comercial. O primeiro diz respeito à presença de um elemento monstruoso ou inexplicável que atormenta e aterroriza os personagens do universo ficcional. O segundo leva em conta a utilização de imagens violentas, misteriosas e imprevisíveis com a explicitação de elementos grotescos, escatológicos ou de terror físico. O último aspecto leva em conta a própria forma com a qual o filme se assume, aproximando-se de valores como o medo, o sobrenatural, o imponderável e o choque.

Já Cherry (2009), propõe que o horror não seja visto como um corpo único de filmes com traços em comum, mas um conjunto de categorias com características que estão em constante evolução. Essas categorias podem ser subgêneros, ciclos - entendidos como períodos da indústria que exploraram certo padrão de feitura filmica -, estilos - como os relacionados aos diferentes estúdios ou diretores -, ou gêneros híbridos, que combinam com o horror convenções de outros tipos de filmes. Como ponto em comum entre todas essas diferentes possibilidades, e traço que a autora coloca como mais fundamental para definição do gênero que qualquer série de convenções, tramas ou estilos, está a capacidade do filme em horrorizar o espectador. Essa intenção de evocar emoções de repulsa, choque ou medo na audiência também é um dos motivos pelo qual filmes de horror evoluem de tantas formas.

A partir de todas essas perspectivas, podemos compreender o horror como um gênero guarda-chuva que abrange alguns subconjuntos de obras, que podem ser definidos por temas, estéticas, épocas ou estilos,

mas que possuem em comum uma intenção de chocar o espectador e suscitar emoções como o medo, o desconforto ou a repulsa a partir de uma força maléfica ou ameaçadora (Cánepa, 2009; Carroll, 1990; Cherry, 2009; King, 1960; Nogueira, 2005; Primati, 2012; Puppo, 2009; Silva, 2011). Ponto em comum entre os autores levantados foi a resistência que o gênero tem a definições muito restritivas, desafiando os limites das categorizações que lhe são impostas.

Cherry (2009) ressalta que embora o choque ou susto sejam aspectos centrais das discussões levantadas, o gênero também trabalha outros tipos de emoções, podendo mesmo comover a audiência ao choro ou gerar empatia pela situação de um personagem. Este entendimento é importante, pois uma das principais adaptações feitas dos filmes para as séries televisivas de horror é explorar os personagens em suas complexidades (Rendell, 2023). O melodrama permeado na ficção seriada dilui o caráter mais gráfico e intenso dos filmes em temas que são reverberados na interação entre os personagens e em suas reações aos acontecimentos. A própria duração de uma série, mais extensa que os 90 ou 120 minutos de um longa-metragem, fomenta o engajamento dos telespectadores com os personagens a longo prazo, o que demanda construções menos rasas e arquetípicas (Aldana Reyes, 2016).. Tal característica evidencia que fãs do horror não precisam ser tomados como exceções (Morimoto, 2018), visto que partilham uma série de semelhanças com outros fãs (Booth, 2012) e que as produções cada vez mais mesclam referências e modos de construção textual de diferentes gêneros.

Não há mais como apontar a televisão como um meio mais casual que o cinema, ou que seja mais propenso a ter seu fluxo interrompido, quando muitos filmes são lançados diretamente em plataformas de

streaming para serem assistidos num contexto doméstico, da mesma forma como já acontecia com a ficção seriada. A variedade de telas disponíveis complexifica a diferenciação entre os diferentes meios de uma forma tão clara e objetiva como tínhamos no passado. Além disso, no atual contexto pós-televisivo, outras formas audiovisuais, como o YouTube, os videogames e as redes sociais, também passaram a impregnar as séries de TV e vice-versa.

O fenômeno transmídia, embora não seja recente, tem estado em evidência nas últimas décadas por ter se deparado com um contexto de convergência de conteúdos e plataformas que favorece a participação ativa e exploratória do público. Transmídia é descrita, primeiramente, como “múltiplas plataformas de mídia”, segundo, como “expansão de conteúdo”, e, terceiro, como “engajamento com a audiência” (Freeman & Gambarato, 2019, p. 3). Percebe-se aqui que o termo caracteriza, ao mesmo tempo, a tecnologia, a construção textual e a prática social envolvida.

Tais estudos partem da noção de Jenkins (2006, 2009) de narrativas transmídia como histórias que utilizam diversas plataformas de mídia, com cada um fazendo contribuições distintas para a construção de um determinado universo. O autor pontua que o meio televisivo é transmídia por excelência, pois baseia-se cada vez mais na serialidade para desenvolver uma experiência estética particular. Tal experiência é propícia para a criação de textos complementares que preenchem as lacunas entre os episódios e mantém o engajamento do público com o universo em questão. Evans (2011, pp. 173-174) caracteriza transmídia no contexto televisivo como “tanto o texto quanto a tecnologia pela qual é acessado, com ambos ajudando a moldar um ao outro e a experiência do

espectador”. A autora completa que em programas de drama, a narrativa transmídia funciona para expandir o universo para além dos episódios televisivos. Hills (2002, p. 137) acrescenta que tal tipo de construção reifica a hiperdiegese dos textos, entendida como o “espaço narrativo vasto e detalhado, do qual apenas uma fração é diretamente vista ou encontrada dentro do próprio texto”. Assim, entendemos tais mundos como realidades vastas, com a qual temos diferentes pontos de contato e níveis de acesso.

Entretanto, enquanto Jenkins (2011) caracteriza a expansão de um universo ficcional a partir da estética transmídia como um fenômeno coordenado e unificado em torno de um propósito central, com cada parte contribuindo de forma única para o desenrolar da história, Rendell (2023) sugere que os processos são mais complexos. O autor argumenta a partir do exemplo da série *Hannibal* (NBC, 2013-2015). Enquanto as duas primeiras temporadas funcionam como prequela ao cânone da trilogia de filmes e livros, tendo maior liberdade na adaptação de alguns personagens e introduzindo elementos canônicos, a terceira temporada é mais derivativa das permutações e sequências da franquia que da obra *Silence of the Lambs* (Demme, 1991; Harris, 1988), pois os produtores não tinham mais direitos sobre o romance/filme original. Isso mostra como a expansão de universos pode estar sujeita a diferentes fatores e que nem sempre estes são planejados e executados segundo uma única intenção e direção. Mittell (2015) também aponta certo desequilíbrio no fato de que textos periféricos motivam as audiências a retornarem ao núcleo narrativo da nave-mãe, evidenciando o fato de que, embora haja contribuições específicas de cada meio ao universo ficcional, há também certa hierarquia na importância que cada um deles tem.

