



V.18

julho - dezembro 2024

N.36



RuM^oReS

Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

N. 36, V. 18 (2024)

Julho – Dezembro de 2024

ISSN: 1982-677X

RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias é um periódico científico semestral sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), publicado por MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas e Metacrítica – Rede de Pesquisa em Cultura Midiática. A revista é voltada para a divulgação de artigos científicos, resenhas e entrevistas que contribuam para o debate sobre crítica de mídia e comunicação, com textos originais e inéditos (de autoria individual ou coletiva) de autores/as com titulação mínima de doutor/a ou doutorando/a, vinculados a instituições de ensino superior, recebendo-os em sistema de fluxo contínuo. Os artigos devem ser encaminhados em arquivo word, fonte TNR 12, espaçamento 1,5, seguindo as orientações encontradas nas “Condições para submissão”. A revista conta com apoio da Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP.

Para conhecer o site, acesse: www.revistas.usp.br/rumores

Outras informações podem ser obtidas pelo e-mail: rumores@usp.br

Facebook: www.facebook.com/revistarumores

Para conhecer o grupo MidiAto, acesse: www.usp.br/midiato

Outras informações podem ser obtidas pelo email: midiato@usp.br

Facebook: www.facebook.com/midiatousp

Instagram: www.instagram.com/midiatousp

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

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

05508-020 – São Paulo/SP – Brasil

Bases de Dados

DOAJ
 Latindex
 LatinRev
 Portal SEER
 Portal de Periódicos da Capes
 WZB

Editoria Científica

Rosana de Lima Soares
 (Universidade de São Paulo)
 Marcio de Vasconcellos Serelle
 (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
 Ercio Sena
 (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
 Cláudio Rodrigues Coração
 (Universidade Federal de Ouro Preto)

Conselho Científico e Editorial

Ana Lúcia Enne
 (Universidade Federal Fluminense)
 Angela Prysthon
 (Universidade Federal de Pernambuco)
 Athina Karatzogianni
 (University of Leicester)
 Atilio José Avancini
 (Universidade de São Paulo)
 Beltrina Corte
 (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
 Catherine Driscoll
 (University of Sydney)
 Daniel Gambaro
 (Universidade Anhembi Morumbi)
 Eduardo Vicente
 (Universidade de São Paulo)
 Eduardo Victorio Morettin
 (Universidade de São Paulo)
 Eliza Bachega Casadei
 (Escola Superior de Propaganda e Marketing)
 Eneus Trindade Barreto Filho
 (Universidade de São Paulo)
 Felipe da Silva Polydoro
 (Universidade de Brasília)
 Felipe de Castro Muanis
 (Universidade Federal de Juiz de Fora)
 Fernando Resende
 (Universidade Federal Fluminense)
 Gislene Silva
 (Universidade Federal de Santa Catarina)
 Ivan Paganotti
 (Universidade Metodista de São Paulo)

José Carlos Marques
 (Universidade Estadual Paulista)

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

Juliana Doretto
 (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

Laura Loguercio Canepa
 (Universidade Anhembi Morumbi)

Lídia Marôpo
 (Instituto Politécnico de Setúbal)

Manuel Fernández-Sande
 (Universidad Complutense de Madrid)

Maria José Brites
 (Universidade Lusófona do Porto)

Maria Luisa Sanchez Calero
 (Universidad Complutense de Madrid)

Mayra Rodrigues Gomes
 (Universidade de São Paulo)

Nara Lya Cabral Scabin
 (Universidade Anhembi Morumbi)

Oscar Armando Jaramillo García
 (Fundación Universitaria del Área Andina e Universidad Tecnológica de Pereira)

Rogério Ferraraz
 (Universidade Anhembi Morumbi)

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

Sam Bouricer
 (Université de Lille)

Samuel Paiva
 (Universidade Federal de São Carlos)

Sandra Fischer
 (Universidade Tuiuti do Paraná)

Sara Pereira
 (Universidade do Minho)

Tatiana Siciliano
 (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Vander Casaqui
 (Universidade Metodista de São Paulo)

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

Equipe Editorial

Amanda Souza de Miranda
 (Universidade de São Paulo)

Caio Túlio Padula Lamas
 (Universidade de São Paulo)

Cintia Liesenberg
 (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

Eduardo Paschoal de Sousa
 (Universidade de São Paulo)

Fernanda Elouise Budag
 (Faculdade Paulus de Comunicação)

Jennifer Jane Serra
 (Universidade de São Paulo)

Juliana Magalhães e Ribeiro Gusman
 (Universidade de São Paulo)

Maressa de Carvalho Basso
 (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais/ Poços de Caldas)

Renata Costa
 (Universidade de São Paulo)

Sofia Franco Guilherme
 (Universidade Anhembi Morumbi)

Thiago Siqueira Venanzoni
 (Centro Universitário FMU Fiam Faam)

Universidade de São Paulo

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior
 Vice-Reitora: Maria Armanda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora
 Brasilina Passarelli
Vice-Diretor
 Eduardo Henrique Soares Monteiro

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador
 Mateus Araújo Silva
Vice-Coordenador
 Eduardo Santos Mendes

Preparação de originais e revisão de textos

Tikinet | Giovanna Macedo

Diagramação

Tikinet | Pedro Malta Costa

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

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Rumores [recurso eletrônico]: revista online de comunicação, linguagem e mídias /
MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas, Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. – v.18, n.36, 2024-

São Paulo: ECA/USP, 2024-

Semestral

Título e resumo em português e inglês

Disponível no Portal de revistas da USP: www.revistas.usp.br/rumores

ISSN 1982-677X

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

CDD 21.ed. – 301.16



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

SUMÁRIO

6 EDITORIAL

DOSSIÊ

- 11 A estética armorial em *A pedra do reino* de Luiz Fernando Carvalho**
Marco Túlio Ulhôa
- 29 Mulheres em série(s): presenças e materialidades femininas em ficções seriadas contemporâneas**
Gabriela Santos Alves, Cláudia Garcia, Dyone Arruda Cypriano, Raabe Bastos e Regina Lúcia Trindade Costa
- 56 O ser-mulher na narrativa seriada mexicana *Juana Inés*: entre a lógica do empoderamento individual e a construção de identificações latinas**
Nara Lya Cabral Scabin e Fernanda Elouise Budag
- 73 *Magnífica 70*: precariedade e opulência em uma série original brasileira HBO**
Christian Hugo Pelegrini e Maria Cristina Palma Mungoli
- 92 A série policial *Bom dia, Verônica*: intermedialidade, hibridação narrativa e a mediação cultural local-global**
Carlos Pereira Gonçalves
- 111 Elementos mundializados em narrativas de streaming: padronização e cultura de séries em *Young Royals*, *Wandinha* e *Sex Education***
Maurício de Souza Fanfa, Ana Clara Lima Ribeiro e Mar Rodrigues Fonseca
- 132 *Dizis turcas*: o romance, o sensorial e o erótico**
Carolina Oliveira do Amaral

ARTIGOS TEMAS LIVRES

- 156 A circulação e as interpretações políticas de *Que horas ela volta?***
Eduardo Paschoal de Sousa
- 178 A crítica cinematográfica nos filmes brasileiros *Benzinho* e *A mãe***
Cecília Mello e Luna Gonçalves D'Alama
- 200 Netflix, cosmopolitismo e a construção de um *ethos* discursivo de diversidade**
Natalia Engler Prudencio

EDITORIAL

Dossiê Crítica da narrativa seriada (parte 2)

No início do 2024, a Revista RuMoRes propôs, como eixo temático para seu dossiê, a “crítica da narrativa seriada”. Ao lançarmos a proposta, não imaginamos que traria resultados tão expressivos, tanto do ponto de vista qualitativo quanto quantitativo, e que receberíamos numerosos artigos com conceitos e metodologias instigantes para essa reflexão. Alguns meses depois, a presente edição se constitui por mais um conjunto de textos que integram a segunda parte do dossiê, dando continuidade aos debates propostos no número anterior (<https://www.revistas.usp.br/Rumores/issue/view/13482>).

Como anunciado na chamada inicial, partimos da premissa de que a grande oferta de narrativas audiovisuais seriadas na televisão linear ou em serviços de *streaming*, bem como o reconhecimento da qualidade e a expansão do público dessas obras, têm estimulado a crítica cultural nesse campo. Se, como identificou José Luiz Braga (2006), a crítica jornalística de TV dedicava-se pouco à análise da “economia narrativa” das obras, a complexidade das séries atuais demanda reflexões sobre a poética desses produtos (Mittell, 2015). Para Marcel Silva (2014), configurou-se, na contemporaneidade, uma cultura das séries, constituída por vetores relacionados a formas narrativas, contexto tecnológico e modos de consumo.

Nesse último ponto, Silva (2014, p. 249) destaca “a crescente quantidade de material, tanto noticioso quanto crítico, inclusive com espaços próprios dedicados ao fenômeno”, que fomenta o debate e estimula o consumo da ficção televisiva. Proliferam-se publicações especializadas, produzidas por jornalistas, mas também sites e canais criados e mantidos por “profissionais de outras áreas que em seu tempo livre escrevem e pesquisam sobre séries [...]” (Silva, 2014, p. 250). Muitos críticos de televisão passaram a privilegiar a análise de séries; outros, antes apenas dedicados ao cinema, começaram a escrever sobre essas narrativas (Mousinho, 2023); e há ainda aqueles que surgiram, no período, já especializados nas séries.

Emily Nussbaum, crítica da revista *The New Yorker* e ganhadora do Pulitzer, considerou, no início da carreira, à semelhança da obra seminal de Arlindo Machado (2000), que a televisão “merecia uma atitude crítica menos constrangida – uma linguagem que tratasse a televisão por meio de suas potências próprias, e não como uma irmã fraca de outras mídias superiores” (Nussbaum, 2019, p. 10, tradução nossa).

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

A partir dessa configuração mais recente do campo da crítica sobre produções audiovisuais seriadas, o dossiê publicado ao longo deste ano teve como objetivo debater aspectos e desafios da atividade, dentre eles: critérios, valores e abordagens da crítica de séries; elementos de serialidade e categorias analíticas; formatos da crítica de série nas redes digitais; crítica e cultura de fãs; espaços de conversação entre crítica, público e instâncias de produção; crítica de série e crítica cinematográfica: aproximações e distanciamentos; transformações na crítica profissional, especializada ou popular; criação, circulação e consumo cultural de produções audiovisuais; aspectos sociais, políticos, éticos e estéticos relacionados às narrativas seriadas contemporâneas.

Diante dessas e de outras questões, uma vez mais são reunidos aqui textos que investigam a crítica de séries por meio de abordagens diversas, realizada em veículos jornalísticos e em outras instâncias midiáticas, como vemos nos artigos agora publicados. Em “A estética armorial em *A pedra do reino* de Luiz Fernando Carvalho”, Marco Túlio Ulhôa analisa alguns dos conceitos estéticos produzidos pelo Movimento Armorial, abordando a

obra e o pensamento do escritor, poeta e dramaturgo, Ariano Suassuna, na exposição das relações existentes entre a arte armorial, o barroco, o regionalismo e a cultura popular. Gabriela Alves, Claudia Garcia, Dyone Arruda Cypriano, Raabe Bastos e Regina Trindade buscam evidenciar, a partir de uma escrita coletiva, presenças e materializações de representatividades femininas ligadas às lesbianidades, à aparência e envelhecimento de corpos femininos, à solidão da mulher negra e à cultura do estupro em produções audiovisuais. No artigo “Mulheres em série(s): presenças e materialidades femininas em ficções seriadas contemporâneas”, as obras abordadas são a telenovela *Vai na fé* (2023) e as séries *And just like that* (2021), *Insecure* (2016) e *The handmaid's tale* (2017). O principal objetivo é trazer para o primeiro plano experiências femininas diversas, a partir de uma metodologia de análise da narrativa seriada.

Tendo por base o preceito da constituição dialógica do discurso na minissérie televisiva *Juana Inés* (2016), a qual retrata a vida da freira e escritora mexicana seiscentista, Nara Lya Cabral Scabin e Fernanda Elouise Budag observam que o *ser-mulher* desempenha papel central à construção da narrativa e à representação de sua protagonista. No artigo “O ser-mulher na narrativa seriada mexicana *Juana Inés*: entre a lógica do empoderamento individual e a construção de identidades latinas”, as autoras apontam o atravessamento de uma perspectiva afirmativa e a incorporação da lógica do empoderamento individual, sem, contudo, esvaziar um potencial político e de identificação latina. Em “*Magnífica 70*: precariedade opulenta e brasilidade conspícua em uma série original brasileira HBO”, Christian Hugo Pelegrini e Maria Cristina Palma Mungoli debatem as escolhas estilísticas realizadas nessa série. Com base na intermedialidade, a análise desvela aspectos de uma brasilidade conspícua estrategicamente representados na narrativa de modo a conferir, intradiegeticamente, uma identidade de origem por meio do discurso sobre a Ditadura Militar (1964-1985) e, extradiegeticamente, construir a marca HBO como sinônimo de qualidade.

Já em “*Bom dia, Verônica*: intermedialidade *streaming*, hibridação narrativa e a mediação cultural local-global”, Carlos Pereira Gonçalves realiza uma análise crítica da primeira temporada da série, coprodução da plataforma Netflix com a empresa Zola Filmes, obra criada a partir de romance homônimo. O texto se propõe a discutir três abordagens

mediáticas e narratológicas: o processo social de intermedialidade tendo em vista os formatos “série de TV” e “websérie”, com foco ao campo audiovisual nacional; os gêneros e a questão da hibridação narrativa; e a mediação cultural local-global. Mauricio de Souza Fanfa, Ana Clara Lima Ribeiro e Mar Rodrigues Fonseca, por sua vez, analisam elementos de narrativas de *streaming* para identificar características promotoras de mundialização atuais da cultura de séries. Em “Elementos mundializados em narrativas de *streaming*: padronização e cultura de séries em *Young royals*, *Wandinha* e *Sex education*”, são identificados aspectos de padronização em representação de estereótipos, ambientações, elementos estéticos e narrativos em tais séries, característicos de modos de mundialização de narrativas seriadas do *streaming*. No âmbito de narrativas do cotidiano e da intimidade, “Dizis turcas: o romance, o sensorial e o erótico”, de Carolina Oliveira do Amaral, apresenta obras seriadas baseadas em tramas românticas para construção de ganchos, clímax e reviravoltas narrativas, com poucas demonstrações físicas de intimidade por conta da censura no país de origem, mas que mesmo assim, criam uma atmosfera erótica a partir dessas tramas.

A seção Temas Livres traz três artigos também sobre questões locais ou globais em obras audiovisuais. No primeiro deles, “A circulação e as interpretações de *Que horas ela volta?*”, Eduardo Paschoal de Sousa tem como intuito analisar a circulação crítica do filme *Que horas ela volta?* (2015), desde seu lançamento. A partir das reações acerca do filme, inclusive em suas consecutivas exibições na TV aberta, o texto busca mapear suas interpretações recorrentes. Refletindo também sobre a crítica audiovisual de obras cinematográficas, Cecília Antakly de Mello e Luna Gonçalves D’Alama analisam no artigo “A crítica cinematográfica nos filmes brasileiros *Benzinho* e *A mãe*” críticas jornalísticas dos filmes *Benzinho* (2018) e *A mãe* (2022), publicadas na grande mídia pelos críticos Luiz Carlos Merten, Eduardo Scorel e Flavia Guerra. Finalmente, o texto “Netflix, cosmopolitismo e a construção de um *ethos* discursivo de diversidade”, de Natalia Engler Prudencio, tem por objetivo discutir como a noção de diversidade tem sido tematizada na construção de marca da Netflix como uma forma da plataforma estratificar seu público diante de um mercado globalizado. A autora aponta que tal estratégia visa posicionar a marca como agente de mudanças cosmopolita e comprometido com as identidades de públicos e criadores.

No encerramento de mais um ciclo de trabalho, desejamos uma boa leitura e um novo ano que potencialize a força transformadora do pensamento e da cultura, reafirmando o papel incomparável da crítica na construção de uma sociedade mais fraterna e justa.