A crescente popularidade de universos transmídia não somente permite que as desenvolvedoras ampliem e divulguem uma franquia para fins comerciais, como também admite que os fãs se apropriem de partes do processo e colaborem ativamente na produção de conteúdo. Clarke (2013) aponta que embora os tentáculos oficiais dessas expansões demandam maior harmonia e cuidado para não contradizer elementos canônicos e criar contradições futuras, os textos transmídia elaborados por fãs podem ter esses traços contraditórios e controversos. Isso é facilmente observável na prática de fanfiction, que muitas vezes subverte, mistura ou desloca personagens e universos inteiros em suas histórias.

Há um cenário de expansão e restrição sucessivas a partir de fatores industriais, tecnológicos e sociais que delimita o potencial da transmídia de aumentar o engajamento da audiência com obras de horror televisivo (Rendell, 2023). Nas últimas décadas, a prática de fãs é parte ativa e fundamental na circulação do horror tanto nacionalmente quanto em níveis globais. Em muitos casos, são eles que fornecem legendas traduzidas para idiomas não contemplados pelas desenvolvedoras ou mesmo difundem, ainda que ilegalmente, temporadas inteiras em sites da internet ou aplicativos móveis para públicos que não teriam acesso a eles. Assim, podemos perceber nitidamente como a distribuição informal também pode ser um fator importante e que insere valor no que entendemos hoje como horror televisivo para além das qualidades internas aos textos (Loh, 2019).

Já há algum tempo, franquias nascem já pensadas em como expandir-se e ocupar diferentes meios, convidando os telespectadores-interagentes a assumirem diferentes posições e experiências. O horror é um gênero propício para perceber as mudanças neste novo contexto,

pois o gênero direciona-se ao corpo do indivíduo em frente à tela, seja em um filme ou um jogo de videogame (Hart, 2020). Como o corpo de frente à tela é uma constante em todas as formas de mídia, as maneiras como este corpo é interpelado mudam de meio para meio e ajudam a entender a adaptação de universos e personagens às convenções e limitações de cada forma de mídia.

Seja a partir de ações planejadas por grandes conglomerados de comunicação, seja a partir da contribuição individual de fãs que possuem interesse e afeto por determinado universo ficcional, o horror televisivo no século XXI é muito mais aberto à participação ativa do público e muitas vezes já irá contar com ela em suas ações de transmissão. O sucesso comercial que o gênero consegue manter ao longo das décadas agora atribui um valor e estima que antes lhe eram negados, funcionando como carro-chefe de grandes desenvolvedoras. Além deste aspecto, sua intenção de afetar o telespectador o permite buscar formas de explorar os novos recursos tecnológicos em narrativas com maior margem para experimentação e inovação, contribuindo para a renovação da linguagem audiovisual na contemporaneidade. Tais características apontam caminhos possíveis para análises de obras de horror na ficção seriada que vão além da mera identificação de características, mas as relacionem a movimentos culturais, industriais e tecnológicos que ajudam a jogar luz na forma como a produção e consumo audiovisual se configuram nos dias atuais.

Conclusões

O entendimento dos gêneros enquanto categoria discursiva que carrega implicações culturais colabora para o avanço das pesquisas no

tema, que por muito tempo estiveram restritas à mera identificação de características textuais. Um olhar mais distanciado e geral para a produção das diferentes épocas é importante para identificar como surgem padrões, como tendências se mantêm, se adaptam ou desaparecem, e como a indústria e o público se apropriam dos temas e textos com objetivos específicos.

Da mesma forma como foi feito um panorama sobre o estado do horror no atual cenário pós-televisivo, estudos semelhantes podem ser aplicados a diferentes gêneros ou contextos históricos e geográficos. Tal pesquisa é parte de um projeto de mestrado em andamento, que articula os conceitos de qualidade audiovisual e competência midiática no entendimento do gênero enquanto orientador de sua própria fruição. Este trabalho também dá continuidade às investigações realizadas no contexto do *Observatório da Qualidade Audiovisual* sobre ficção seriada na contemporaneidade.

Podemos compreender que muitas das características tradicionalmente atribuídas ao horror televisivo não são tão mais específicas assim, com a fluidez com que o gênero transiciona entre meios e formatos aproximando as obras de ficção seriada dos filmes, das redes sociais e dos videogames, por exemplo. Embora uma construção mais sugestiva do horror não seja mais um aspecto tão distintivo na hora de identificar a especificidade do horror em sua forma televisiva, suas relações com o melodrama o são, com um maior desenvolvimento dos núcleos de personagens e reverberações da trama nas relações entre eles. Além disso, a incorporação das novas tecnologias em níveis temáticos e estruturais é uma tendência que favorece a ampliação de universos a partir de estratégias transmídia. A experiência de navegação

do telespectador-interagente passa a fazer parte do planejamento da narrativa e abre portas para experimentação com novos formatos.

Referências

- Abbott, S. (2018). Masters of Mise-En-Scène: The Stylistic Excess of Hannibal. In L. Belau, & K. Jackson (Eds.), *Horror Television in the Age of Consumption: Binging on Fear* (pp. 120–134). Routledge.
- Aldana Reyes, X. (2016). *Horror Film and Affect: Towards a Corporeal Model of Viewership*. Routledge.
- Aristóteles. (1990). *Poética* (E. de Sousa, Trad.) (2. ed.). Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Série Universitária: Clássicos de Filosofia.
- Belau, L., & Jackson, K. (2018). Introduction: Binging on Horror. In L. Belau, & K. Jackson (Eds.), *Horror Television in the Age of Consumption: Binging on Fear* (pp.1-15). Routledge.
- Borges, G., & Sigiliano, D. (2021). *Qualidade Audiovisual e Competência Midiática: proposta teórico- metodológica de análise de séries ficcionais*. Anais do XXX Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. <https://bit.ly/4f7Uiaj>
- Cánepa, L. (2008). *Medo de que?: uma história do horror nos filmes brasileiros* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da produção científica e intelectual da Unicamp. <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/430757>
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*. Routledge.

Cherry, B. (2009). *Horror*. Routledge.

Clarke, M. J. (2013). *Transmedia television: New trends in network serial production*. Bloomsbury.

Creeber, G. (2015). Genre theory. In G. Creeber (Ed.), *The television genre book* (3rd ed., pp. 4-6). British Film Institute.

Crisp, V. (2015). *Film Distribution in the Digital Age: Pirates and Professionals*. Palgrave Macmillan.

Daniel, A. (2020). *Affective intensities and evolving horror forms: From found footage to virtual reality*. Edinburgh University Press.

Doyle, G. (2016). Television Production, Funding Models and Exploitation of Content. *Icono*, 14(2), 76–96. <https://doi.org/10.7195/ri14.v14i2.991>

Doyle, G., Paterson, R., & Barr, K. (2021). *Television Production in Transition: Independence, Scale, Sustainability and the Digital Challenge*. Palgrave Macmillan.