Marcio Serelle

Rosana de Lima Soares

dezembro de 2024

Referências

- Braga, J. L. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. Paulus, 2006.
- Machado, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- Mittell, J. *Complex TV – the poetics of contemporary television storytelling*. New York, London: New York University Press, 2015.
- Mousinho, L. A. O bruxo solto: Capitu, na TV, pelo olhar da crítica jornalística. In: *O mal-assombrado e o iluminado dia diário: narrativas e vozes sociais no cinema e na TV*. João Pessoa: Editora UFPB, 2023. p. 120-138.
- Nussbaum, E. *I like to watch*. New York: Random House: 2019.
- Silva, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia*, n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

A estética armorial em *A Pedra do Reino*, de Luiz Fernando Carvalho

The armorial aesthetic in *A Pedra do Reino* by Luiz Fernando Carvalho

*Marco Túlio Ulhôa*¹

¹ Professor Adjunto da Faculdade de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordenador do Grupo de Estudos de Cinema e Audiovisual Latino-Americanos do CNPq. E-mail: mtulhoa@gmail.com

Resumo Este artigo analisa alguns dos conceitos estéticos produzidos pelo Movimento Armorial, abordando a obra e o pensamento do escritor, poeta e dramaturgo, Ariano Suassuna, na exposição das relações existentes entre a arte armorial, o barroco, o regionalismo e a cultura popular. Por meio de tal procedimento, o objetivo deste texto é investigar o processo de adaptação do *Romance d'A Pedra do Reino*, do ano de 1971, na série *A Pedra do Reino*, de 2007, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, definindo a estética armorial e os seus reflexos na produção televisiva.

Palavras-chave Armorial, barroco, cultura popular, adaptação, série televisiva.

Abstract This study analyzes some of the aesthetic concepts the Armorial Movement produced, exploring the work and thoughts of the writer, poet, and playwright Ariano Suassuna by exposing the relations between armorial art, baroque, regionalism, and popular culture. This procedure aims to investigate the adaptation process of *Romance d'A Pedra do Reino*, written in 1971, in the series *A Pedra do Reino*, aired in 2007, directed by Luiz Fernando Carvalho, defining the armorial aesthetics and its effects on television production.

Keywords Armorial aesthetics, baroque, popular culture, adaptation, TV series.

O nosso sentimento é o de realizarmos uma aproximação com o universo Armorial com muita delicadeza. Mas não vou apenas pelo psicológico, pois existem muito mistério e magia que não se explicam. Não vou pela extravagância da produção. Trabalhamos com os restos das coisas, com o que aos olhos dos outros está morto. Isso nos interessa. Vou pela Imaginação, pelo Sangue e pelo Sonho.

Luiz Fernando Carvalho

No dia 18 de outubro de 1970, o Movimento Armorial foi lançado oficialmente no Pátio da Catedral de São Pedro dos Clérigos², no centro de Recife. O primeiro concerto de uma orquestra e uma exposição de novos artistas locais foram os principais atrativos do evento denominado

² O Pátio de São Pedro dos Clérigos abriga uma catedral de mesmo nome, cuja construção foi iniciada em 1728. A igreja pertence ao estilo barroco e é considerada um dos principais patrimônios históricos da capital pernambucana.

*Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial*³. Sob a direção do escritor, poeta e dramaturgo Ariano Suassuna, na companhia de artistas e intelectuais nordestinos ligados a diferentes formas expressão, como a dança, a música e o teatro, o Movimento Armorial originou-se no âmbito universitário, com o apoio do Departamento de Extensão Cultural da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários da Universidade Federal de Pernambuco, da Prefeitura do Recife e da Secretaria de Educação do Estado. Na cerimônia de lançamento, o movimento apresentou as bases de uma produção interessada em criar uma síntese da arte erudita e da cultura popular do nordeste brasileiro, a partir da visão de uma elite intelectual para qual a arte nordestina deveria se alinhar às tradições e à originalidade de suas manifestações culturais, sem perder de vista suas características geográficas e sua realidade social.

Na produção artística do Movimento Armorial, a cultura popular é tida como referência para uma nova estética definida pelas tradições e pela autenticidade do nordeste brasileiro. Em complemento, as influências da arte ibérica e do estilo barroco na cultura popular nordestina são alguns dos principais elementos que, aos olhos de Ariano Suassuna, definem a arte armorial e os traços primordiais da cultura nacional. Foi por meio do lançamento de um movimento sem manifesto e cuja teoria se organizou de forma fragmentada que, paradoxalmente, os artistas armoriais projetaram no retorno às tradições e nas influências externas uma nova expressão artística e um sentimento de nacionalidade⁴. Pois, segundo Suassuna (2012, p. 55), é voltando-se para os mestres “eternamente contemporâneos” que se pode reencontrar na matriz das artes nordestinas, “os tesouros da tradição mediterrânea que arte europeia renega”.

Foi traçando uma série de ligações entre as culturas populares ibérica e nordestina que, durante décadas, Ariano Suassuna delineou não apenas o amplo universo referencial

3 O lançamento do Movimento Armorial contou com a apresentação da Orquestra de Câmara Armorial, criada no Conservatório Pernambucano de Música e dirigida por Cussy de Almeida. Na ocasião, a orquestra executou músicas armoriais e barrocas do século XVIII. Segundo consta do perfil biográfico de Ariano Suassuna, o escritor gostaria de ter marcado o evento para o dia 9 de outubro, data da morte de seu pai, porém, a orquestra só pôde se apresentar no dia 18 (Victor; Lins, 2007).

4 No livro *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009) destaca a organização fragmentada dos conceitos do Movimento Armorial, ao ressaltar que, apesar de não constituir um manifesto, uma vasta bibliografia se estruturou em torno dos cânones da estética armorial. A primeira iniciativa foi o programa da exposição de artes plásticas que inaugurou o movimento, seguido pela crônica semanal mantida por Ariano Suassuna no *Jornal da Semana*, chamada *Almanaque Armorial do Nordeste*, mais tarde compilada e publicada em livro. A pesquisadora destaca, ainda, a publicação da brochura chamada *O Movimento Armorial*, editada pela Universidade Federal de Pernambuco em 1974, além da publicação do primeiro livro de poesias de Ângelo Monteiro, *Proclamação do verde*, e da obra *Poética, pré-manifesto ou anteprojeto do realismo épico*, de Marcus Accioly. “Uma possível ‘armorialidade’ se elabora, portanto, através da conceituação de fatos empíricos: o único ponto de partida está na obra de arte. A partir de práticas artísticas, criadas individualmente ou em grupo, aparecem as tendências, as linhas gerais da teoria armorial da arte” (Santos, 2009, p. 33).

existente em sua obra, mas os conceitos estéticos e filosóficos do Movimento Armorial, reivindicando em seus textos até mesmo a importância de uma nobiliarquia nordestina capaz de reconstituir genealogicamente as ligações entre o nordeste brasileiro e a Península Ibérica⁵. Nesse sentido, não foram poucos os esforços do escritor em buscar nos conceitos do movimento as projeções da arte e da identidade nordestinas, a partir de suas conexões com a cultura ibérica. Um exemplo é a forma como o projeto de Suassuna consiste em aproximar o armorial e o barroco, como o estilo que reúne as matrizes da arte ibérica e nos permite observar, em um gesto simultaneamente retrospectivo e prospectivo, o seu diálogo com as artes medieval, romântica, clássica e moderna. Aos olhos do escritor, é a expressão dialética e atemporal do barroco⁶ o traço que fundamenta a arte armorial e responde tanto pelos três séculos que antecedem à inauguração do Movimento Armorial quanto pelas suas diferenças conceituais em relação ao Movimento Regionalista.

A influência barroca e as diferenças da estética armorial em relação ao regionalismo

Em sintonia com as tendências neobarrocas da literatura hispano-americana e de outros movimentos artísticos surgidos na América Latina em meados do século XX, o Movimento Armorial reivindica uma série de relações com o barroco, ao também

5 No mesmo texto, Ariano Suassuna (2012, p. 64-65) aborda o papel das “nobiliarquias” na hereditariedade transgeográfica e barroca que forma o nordeste brasileiro: “Para cada um desses troncos da linhagem da arte brasileira encontramos descendentes, colaterais e herdeiros, de modo semelhante ao que acontece com nossas confusas, imaginosas e maravilhosas ‘nobiliarquias’ nordestinas”. Reconstruções genealógicas realizadas de maneira semelhante por Ariano, na concepção dos personagens do *Romance d’A Pedra do Reino*, de modo a reverenciar a nobreza do povo sertanejo na sua obra literária.

6 Foram diversas as vezes que Ariano Suassuna remeteu a nomes da cultura brasileira, a fim de atestar a presença atemporal do estilo barroco na arte nacional. No texto, *Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro*, publicado em 1963, o escritor comenta a influência do barroco em diversos campos das artes no Brasil. De acordo com Suassuna, na poesia encontramos Gregório de Matos, Manuel Botelho de Oliveira e Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, todos do século XVII, cujas poesias de Augusto dos Anjos, Jorge de Lima, Joaquim Cardozo, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade são sucessoras. O Padre Antônio Vieira e Mathias Aires seriam os maiores prosadores e moralistas barrocos dos séculos XVII e XVIII que, de acordo com Suassuna, repercutiram nas obras de Machado de Assis, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre e Guimarães Rosa. Na música destacam-se Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, o Padre José Maurício, além de Villa-Lobos, este último, segundo Suassuna (2012, p. 65), “herdeiro da música barroca e dos violeiros e rapsodos populares”. No teatro, destacam-se a ascendência de Hermilo Borba Filho, dos marcos barrocos de Antônio José e Anchieta, além da tragédia romântica de Gonçalves Dias e da comédia de costumes de Martins Pena. Nas artes-plásticas, Aleijadinho é reverenciado como “escultor de gênio do século XIX”. A “pintura primitiva, imaginosa, violenta, mítica e colorida” do cearense Francisco da Silva é destacada, além da xilogravura de Gilvan Samico e Severino de Tracunhaém, frente a maneira como este último enaltece, em suas capas de cordel, o papel anônimo de todos os santeiros e escultores populares. O arquiteto Antônio Fernandes de Matos e Oscar Niemeyer também são lembrados. Além disso, Suassuna (2012, p. 64) aprofunda no romanceiro popular o nome de Leandro Gomes de Barros, o qual diz ser “criador de romances épicos, heroicos, de moralidade e satíricos que podem fazer dele o tronco de uma futura épica e de uma futura novela picaresca nordestinas”. Não menos entusiasmadas são as palavras direcionadas à música popular nordestina, reverenciada como música sertaneja das violas, dos pifanos e das rabecas, de linhagem primitiva e clássica em que ressoam os ecos sóbrios e polifônicos do canto gregoriano e da música tapuia, e a música da zona litorânea, mais negra, romântica e dionisíaca.

compreendê-lo como o primeiro estilo europeu introduzido no Novo Mundo. A forma como a estética armorial assimila as origens medievais e a influência barroca na cultura popular nordestina demonstra o papel essencial que esta exerceu na preservação da arte colonial brasileira e na revisão do barroco na modernidade. Logo, as correlações históricas e culturais associadas pelos artistas armoriais à cultura popular nordestina, ao mesmo tempo que serviram de matéria para eles vislumbrarem novos modos plásticos e iconográficos da arte, reiteraram as características arcaicas da cultura nordestina, a partir de suas relações primordiais com seu território, sua natureza e sua realidade social.

Nesse sentido, os integrantes do Movimento Armorial examinaram as principais formas artísticas existentes na cultura popular nordestina, apontando os seus diferentes diálogos com a cultura erudita ocidental. De acordo com a pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009), após seu lançamento em 1970, o movimento foi imediatamente compreendido como uma nova manifestação do chamado “espírito do Recife”, que, desde a Escola do Recife de Tobias Barreto e Joaquim Nabuco, passando pelo Movimento Regionalista e Tradicionalista de 1926, se debruçava em torno de questões semelhantes. A influência das teses de Gilberto Freyre e das obras de Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa e José Lins do Rego são algumas das referências que demonstram como o trabalho de Ariano Suassuna encontrou na literatura de outros escritores e pensadores brasileiros uma teoria sobre os desdobramentos do regionalismo na cultura letrada e nas variadas manifestações da arte nordestina surgidas na modernidade⁷. Foi estabelecendo distâncias cautelosas em relação ao Movimento Armorial que o escritor observou essa importância seminal do regionalismo, a partir de sua atemporalidade:

O regionalismo, como movimento histórico, pode estar superado no Nordeste – o que aliás não acredito –, mas, enquanto encarado como uma das posições legítimas que se podem tomar em arte, não o está, porque, sob este ponto de vista, nenhuma posição se pode considerar superada. Tomado neste sentido, o regionalismo não é de hoje nem de ontem, é de sempre, como o classicismo ou o barroco. Um estilo não se liga somente à

7 No texto *Teatro, região e tradição*, da compilação *Almanaque Armorial*, Ariano Suassuna, ao comentar a influência de Gilberto Freyre no seu pensamento sobre a cultura nordestina, considera diversos nomes cujos trabalhos ressoam em suas obras. Em sua formação artística, destaca a influência de Rafael Sabatini e Dumas Pai. Entre os grandes nomes da literatura, ressalta Boccaccio, Cervantes, Gil Vicente, Stendhal, Molière, Plauto, Homero, Virgílio e Dostoiévski. Dos poetas, a influência de Lorca, Drummond e Fernando Pessoa, além das influências diárias de amigos, dentre as quais cita o poeta José Laurencio de Melo e Leandro Gomes de Barros. Por fim, remete às pesquisas de Leonardo Mota e ao trabalho de Francisco Brennand.

momentânea predominância histórica de que gozou neste ou naquele momento: é uma posição que pode ser adotada com a maior liberdade por qualquer artista, em qualquer momento, sem preocupações de moda ou de anacronismo. (Suassuna, 2012, p. 45)

O motivo que levou Ariano Suassuna (2012, p. 50) a afirmar que “jamais valorizaria uma arte pelo simples fato de ser ela regional e popular” é o mesmo que, por outro lado, projeta o regionalismo como uma posição inicial para o Movimento Armorial. Pois, nessa posição está contido um gesto, que, segundo o escritor, seria aquele de criar a partir da realidade, encontrando nesse mesmo sonho de realidade uma linguagem ilimitada. Sob esse ponto de vista, a literatura de Suassuna estaria, em certa medida, amparada pelo Movimento Regionalista inaugurado pelo romance *A Bagaceira*, de 1928, do escritor paraibano José Américo de Almeida, bem como por tudo aquilo que possa devir de obras como *Pedra Bonita*, de 1938, escrito por José Lins do Rego, *Vidas Secas*, também do ano de 1938, escrito por Graciliano Ramos, *O Sertanejo*, de 1875, do escritor José de Alencar, *Morte e Vida Severina*, de 1955, escrito por João Cabral de Melo Neto, *Grande Sertão: Veredas*, de 1956, escrito por Guimarães Rosa e *Os Sertões*, do ano de 1902, de Euclides da Cunha. Monumentos literários que, nas palavras de Suassuna, fazem com que não exista um único tipo de “sertanismo” que engendre limites formais diante daquilo que deriva tanto sociologicamente quanto poeticamente do universo sertanejo. Para o escritor e o impulso neobarroco de boa parte dos autores dos novos realismos latino-americanos, a realidade é um elemento a ser transfigurado pela poesia. É por se destituir das convenções naturalistas sem perder o seu lastro na realidade sertaneja que o Movimento Armorial almejou a originalidade artística, na mesma medida que se realizou como uma ampla experiência criativa e uma nova apreciação das culturas populares nordestinas.

Em primeiro lugar, o Movimento Armorial situa-se num quadro regional, o Nordeste, espaço geográfico, histórico e mítico, comum aos cantadores e aos armorialistas na afirmação, sempre renovada, de sua “nordestinidade”. Essa presença da região continua sendo um elemento fundamental da criação popular que o Movimento Armorial adota, numa dimensão poética e pessoal mais do que sociológica, sem se tornar, no entanto, arauto de um regionalismo militante. (Santos, 2009, p. 19)

O Movimento Armorial estaria, portanto, associado à ruptura com uma visão puramente sociológica da criação artística e com uma interpretação estanque da ideia

de cultura popular. De acordo com Idelette dos Santos, o romance regionalista aparece para Ariano Suassuna como uma espécie de neonaturalismo que privilegia a leitura sociológica, diferentemente das obras armoriais que, em contrapartida, “são ancoradas tematicamente numa região, mas partindo da realidade nordestina, procuram uma recriação poética nos moldes do romanceiro” (Ibid., p. 35). Segundo a pesquisadora, Suassuna propõe em seu trabalho e na criação da estética armorial, “um ambicioso programa de pesquisa pioneira cujo objetivo reconhecido é participar da elaboração de uma cultura brasileira, em que o caráter nacional e regional se universalizaria, graças ao gênio de seus criadores” (Ibid., p. 20). Dessa forma, as realidades do sertão e do litoral estão presentes em sua obra e no conjunto das artes armoriais não só como signos de uma regionalidade definida pelas particularidades de cada uma dessas regiões, mas também pelas implicações da cultura popular nordestina na elaboração de uma identidade nacional.

O conceito de cultura popular e as diferentes linguagens na estética armorial

No itinerário das pesquisas que levaram Ariano Suassuna a almejar a universalidade da cultura popular do nordeste brasileiro, a estética armorial define-se por sua relação “fundadora” com a literatura popular e, mais particularmente, com o folheto de feira. Pois, de acordo com Idelette dos Santos (2009), é o folheto de cordel que o artista armorial ergue como uma bandeira por unir as três formas que a cultura letrada arbitrariamente separou em diferentes disciplinas: a poesia narrativa de seus versos, a xilogravura de suas capas e a música (e o canto) de suas estrofes. O romanceiro e o folheto seriam a fonte e o modelo da arte armorial, por meio dos quais cada artista desenvolve suas pesquisas e estabelece suas ideias em torno de uma órbita cultural.

A referência à obra popular constitui o cimento do Movimento Armorial e confere-lhe sua identidade na história da cultura brasileira. Orienta a pesquisa e condiciona a criação. Contudo, não poderia ser exclusiva nem primordial: o movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como um “material” que procuram recriar e transformar segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Essa dimensão culta e até erudita se manifesta tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, como na multiplicidade das referências culturais. (Santos, 2009, p. 270)

O *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de 1971, é a obra que sintetiza a maneira como Ariano Suassuna utiliza essa multiplicidade de referências ligadas tanto à cultura popular quanto à arte erudita para estabelecer suas pesquisas e seu processo de escrita. Nos elementos da literatura de cordel, por exemplo, o escritor buscou um modelo para a estrutura dos capítulos de seu livro, além da inspiração para a composição da prosa e verso de seu romance. Remetendo ao romanceiro popular e sua trova, a principal obra de Suassuna se vale do folheto de cordel na criação de um universo em que estão presentes as lendas, os fatos, as sátiras, as cavalhadas, os cordelistas, os boiadeiros, os cantadores e os repentistas do sertão. Nas palavras do escritor, na literatura popular nordestina e mais precisamente no cordel, pode-se identificar os cinco ciclos que compõem a sua natureza estilística (o heroico, o maravilhoso, o religioso ou moral, o satírico e o histórico), também presentes em seu romance.

Em complemento, os folhetos se apresentam como obras literárias acompanhadas pelo suporte gráfico das xilogravuras. Gênero muito difundido no Nordeste que também revela uma reminiscência da cultura ibérica no Brasil, como resquício das gravuras medievais, das pinturas catalãs e dos retábulos românicos em madeira que, por sua vez, se tornaram um ponto de partida para a criação da pintura, escultura, cerâmica, tapeçaria e gravura armoriais. De acordo com Idelette dos Santos (2009, p. 202), no folheto de cordel, imagem e palavra estão em estreita relação, em um mesmo conjunto e unidade poética: “É a partir dessa relação que podem ser compreendidos os intercâmbios entre escritura e imagem na literatura armorial”.

Além do folheto de cordel, as demais linguagens e suportes conferidos à literatura e às artes-plásticas exercem papéis fundamentais nas pesquisas dos artistas armoriais. Das obras que compõem a produção plástica do movimento, são as gravuras e xilogravuras de Gilvan Samico e as pinturas e esculturas de Francisco Brennand que constituem as bases das pesquisas visuais associadas à estética armorial. As obras de Samico e Brennand, ao mesmo tempo que buscam a originalidade e um novo tratamento do universo regional, contemplam os elementos tradicionais da cultura popular nordestina, preservando sua identidade e ampliando as projeções míticas e poéticas existentes nessa produção. Aos olhos de Suassuna (2012, p. 215), depois de comparar as gravuras populares do

Nordeste com gravuras vindas do exterior, o resultado foi a descoberta de tudo aquilo que as singularizavam como as expressões imagéticas legitimamente brasileiras.

E concluí: era, em primeiro lugar, a falta de dúvidas e das hesitações que tanto esterilizavam o trabalho criador no outro lado; era, também, seu vigor e sua pureza; o traço vigoroso e tosco contornando as figuras; as grandes zonas chapadas de negro, em violento contraste com os espaços brancos; era o achatamento geral da gravura, com a consequente ausência de profundidade; era o real tomado como ponto de partida para a imaginação criadora e transfiguradora do artista – o real como sugestão e não como um tirano limitador, castrador e sufocante, que nos exigisse servidão e vassalagem, não *realista*, mas sim estreitamente *naturalista*; era a presença de personagens e não de pessoa, o que se devia ao fantástico e ao mítico; e eram, finalmente, as figuras monstruosas e fortes, reais, por mais estranho que isso possa parecer; exatamente na medida em que saíam da imaginação ao mesmo tempo irônica, mística, satírica e alucinada do povo nordestino – dragões, diabos, chifrudos, ricos avarentos, cobras aladas, valentes fanfarrões, touros misteriosos, cavalos, metamorfoses, visões, símbolos, signos e insígnias. Eram, aliás, características que encontravam correspondência impressionantemente semelhantes nos próprios versos do romanceiro e nos autos e farsas dos espetáculos populares. E, diga-se de passagem, que foi por não encontrar no Regionalismo e nos romances neonaturalistas deste movimento um ambiente que nos permitisse recriações à altura desse *real-mítico*, que procuramos outro, através do Movimento Armorial.

Nas artes plásticas armoriais, especialmente nas obras de Samico e Brennand, a presença de animais lendários, diabos, quimeras, entre outras figuras fantásticas e antropomórficas, está relacionada às funções satíricas, alegóricas e grotescas conectadas à cultura popular da Idade Média. De acordo com as teorias elaboradas por Mikhail Bakhtin (2010), a respeito da literatura de François Rabelais no contexto da passagem da Idade Média para o Renascimento, o formalista russo nota que os elementos cômicos da literatura do escritor francês operaram reformulações nos conceitos artísticos, ideológicos e no gosto literário de sua época, afirmando a originalidade da cultura popular medieval, em oposição à cultura racional e ao tom sério, religioso e feudal, existente no período da renascença. Na literatura de Rabelais, Bakhtin aponta evidências das festas públicas carnavalescas, dos ritos cômicos e da literatura paródica, além da existência de anões, gigantes, monstros, palhaços e outros personagens, entendendo como tais elementos, na sua heterogeneidade, constituem parcelas fundamentais da cultura popular medieval. De acordo com o autor, esses elementos se expressam na sua ambivalência, na união do sublime com a terra, do baixo material corporal com o espiritual e o cósmico,

exprimindo-se mediante um corpo aberto, incompleto e anticanônico, indicador de sua própria animalidade e materialidade.

Por conseguinte, seja por meio das tendências paródicas da literatura de Ariano Suassuna, dos domínios mitopoéticos das gravuras de Gilvan Samico ou dos aspectos teratológicos das esculturas de Francisco Brennand, a estética armorial está associada a um semelhante conceito de cultura popular, baseado nos resquícios da cultura mediterrânea no nordeste brasileiro. O substantivo *armorial* é a palavra que melhor evoca essa relação. Segundo Idelette dos Santos (2009), a utilização adjetiva do termo constitui um neologismo, uma vez que ele, originalmente, designa a coletânea de brasões e emblemas da nobreza de uma nação ou província. Na sua origem está a associação a uma época (a Idade Média) e a uma classe social (a nobreza). Logo, qualquer incompreensão gerada pela escolha do neologismo é apenas aparente, na medida em que, de acordo com a pesquisadora, tal palavra remete à *heráldica*, cujas propriedades têm, para Suassuna, uma ampla inscrição no ambiente sertanejo, baseada na identificação daquilo que o escritor definiu como a *heráldica sertaneja*⁸. Aproximando o que é nobre e o que é popular, Suassuna estabelece, a partir desse conceito, uma conexão histórica e estética entre a plasticidade das insígnias, os brasões medievais e os emblemas existentes nos estandartes e nos símbolos da cultura popular nordestina. Para Idelette dos Santos, Suassuna “abrasileira” o termo, ao projetá-lo nos muros e fachadas das casas e igrejas nordestinas, para que o armorial crie raízes e se torne fecundo, introduzido na paisagem brasileira e na arte nordestina o que a pesquisadora identifica como o “sonho e premonição que Ariano tenta concretizar” (Santos, 2009, p. 25).

A heráldica sertaneja aparece como fruto das pesquisas de Ariano Suassuna sobre os ferros de marcar gado, como uma atividade que, surgida na Antiguidade desde a efígie egípcia, passa pela Península Ibérica e chega às Américas, se fixando no nordeste do Brasil como uma prática de marcar o gado com símbolos das famílias,

8 Os resultados dos estudos realizados por Ariano Suassuna em torno da *heráldica sertaneja*, termo criado pelo escritor, a fim de identificar as propriedades da heráldica no universo sertanejo, conceitua uma arte que descreve os conjuntos de peças, figuras e ornatos dispostos no campo de um brasão ou escudo, normalmente pintado em esmaltes, sobre metal ou esculpidos em pedra. Estes, representando as armas de uma nação, país, estado, cidade, de um soberano, de uma família, de um indivíduo, de uma corporação ou mesmo de uma associação remonta à existência da estética heráldica no século XII, quando se iniciou a utilização de tais emblemas como símbolos ligados às guerras, às batalhas e aos torneios. Esses brasões são definidos não só por seus aspectos visuais, mas por seus padrões de escrita, sendo também um tipo de linguagem: a linguagem heráldica.

dos coronéis ou das fazendas locais. Tais pesquisas serviram de inspiração para que o escritor reconstituísse a importância de uma rica heráldica presente no país, nos ferros de marcar bois, nos escudos dos clubes de futebol, nos brasões das cidades, nas bandeiras das cavalcadas, nos estandartes dos grupos de maracatu, caboclinhos e escolas de samba. Os estudos de Suassuna foram tão fecundos que resultaram na publicação do álbum *Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja*, em 1974, no qual o escritor analisa a grafia dos ferros encontrados nas fazendas nordestinas e cria uma tipografia baseada em seus padrões. Pesquisas que resultaram, ainda, na identificação da relação dos ferros com os festejos de marcação do gado, como descritos por Câmara Cascudo, além de suas analogias com as figuras rupestres, os signos do zodíaco e a estrutura patriarcal da sociedade nordestina.

A heráldica sertaneja como um conceito essencial para compreender a estética armorial está, portanto, associada à presença de outros símbolos que compõem os conjuntos de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras existentes no Nordeste. A dimensão heráldica almejada pelas expressões visuais do Movimento Armorial se vale de uma iconografia que reagrupa elementos diversos, conectados tanto às festas populares e procissões religiosas quanto às formas da natureza, símbolos astrológicos e emblemas do misticismo oriental. É o que podemos ver, por exemplo, na série de brasões em estilo boleado português criados por Suassuna para as famílias dos personagens do *Romance d'A Pedra do Reino*, ou nas xilogravuras produzidas pelo escritor como ilustrações de seu romance. Sendo assim, observar a influência da estética armorial na adaptação de Luiz Fernando Carvalho requer uma análise que contemple não apenas a origem da iconografia existente em diversos momentos da produção televisiva, mas a maneira como na obra de Ariano Suassuna, de acordo com Idelette dos Santos (2009, p. 207), imagem e texto se constroem reciprocamente, “numa troca permanente de referências e reflexos”.

A estética armorial em *A Pedra do Reino*

Entre os elementos da estética armorial existentes na adaptação televisiva do *Romance d'A Pedra do Reino*, na microssérie com quatro episódios, *A Pedra do Reino*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida pela Rede Globo de Televisão em 2007, encontram-se

referências que transcendem o universo da obra literária de Ariano Suassuna⁹, ao serem elaboradas relações mais amplas com a produção do Movimento Armorial e a trajetória de seu diretor. De partida, essas relações se estabelecem na vinheta de abertura da série, revelando, a partir das propriedades da heráldica sertaneja, uma animação cujo movimento espiralar constitui estruturas semelhantes a mandalas que, progressivamente, se alternam exibindo brasões, bandeiras, cartas de baralho, ilustrações dos personagens, xilogravuras da cidade cenográfica, ícones religiosos, figuras exotéricas, objetos astronômicos, entre outras inscrições ligadas à iconografia armorial e aos componentes da narrativa. Movimento que se desenvolve até o surgimento da assinatura final, quando o título da série aparece na tela escrito com a tipografia heráldica criada por Suassuna (Figura 1).



Figura 1: Frames da vinheta de abertura da microsérie *A Pedra do Reino*

Fonte: *A Pedra do Reino* (2007).

Desde o início, os símbolos e as texturas que ornamentam e vinheta de abertura remetem aos elementos da estética armorial, inscrevendo na plasticidade da série a

⁹ Neste trecho, fazemos referência às análises produzidas no artigo *Digressões do estilo régio na estética televisiva*, em que avaliamos o discurso teatral e as digressões intertextuais do *estilo régio* na série. Estilo este criado pelo protagonista e narrador do romance de Ariano Suassuna, D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, para se referir à síntese da arte ibero-sertaneja que ampara seu plano de produzir uma obra literária capaz de contar a história de sua família e definir a “verdadeira identidade nacional”. Com isso, o artigo observa o processo de adaptação, notando como essa síntese nasce de uma dialética que conjuga a cultura popular nordestina e as referências da arte erudita ocidental, como um movimento contínuo de empréstimos e ressignificações que aproximam os aspectos simbólicos da obra de Ariano Suassuna e os princípios estéticos do Movimento Armorial. Para isso, utiliza diversos exemplos que ilustram essas relações, por meio das citações existentes na série, essenciais para entender como essas “digressões culturais, artísticas e conceituais” renovam os regimes de enunciação do meio televisivo. Cf. Ulhôa (2017a).

ambivalência de um estilo forjado a partir das referências da cultura popular nordestina e das suas matrizes ibéricas. Relações capazes de revelar características importantes sobre o processo de adaptação que originou essa produção televisiva¹⁰, além da forma como o trabalho de pesquisa e criação de Ariano Suassuna e dos artistas armoriais serviu de base para Luiz Fernando Carvalho e Raimundo Rodrigues elaborarem, em parceria com Manuel Dantas Suassuna, artista-plástico e filho do escritor, não só a abertura, mas os figurinos, os cenários e todo o design de produção da série.

Na sequência inicial do primeiro episódio, em que vemos a abertura dos portões da Vila de Taperoá e a chegada dos personagens na praça ocupada como o palco do espetáculo prestes a acontecer, nota-se a forte relação da série com o teatro, cuja importância para a obra de Ariano Suassuna e o Movimento Armorial sustenta todo um sistema de opções estéticas realizadas por Luiz Fernando Carvalho ao longo de seus quatro episódios. A partir daí, o teatro se apresenta como uma referência que, no nível da representação, ampara a concepção metalinguística de uma narrativa em flashback, narrada pelo personagem Quaderna e inspirada por gêneros ligados tanto ao teatro quanto à literatura, como a comédia, a epopeia, a novela de cavalaria e a tragédia.