Evans, E. (2011). *Transmedia television: Audiences, new media and daily life*. Routledge.

Ewing, J. (2018, 15 de outubro). *Streams in the witch-house? The golden age of TV and the future of cosmic horror*. Forbes. <https://www.forbes.com/sites/jeffewing/2018/10/15/streams-in-the->

[witch-house-the-golden-age-of-tv-and-the-future-of-cosmic-horror/?sh=48af6a476cd9](https://www.semanticscholar.org/paper/witch-house-the-golden-age-of-tv-and-the-future-of-cosmic-horror/?sh=48af6a476cd9)

Falvey, E., Hickinbottom, J., & Wroot, J. (2020). Horror 2020: Introducing New Blood. In E. Falvey, J. Hickinbottom, & J. Wroot (Eds.), *New Blood: Critical Approaches to Contemporary Horror* (pp. 1–11). Cardiff: University of Wales Press.

Foucault, M. (1979). *Microfísica do poder* (R. Machado, Org. e Trad.). Edições Graal.

Freeman, M. (2017). *Historicising transmedia storytelling: Early twentieth century transmedia story worlds*. Routledge.

Freeman, M., & Gambarato, R. R. (2019). Introduction: Transmedia studies – Where now? In M. Freeman, & R. R. Gambarato (Eds.), *The Routledge companion to transmedia studies* (pp. 1–12). Routledge.

Gomory, D. (1996). The Economics of the Horror Film. In J. B. Weaver, & R. Tamborini (Eds.). *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions* (pp. 49–62). Lawrence Erlbaum.

Gomes, I. M. M. (2011). Gênero televisivo como categoria cultural: Um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. *Revista FAMECOS: Mídia, Cultura e Tecnologia*, 18(1), 111-130.

Hart, A. C. (2020). *Monstrous forms: Moving image horror across media*. Edinburgh University Press.

Hills, M. (2005). *The Pleasures of Horror*. Continuum.

Jancovich, M. (2018). Where It Belongs: Television Horror, Domesticity, and Alfred Hitchcock Presents. In L. Belau, & K. Jackson (Eds.), *Horror Television in the Age of Consumption: Binging on Fear* (pp. 29-44). Routledge.

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.

Jenkins, H. (2009, 10 de setembro). The aesthetics of transmedia: In response to David Bordwell (Part three). *Confessions of an Aca-Fan*. http://henryjenkins.org/blog/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i.html

Jenkins, H. (2011, 1 de agosto). Transmedia 202: Further reflections. *Confessions of an Aca-Fan*. http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html

Johnson, C. (2019). *Online TV*. Routledge.

Jowett, L., & Abbott, S. (2013). *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*. I. B. Tauris.

Lammers, T. (2014, junho 15). As 10 séries da Netflix mais assistidas de todos os tempos. *Forbes*. <https://forbes.com.br/forbes-tech/2024/06/as-10-series-da-netflix-mais-assistidas-de-todos-os-tempos>

Lima, C. A., Moreira, D. G., & Calazans, J. C. (2015). Netflix and the maintenance of television genres out of the flow. *Matrizes*, 9(2), 237–255.

Loh, B. Y. H. (2019). Do You Have a Link?: The Effects of Piracy and Online Streaming Services on the Sharing Practices of Television Content. *SEARCH*, 11(2), 41–55. <https://fsljournals.taylorsonline.com.my/wp-content/uploads/SEARCH/SEARCH-2019-11-2/SEARCH-2019-P3-11-2.pdf>

Lotz, A. D. (2014). *The Television Will Be Revolutionized*. New York University Press.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gilli.

Martín-Barbero, J. (2006). *Dos meios às mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Ed. UFRJ.

Mittell, J. (2004). *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge.

Mittell, J. (2015). *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. NYU Press.

Morimoto, L. (2018). The “Totoro meme” and the politics of transfandom pleasure. *East Asian Journal of Popular Culture*, 4(1), 77–92.

Neale, S. (2015a). Studying genre. In G. Creeber (Ed.), *The television genre book* (3rd ed., pp. 4-6). British Film Institute.

Neale, S. (2015b). Television genre. In G. Creeber (Ed.), *The television genre book* (3rd ed., pp. 4-6). British Film Institute.

Nogueira, L. (2010). *Manuais de cinema II: Gênero Cinematográfico*. Labcom Books. http://labcom.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf

Primati, C. (2012). Sangue, Sexo e Riso: Espectros do Horror nos Filmes Brasileiros. In E. Puppo (Ed.), *Horror no cinema brasileiro* (pp. 16-22). CCBB. https://www.heco.com.br/_files/ugd/eb2c1e_db6d4e43420e49209821672922847914.pdf

Puppo, E. (2009). Notas do editor. In E. Puppo (Ed.), *Horror no cinema brasileiro* (pp. 6-7). CCBB. https://www.heco.com.br/_files/ugd/eb2c1e_db6d4e43420e49209821672922847914.pdf

Rendell, J. (2023). *Transmedia Terrors in Post-TV Horror: Digital Distribution, Abject Spectrums and Participatory Culture*. Amsterdam University Press. https://doi.org/10.5117/9789463726320_intro

Santaella, L. (2001). *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. Hacker.

Schmidt, L. (2013). Television: Horror's 'original' home. *Horror Studies*, 4(2), 159–71. https://doi.org/10.1386/host.4.2.159_1

Silva, A. P. (2011). Sob o signo de Plutão: digressão sobre os limites do horror e do terror. In J. França (Ed.), *Insólito, mitos, lendas, crenças* (pp.12-19). Dialogarts. https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/VII_painel_II_enc_nac_simposio_2.pdf

Stumpf, I. R. C. (2011). Pesquisa Bibliográfica. In J. Duarte & A. Barros (Eds.), *Métodos e Técnicas de pesquisa em comunicação* (pp. 51-61). Atlas.

The Numbers. (s.d.). Box Office History for Horror. <https://www.the-numbers.com/market/genre/Horror>

Tilly, C. (2018, 29 de outubro). The state of horror: Why we're in the midst of a golden age. *Fandom*. <https://www.fandom.com/articles/the-state-of-horror-why-were-in-the-midst-of-a-golden-age>

Tompkins, J. (2014). Horror 2.0 (On demand): The digital convergence of horror film culture. *Television and New Media*, 15(5), 413–432.

Wells-Lassagne, S. (2017). *Television and serial adaptation*. Routledge.

Wheatley, H. (2006). *Gothic Television*. Manchester University Press.

Wolf, M. (1984). Géneros y televisión. *Revista Análisis*, 9, 189-198.