Tais aproximações produzem, ainda, uma estrutura semelhante à dos folhetos de cordel, em que música, texto e imagem se juntam na prosa e verso de seu narrador para produzirem um relato fragmentado. Dessa forma, a série desata o seu viés alegórico e experimental, a partir do qual confere uma interpretação original e intertextual dos fatos descritos no romance original e remete ao conceptismo barroco e à linguagem antinaturalista que afasta a estética armorial do naturalismo regionalista. É compreendendo as intertextualidades em seus dinamismos que as referências existentes em *A Pedra do Reino*

10 Neste trecho, fazemos referência às análises produzidas no artigo *Perspectivas de um devir literatura-televisão em A Pedra do Reino de Luiz Fernando Carvalho*, em que examinamos o processo de "adaptação" que originou a série, com ênfase no debate sobre a natureza do meio televisivo e seus possíveis diálogos com a literatura e os conceitos estéticos da obra de Ariano Suassuna. A partir desse debate, o artigo revela como a ideia de *adaptação* contém uma carência conceitual que não dá conta do livre trânsito de imagens que a série é capaz de proporcionar, além da maneira como a relação metalinguística estabelecida entre o romance de Ariano Suassuna e a obra literária produzida por Quaderna compreende as referências populares e eruditas que fazem com que o intuito do autor, em compor o seu "romance armorial brasileiro", esteja conectado inicialmente com os princípios da arte armorial, porém, sujeito ao *devir* que amplia o universo referencial do romance, no regime de imagens da série televisiva criada por Luiz Fernando Carvalho. Dessa forma, o artigo investe na ideia de que nenhuma obra de arte é capaz de realizar a essência de sua natureza artística ou midiática, mas apenas oferecer indícios ou conceitos sobre uma determinada tradição retórica a qual está inserida. Ideia que serve de instrumento para aproximar a literatura e a televisão, a partir das formas e conceitos que conectam a série e o romance, permitindo compreender da relação de alteridade que atravessa as imagens de *A Pedra do Reino*, além de suas propriedades técnicas e materiais. Cf. Ulhôa (2017b).

se aproximam daquilo que o poeta e escritor cubano Severo Sarduy (1979, p. 170) atribui à não-casualidade que predomina na obra de arte neobarroca, na medida em que ela se apresenta como uma “rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica”. Dinâmica que extravasa as articulações que, por exemplo, conectam diretamente a obra de Ariano Suassuna a escritores como Cervantes, Shakespeare, Boccaccio, Quevedo, Molière, Gôngora, Lope de Veiga, García Lorca, Tirso de Molina, Guevara ou Rabelais, para promover uma visão sobre a forma como essas ligações passam menos pelas semelhanças formais entre os textos do que pela maneira como elas são definidas esteticamente pela centralidade da cultura popular medieval e do estilo barroco em seus propósitos artísticos.

Nesse sentido, não só as projeções do romance têm grande influência na concepção dos aspectos visuais da produção, como é possível pensá-las a partir de uma relação mais ampla com a arte armorial que, por exemplo, as conecta às gravuras e xilogravuras de Gilvan Samico (Figura 2). Na série, a presença de personagens capazes de remeter ao bestiário criado por Samico, a partir das figuras folclóricas e animais da fauna nordestina, demonstra a ligação do trabalho realizado por Luiz Fernando Carvalho e o diretor de arte, Raimundo Rodrigues, com a obra do artista-plástico, na caracterização de personagens como a Moça Caetana e a Onça Caetana. Criaturas cujo caráter antropomórfico as conecta com as figuras criadas por Samico. De acordo com Idelette dos Santos (2009, p. 202), as obras de Samico são povoadas por monstros e animais lendários oriundos dos folhetos de cordel e da tradição bíblica. A seu ver, esses personagens têm, frequentemente, “uma dimensão totêmica, acentuada por um desenho antropomórfico: estão sempre associados ao homem, que servem ou ameaçam, mediatizando, de uma ou outra forma, a relação do homem ao mundo exterior, à natureza”.

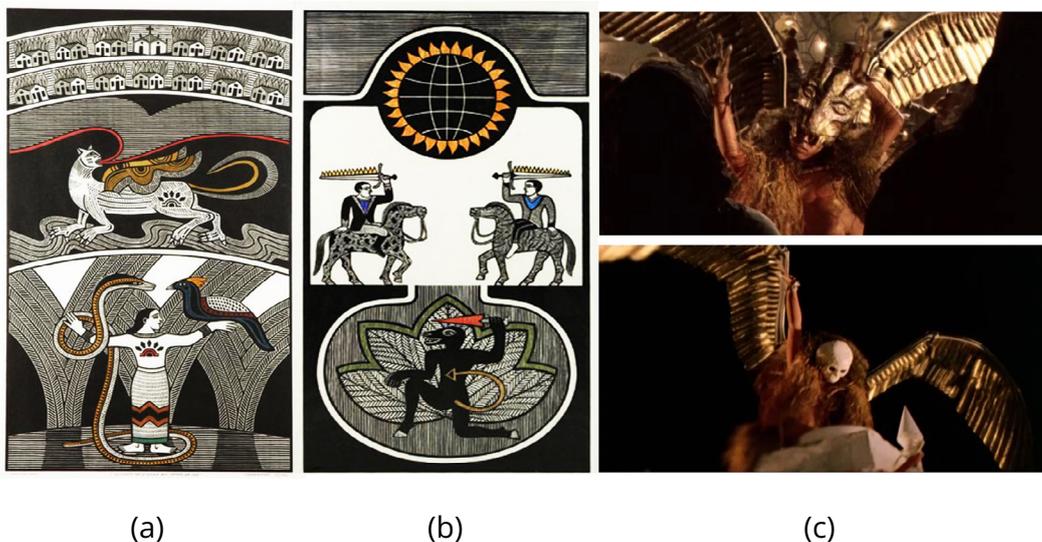


Figura 2: Gravuras de Gilvan Samico e frames da Onça Caetana e Morte Caetana

(a) Gilvan Samico | A luta dos homens, 1977 | xilogravura/woodcut | 87 x 48,5 cm;

(b) Gilvan Samico | Rumores de guerra em tempo de paz, 2001 | xilogravura/woodcut | 94,5 x 53 cm; e (c) frames.

Fonte: Acervo/Collection MAMAM; Coleção/Collection Instituto EBrasil; A Pedra do Reino (2007).

Em paralelo, os tons trágico e cômico assumidos em diversos momentos pela adaptação de Luiz Fernando Carvalho são traços que também conectam a produção ao caráter lúdico e contestador da cultura popular. Essas tonalidades estão igualmente associadas ao que Ariano Suassuna definiu como *humorismo épico*, tendo em vista uma concepção de mundo a partir da qual tanto o riso como a seriedade são atributos materialmente cósmicos e míticos, duplamente, negativos e positivos. Em *A Pedra do Reino* se destacam vários momentos em que o humor e os conflitos do personagem Quaderna reiteram tais prerrogativas. No terceiro episódio, o duelo entre Samuel e Clemente, e o encontro de Quaderna com Pedro Beato são, respectivamente, exemplos de manifestações do cômico e do sério na narrativa. Trechos que iluminam o modo como, segundo Suassuna (2012, p. 126), o humorismo épico se define como um estilo dialético associado ao barroco, pois “todo grande escritor do Barroco tem uma tendência para o humorismo épico: o humorístico é a categoria do risível que une o riso à mais amarga melancolia – contradição já por si dialética e barroca”. Relação que, por sua vez, nos permite propor uma comparação

com os termos de Sarduy (1979, p. 169) e a maneira como o poeta cubano define o estilo “sério-cômico” e a forma como ele pode ser assimilado a uma mescla da alegria e da tradição, na maneira em que a arte neobarroca “utiliza a fala contemporânea com seriedade, mas também inventa livremente, joga com uma pluralidade de tons”.

A presença do humorismo épico na microssérie de Luiz Fernando Carvalho é um dos seus principais pontos de conexão com a estética armorial e a cultura popular. A simultânea disposição trágica e cômica de seus personagens e de sua narrativa reiteram, conceitualmente, a forma como, segundo Bakhtin (2010), o riso sempre se dispôs contra o divino e o interdito, contra o sagrado e o moral. Por isso, o riso evoca não apenas uma sensação subjetiva e biológica, mas uma sensação social e universal. Exclusiva ao homem, o riso é uma nova consciência histórica, livre e crítica que a influência racionalista degradou, postulando-o à margem da cultura oficial e convertendo-o em sinônimo de excrescência. Em sua obra, Ariano Suassuna realiza um trajeto inverso ao gosto burguês que mina a arte popular, atribuindo-a o rótulo de arte inferior. Eis um dos sentidos artísticos e políticos que a sua obra e o Movimento Armorial angariaram em meio à cultura nacional. Pois, é possível dizer que, da mesma forma que a cultura popular da Idade Média se desenvolveu fora da esfera oficial, a cultura popular do nordeste brasileiro sempre existiu à margem da alta cultura nacional, conservando uma existência espontânea e cotidiana da consciência artística. Segundo Bakhtin (2010), o riso da Idade Média visa o mesmo objeto que a seriedade. Não só não faz nenhuma exceção ao estrato superior, mas se dirige principalmente contra ele. Eis o motivo pelo qual a cultura popular se apresenta como aquela em que o riso tem uma função duplamente positiva e contestadora, ao passo que “o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o” (Ibid., p. 105).

Considerações finais

Os domínios da cultura popular em *A Pedra do Reino* denotam a ambivalência temporal, material e narrativa, por meio das quais os diversos elementos da série se revelam profundamente atravessados pelos conceitos estéticos do Movimento Armorial. Apropriando-se primeiramente dos elementos do romance de Ariano Suassuna, a produção também remete às obras de outros integrantes do movimento e aos principais conceitos da

estética armorial. Entre eles, a ligação entre o real e o poético; como fonte do movimento dialético que compara a cultura nordestina e a cultura ibérica; e a ruptura com naturalismo e a função sociológica que diferem o armorial e o regionalismo. Em complemento, surgem relações mais diretas, que se amparam nas menções existentes na série, ao romanceiro, ao folheto de cordel, às xilogravuras, à música armorial, à heráldica sertaneja, aos festejos populares, ao teatro de rua, ao bestiário mítico, à tapeçaria, aos animais do sertão, à cultura pré-colombiana, às pinturas rupestres e a uma série de referências que organizam as apropriações da arte armorial e do romance de Ariano Suassuna, como uma concentração de signos e alegorias que atravessam as imagens dessa produção televisiva.

A influência da estética armorial na série de Luiz Fernando Carvalho resulta, portanto, em uma economia de imagens associadas à produção do movimento, na mesma medida em que são capazes de tencionar e transbordar o que foi instituído por seus artistas. Pois, comparando as imagens da série aos conceitos armoriais, podemos considerar que, enquanto a obra de arte armorial, exibe uma preocupação genealógica em torno dos seus arranjos intertextuais, Luiz Fernando Carvalho constrói um universo simbólico que amplia as referências ao romance e ao projeto artístico de Ariano Suassuna. Perspectiva que, no entanto, não suprime, nesse universo, a exaltação das ambivalências da cultura popular e dos movimentos dialéticos do estilo barroco que fundamentam a estética armorial e orientam as teses transtemporais e transgeográficas que pautam as ligações entre a Península Ibérica e o nordeste brasileiro, tão importantes para os artistas do movimento. Com isso, por mais que sejam perceptíveis as intenções que marcam a realização de *A Pedra do Reino* e suas relações com as pesquisas e as produções de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial, as apropriações da estética armorial realizadas por Luiz Fernando Carvalho permitem observar como elas ampliam os fatos estéticos da comunicação, ao passo que proporcionam ao meio televisivo uma rica plataforma de diálogo com outras artes.

Referências

A PEDRA do Reino. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Globo; São Paulo: Academia de Filmes, 2007.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

SANTOS, I. M. F. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SARDUY, S. O barroco e o neobarroco. In: UNESCO (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SUASSUNA, A. *Almanaque Armorial*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ULHÔA, M. T. Perspectivas de um devir literatura-televisão em *A Pedra do Reino* de Luiz Fernando Carvalho. In: MAIA, A.; RODRIGUES, B.; BOESCHESTEIN, L. (org.). *8º Coneco/XII PósCom: comunicação e intervenções*. Porto Alegre: Busqui, 2017. p. 46-57.

ULHÔA, M. T. Digressões do estilo régio na estética televisiva. *Revista Movimento*, [s. l.], v. 9., p. 6-25, 2017b.

VICTOR, A.; LINS, J. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

submetido em: 19 jul. 2024 | aprovado em: 18 set. 2024

Mulheres em série(s): presenças e materialidades femininas em ficções seriadas contemporâneas

Women in serial fiction: presences and materialities of women in contemporary serial fiction

Gabriela Santos Alves¹, Claudia Garcia², Dyone Arruda Cypriano³, Raabe Bastos⁴, Regina Lúcia Trindade Costa⁵

-
- ¹ Professora Associada do Departamento de Comunicação Social e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Pesquisadora da Fapes-ES, Edital Mulheres na Ciência. Integra, como pesquisadora, o LapVim – Laboratório de Pesquisas sobre enfrentamento à Violência contra Mulheres no Espírito Santo e o grupo de pesquisa CIA – Comunicação, imagem e afeto (UFES/CNPq). Realizadora audiovisual. E-mail: gabriela.alves@ufes.br
 - ² Mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades (PósCom/UFES); bolsista Capes; graduada em Administração pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: claudmoda2011@gmail.com
 - ³ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades (PósCom/UFES); bolsista FAPES; bacharel em Música pela Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: dyocypriano@gmail.com
 - ⁴ Mestranda no Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG); graduada em jornalismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Bolsista de Apoio Técnico da Fapes/ES, Edital Mulheres na Ciência. E-mail: raabebastos19@gmail.com
 - ⁵ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PósCom/UFES). Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: regina.l.costa@edu.ufes.br

Resumo

Este artigo busca evidenciar, a partir de uma escrita coletiva e fruto de dissertações desenvolvidas no grupo de pesquisa Comunicação, Imagem e Afeto (Cia/UFES), presenças e materializações de representatividades femininas ligadas às lesbianidades, à aparência e ao envelhecimento de corpos femininos, à solidão da mulher negra e à cultura do estupro em recentes produções audiovisuais. Tomam-se tais reflexões como pertinentes para a contribuição do campo de pesquisa interdisciplinar entre Teoria e Crítica Feminista Contemporâneas e os Estudos das Audiovisualidades, em especial sobre a ficção seriada. As obras abordadas são a telenovela *Vai na fé*, do ano de 2023, de Rosane Svartman, e as séries *And Just Like That*, do ano de 2021, de Darren Star e colaboradores, *Insecure*, de 2016, de Issa Rae, e *The Handmaid's Tale*, de 2017, de Margareth Atwood e colaboradores. O principal objetivo é trazer para o primeiro plano experiências femininas diversas, a partir da metodologia de análise da narrativa seriada de Balogh e Moura. Nota-se que as obras analisadas fazem parte de um cenário da narrativa seriada marcado por maior protagonismo feminino em tela, mesmo que ainda insuficiente no que tange à interseccionalidade.

Palavras-chave Mulheres, teoria e crítica feminista contemporâneas, ficções seriadas.

Abstract

This study seeks to highlight, based on collective writing and the result of dissertations developed in the Comunicação, Imagem e Afeto (Cia/UFES) research group, the presences and materializations of female representations linked to lesbianism, the appearance and aging of female bodies, the loneliness of Black women, and the culture of rape in recent audiovisual productions. Such reflections are considered pertinent to contribute to interdisciplinary research between contemporary feminist theory and criticism and audiovisual studies, especially on serial fiction. The works covered are the telenovela *Vai na fé*, from 2023, by Rosane Svartman, and the TV series *And Just Like That*, from 2021, by Darren Star and collaborators, *Insecure*, from 2016, by Issa Rae, and *The Handmaid's Tale*, from 2017, by Margareth Atwood and collaborators. The main objective is to bring diverse female experiences to the fore, based on Balogh and Moura's methodology for analyzing serial narratives. It can be seen that the works analyzed are part of a scenario of serial narrative marked by greater female protagonism on screen, even if it is still insufficient in terms of intersectionality.

Keywords

Women, contemporary feminist theory and criticism, serial fictions.

O interesse pela pesquisa de cunho interdisciplinar entre Teoria e Crítica Feminista Contemporâneas e os Estudos das Audiovisualidades, em especial sobre a ficção seriada, foi constituído em nosso grupo de pesquisa a partir do entendimento sobre a urgência da reflexão a respeito de aspectos sociais, políticos, éticos e estéticos relacionados a essas narrativas, em especial em produções contemporâneas que tenham como foco de seus enredos tanto os corpos femininos quanto a complexidade presente em suas relações e materialidades. Nesse cenário, foram elaboradas dissertações de mestrado que têm como objeto e *corpus* experiências femininas em tela, as quais são analisadas enquanto práticas e identidades, a fim de contribuir para uma lacuna ainda presente nos estudos sobre ficção seriada.