ROMANTIZANDO A VIOLÊNCIA EM TELENOVELAS: O CASO DE RENASCER

Gêsa Cavalcanti¹

No campo da representação, a pesquisa em telenovela ocupa-se dos valores que o gênero discute, emergidos, como destaca Baccega (2022), na realidade sociocultural do país, ou ao menos de uma certa realidade. Tais pesquisas nos permitem pensar sobre os sentidos que a telenovela negocia os seus telespectadores e como tais sentidos, a longo prazo, têm um papel na tecitura social do Brasil. Isso realça a importância de olhares históricos que investigam como a realidade apresentada na telenovela se movimenta, dialogando assim como a moral e os valores vigentes.

1. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, Pós-doutora pela Universidade de São Paulo.
Professora substituta da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
gesacavalcanti@gmail.com

É partindo disso que exploro aqui, por uma perspectiva histórica, a romantização da violência em telenovelas, elegendo como produto de investigação *Renascer* (Rede Globo, 1993, 2004). Meu foco está em estabelecer uma análise comparativa entre a apresentação dos personagens José Inocêncio e Maria Santa e a cena do primeiro beijo do casal.

Aposto aqui que esse corpus permite uma análise histórica da representação de ideais românticos e papéis de gênero disseminados nas telenovelas. A ideia é refletir sobre como os papéis e padrões apresentados se aproximam ou se distanciam dos valores de uma cultura do estupro ou de uma cultura do consentimento, tentando ainda perceber o estabelecimento de relações entre o não consentimento e o prazer, relações que vendem a violência como algo sexy ou romantizado.

Para isso, do ponto de vista teórico, esta pesquisa discute noções de gênero e naturalização através de autoras como Judith Butler (2016) e Simone de Beauvoir (2016), Maria Rita Kehl (2016) e ainda Pierre Bourdieu (2017). A noção de amor romântico e sua relação com a violência é trabalhada tomando como base em trabalhos anteriores e os trabalhos de Papp et., al (2017), Jane Smith (2012) e Lins (2007).

Os papéis de gênero e os ideias de romance

Há um valor socialmente construído e que, historicamente, tem sido vendido pelos regimes dominantes como natural na definição do que significa “ser homem” ou “ser mulher”. Diversas pesquisas denunciam esse processo de naturalização e seus mecanismos. Simone de Beauvoir (2016), ao explorar as possíveis origens do lugar da mulher enquanto sexo secundário, discute como campos como a biologia, a psicanálise e o materialismo histórico contribuem para a construção

dessa naturalização. Podemos citar aqui também as pesquisas de Judith Butler (2016) e Monique Wittig (2002).

Recorro à linguagem para explicar essa falsa naturalização, lembrando que os significados culturais não são naturalmente atribuídos, mas sim social e historicamente fixados. Não há naturalidade nos discursos e, assim, os significantes “mulher” e “homem” não indicam “apenas uma diferença atômica, mas o pertencimento a um de dois grupos identitários carregados de significações imaginárias” (Kehl, 2016, p. 23).

Entre essas significações imaginárias, podemos citar algumas das que aparecem no que Bourdieu (2017) chama de esquema sinóptico das oposições pertinentes entre o masculino e o feminino. Ao masculino estariam associados os sentidos de dominante, sagrado, direito, oficial, religioso, público e vazio; ele seria a viga mestra, o externo. Ao feminino, por sua vez, estariam ligados os atributos de oficioso, mágico, ordinário, cheio, fechado, interno; ela seria a pilastra central.

É claro que aqui deve-se pensar sempre na mulher branca como mulher exemplar. Afinal de contas, as mulheres negras, mesmo confinadas a muitos dos papéis impostos a essa noção de feminino e feminilidade, eram ainda submetidas ao externo e suas violências físicas e simbólicas. No Brasil, historicamente, a mulher negra é tanto pilastra central quanto viga mestra.

Quero me ocupar especificamente das ideias de “cheio” e “vazio” e de como elas reforçam a ideia de que o biológico é operacionalizado para dar conta do social. Como indica Bourdieu (2017), a ereção do falo é associada ao enchimento, e a mulher existe, como nos lembra Andrea Dworkin (1993), como algo a ser preenchido, cuja existência

está nesse processo de preenchimento. A mulher é preenchida com o amor, com o cuidado, com o esperma, com o filho. Seu papel social é doméstico; cabe a ela nutrir. Tudo isso nos mostra, insisto, o modo como a natureza dos órgãos sexuais vai sendo transferida para essas categorias inventadas: “homem” e “mulher”.

Considerando que todo processo de definição parte de um referente, podemos pensar em como o homem se estabelece como esse “norte” que permite uma leitura da mulher como o “outro”. Kehl (2016) defende a feminilidade como uma construção discursiva criada pela posição masculina. O masculino dispensa justificativa, como nos lembra Bourdieu (2017), ao explicar que, tanto na percepção social quanto na linguagem, o gênero masculino se apresenta como universal, neutro — procedimento que compartilha com a heteronorma e com a branquitude.

Maria Rita Kehl (2016), ao discutir a constituição da feminilidade no século XIX, cita a filosofia do direito de Hegel, que definia que caberia ao homem administrar aquilo que a psicanálise denomina hoje como pulsões de morte (a luta, a inimizade, o ódio), e à mulher as pulsões de vida (o amor, a harmonia familiar).

A visão hegeliana, evidentemente misógina, guarda um ponto importante para entender a função que o amor tem na sociedade, na vida das mulheres e nos papéis de gênero. Mesmo que a mulher contemporânea não esteja confinada ao interno como a mulher do século XIX, ela ainda é minoria política, é paga de forma desigual no mercado de trabalho e tem seu sucesso medido não por suas atuações externas, mas pelo interno: a capacidade de ter e manter um relacionamento

amoroso e de cumprir seu suposto destino biológico pela concretização da maternidade, ou seja, pelas mesmas pulsões.

Essa ideia de que nós, mulheres, precisamos de um homem, de amor, de preenchimento, é recorrente na literatura, no cinema e nas telenovelas. As existências e buscas das personagens femininas, majoritariamente, estão voltadas para o papel de submissão pelo estabelecimento de uma relação nos padrões da heteronorma e do patriarcado.

Cultura do estupro e amor romântico

Para falar sobre a cultura do estupro e o amor romântico é preciso pensar em como existe profunda e complexa relação estabelecida entre os conteúdos românticos que circulam na mídia e a ideia de dominação masculina, relação que reverbera na forma como construímos nossos ideais sobre romance e do modo como idealizamos nossos parceiros afetivo-sexuais.

Nesse sentido, as mulheres, principalmente, estão dispostas a endossar comportamentos ciumentos, controladores e manipuladores por parte de seus pares românticos (Cavalcanti, 2024), pois, acreditam que esses comportamentos as protegem, preservam o relacionamento ou são um sinal de amor (Papp et al., 2017). Em *Romantic Love and Violence*, Jane Smith (2012) explica:

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

Isso permite observar que “a centralidade que as sociedades ocidentais dão ao amor e a busca pela outra metade está no cerne da problemática que envolve essa normalização do abuso” (Cavalcanti, 2024) e de uma masculinidade não-dócil. Como explica Lins (2007), a mulher em nossa cultura, ao finalmente encontrar tal metade, torna-se uma espécie de Bela Adormecida ao contrário. O beijo do suposto príncipe não a desperta, tendo o efeito inverso: faz com que ela adormeça “para quem é, para quem ele é, para a realidade. Adormece e se esforça para ficar adormecida” (Lins, 2007. p. 93).

Existem diversas romantizações de comportamentos nocivos na ficção, aqui me interessam aqueles que estão relacionados ao reforço de uma cultura do estupro e de padrões de gêneros que engessam homens e mulheres em padrões de uma masculinidade e feminilidade tóxica. São essas questões que busco observar ao analisar na telenovela Renascer.

Antes disso, no entanto, cabe explicar que quando falamos de cultura de estupro estamos falando da normalização de atos de violência sexual. Buchwald et al. (2005) definem tal cultura como a existência de um complexo de crenças que dão suporte a agressão sexual e à violência contra mulheres. Nessas crenças, a violência é vista como algo sexy e sexualidade como violência.

A cultura do estupro é perpetuada pela objetificação sexual das mulheres, pela inversão da culpa e ainda pela “à recusa do reconhecimento de que determinados comportamentos são danosos e podem contribuir para atos de violência sexual, tal como a permissão tácita de que meninos, por serem meninos, podem ter comportamentos violentos” (Cavalcanti & Ferreira, 2021, p. 6). Observa-se ainda que ao falar de cultura do estupro, fala-se “sobre um ‘projeto de estupro’, que

vulnerabiliza a condição de se ser mulher e viriliza a ‘natureza’ de se ser homem” (Cavalcanti & Ferreira, 2021, p. 6).

Renascer e lentes metodológicas

A primeira versão de Renascer estreou em fevereiro de 1993. Escrita por Benedito Ruy Barbosa e revisada por suas filhas. Já o remake estreou em janeiro de 2024, sendo adaptada por Bruno Luperi, neto de Benedito Ruy Barbosa. A trama é dividida em duas fases, a primeira conta a história José Inocêncio e sua jornada para se tornar um dos maiores fazendeiros da zona cacaueira de Ilhéus, na Bahia. Além disso, tem como foco o desenvolvimento da relação de Inocêncio e Maria Santa, a Santinha, mãe de seus quatro filhos. A segunda fase, décadas após da morte de Maria Santa, trata da relação de José Inocêncio com seus filhos e as antigas disputas territoriais com outras famílias fazendeiras de cacau.

Me interessa estabelecer uma comparação do ponto de vista estético narrativo na forma como essas duas tramas apresentam os personagens José Inocêncio e Maria Santa a partir das categorias “homem” e “mulher”, e analisar a cena de primeiro beijo dos personagens.

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

Para analisar a história de Maria Santa e José Inocêncio, selecionamos o mesmo ponto narrativo em ambas as tramas: cenas da primeira fase que apresentam os personagens e o primeiro beijo entre eles. Na versão original da novela (1993), tais acontecimentos se desenvolvem totalmente no primeiro capítulo. Já no remake (2023), a história vai ao ar em quatro capítulos.

O corpus foi assistido integralmente e, posteriormente, foram selecionadas cenas que permitam entender a masculinidade de José Inocêncio e a feminilidade de Maria Santa, trabalho com os valores/sentidos postos por Bordieu (2017) em *A dominação masculina* e já comentados no referencial deste texto, tais sentidos me servem como guias para a leitura dos personagens em questão. Em seguida, foco especificamente em uma cena: o primeiro beijo de Santinha e José Inocêncio.

Maria Santa e José Inocêncio

Protagonista da trama em ambas as fases, José Inocêncio é um homem cuja origem pouco se conhece, não há uma história sobre seu passado antes do primeiro capítulo, ele não possui família e existe narrativamente a partir de sua chegada nas terras de Ilhéus.

Em ambas as versões, José Inocêncio - na primeira fase - é visto como um homem esperançoso que rompe com a lógica do coronelismo pré-estabelecida, diferente dos outros coronéis das fazendas de Cacau.

No primeiro capítulo, em ambas as versões, José Inocêncio encontra um Jequitibá enorme e crava seu facão aos pés da árvore, prometendo que enquanto aquele facão ali estiver, nem ele, nem a árvore podem morrer. Em seguida, o personagem é atacado por jagunços e tem a pele das costas esfolada. Essa cena tem dois processos importantes,

ela indica tanto uma relação de força pela resistência do personagem ao sobreviver ao ataque, mas também reforça sua relação com o sagrado, com uma religiosidade. Na primeira versão isso fica claro quando o personagem afirma que não teme nada porque já “foi depelado vivo e costurado de novo”.

O personagem move a narrativa, é a chegada dele que muda o destino de todos na cidade. Ele salva a fazenda as terras que estavam perdidas, gera empregos, altera os planos de Firmino e Belarmino, coronéis rivais, cria uma tensão na vida de Maria Santa que a deixa sem o suporte da família. Ele é um personagem complexo, temidos por uns, adorado por outros.

Figura 01

José Inocêncio na primeira versão (esq.) e remake (dir.)



Do streaming GloboPlay. 1993. <https://globoplay.globo.com/v/9876036/?s=0s>;

Da plataforma de streaming GloboPlay, 2023. <https://globoplay.globo.com/v/12295520/?s=0s>

Um ponto diferencial entre as versões é que no remake, optou-se por uma caracterização que faz com que José Inocêncio pareça mais velho e mais próximo do esperado na estética da masculinidade hegemônica de um homem do nordeste do país. No remake, José Inocêncio

anda com roupas sujas de poeira, está sempre com as mãos nas terras e trabalhando junto com seus funcionários. Além disso, ele uma perspectiva menos agressiva na relação de domínio da terra. Ainda assim, ele é uma figura dominante em ambas as versões.

Maria Santa, por sua vez, é uma jovem tímida, tratada como “menina” em ambas as versões. Conhecemos Santinha em sua dinâmica familiar, com seu pai, Venâncio, e sua mãe, Quitéria. Em ambas as versões ela vive sendo controlada e vigiada pelos pais. Venâncio teme que Maria Santa “se perda” e acabe como a irmã, Marianinha, que engravidou e foi mandada embora de casa.

Figura 02

Maria Santa na primeira versão (esq.) e no remake (dir.)