Quais mulheres estão presentes nas telas da ficção seriada contemporânea? Em quais enredos e ações dramáticas as personagens estão inseridas? Sobre o quê elas falam, como são suas relações afetivo-sexuais? A questão da violência contra mulheres é abordada de que forma? O que ouvimos enquanto as vemos em cena? Essas foram e são algumas das perguntas que nos fazemos cotidianamente e que servem de guia inicial para nossos estudos. Neste texto buscaremos focar algumas delas, enquanto apresentamos nossas análises a respeito de elementos de serialidade e categorias analíticas ligados a representatividades femininas sobre lesbianidades, em *Vai na fé*; aparência e envelhecimento de corpos femininos, em *And Just Like That*; solidão da mulher negra, em *Insecure*; e cultura do estupro, em *The Handmaid's Tale*.

A presença e influência das ficções seriadas no imaginário social desde que a televisão se estabeleceu como o maior produto cultural da América Latina é inegável, tendo a dramaturgia brasileira destaque como a maior expoente daquilo que é veiculado (Lopes, 2004) tanto na tela da TV quanto em outros dispositivos, como celular e tablet, atualmente. A importância de relacionar narrativas seriadas com as materialidades femininas advém da urgência do debate a respeito das construções que acontecem nos campos de estudos sobre gêneros e sexualidades, tensionando as composições que estabelecem o que é permitido ou vetado nas telas. Compreender as feitura nas veiculações está relacionado à possibilidade de entendimentos da composição do sistema patriarcal e cisheteronormativo, que oportunizam

ou não o desenvolvimento de vivências e corpos (Wittig, 2022), atentando-se para a lógica binária em seus efeitos – a hierarquia, a classificação, a dominação e a exclusão – nas subjetividades (Butler, 2018).

Ao apresentarem-se como tradutoras ou refletoras da realidade (Lopes, 2004), as narrativas também são propositoras de crenças e comportamentos, designando a TV e outras telas como fundamentais na produção coletiva de imaginários coletivos, meios massivos que movimentam um grande mercado de massa, propondo desejos, fantasias, ideologias e sensações (Lopes, 2004). Assim, em todas as suas influências, podem ser pensados como uma espécie de poder disciplinador, bem como a escola, a família e a igreja (Preciado, 2010), compondo o que Foucault (2014) classificou como tecnologias do imaginário, que, por sua vez, são dispositivos de intervenção, formatação, interferência e construção que determinarão a complexidade dos trajetos antropológicos de indivíduos ou grupos, estabelecendo o que Maffesoli (2001) classificou como laço social e impõe-se como principal mecanismo de produção simbólica da sociedade.

Paul B. Preciado, em entrevista concedida a Jesús Carrillo (2010), aborda a necessidade de entender os meios de comunicação como um complexo aparato político e econômico, o qual usufrui de ampla influência. Por essa ótica é possível compreender parte significativa dos atravessamentos a respeito de gênero e sexualidade que são perpassados pelas ficções seriadas, sendo possível percebê-las como tecnologias sociais, remetendo como prática significadora e de sentidos, em que a produção discursiva é um dos seus ápices. As interações dessas produções com o cotidiano propõem sentidos ao mundo, veiculando referências a partir de práticas discursivas.

Clara e Helena: lesbianidades em telenovelas brasileiras a partir de *Vai na fé*

O espaço simbólico das telenovelas contribui para a construção e desconstrução de sentimentos, valores, emoções, fantasias e sexualidades, acionando no imaginário papéis de normalidade/anormalidade, heterossexualidade/homossexualidade, masculino/feminino, atividade/passividade (Miranda, 2011). Perceber a veiculação de tais narrativas a partir das representações e das recepções nos leva a reconhecer as mensagens produzidas pelo emissor, assimilando o poderio desses espaços sobre as lesbianidades em relação às

suas práticas e identidades. Portanto, o imaginário presente na sociedade interage com as construções das telenovelas, sendo um processo de retroalimentação sobre pensamentos e ações no que se refere aos corpos lésbicos.

As lésbicas são postas como antinaturais, pois não estão à disposição dos homens e se recusam à posição de submissão, sendo assim, foram estabelecidas como não mulheres e, ao mesmo tempo, colocadas em estigma de que desejam ser homens. Estando a reprodução no centro da sociedade capitalista, na perspectiva de que a união de pessoas visa à feitura de mão de obra (Federici, 2023), torna-se inimaginável a relação afetivo-sexual sem um homem cisgênero; em tal concepção, mulheres relacionando-se entre si seria uma espécie de negação da natureza feminina.

A observação do que é endossado culturalmente, entendendo que influi em subjetividades, é de importância para refletir sobre questões de gêneros e sexualidades. O sistema de gênero é constituído a partir do campo simbólico, relacionando o sexo aos conteúdos culturais, carregando valores e hierarquias sociais (De Lauretis, 1996). O que é veiculado prescreve comportamentos e hierarquiza corpos, constituindo-os pelas representações culturais (Foucault, 2014), explicitando o papel das mídias em circulação. Aproximar o conceito de dispositivo de Foucault com as mídias é compreender a relação delas com a sociedade em suas influências no imaginário social, percebendo como têm poderes politicamente, economicamente e culturalmente. Aprender-las como dispositivo é perceber o conjunto de relações agentes no simbólico e na materialidade. Trata-se da percepção de que o processo comunicativo é realizado entre sujeitos e disputas, sendo a relação entre materialidades e discursos.

A primeira telenovela que abordou o relacionamento entre duas mulheres foi *Entre quatro paredes*, transmitida em 1963 pela TV Tupi. O enredo apresentou Inês, uma mulher lésbica, que tentava seduzir Florence, esposa de seu primo. Já o primeiro beijo, um selinho, aconteceu, no mesmo ano e emissora, em *Calúnia*, entre Karen e Martha. Porém, é necessário pontuar que, mesmo sendo nos anos 60 o primeiro beijo entre mulheres nas telenovelas brasileiras, apenas em 2011 aconteceu novamente. A ação realizou-se na trama de *Amor e Revolução*, transmitida e realizada pelo SBT, de forma que foram 48 anos entre dois beijos lésbicos; quase meio século de omissão de vivências e impedimentos de expansão

do horizonte imaginário político da população, visto que as telenovelas são postas como reflexo do cotidiano (Lopes, 2004).

Após 60 anos da novela *Entre quatro paredes*, período que abarca de 1963 a 2023, foram transmitidas 45 telenovelas que de alguma forma mostraram relacionamentos entre mulheres, esses mais ou menos visíveis, sendo três na década de 60, três na década de 70, cinco na década de 80, três na década de 90, seis na década de 2000, dezenove na década de 2010 e seis na década de 2020. Duas foram exibidas pela TV Tupi, uma pela Record, uma pelo SBT e 41 pela TV Globo.

Se compararmos os anos 60 com a última década finalizada, sendo a de 2010, observamos um crescimento expressivo no que se refere ao aparecimento de personagens mulheres que se relacionam entre si, de maneira que se vê certo avanço em relação à visibilidade de tais existências antes invisibilizadas. Entretanto, não é toda aparição e leitura de certa vivência que se faz de forma positiva (Butler, 2018). São frágeis as conquistas lésbicas até aqui. A título de exemplo: *Senhora do destino*, do ano de 2004, contava com o casal composto por Jennifer e Eleonora. Quando a novela retornou ao ar, no bloco televisivo “Vale a Pena Ver de Novo”, da rede Globo, no ano de 2017, a história das duas foi completamente cortada.

Transmitida em 2023, a telenovela *Vai na Fé*, do ano de 2023, autoria de Rosane Svartman, veiculou o relacionamento de Clara (Regiane Alves) e Helena (Priscila Sztejnman), que se conhecem na academia em que Helena é personal trainer; a relação estabelecida entre as duas *a priori* é de professora e aprendiz. Porém, no início da trama, Clara é casada com Théo, com quem tem o filho adolescente Rafael, e se entende como uma mulher hétero, dizendo nunca ter imaginado uma vida diferente dessa. O relacionamento de Théo com Clara é bastante conturbado: o esposo é agressivo e manipulador, de forma que, desde o início do casamento, ela é subjugada por ele de diversas formas, inclusive sendo tachada como maluca quando questiona certos comportamentos do marido, como traições recorrentes.

Com a aproximação das duas personagens, Helena percebe estar se apaixonando por Clara, mas tenta manter-se distanciada por saber que a amiga é hétero; porém, Clara também aparenta estar sentindo algo para além da amizade, mas ignora. O primeiro beijo das duas acontece em um restaurante, ainda enquanto amigas. A cena parte do

comportamento de dois homens aleatórios que se aproximam da mesa delas e as chamam para tomar alguma bebida. Quando as mulheres negam, eles fazem piadas indicando que as duas seriam sapatão, então, Clara se levanta e beija Helena.

A aproximação de Clara e Helena torna-se uma questão para Théo, que percebe que a esposa está passando muito tempo com a professora. Então, ele a enfrenta com ataques como: “A gente é casado. Eu sou seu marido, e você minha mulher. Eu sei que você fez isso de ficar com outra mulher para me provocar, pra me trazer de volta. Funcionou. Eu sou seu.” e “eu achava que aquela personal mal-educada nem ligasse pra sexo. Que safadinha! Aliás, as duas! Você também sempre me surpreende!”.

No decorrer dos episódios, as mulheres conversam sobre o que sentem e começam uma relação. Clara, então, já esgotada do casamento com o Théo, pede o divórcio, porém, o homem apenas debocha dela e diz que isso vai passar. No dia 6 de junho de 2023, iria ao ar o primeiro beijo das personagens enquanto namoradas, porém, o afeto foi cortado do capítulo. Na manhã seguinte ao acontecido, nas redes sociais, a hashtag #GloboHomofóbica esteve entre os assuntos mais comentados. Os fãs da telenovela, os movimentos LGBTQIA+ e até mesmo parte do elenco de *Vai na fé* acusaram a emissora de, mais uma vez, em 2023, censurar um beijo lésbico. Após a repercussão, um selinho foi transmitido.

Em um dos capítulos finais, Helena leva Clara para conhecer suas amigas, outros dois casais de mulheres, mas Helena se mostra com certo desconforto com a namorada, que parece ainda não se aceitar totalmente, dizendo: “Eu não gosto de mulher, eu gosto só da Helena”, de forma que todas que estão na mesa se mostram espantadas com a fala. A partir desse jantar, Clara e Helena se desentendem, pois Helena diz se sentir como uma aventura de Clara, a qual, a qualquer momento, pode dizer que não sente nada mais por ela. No final da trama, após um curto período de separação, o casal se reencontra em um casamento e, a partir disso, decidem dar uma nova chance ao relacionamento. Assim, quando termina o folhetim, elas estão planejando um futuro juntas.

Por ser uma telenovela recente, torna-se possível a observação de mudanças positivas nos enredos voltados para mulheres que se relacionam afetivo-sexualmente com outras mulheres, porém, torna-se urgente observar que ainda há muito o que ser feito no que se refere à representação e representatividade desses corpos. O fato de que Clara se

apega a Helena porque está em um casamento ruim e precisa de apoio emocional traz a noção de que relacionamentos entre mulheres acontecem apenas quando o relacionamento de alguma delas com um homem termina, portanto, sendo vinculado, novamente, ao masculino, como se não houvesse maneira de vivência fora dele. O primeiro beijo ter sido em função do olhar masculino é um reflexo de como são tidas as lesbianidades socialmente, muitas vezes encaradas como comportamentos que intencionam o olhar masculino ou existem em função de chamar a atenção para algo, deslegitimando práticas e identidades. Théó insinuar que Clara se aproximou de Helena para apimentar a relação faz parte desse ato de relacionar as mulheres a todo tempo com um homem, fetichizando suas relações.

O corte da cena de beijo demonstrou a fragilidade dos corpos dissidentes em relação ao sistema cisheteronormativo. Uma cena em que acontece o beijo das personagens só foi ao ar quando intensas manifestações ocorreram na internet em protesto à censura, de forma que a emissora percebeu que poderia haver certo prejuízo. Portanto, vê-se que o que está em jogo é o capital, não qualquer intenção de visibilidade dos corpos lésbicos. Clara e Helena terminam juntas e conversam sobre formar uma família. Novamente, o que se espera, pela norma, é que estabeleçam seu relacionamento no casamento, na monogamia e na maternidade, qualquer ação para além disso seria tido como desvio.

As mulheres que se relacionam são brancas, com idades entre 30 e 40 anos, da classe média do Rio de Janeiro, cisgêneros, apresentando comportamentos esperados de indivíduos tidos como naturalmente femininos.

Preciado (2010, p. 65) aponta que devemos olhar os “meios de comunicação como tecnologias de produção do visível que ocupam hoje uma posição disciplinante que supera amplamente aquela outorgada por Foucault à medicina, à instituição penitenciária ou a fábrica do século XIX”, portanto, exercendo poderes sobre as lesbianidades e seus desdobramentos nos corpos, sendo as telenovelas tecnologias sociais que geram idealização coletiva (Lopes, 2004). Em se tratando das telenovelas brasileiras, detentoras de notável papel na construção do imaginário social e político da população, sendo estruturante de subjetividades (Lopes, 2004), a intervenção nas histórias entre mulheres faz com que haja a reprodução de valores éticos, morais e estéticos que implicam ações e reações por parte do público em relação aos corpos que tocam.

Observar as configurações dos relacionamentos entre mulheres nas telenovelas brasileiras trata-se de olhar de forma crítica aos seus pressupostos, a forma como se qualificam em termos de um discurso político significativo, entendendo o que elas estabilizam ou não no que se refere aos corpos em suas possibilidades e materialidades. Os processos de normalização dos corpos e subjetividades homossexuais acabam por excluir práticas e identidades afetivo-sexuais de pessoas do mesmo sexo (Butler, 2022). Nas telenovelas, a legitimidade das vivências lésbicas tem acontecido a partir do casamento e da maternidade, representando uma forma tida como certa na homossexualidade feminina.

Aparência e envelhecimento feminino na série *And Just Like That*

A cultura do compartilhamento da vida nas redes sociais, a busca pela selfie perfeita e o uso frequente dos filtros faciais alimentam o desejo de ser visto. Influenciadores digitais dividem com as celebridades a categoria de pessoas eleitas como modelos de beleza e de comportamento a serem seguidos, em sua grande maioria, perpetuando padrões estéticos hegemônicos e de aparência jovem, que excluem e promovem invisibilidades. Goldenberg (2011) acredita que o corpo, principalmente na cultura brasileira, é um capital, não somente físico, mas também simbólico, econômico e social. Mas esse não é um corpo qualquer: “É um corpo que deve ser magro, jovem, em boa forma, sexy. Um corpo conquistado por meio de um enorme investimento financeiro, muito trabalho e uma boa dose de sacrifício” (Ibid., p. 78). Principalmente para a mulher, já que, de acordo com a Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica (ISAPS, 2023), elas representam 86,2% de todos os procedimentos cirúrgicos estéticos realizados no mundo, sendo que o Brasil ocupa o primeiro lugar em número de cirurgias plásticas realizadas.

Socialmente, o corpo jovem vale mais do que o corpo velho, aquele que apresenta os sinais corporais naturais do passar dos anos, como rugas, flacidez e cabelos grisalhos. Essas marcas do envelhecimento, então indesejáveis, podem ser corrigidas a partir de todo o aparato disponível, incluindo cosméticos, exercícios físicos, dietas, procedimentos e cirurgias estéticas, cada vez mais populares e acessíveis do ponto de vista mercadológico. Diante deste cenário, é importante lembrar que a expectativa de vida da população mundial tem crescido cada vez mais rápido. No Brasil, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022),

a parcela de pessoas com 60 anos ou mais cresceu 39,8%, entre 2012 e 2021. Apesar disso, a temática da velhice ainda é pouco abordada nos meios de comunicação, como em séries de televisão.

Diferente de filmes, as séries têm um tempo maior para explorar determinados temas com grande variedade de nuances, permitindo um debate mais consistente para suas histórias. Com relação a essa perspectiva, podemos trazer como exemplo a série norte-americana *Sex and the City*, transmitida entre os anos de 1998 e 2004, produzida pela HBO, a qual teve seis temporadas. Com grande cobertura da mídia, o sucesso de audiência da trama foi o resultado da identificação feminina com as personagens centrais. As histórias abordam sexo, sexualidade, relacionamentos e trabalho no cotidiano de quatro amigas: Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker), Samantha Jones (Kim Cattrall), Miranda Hobbes (Cynthia Nixon) e Charlotte York (Kristin Davis), com idades entre 30 e 38 anos, tendo como cenário a cidade de Nova York, nos Estados Unidos. Na época, a série inaugurou um novo gênero, que mistura drama e comédia envolvendo grupos de amigas; e marcou época, tendo sido pioneira na forma de representar a mulher como um ser complexo e sexual.