Do streaming GloboPlay. 1993. <https://globoplay.globo.com/v/9876036/?s=0s>;
Da plataforma de streaming GloboPlay, 2023. <https://globoplay.globo.com/v/12295520/?s=0s>

Na primeira versão, o comportamento de Maria Santa é extremamente infantilizado e a personagem não confronta seus pais. Já no remake, Maria Santa é curiosa, inquisitiva e tenta ter mais agência sobre sua vida. Ainda assim, em ambas as versões, Maria Santa sabe muito pouco sobre seu corpo, sexo e prazer. Na primeira versão isso é estabelecido quando Quitéria conta ao pai de Maria Santa que a jovem

achou que estava morrendo quando teve sua primeira menstruação. Já no remake, Quitéria descreve Maria Santa como “abestalhada”. Isso culmina no fato de que, ao ser beijada pela primeira vez, Maria Santa acha que está perdida e que pode estar grávida. Maria Santa é dominada de uma forma muito evidente na primeira versão.

Uma das formas de dominação, presente em ambas as versões, é o fato de que a jovem tem seu corpo controlado e marcado como algo perigoso. Outro ponto interessante é que o pai de Maria Santa, para impedir que ela chame atenção, colocando aqui o corpo feminino como capaz de enfeitiçar, demanda que ela fique em casa, e que se vista de uma determinada forma.

Esse controle do corpo de Maria Santa mescla-se com a escolha da cinematografia da telenovela de transformá-la em um objeto de desejo, algo que acontece na primeira versão, mas não no remake. Para evidenciar essa questão, selecione duas cenas, a primeira delas é o momento em que Quitéria conta a Maria Santa que a filha poderá ir acompanhar o pai na festa do Bumba, ela diz que a jovem precisará usar uma faixa nos seios, que não deve dançar e não pode exibir suas pernas. Na primeira versão, enquanto isso vai sendo dito, o corpo da personagem é exibido, oferecendo ao telespectador aquilo que é tratado como proibido. Uma segunda cena é um banho de rio que Maria Santa toma e que não tem nenhuma importância narrativa além da exibição de seu corpo.

É interessante observar, como podemos ver nos frames de cena que compõe a imagem a seguir (Figura 03), que Maria Santa é apresenta de uma forma que foca na hipersexualização pelo desmembramento de seu corpo, vemos os lábios, partes do corpo nu, gestos sexualizados, mas não a vemos de preto na integridade.

Figura 03

Maria Santa toma banho de rio (primeira versão)



Do streaming GloboPlay. 1993. <https://globoplay.globo.com/v/9876036/?s=0s>

Na segunda versão, a cena do rio faz parte da narrativa, é nela que Maria Santa e José Inocêncio se encontram e se beijam pela primeira vez. Ainda assim, a trama é mais cuidadosa ao fazer com que o banho de rio seja sobre a personagem em um momento de liberdade e não sobre seu corpo de uma forma sexualizada. Os close-ups no corpo da personagem optam por mostrá-la retirando os calçados, se livrando as faixas que aprisionam seus seios, um sorriso em seu rosto pelo contato com a água.

Figura 04

Maria Santa toma banho de rio (remake)



Da plataforma de streaming GloboPlay, 1993. <https://globoplay.globo.com/v/12295520/?s=0s>

O primeiro beijo

O primeiro beijo de Maria Santa e José Inocêncio, na versão original da telenovela, acontece no quintal da casa da personagem. Maria Santa está voltando do rio após ter ido lavar roupa. Ela então se depara com Inocêncio em sua porta. Há uma dilatação do tempo que é usada para marcar esse encontro, os personagens se olham, uma melodia romântica compõem a paisagem sonora, ambos parecem nervosos, mas Maria Santa também parece assustada². José Inocêncio chega a gaguejar, aqui a intenção parece ser mostrar a força do sentimento que existe entre o casal, a existência de um sentimento avassalador.

A câmera coloca, o tempo todo, José Inocêncio em um lugar de superioridade pelo ângulo adotado, o vemos sempre de cima ou a altura do ombro, enquadramentos que favorecem esse sentido. Maria Santa é vista de cima para baixo, o que reforça a ideia de dominada (Maria Santa) e dominante (José Inocêncio).

Maria Santa abaixa os olhos, ela evita olhar para José Inocêncio e então informa “painho não tá”. O protagonista pede para que ela não tenha medo. “*Não se assuste Maria Santa, eu sou de paz*”. Ela repete que seus pais não estão e olha para o lado parecendo apavorada. A mocinha pede para que ele vá embora, mas o fazendeiro insiste em ficar. Ele se aproxima e Maria Santa fecha os olhos e olha para cima: “*Eu tô aqui por sua causa Maria Santa, e você sabe disso. Eu só te vi uma vez no bumba e nunca mais te esqueci, Maria Santa. E não vou te esquecer nunca*”.

2. Cena na íntegra disponível no streaming do GloboPlay. 1993. <https://globoplay.globo.com/v/9876036/?s=0>

Figura 05

Frames de cena - José Inocêncio tenta agarrar Maria Santa



Da plataforma de streaming GloboPlay, 1993. <https://globoplay.globo.com/v/9876036/?s=0s>

Figura 06

Frames de cena - José Inocêncio beija Maria Santa



Da plataforma de streaming GloboPlay, 1993. <https://globoplay.globo.com/v/9876036/?s=0s>

José Inocêncio tenta beijar Maria Santa que se afasta e corre, então vemos o fazendeiro ir atrás dela. Ele é mais rápido, segura Santinha que acaba caindo, ele a puxa pelas pernas enquanto a mocinha se debate, ele fica por cima, a beija forçosamente. Maria Santa não corresponde. Os braços dela estão imobilizados entre os corpos deles. Ela para de se debater, mas segue imóvel. José Inocêncio ri apaixonado e a encara, Maria Santa pede para que ele vá embora. O protagonista levanta e diz que ela será a mãe de seus filhos, ele celebra, sobe em seu cavalo e deixa Santinha no chão.

Na segunda versão, quando chega na casa de Venâncio e não o encontra, José Inocêncio começa a andar pelas terras ao redor da casa de Santinha. Ele acaba chegando até uma cachoeira, encantado, explora o lugar. Quando alcança as margens do corpo de água, o coronel vê Maria Santa que emerge. Eles percebem a presença um do outro, José Inocêncio se vira para não vê-la nua e pede desculpas adicionando “*eu não queria ter lhe visto, não. Quer dizer, não desse jeito*” enquanto sorri, mas mantém-se virado na intenção de oferecer privacidade a Maria Santa que pede que ele vá embora. José Inocêncio diz que estava ali à procura do pai de Maria Santa, a mocinha, por sua vez, repete o pedido para que ele vá embora.

Figura 07

Frames de cena - José Inocêncio beija Maria Santa



Da plataforma de streaming GloboPlay, 2023. <https://globoplay.globo.com/v/12295520/?s=0s>

José Inocêncio se mantém de costas, mas não vai embora. Ele pega o vestido de Santinha para que ela o alcance. “*Vá simbora se não eu grito*”, afirma Maria Santa. José Inocêncio diz que não quer

mal nenhum a garota, ela então levanta, escondendo o corpo com os cabelos, e saí do rio cautelosamente, os olhos fixos em José Inocêncio. Maria Santa se veste, e José Inocêncio pergunta se pode se virar.

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

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

José Inocêncio pede para que Santinha não fuja dele, ela parece em conflito. Ele se declara, diz que não consegue parar de pensar nela e pergunta porque ela está com medo. “*Eu não quero lhe assustar, aliás, eu nem queria que nada disso tivesse acontecido. Não dessa maneira*”. Eles se mantêm próximos, Santinha pede para que Inocêncio vá embora para que Venâncio não o mate, e então diz que ele não quer que ele morra. Ela aproxima a boca da dele, o casal se beija novamente, e então ela vai embora deixando José Inocêncio na margem da cachoeira.

Conclusões

O comparativo entre as tramas, considerando o espaçamento temporal de mais de trinta anos entre uma novela e outra, nos permite

perceber os reflexos de movimentos feministas, sendo atravessado pela forma como a sociedade midiatisada organiza e regula práticas sociais através das redes digitais. Afinal de contas, significativa parcela dos telespectadores da nova versão de *Renacer* são também interagentes em redes sociais e muito facilmente mobilizam-se para apontar problemáticas nessas representações.

Analisando primeiro a noção de mulher e o conceito de feminilidade através de Maria Santa, evidencio o modo como a versão de 1993 enfatiza a passividade e a vulnerabilidade de Santinha, especialmente ao tratá-la como um objeto de desejo, reforçando sua condição de “mulher dominada”, controlada pelos homens ao seu redor. No entanto, o controle do corpo de Maria Santa é um importante marcador da ideia de que as mulheres são lidas como perigosas, o que é um elemento fundamental para a manutenção de uma cultura do estupro por colocar a vítima na condição de culpada. As mulheres provocam os homens e os enlouquecem, Maria Santa tem esse papel em ambas as versões da trama, ela pode ser facilmente lida como um risco para o próprio pai e para José Inocêncio.

No remake (2024), a representação de Maria Santa mostra uma tentativa de reverter, ou ao menos suavizar, essas dinâmicas de poder tão evidentes na primeira versão. Embora ainda controlada pelo pai e pela sociedade ao seu redor, Santinha é apresentada com mais curiosidade e agência. A cena do beijo é significativamente alterada, não havendo mais uma tentativa de submissão física tão explícita, mas sim uma construção de tensão emocional e desejo mútuo. Além disso, a produção é cuidadosa com os momentos nos quais o corpo de Maria Santa é exibido, não uma nudez apenas pela nudez, ou seja, objetivando o prazer do telespectador-câmera masculino (Berger, 2022).

Já para pensar sobre José Inocêncio, podemos observar que, na versão original, a noção de masculinidade hegemônica de um homem no nordeste no imaginário coletivo da época pode ser usada para justificar a abordagem. No entanto, menos do que considerar se aquilo era aceitável ou não em 1993, meu foco está em analisar como a cena do beijo roubado faz parte de um processo mais amplo através do qual a telenovela, assim como outros produtos midiáticos, associa a violência e falta de consentimento à noção de sexy. Na cena, o desejo é usado para justificar a violência de José Inocêncio contra Maria Santa. Parece que a cena está dizendo que aquele homem gosta tanto daquela mulher que não é capaz de se controlar, que é algo mais forte do que ele. Há uma romantização da violência física e emocional, uma demarcação de controle que se executa tanto pelos gestos dos atores em cena, quanto pelo uso da câmera por parte da direção, e ainda pelo próprio texto. José Inocêncio domina a terra com seu trabalho nas plantações de cacau, e domina Maria Santa. Todos esses aspectos favorecem um reforço da cultura do estupro.

No remake muitas dessas problemáticas são resolvidas. Na cena entre José Inocêncio e Maria Santa a escolha dos ângulos e planos são mais favoráveis à ideia de consentimento, assim como a agência da personagem que decide quando se aproximar e quando recuar. O remake de renascer aproxima-se da ideia de uma cultura do consentimento e o faz sem perder a capacidade de produzir uma cena que envolve a audiência e que pode ser lida como sexy.

Permanece em José Inocêncio, em ambas as versões, essa ideia de persistência masculina como algo positivo, romântico, a ideia de que a insistência significa amor.

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

Referências

- Baccega, M. A. (2022). Reflexões sobre telenovela: O âmbito do ficcional como desenho do cenário das práticas de consumo. In L. P. Lemos & L. L. F. Rocha (Orgs.), *Ficção seriada: Estudos e pesquisas. Jogo de Palavras*.
- Beauvoir, S. de. (2009). *O segundo sexo*. Nova Fronteira.
- Buchwald, E., Fletcher, P., & Roth, M. (Eds.). (2005). *Transforming a rape culture*. Milkweed Editions.
- Butler, J. (2018). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Tantor Media.
- Cavalcanti, G. (2017). *Representação dos mitos do estupro na minissérie Justiça*. 19º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Fortaleza, CE, Brasil.
- Cavalcanti, G., & Ferreira, V. (2021). A cultura do estupro na ficção seriada: Os mitos representacionais no seriado *Justiça*. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde*, 15.
- Cavalcanti, G. (2024). *Um olhar sobre a romantização da violência em telenovelas* [Texto apresentado]. 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

- Kehl, M. R. (2016). *Deslocamentos do feminino: A mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Boitempo.
- Lins, R. N. (2006). *A cama na varanda*. Editora BestSeller.
- Motter, M. L. (2003). *Ficção e realidade: A construção do cotidiano na telenovela*. Alexa Cultural, Comunicação & Cultura - Ficção Televisiva.
- Papp, L. J., Liss, M., Erchull, M. J., Godfrey, H., & Waaland-Kreutzer, L. (2017). The dark side of heterosexual romance: Endorsement of romantic beliefs relates to intimate partner violence. *Sex Roles*, 76(1-2), 99-109.
- Smith, J. M. (2012). *Murder, gender and the media*. Palgrave Macmillan.
- Wittig, M. (2022). *O pensamento hétero e outros ensaios*. Editora Autêntica.