Para Silva (2014, p. 245), “a questão do desenvolvimento das formas narrativas contemporâneas está relacionada à emergência da televisão como espaço possível de qualidade artística”. Desde os anos 90, não apenas a cultura evoluiu, mas também esse gênero de TV, popularizado por *Sex and the City*, abrindo caminho para outras produções femininas com histórias cada vez mais diversas. Em 2004, surgiu *The L World* (exibida no Brasil pela Warner Channel), primeira série da televisão americana que mostrou um grupo de amigas homossexuais e bissexuais e apresentou uma personagem transgênero; e em 2012 veio *Girls* (HBO), como uma versão de *Sex And The City* das jovens da geração milênio. Mais tarde, em 2016, *Insecure* (HBO), ampliando a discussão racial para questões sociais; e *Harlem* (Prime), que estreou em 2021 e é uma das poucas histórias que, além do grupo de amigas negras, traz personagens lésbicas no centro da trama.

Nesse contexto, as produções que retratam o universo da mulher contemporânea, ou se opõem a *Sex and The City* ou dialogam com ela, ao interseccionarem gênero, raça e classe social, ampliando as discussões a respeito da mulher na atualidade. Porém, essas séries ainda são direcionadas apenas ao público jovem, começando no final da adolescência

e se estendendo a mulheres até a faixa dos 30 anos de idade. Além do sexo e da raça, a idade é uma das primeiras características percebidas sobre as pessoas. Idade e gênero podem ser considerados socialmente como fatores de exclusão, refletido na pouca representatividade nas séries de televisão.

O idadismo⁶ é um fenômeno social multifacetado, definido pela Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS, 2022) como “estereótipo, preconceito e discriminação dirigida contra outros ou contra si mesmo com base na idade”. Apesar de universal, os efeitos do envelhecimento não ocorrem de forma igual para todas as pessoas, sendo um fenômeno heterogêneo e dependente de variáveis como raça, classe social, cultura e gênero. Portanto, se um produto midiático de alcance global, como as séries de televisão, não se aprofunda em questões específicas de um grupo social, revela-se ineficiente enquanto lugar de discussão e de representação diversa.

Nesse contexto, como a série de televisão *And Just Like That* – sequência da série (1998–2004) e dos filmes *Sex and The City* (2008 e 2010) –, por meio da construção da sua narrativa e por meio de suas personagens centrais, aborda o corpo e a aparência das mulheres com idade a partir de 50 anos?

Para ajudar a responder a essa pergunta, tomamos como objeto uma cena extraída da primeira temporada da série americana *And Just Like That*, transmitida entre os anos de 2021 e 2023, lançada em 2021 – episódio 6 (“Diwali”), sequência 20 min 28 s – 25 min 35 s. A série foi produzida e exibida pela Max, anteriormente HBO, com criação de Michael Patrick King e Darren Star, baseada no livro *Sex and The City*, de Candace Bushnell. É importante destacar que *And Just Like That* é a primeira série do gênero comédia/drama com grupo de amigas com protagonistas na faixa dos 50 anos a utilizar como um dos temas centrais o envelhecimento feminino. As personagens e atrizes são as mesmas nas duas séries, com exceção da atriz Kim Cattrall, cuja personagem não participa da primeira temporada.

Por meio da metodologia de análise da narrativa seriada de Balogh (2002) e Moura (2023) – aplicada em uma cena selecionada –, o objetivo principal aqui é investigar como a série de

6 Neste estudo, utilizamos o termo idadismo, o mesmo utilizado pela Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS), para definir o preconceito contra a idade.

televisão *And Just Like That* (2021–2023) aborda as questões do envelhecimento, relacionadas à aparência do corpo feminino em mulheres com idades acima dos 50 anos; identificar as problematizações criadas pela narrativa, por meio das personagens centrais, acerca das questões estéticas e das transformações físicas que ocorrem com o envelhecimento; e localizar o idadismo de gênero na relação entre aparência e envelhecimento feminino.

Na primeira sequência da cena analisada, Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker) acompanha seu amigo, Anthony Marentino (Mario Cantone), a uma consulta com o médico cirurgião plástico, Dr. Paul David (Jonathan Groff), com o objetivo de fazer um *lifting* facial. Depois, encontra-se no parque com as amigas Miranda Hobbes (Cynthia Nixon) e Charlotte York (Kristin Davis) para almoçar e conversar.

No consultório, além do médico imediatamente assumir, sem questionar, que o paciente é a Carrie, ele diz que Anthony não precisa de nada além de uma aplicação de botox (Figura 1). Em seguida, ao perguntar ao médico se precisa de um *lifting* facial, Carrie justifica sua aparência cansada, dizendo que acabou de ficar viúva e que não dormiu bem a noite passada. Ao responder, o médico diz que Carrie parece, sim, cansada, mas é fabulosa, e que, se ela quiser, poderá fazer algum procedimento ou não. Seu amigo, Anthony, logo avisa que não a deixará cometer nenhuma loucura, mas Carrie diz que, como um bom amigo, ele deveria ter dito que ela não precisava de nada. Carrie lembra que Anthony é muitos anos mais velho do que ela, e o médico diz: “Infelizmente, a mãe natureza e o Instagram jogam mais duro com as mulheres”. A luz branca, fria, chapada e sem sombra do consultório deixa o ambiente – totalmente branco e asséptico – ideal para destacar cada detalhe do rosto de Carrie, sempre em foco, seja em *close-up* ou pelo uso da câmera, em planos estáticos, sobre o ombro do médico. Após um teste de antes e depois, o médico diz a Carrie que ela tem um amplo leque de opções: “Talvez alguns injetáveis para restaurar e preencher. Um pouco de laser. Uma leve cirurgia, olho superior, e um *minilifting*, ou, dependendo do resultado que estiver procurando, um *lifting* completo para rosto e pescoço”. Tudo isso apagaria 15 anos de seu rosto.



Figura 1: Carrie, Anthony e Dr. Paul David no consultório

Fonte: And Just Like That (2021)

A cena corta para o Central Park (Figura 2), em Nova Iorque, onde a luz natural de um dia quente e ensolarado, ao som de crianças brincando e pessoas conversando ao fundo, deixa o ambiente aconchegante. Carrie está com suas melhores amigas, Miranda e Charlotte, que se reúnem em uma mesa de piquenique para um almoço. Uma assinatura da série é na mesa do restaurante, do bar ou do parque que elas conversam sobre todos os assuntos, seus problemas, suas angústias e seus medos, desde *Sex And The City*. Ao contar o que aconteceu no consultório, Carrie enfatiza o preço altíssimo de parecer 15 anos mais jovem e questiona se realmente valeria à pena. Miranda fica com raiva do médico e diz: “Você se sentia muito bem com sua aparência. Mas agora, graças a ele, está questionando tudo”. Carrie responde: “Quem disse que eu me sentia tão bem com a minha aparência?” Miranda concorda e diz: “Certo, talvez não tão bem, mas quem se sente assim?” Ela acredita que transformaram o envelhecimento em algo errado para as mulheres. Já Charlotte pensa que uma mulher deve poder fazer algum procedimento estético sem que outras pessoas a façam se sentir mal por isso.



Figura 2: Miranda, Charlotte e Carrie no parque

Fonte: *And Just Like That* (2021)

Ricas, bem-sucedidas, brancas e magras, as protagonistas da série falam de um lugar de privilégio, principalmente de escolhas. Mas percebemos que mesmo quando a mulher tem o poder de escolha, pode estar sendo influenciada e pressionada a seguir códigos de beleza que estão culturalmente inseridos na sociedade e dos quais não consegue escapar, por mais inteligente, bem-sucedida e informada que ela seja. Do ponto de vista biológico, com o passar do tempo, o declínio do corpo humano é um destino universal, mas muito mais difícil de ser enfrentado para a mulher do que para o homem (Beauvoir, 1970). No consultório, uma sequência de acontecimentos reforça o preconceito de gênero em relação à mulher mais velha. Carrie é imediatamente vista como aquela que “precisa” de um *lifting* facial, ao contrário do amigo, que é muitos anos mais velho. O médico ainda reforça que o Instagram, rede social que mais explora a imagem pessoal na atualidade, é implacável com as mulheres. E, apesar de achar que a Carrie está fabulosa para a idade dela e não precisar de nada, oferece-lhe uma lista enorme de procedimentos para parecer 15 anos mais jovem.

Além do valor social, o corpo como capital, belo e jovem (Goldenberg, 2011) também tem valor mercantil, trabalha para a indústria da beleza, promovendo a venda de produtos e de serviços que prometem eternizar a juventude ou trazê-la de volta. Em *And Just Like That*,

quando Miranda diz que Carrie, antes de ir ao médico, estava feliz com sua imagem e não pensava em fazer nenhum procedimento estético e que foi o médico quem provocou esse desejo, ela problematiza a questão dos reais motivos pelos quais as mulheres estão em busca desse ideal de beleza jovem. Mas Charlotte pondera e coloca outra questão: a de que a mulher deveria ter o direito de decidir como quer envelhecer sem julgamentos.

As origens do mito da beleza (Wolf, 2018) também perpassam por um plano que beneficia o patriarcado e seus objetivos de poder e controle sobre o corpo feminino, de interesses econômicos e da manutenção de uma indústria gigantesca que lucra com essa corrida pela estética perfeita e contra o envelhecimento e que, podemos dizer, se sustenta às custas de manter as mulheres sempre inseguras, infelizes e desacreditadas de si mesmas, insatisfeitas com seus corpos.

Sem valores e princípios, o que exercitamos é um simulacro de liberdade e de igualdade (Carneiro, 2019), que permite, entre outras coisas, que nossos corpos e nossas mentes sejam moldados por indústrias de silicones e de operações plásticas, pelos personal trainers, pelas academias de ginástica, em busca de um padrão estético arbitrário e opressor a serviço de uma poderosa indústria de consumo que tudo transforma em mercadoria, destituindo pessoas de humanidade, dignidade e respeito, tudo em nome do lucro. Uma indústria que traveste nossos sonhos e nos impõe desejos que não são ou não deveriam ser nossos.

A solidão da mulher negra em *Insecure*

O protagonismo de mulheres negras em seriados americanos tem crescido nos últimos anos e impulsionando o debate de pautas ligadas aos enfrentamentos ao racismo, ao sexismo e à misoginia. Um dos resultados dessa luta, ancorada na teoria feminista de autoria negra, é a conquista de um lugar de fala, de visibilidade e de existência de mulheres pretas no audiovisual, sem estereótipos.

Nesse cenário, destaca-se a ficção seriada *Insecure*, do ano de 2016, que, em sua primeira temporada, é composta por oito episódios e mostra a história e a experiência de mulheres negras a partir da visão de duas protagonistas, que são acompanhadas por duas amigas coadjuvantes. Essas protagonistas, ambas com aproximadamente 30 anos

(geração *millennials*), enfrentam desafios em suas carreiras e em seus relacionamentos enquanto vivem em Los Angeles, nos Estados Unidos.

O objeto desta seção do artigo é propor uma análise fílmica-sonora de *Insecure*, dedicando-se a refletir sobre as temáticas do protagonismo de mulheres negras, analisar o som que inclui a presença de vozes femininas inseridas na trilha musical e sua representatividade no audiovisual. Assim, foram separadas categorias de análises, como: questões raciais, questões sociais, questões de gênero e trilha sonora. A metodologia utilizada é a análise fílmica da primeira temporada da série, uma ficção de comédia direcionada ao público adulto, com ênfase no protagonismo feminino negro e em temas diversos em torno do universo da mulher negra. Um dos temas abordados é a solidão ou o silenciamento sofrido pela mulher negra e como as canções inseridas (cantadas por mulheres) narram essa solidão. Além da série como corpus, foram levantados artigos de revistas e livros que discutem a solidão da mulher negra.

Como esse tema é muito recorrente na série, a solidão se torna uma variável que pode afetar todas as personagens principais. Embora vivam em coletivo e se apoiem mutuamente, ainda existe o sentimento de estar só, de não ser compreendida, de não ser acolhida no trabalho ou nos relacionamentos. De acordo com Machado (2000, p. 90), “o interesse da série está justamente em promover sutis variações em torno desse eixo temático aparentemente estático”. Dessa maneira, um tema pode perpassar por várias personagens e ser abordado e sentido de formas diferentes.

A solidão da mulher negra é uma temática complexa, que envolve desafios que são enfrentados diariamente. Essa luta constante é contra discriminações, racismo, sexismo, solidão emocional, baixa autoestima, entre outros fatores. Assim, essas reflexões étnico-sociais, de gênero e raça são demonstradas em *Insecure*, em momentos em que as personagens compartilham um vínculo extremamente íntimo, lidando com o trabalho, suas amigas, seus relacionamentos e suas experiências desconfortáveis.

As protagonistas, Issa e Molly, enfrentam problemas no trabalho e nos relacionamentos, os quais reforçavam a solidão que a mulher preta sente durante todo o arco da primeira temporada. As coadjuvantes, Kelli e Tiffany, são apresentadas no episódio três e reaparecem somente no episódio seis, sete e oito, geralmente nas reuniões das amigas durante a

primeira temporada. Sendo assim, descreveremos os temas principais dessa solidão demonstrada por cada personagem:

Issa (Figura 3) está namorando e é bem-sucedida, mas enfrenta problemas, mesmo estando em um relacionamento de cinco anos. Ela que sustenta a casa e paga as contas sozinha, pois seu namorado, Lawrence, está desempregado durante todo esse tempo e não se importa com o cansaço de sua companheira, nem cuida dela. Isso gera uma insatisfação em Issa, que até sugere um término, mas acaba por silenciar essa vontade por medo de como seu namorado a trataria. Além disso, Issa tem que lidar com a situação de ser a única mulher negra em seu trabalho e com o silenciamento em seu ambiente de trabalho.

Molly é uma mulher preta solteira, bem-sucedida, porém reclama de estar solteira e de não conseguir relacionamentos duradouros. Chega a um ponto em que Molly se culpa pela solidão que sente. Mesmo encontrando um parceiro legal, ela se sabotava, e quando acha que encontrou o pretendente certo, ele a dispensa e a chama de “desesperada”, o que se torna um trauma psicológico. Molly sempre pensa que não é o suficiente para alguém e se convence que o problema é ela.

Kelli é uma mulher solteira e bem-sucedida, ela está bem em estar sozinha, porém é julgada por essa condição, por beber demais e por ter uma vida sexual ativa. Nesse caso, a solidão que ela tem não é algo que a prejudique, muito pelo contrário: ela tira vantagem dessa solidão e até mesmo brinca com esse fato. No entanto, a consequência disso é sempre ser tachada como vulgar.

A apresentação de Kelli ocorre no episódio três, em uma festa na casa dos Dubois, onde se encontra com Molly e Issa e se junta a Tiffany e seu marido, Derek Dubois. Kelli, em uma conversa com as amigas e Derek, fica incomodada com a fala de Tiffany: “Vamos achar alguém para você”, após Molly dizer que ainda não tem namorado. Kelli reclama em desaprovação e cansaço: “Lá vai ela”, e explica que sua amiga Tiffany tentou arranjar um relacionamento para ela e que isso foi maçante, desagradável, mas que ela aproveitou o sexo casual e complementa: “Estou cansada dos homens de Los Angeles”. Esses pequenos traumas demonstram que Kelli está melhor sozinha, algo que a personagem enfatiza a todo tempo.

Tiffany (coadjuvante) é casada e é bem-sucedida, porém, a sua solidão é definida por ser a mulher submissa ao marido. Ela não faz nada que o marido não aprove, tudo que

é feito, é para agradá-lo. O único momento de socialização com outras pessoas é quando a personagem se encontra com suas amigas Issa, Molly e Kelli, pois esses momentos não a deixam solitária com a vida que escolheu.

Como Kelli, Tiffany aparece no episódio três, com o seu marido ao lado e questionando suas amigas pelas escolhas delas de calçados, vestimentas e do porquê de não estarem em um relacionamento duradouro, e completa, em uma roda de conversa em que Issa não está presente, que “a razão que eu e ele damos certo é porque eu o deixo ser homem e ele me deixa ser mulher”, e essas são umas das poucas frases dela. Tiffany, assim, coloca-se em uma função submissa ao companheiro, vivendo à sombra do que o marido é e não o que ela quer ser, sem assumir o controle da própria vida.

A solidão da mulher preta permeia diversos fatores sociais, culturais e históricos. Essa solidão, presente também em situações de silenciamento, é central em *Insecure*, e, com a música, esse tema é demonstrado de uma forma muito poderosa e emotiva, podendo ser um meio de resistência ao oferecer uma voz para expressar aquele silêncio naquele momento que é corriqueiro.

Um dos estilos de músicas inseridas ou cantadas pelas personagens é o rap, um estilo escolhido que dá valor ao som das palavras e à mensagem que se pretende transmitir, pois é uma forma de protesto também, dando lugar de fala. Hooks (2019, p. 75) nos diz que “o rap fornece uma voz pública para jovens negros que geralmente são silenciados e ignorados”. Após criar essa atmosfera, a partir das inserções de músicas, conseguimos entender as inter-relações entre a imagem e a música com esse território de silêncio que essas mulheres são colocadas. Para exemplificar⁷, no episódio 3 da primeira temporada, referente à imagem e ao som⁸ que especificam essa solidão vivenciada pela mulher preta:

Quadro 1: Letra e tradução

*I feel like it's me versus everybody.
I feel like it's me versus everybody.
I been in these streets servin' everybody.*

Eu sinto que sou eu contra todos.
Eu sinto que sou eu contra todos.
Eu estive nessas ruas servindo a todos.

Fonte: Servin' (2016, 13 min 50 s – 14 min 10 s).

7 A análise do artigo é somente para as temáticas/dramas das mulheres negras e músicas cantadas ou inseridas que tenham a voz de mulheres, ou seja, dramas em personagens masculinos não serão analisados.

8 A letra da música será colocada no lado esquerdo, e a tradução, no lado direito.



Figura 3: Issa no trabalho

Fonte: Insecure (2016).

Issa é a única pessoa preta nas reuniões de projetos comunitários do seu trabalho. Ao sugerir um plano de interação, como levar as crianças pretas e pardas de uma escola para um ambiente externo, como a praia, ela é constantemente questionada sobre sua capacidade de montar um projeto e ouve as seguintes frases: “Acho que Issa exagerou no dia na praia!”, “Ela sabe planejar algo assim?”, “Ela não faz ideia do que é necessário”. Mesmo tendo uma colega branca mais próxima no local de trabalho, com um pouco de consciência social, essa amiga não a defende e diz “Não foi nada de mais [...], mas eles me mandaram um e-mail para checar uns detalhes”. Ou seja, existe essa solidão no trabalho por não ter apoio e ainda ter que lidar com a branquitude presente no local em que trabalha, no qual há desconfiança de tudo o que ela, uma mulher preta, planeja. A música só reforça essa solidão “Eu contra todos... servindo a todos”, que é uma luta constante para provar que ela é capaz e uma luta contra o racismo sofrido.

Com o surgimento dos streamings, a população teve mais acesso às séries, às ficções seriadas, aos documentários etc., permitindo aos fãs o compartilhamento de informações e que eles se informem melhor sobre técnicas do audiovisual aplicadas em ficções seriadas televisivas. Conforme Silva (2014, p. 248), “é, de fato, um processo comunicacional

muito complexo, que faz emergir o modo dialético e inter-relacionado por meio do qual se dão as relações entre a grande mídia e seu público”.

Essa relação entre séries, ficção seriadas e seu público tornou-se um epicentro da cultura televisiva contemporânea. Comunidades de fãs criam dinâmicas esportivas complexas, trocando símbolos e conteúdos com emissoras e criando esse vínculo com o público, *Insecure* faz e utiliza essa ligação para expressar vários temas abordados em relação à presença e cotidiano de mulheres negras em tela.

Um desses temas, mesmo mostrado em forma de comédia, é a solidão que as protagonistas e coadjuvantes sentem e vivem, apoiando-se de forma coletiva. De tal modo, essa interação transforma a experiência televisiva em algo participativo e enriquecedor.

***The Handmaid's Tale* e a cultura do estupro**

A série *The Handmaid's Tale*, lançada na televisão pelo canal de streaming Hulu, em 2017, narra a história de um regime de extrema direita que tornou os Estados Unidos uma nação fundamentalista cristã por meio de um golpe de Estado. A República de Gilead, formada pelos “Filhos de Jacó”, suspende a Constituição dos Estados Unidos, divide a população em castas, criminaliza a liberdade religiosa, sexual e intelectual e proíbe a autonomia feminina. Um dos direitos retirados das mulheres é o reprodutivo: a maioria delas são inférteis, e a natalidade cai em níveis preocupantes em todo o mundo.

Para solucionar o problema da infertilidade, o regime utiliza uma passagem bíblica para justificar o estupro das poucas mulheres férteis no país. Essas mulheres viram propriedade do Estado, são designadas para casas de Comandantes e tornam-se Aias⁹, cuja única função é ter filhos. A série é narrada sob a ótica de Offred/June, que é Aia em uma dessas casas e é violentada sob o falso pretexto de uma “função divina”.

A cultura do estupro permeia a trama de *The Handmaid's Tale* de forma explícita e sistemática. O conceito, elaborado por Susan Brownmiller (1975), no livro *Against our will: men, women and rape*, representa o modo como o abuso sexual é utilizado, desde os

⁹ No novo regime, chamado de Gilead, as mulheres desempenham papéis sociais divididos em castas: Esposas, Marthas, Aias, ou Não Mulheres. Todas as mulheres são submissas aos seus maridos, Comandantes e ao Estado e privadas de ler, escrever ou ter acesso a qualquer produto cultural.

primórdios da história da humanidade, para corroborar as dinâmicas do poder masculino e da submissão feminina. Para a autora, muito mais do que um ato para a satisfação sexual do perpetrador, o estupro é uma forma de incitar medo e garantir a obediência das vítimas. Na série, o estupro é uma ferramenta do Estado, validada por um discurso religioso distorcido e unilateral, para promover a concepção e o aumento populacional.

A discussão sobre a cultura do estupro em uma série televisiva, já abordada em outras obras, como a minissérie britânica *I may destroy you*, de 2020, é importante e oportuna à nossa realidade. No Brasil, dados de uma pesquisa divulgada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), (Ferreira et al., 2023) estimam que duas mulheres são estupradas por minuto no país, totalizando cerca de 822 mil casos por ano. Porém, apenas 8,5% chegam ao conhecimento da polícia e 4,2% do sistema de saúde. Arlindo Machado (2000), em *A televisão levada a sério*, uma das obras fundamentais para entender o fenômeno televisivo, afirma que mesmo a mais baixa audiência de um programa de televisão ainda pode ter mais impactos que as de um best-seller, por exemplo, dado a abrangência e acessibilidade da mídia. Desde a época do seu lançamento até hoje, a série *The Handmaid's Tale* inspira debates, manifestações e movimentações políticas e sociais sobre os direitos da mulher, a violência de gênero e a difícil conversa sobre o estupro.

Gilead, misógina e patriarcal, sequestra a autonomia dos corpos femininos para a reprodução; a liberdade sexual não é permitida mais para as mulheres, e os homens, que controlam o Estado, sexualizam as mulheres, estupram-nas sistematicamente, sentem-se proprietários de seus corpos. Além disso, ao se justificar por meio de passagens bíblicas interpretadas de forma deliberada, o patriarcado reafirma a submissão da mulher e, conseqüentemente, de seu corpo.

Simone de Beauvoir, na obra *O segundo sexo: a experiência vivida*, tece uma análise profunda sobre o papel das mulheres de seu tempo, ao mesmo tempo que explora os meandros do crescimento da opressão masculina. Beauvoir discorre sobre as conseqüências para as mulheres no caso de um golpe de Estado. Para a filósofa, não há direitos permanentes, todos podem ser questionados e a vigilância deve ser mantida por toda a vida (Beauvoir, 1970). E foi o que aconteceu com as mulheres em Gilead: todas perderam direitos; as menos afortunadas perderam o direito à autonomia do próprio corpo.

As mulheres, relegadas a papéis secundários na sociedade gileadiana, sofrem o tempo todo com o direito político concedido aos homens em relação aos seus corpos. Elas são estupradas, mutiladas, torturadas e têm seus corpos instrumentalizados. Intelectualmente, perdem o direito de ler, escrever, emitir opiniões e, em alguns casos, são proibidas de falar. Gilead transforma os corpos das Aias em receptáculos que são sistematicamente estuprados, inseminados e servem como incubadoras para os futuros filhos do regime.

Durante o episódio piloto da série, “Offred”, o espectador é apresentado à “Cerimônia”, ritual em que os homens do alto escalão da sociedade gileadiana, como os Comandantes, estupram suas Aias. A “Cerimônia”, porém, é sistematizada. Há um protocolo a ser seguido, para que o ato sexual não consentido seja minimizado perante a justificativa religiosa.

A seguir, faremos um breve estudo da cena, com a metodologia de análise fílmica de Penafria (2009) e Vanoye e Goliot-Lété (2002) e os elementos de narrativa cinematográfica propostos por Sijill (2017).

A sequência analisada começa aos 28 minutos do episódio, com a personagem Offred/June (Aia) de joelhos na sala de estar da família Waterford. A criada da casa, da casta das Marthas e o motorista, chamado Nick, também estão presentes no cenário e ficam de pé, atrás da aia. A senhora da casa, Serena Joy, entra em cena e se senta em uma cadeira, com o olhar acima de Offred; Serena acende um cigarro e reclama do atraso do marido, que, em seguida, bate à porta e entra no ambiente. Ele cumprimenta formalmente os presentes e começa o ritual. Quase não há planos gerais ou abertos nesta sequência. Os principais personagens aparecem em *close-up*, de modo a causar uma proximidade forçada e incômoda no espectador, ao mesmo tempo que demonstra as vulnerabilidades da personagem em tela. Em seguida, em *primeiríssimo plano*, o Comandante Waterford abre uma caixa de madeira com uma chave que guarda em seu bolso, e dela retira uma Bíblia. Nesse momento ouvimos a trilha sonora não diegética, um hino cristão chamado “Onward, Christian Soldiers” (Em frente, soldados cristãos, em tradução livre). Waterford começa a ler o trecho bíblico¹⁰ que Gilead utiliza para justificar os estupros, enquanto é visto pelo

10 “Vendo, pois, que Raquel não dava filho a Jacob, teve Raquel inveja de sua irmã e disse a Jacob: Dá-me filhos, senão eu morro. Então, se acendeu a ira de Jacob contra Raquel e disse: Estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto de teu ventre? E ela lhe disse: Eis aqui a minha serva Bila; entra nela para que tenha filhos sobre meus joelhos, e eu, assim, receba filhos por ela” (Bible Gateway, Gênesis 30: 1-3, 2024, tradução própria).

espectador sob a ótica de June: o comandante está em *contra-plongée*, aumentando a impressão de onipotência de Waterford, colocando-o em uma posição clara de poder.

Durante a leitura do texto sagrado, um corte seco apresenta o rosto de Offred emoldurado por um tecido azul, que logo remete ao vestido de Serena Joy. Offred está deitada entre as pernas de Serena (Figura 4), olhando para cima, e a câmera a filma em um *plongée absoluto*, em 90° de cima para baixo, causando uma sensação de sufocamento. A aia está imóvel, com olhar desesperançoso, em primeiríssimo plano. É possível identificar o vazio em seus olhos, a tentativa de fuga emocional daquele momento.



Figura 4: Offred entre as pernas de Serena Joy

Fonte: The Handmaid's Tale (2017).

Logo depois, em um contraplano, observa-se o dorso de Offred, caracterizado pelas vestes vermelhas, e no fundo, desfocado, um tronco masculino, que faz um movimento de vai e vem ritmado e brusco, sem emoção. A aia está sendo estuprada. Seu corpo na cena só é identificado por causa de suas roupas; apenas seu dorso aparece: neste momento, Offred está totalmente desumanizada (Figura 5). A sequência continua com close-ups de Serena Joy, Waterford, este sempre em *contra-plongée*, e Offred, em sua clausura filmada pelo ângulo de 90°. Um *plano detalhe* mostra ao espectador que Serena Joy segura Offred com muita força pelos pulsos, enquanto observa o marido violentá-la. Esta cumplicidade

do casal é representada em um plano aberto do quarto, em que ambos aparecem e são identificáveis, enquanto apenas os membros da Aia aparecem, e seu corpo é, mais uma vez, desumanizado.



Figura 5: O casal Waterford e a desumanização de June

Fonte: The Handmaid's Tale (2017).

Durante toda a sequência do estupro, é possível ouvir dois tipos de trilha: uma não diegética e outra diegética. A não diegética é composta pelo texto bíblico lido em *off* por Waterford, dando a entender que a leitura foi feita na primeira parte da “Cerimônia”, na qual todos os membros da casa ainda estavam presentes. As frases do texto bíblico coincidem com o que é mostrado em cena, de forma a narrar a violência ritualizada. Além disso, o hino “Onward, Christian Soldiers” continua na trilha sonora, e sua letra fala sobre a batalha dos cristãos marchando em uma guerra espiritual em nome de Jesus¹¹. Cabe ressaltar que Gilead é uma sociedade teocrática resultante de um golpe de Estado que aconteceu em um contexto de guerra. Desse modo, pode-se afirmar que as imagens e a trilha sonora/musical sintetizam o enredo central da série. A trilha diegética é composta pelo ruído da cama durante o estupro, bem como a respiração ofegante de Waterford durante o ato.

11 “Onward, Christian Soldiers/ Marching as to war / With the cross of Jesus / Going on before!” (Avante, Soldados Cristãos/ Marchando para a Guerra / Com a Cruz de Jesus / Indo Adiante – tradução nossa).

Ambas as trilhas se misturam e tornam-se uma e cessam assim que o comandante atinge o clímax. Nesse momento, o silêncio inunda o quarto. Termina o sofrimento físico de June, pelo menos naquela noite.

Considerações finais

Um dos fatores fundamentais que manteve a ficção seriada um produto tão consumido e mundialmente relevante ao longo do tempo foi a transformação da audiência, cada vez mais diversa e global, provocando, assim, a demanda por uma maior representatividade de grupos sociais que ou não se viam representados nesse tipo de mídia ou não se identificavam com a narrativa apresentada. Torna-se, então, muito importante observar, de forma sistematizada, se esses produtos midiáticos abordam e se aprofundam em questões específicas de um grupo, tornando-se um lugar de discussão social, e se essas representações agem de forma a colaborar para o debate crítico dessas problemáticas ou, ao contrário, para a sua perpetuação.

Nesse sentido, as ficções seriadas analisadas neste artigo contribuem para a promoção de uma maior visibilidade, dentro do campo de estudos sobre audiovisual, à presença e materialidade feminina, em um recorte de sua diversidade: lesbianidades, aparência e envelhecimento de corpos femininos, solidão da mulher negra e cultura do estupro. Apresentam objetos de estudo importantes por explorarem nuances a partir de discussões atuais sobre questões do corpo feminino e de seus atravessamentos.

Referências

AND JUST Like That. Direção: Michael Patrick King. [S. l.]: Max, 2021.

BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: EDUSP, 2002.

BEAUVOIR, S. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

BIBLE GATEWAY. Gênesis 30: 1-3. 2024. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis%2030&version=NIV>. Acesso em: 6 jun. 2024.