ÍNDICE REMISSIVO

A

- antiheroína 103, 104, 107, 108
- assistencialismo 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 183, 184, 185
- audiovisuais 17, 18, 21, 30, 116, 129, 132, 134, 135, 136, 191, 218, 230, 231, 257, 266, 267, 269, 274
- audiovisual 7, 17, 18, 19, 21, 31, 32, 34, 36, 40, 44, 46, 47, 49, 50, 58, 67, 84, 91, 93, 96, 97, 107, 112, 115, 120, 122, 123, 131, 132, 135, 136, 219, 224, 228, 230, 232, 233, 254, 256, 258, 259, 264, 266, 271, 277, 278
- audiovisuales 99, 110

B

- Bebê Rena 35, 36, 43, 44, 45, 50, 53, 56, 58, 59
- bruxa 117, 118, 127, 128

C

- Cheias de Charme 239, 240, 247, 250, 252
- Coisa Mais Linda 141, 146, 147, 148, 149, 150, 154, 155, 156, 157
- comunicação 12, 18, 71, 72, 73, 75, 162, 173, 185, 189, 193, 201, 217, 218, 232, 238, 264, 277, 284, 306
- comunicación 94
- coronelismo 162, 164, 173, 183, 186, 189, 293
- corpo negro 243

F

- feminismo 93, 94, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 152, 155, 156, 158, 159, 160, 242, 253
- ficção 18, 34, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 48, 50, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 65, 66, 68, 77, 80, 84, 115, 116, 141, 219, 230,

- 233, 234, 256, 257, 258, 262, 265, 269, 273, 274, 277, 278, 291, 304

- Fleabag 91, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112

- FLEABAG 8, 91

G

- gênero 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 109, 111, 113
- gênero 35, 46, 63, 68, 71, 72, 73, 75, 84, 85, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 141, 143, 144, 145, 146, 230, 232, 235, 242, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 276, 277, 278, 286, 287, 289

H

- horror 9, 119, 120, 122, 125, 128, 137, 256, 257, 258, 262, 263, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 284, 285

I

- ideologia 37, 62, 73, 74, 75, 85, 87, 88, 166, 170, 189
- Instagram 53
- interativos 218, 219, 220, 222, 224, 229, 230, 234, 235

M

- mambembe 166, 167, 168
- Manual de Sobrevivência da Literatura Brasileira 16, 19, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30
- midiático 11
- midiáticos 11
- mulher 34, 35, 46, 49, 80, 114, 121, 125, 126, 127, 128, 133, 134, 140, 142, 143,

145, 146, 148, 149, 150, 153, 155, 158, 159, 173, 175, 179, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 211, 213, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 249, 250, 253, 287, 288, 289, 291, 292, 302, 303, 305

mulheres 123, 124, 125, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 174, 175, 193, 203, 204, 206, 213, 214, 239, 242, 245, 246, 252, 288, 289, 290, 291, 302

mulheres negras 130, 131, 134, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 153, 158, 193, 213, 214, 239, 242, 245, 288

mulher negra 127, 133, 142, 143, 145, 146, 148, 149, 150, 158, 159, 202, 209, 213, 238, 239, 242, 244, 246, 247, 249, 250, 253, 288

N

negras 8, 130, 131, 133, 134, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 153, 158, 191, 193, 212, 213, 214, 237, 238, 239, 242, 243, 245, 250, 288

Netflix 35, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 113, 114, 141, 146, 147, 148, 154, 230, 231, 268, 269, 270, 282

novela 196, 204, 208, 216, 239, 240, 247, 255, 292, 293, 301

novelas 195, 199, 205, 212, 216, 253, 254, 255

P

Prime Video 91, 95, 106

Programa 16, 17, 18, 61, 114, 161, 162, 168, 236, 256

protagonista 46, 49, 50, 51, 91, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 118, 134, 159, 194, 195, 197, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 230, 298, 299

protagonistas 8, 97, 99, 126, 128, 135, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 155, 157, 158, 191, 193, 195, 203, 208, 209, 212, 214, 232, 237

protagonistas negras 237

R

raça 78, 128, 135, 136, 140, 143, 146, 148, 193, 199, 214, 243

realities 218, 221, 224, 230, 231, 232, 234, 235

reality shows 217, 218, 219, 220, 221, 224, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 265, 270

retrofit 173, 187

romantização 287, 303, 304

Rua do Medo 114, 115, 117, 118, 119, 120, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136

S

serie 33, 91, 93, 95, 96, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109

série 7, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 65, 66, 78, 80, 81, 141, 146, 147, 148, 150, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 197, 200, 203, 230, 263, 265, 270, 272, 273, 275

séries 18, 36, 44, 63, 268, 269, 270, 273, 274, 279, 282

sexualidade 58, 119, 134, 135, 136, 140, 150, 291

slasher 115

streaming 34, 35, 49, 52, 58, 109, 115, 116, 118, 135, 220, 229, 231, 232, 258, 264, 269, 270, 271, 274, 294, 295, 297, 298, 299, 300

T

telenovela 136, 159, 191, 193, 194, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 239, 240, 245, 247, 286, 291, 296, 298, 303, 304, 305

telenovelas 191, 192, 193, 194, 195, 196, 199, 202, 203, 204, 206, 209, 213, 236, 238, 240, 287, 290, 304

televisão 13, 14, 15, 18, 31, 33, 34, 58, 59, 63, 64, 65, 115, 116, 118, 129, 135, 137, 161, 172, 173, 180, 183, 186, 192, 194, 195, 198, 199, 200, 202, 203, 207, 214, 217, 218, 219, 220, 224, 227, 228, 230, 232, 234, 235, 238, 239, 240, 250, 253, 259, 265, 266, 268, 269, 270, 273

televisión 91, 92, 95, 104, 107, 111, 112, 285

The Obsolete Man 62, 81

The Twilight Zone 62, 65, 66, 80

TikTok 231, 234

TV 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 59, 62, 63, 115, 116, 122, 140, 161, 163, 167, 168, 169, 182, 184, 185, 186, 187, 194, 195, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 209, 212, 215, 216, 217, 219, 229, 231, 233, 235, 236, 240, 251, 255, 260, 264, 265, 267, 268, 270, 274, 280, 282, 283, 284

Twitter 141, 147, 155, 157

V

Vai na Fé 239, 247, 249, 250, 251, 254, 255

vídeo 91, 140, 147, 178, 208, 225

Vídeo 33, 60, 187, 188, 255

vídeos 15, 51, 223, 231, 232

violência 14, 53, 57, 58, 77, 83, 123, 125, 126, 127, 130, 150, 155, 162, 168, 170, 173, 175, 183, 248, 251, 267, 287, 290, 291, 303, 304

Y

YouTube 15, 33, 47, 60, 169, 231, 234, 255, 271, 274

RIA

Editorial