- BROWNMILLER, S. *Against our will: men, women and rape*. New York: Open Road Integrated Media, 1975.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. São Paulo: José Olympio, 2018.
- BUTLER, J. *Desfazendo gênero*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- CARNEIRO, S. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- CARRILLO, J. Entrevista com Preciado. *Poiésis*, [s. l.], v. 11, n. 15, p. 47-71, 2010.
- DE LAURETIS, T. La tecnología del género. *Mora*, [s. l.], v. 2, p. 6-34, 1996.
- FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2023.
- FERREIRA, H. et al. Elucidando a prevalência de estupro no Brasil a partir de diferentes bases de dados. Brasília, DF: Ipea, 2023.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GOLDENBERG, M. Corpo, envelhecimento e felicidade na cultura brasileira. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 77-85, 2011.
- HOOKS, b. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. *Pesquisa nacional por amostra de domicílios: características gerais dos moradores, 2020-2021*. Rio de Janeiro: IBGE, 2022.
- INSECURE*. Direção: Debbie Allen, Kevin Bray e Melina Matsoukas. [S. l.]: Max, 2016.
- SOCIEDADE INTERNACIONAL DE CIRURGIA PLÁSTICA ESTÉTICA ISAPS. *ISAPS International survey on aesthetic/cosmetic procedures performed in 2022*. Mount Royal: ISAPS, 2023.
- LOPES, M. I. V. *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 74-82, 2001.
- MIRANDA, M. Mediações: telenovelas e sexualidades como elementos de condensações de sentidos híbridos entre a hegemonia e a resistência. *Razón y Palabra*, [s. l.], n. 77, 2011.
- MOURA, L. *Como analisar filmes e séries na era do streaming*. São Paulo: Editora Summus, 2023.
- ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE – OPAS. *Relatório mundial sobre o idadismo*. Washington, DC: OPAS, 2022.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). *In*: CONGRESSO SOPCOM, 6., Lisboa, 2009. *Anais [...]*. Lisboa: SOPCOM, 2009.

SERVIN'. Intérprete: Audio Push e Bmacthequeen. *In*: THE STONE Junction. Intérprete: Audio Push. Santa Monica: Interscope Records, 2016. 1 CD (3 min).

SIJILL, J. *Narrativa cinematográfica: contando história com imagens em movimento*. As 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia*, São Paulo, n. 27, p. 241-252, 2014.

THE HANDMAID'S TALE. Direção: Elisabeth Moss. [S. l.]: Hulu, 2017.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002.

WITTIG, M. *O pensamento hétero e outros ensaios*. São Paulo: Autêntica, 2022.

WOLF, N. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

submetido em: 6 jun. 2024 | aprovado em: 18 set. 2024

O ser-mulher na narrativa seriada mexicana
Juana Inés: entre a lógica do empoderamento individual e a construção de identificações latinas¹

Being a woman in the Mexican serial narrative
Juana Inés: between the logic of individual empowerment and the construction of Latin identifications

Nara Lya Cabral Scabin², Fernanda Elouise Budag³

1 Trabalho apresentado no 9º Encontro de GTs de Pós-Graduação – Comunicon, realizado de 17 a 19 de outubro de 2023.

2 Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutora e mestra em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), tendo realizado estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP. É editora da revista Anagrama (USP). E-mail: naralyacabral@yahoo.com.br

3 Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pós-doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa da Intercom Comunicação, Tecnicidades e Culturas Urbanas (2021-2024). Professora da Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (FECAP), para os cursos de graduação em Publicidade e Propaganda e Relações Públicas. Professora credenciada do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: fernanda.budag@gmail.com

Resumo

Tendo por base o preceito da constituição dialógica do discurso é que nos voltamos à minissérie televisiva *Juana Inés*, a qual retrata a vida da freira e escritora mexicana seiscentista. Isso com o objetivo de compreender quais sentidos de feminismo a produção articula, ou melhor, examinar os diálogos estabelecidos na minissérie em relação a sentidos de feminismo. Ao longo dos sete capítulos que integram a minissérie, observamos que o *ser-mulher* desempenha papel central à construção da narrativa e à representação de sua protagonista. Nessa tessitura, notamos o atravessamento de uma perspectiva afirmativa e a incorporação da lógica do empoderamento individual no contexto dos chamados “feminismos midiáticos”, sem, contudo, esvaziar um potencial político e de identificação latina.

Palavras-chave *Juana Inés*, melodrama, narrativa seriada, feminismo, empoderamento.

Abstract

Based on the precept of the dialogical constitution of discourse, we turn to the television miniseries *Juana Inés*, which portrays the life of the 17th-century Mexican nun and writer to understand which meanings of feminism the production articulates or, better yet, examine the dialogues the miniseries established regarding meanings of feminism. Throughout the seven chapters that make up the miniseries, being a woman plays a central role in the construction of the narrative and the representation of its protagonist. In this context, we note the crossing of an affirmative perspective and the incorporation of the logic of individual empowerment in what is known as “media feminisms” without, however, emptying a political potential and another for Latin identification.

Keywords *Juana Inés*, melodrama, serial narrative, feminism, empowerment.

Com o objetivo de compreender quais sentidos de feminismo a minissérie televisiva *Juana Inés*, do ano de 2016, articula (e se ela de fato os articula), percorremos um caminho que vai da circulação crítica da obra no espaço midiático, passando pela exploração da figura de Juana Inés na cultura audiovisual latino-americana até alcançar um estudo dos discursos e das representações do *ser-mulher* na narrativa seriada em questão.

Em 26 de março de 2016, o público mexicano era apresentado ao primeiro capítulo da minissérie televisiva *Juana Inés*, produção original da Bravo Films para o Canal Once. Com roteiro de Monika Revilla, Javier Peñalosa e Patricia Arriaga Jordán – esta última também produtora e uma das responsáveis pela direção, ao lado de Emilio Maillé e Julián de Tavira –, a obra foi ao ar em sete capítulos, no horário das 21h30, aos sábados, contando com Arcelia Ramírez, consagrada atriz de TV, cinema e teatro mexicana, no papel da protagonista⁴. Ainda em 2016, a produção foi indicada a 14 prêmios do Festival de Cinema Pantalla de Cristal, na Cidade do México, tendo vencido em 11 categorias, inclusive a de melhor série, melhor direção, melhor atriz e melhor ator⁵.

Referida como “ficção biográfica”⁶, segundo o Canal Once, a produção “retrata a vida de Juana Inés de la Cruz, escritora renomada, freira e figura política do México no século XVII”, conforme sinopse disponível na plataforma de streaming Netflix⁷, que adquiriu os direitos da série em 2017. Em janeiro de 2020, *Juana Inés* foi retirada do catálogo da Netflix e, após quase dois anos inacessível ao público, foi integralmente disponibilizada pelo Canal Once, no YouTube⁸, em dezembro de 2021. Nesta última plataforma, os sete capítulos concentravam, no momento de nossa última verificação⁹, entre 90 mil (primeiro capítulo) e 34 mil visualizações (sexto e sétimo capítulos).

Mas, se a chegada da minissérie do Canal Once a diferentes partes do mundo via streaming é um fato relativamente recente, a presença da figura de Juana Inés nos imaginários midiáticos mexicano e latino-americano, por outro lado, é bastante conhecida e documentada – aspecto que retomaremos. Destaca-se, em especial, a associação da freira e escritora seiscentista a identidades subalternizadas, sobretudo a partir de sua posição social enquanto mulher, filha bastarda e *criolla*. Conforme Mónica Lavín, autora

4 Segundo informações do site IMDb. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt5593998/?ref_=ev_nom. Acesso em: 26 jul. 2023.

5 Segundo informações do site IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/event/ev0002747/2016/1/>. Acesso em: 26 jan. 2021.

6 Disponível em: <https://www.produ.com/television/noticias/hoy-cdmx-canal-once-presenta-la-miniserie-biografica-juana-ines/>. Acesso em: 26 jul. 2023.

7 Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80123792>. Acesso em: 26 jul. 2023.

8 Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLxWdlw-DrWg4b95PRwtb9H_7Hsnhl81qB. Acesso em: 27 jul. 2023.

9 Em 27 de julho de 2023.

da biografia *Yo, la peor*, Sor Juana “fazia questão tanto de usar o náhuatl [idioma falado pelas populações originárias da região central do México] quanto de participar da vida na corte, das discussões sobre a ciência, a poesia e as artes de seu tempo. Ela ajudou a produzir uma identidade para essas terras” (Colombo, 2017). Em *Juana Inés*, a personagem-título tem evidenciadas as implicações de sua origem social e a discriminação sofrida pela proximidade com a cultura indígena – inclusive com diálogos gravados em *náhuatl*.

Quando olhamos para a circulação midiática da minissérie, destaca-se a recorrência da discussão sobre a condição da mulher no passado e no presente. Um ensaio publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, ao abordar a reedição brasileira do livro *Sor Juana Inés de La Cruz ou As Armadilhas da Fé*, de Octavio Paz, lançada em 2017 pela editora Ubu, destaca a estreia da série na Netflix, afirmando que a produção

[...] mostra Juana como a primeira feminista da América. De fato, Juana foi uma das autoras mais eruditas e uma das mulheres mais emancipadas de seu tempo. Desde cedo recusou o caminho do casamento e da vida palaciana. Preferiu encontrar na religião a sua liberdade interior e o cultivo das letras e artes. (Petronio, 2017)

Variações acerca da descrição de Sor Juana como a “primeira feminista das Américas” são constantemente retomadas em comentários e reportagens sobre a minissérie na imprensa brasileira. É o caso, por exemplo, do artigo escrito pelo artista plástico Plínio Palhaço para o *Diário de Pernambuco*, em 3 de agosto de 2017. No texto – intitulado “Juana Inés de la Cruz, uma feminista das Américas” –, o autor, ao comentar o enredo da série então recém-disponibilizada pela Netflix, refere-se da seguinte forma à trajetória da escritora mexicana: “Com a sua força, desafiou o universo masculino da época, defendendo a igualdade de gênero ante o direito de pensar e de se expressar na escrita” (Palhaço, 2017). De fato, enquanto figura relativamente pouco conhecida pelos brasileiros até a estreia da produção do Canal Once/Bravo Films no streaming, a trajetória da personagem parece ter sido rapidamente assimilada no país segundo enquadramentos que remetem à crescente visibilidade e popularização de debates sobre desigualdades e opressões de gênero em diferentes espaços midiáticos.

Ao mesmo tempo, não foram poucos os questionamentos, entre a recepção crítica da minissérie no Brasil, quanto à validade de uma leitura feminista da trajetória de Juana Inés.

É o caso do artigo assinado por Sylvia Colombo para a *Folha de S. Paulo*, no qual a produção é descrita como “apelativa”. Isso porque, segundo a autora, haveria “uma tendência, reforçada na série televisiva, de vê-la [a protagonista] como uma heroína feminista antes de o termo existir, como alguém que enfrentou a Igreja e o ‘establishment’ da colônia” (Colombo, 2017). Citando a historiadora Maria Ligia Coelho Prado, da Universidade de São Paulo, Colombo defende que seria “um ‘anacronismo’ falar em feminismo com relação à trajetória de Sor Juana” (Ibid.)¹⁰.

Em textos publicados em veículos mexicanos a respeito da produção e do lançamento de *Juana Inés*, a aproximação da minissérie em relação a discussões sobre gênero e/ou feminismo também está presente, mas parece ser abordada de forma mais matizada e complexificada do que na repercussão da obra no Brasil. Em entrevista ao portal do jornal *Excelsior*, por exemplo, a atriz Arcelia Ramírez ressalta o direito da mulher ao conhecimento e à liberdade de expressão como temática responsável por conectar a história da poetisa barroca no México do século XVII à realidade do século XXI:

O que esta série propôs foi falar da mulher e por isso o nome dela é Juana Inés e não Sor Juana Inés de la Cruz [...] esta mulher que viveu numa época em que o mundo pertencia absolutamente aos homens e as mulheres não tinham o direito de exercer sua liberdade. Ela teve que lutar contra essa estrutura para defender seu direito ao conhecimento, aos livros, a escrever, e inclusive a publicar [...] Naquela época era proibido para as mulheres e embora neste momento não esteja tão claro, está implícito: as mulheres estão sujeitas a um sistema que não foi capaz de desenvolver a igualdade de gênero e são frequentemente sujeitas a tarefas domésticas. Por isso esse personagem é inspirador.¹¹ (Méndez, 2016, tradução nossa)

10 Não pretendemos nos estender nessa discussão – não só porque nossas indagações se dirigem às discursividades articuladas em *Juana Inés* (a minissérie) e não à natureza da atuação histórica de Juana Inés (a pessoa): também porque a atribuição a figuras históricas de camadas semântico-axiológicas ligadas a diferentes temporalidades por meio de representações midiáticas, longe de constituir equívoco ou problema, é, para nós, dado intrínseco à elaboração discursiva da memória e do objeto de nosso interesse analítico. Não obstante, convém assinalar que não parece haver, entre estudiosos da vida e obra de Juana Inés, consenso sobre a (im)possibilidade de pensá-la como escritora feminista. Destacam-se, por exemplo, as discussões propostas por Bruera e Cortez (2016), que defendem a existência de um *feminismo anacrônico* na poética de Sor Juana Inés de la Cruz, e Fiori (2013), que vê na obra da poetisa uma espécie de *depuração do feminismo* por meio da transcendência da dicotomia homem/mulher e da tomada de consciência de que a emancipação da mulher passa, necessariamente, pela emancipação do homem.

11 No original: “Lo que propuso esta serie fue hablar de la mujer y por eso se llama Juana Inés y no Sor Juana Inés de la Cruz [...] esta mujer quien vivió una época en que absolutamente el mundo era de los hombres y las mujeres no tenían derecho a ejercer su libertad. Tuvo que luchar contra esta estructura para defender su derecho al conocimiento, a los libros, a escribir, e incluso a publicar [...] En aquel entonces, para la mujer estaba prohibido y aunque en este momento no es tan claro, está implícito: las mujeres están sometidas a un sistema que no ha podido desarrollar una equidad de género y muchas veces están supeditadas a los quehaceres del hogar. Por eso, este personaje es inspirador”.

Segundo relato da roteirista Patricia Arriaga, o desenvolvimento da minissérie foi marcado por relações conflitivas entre as posições da produção televisiva, por um lado, e de acadêmicos especializados na vida e obra de Sor Juana Inés, por outro: “Os historiadores não gostam que se diga isso, nem os sorjuanistas, mas Sor Juana Inés é de todos e esta é uma hipótese do que pode ter acontecido” (Ibid., tradução nossa)¹². Arriaga também conta ter sido chamada de “feminazi” por pesquisadores da Universidad Nacional Autónoma de México, “[...] somente por assumir o ponto de vista da mulher, porque não é que havia um grupo de pessoas más que não queriam que uma monja escrevesse, é que essa era a maneira de entender a mulher nesse momento”¹³ (Ibid., tradução nossa). Apesar disso, rejeita a filiação da escritora ao feminismo: “Não diria que Juana Inés foi feminista, porque isso nem era compreendido. Era uma mulher que exigia o direito a pensar e a estudar. Muitas mulheres levaram séculos para alcançá-lo”¹⁴ (Ibid., tradução nossa).

Reconhecer a existência de tensões entre obra ficcional e verossimilhança histórica nos interessa não como forma de denunciar sua opacidade em relação ao real histórico – dado incontornável do ponto de vista das representações produzidas no/pelo discurso –, mas, sim, como ponto de partida para pensarmos as escolhas narrativas presentes na minissérie e as negociações discursivas engendradas em sua tessitura. Conforme afirma a roteirista e produtora Patricia Arriaga, “liberdades históricas” foram necessárias para contar uma história do século XVII para um público do século XXI. Estamos diante de uma produção que dialoga com uma referencialidade histórica (re)elaborada e (re)atualizada em face de institucionalidades e tecnicidades constitutivas das mediações entre produção e consumo televisivos (Martín-Barbero, 2003). Nas palavras de Arriaga, o que essa obra dá a ver é “uma Juana Inés filtrada pelo século XXI: fazemos dela uma rebelde a partir do

12 No original: “A los historiadores no les gusta que diga eso, a los sorjuanistas tampoco, pero Sor Juana Inés es de todos y ésta es una hipótesis de lo que pudo haber sucedido”.

13 No original: “[...] sólo por tomar el punto de vista de la mujer, porque no es que hubiera un grupo de malos que no querían que una monja no escribiera, es que esa era la manera de entender a la mujer en ese momento”.

14 No original: “No diría que Juana Inés fuera feminista, porque eso ni siquiera se entendía. Era una mujer que exigía el derecho a pensar y a estudiar. Muchas mujeres tardaron siglos en lograrlo”.

que sabemos deste século e não apenas olhando aos olhos de um prelado, porque ninguém entenderia”¹⁵ (Méndez, 2016, tradução nossa).

Juana Inés na cultura audiovisual latino-americana

Antes de nos debruçarmos sobre a minissérie em foco no trabalho, convém olhar brevemente para a presença da figura de Juana Inés na cultura audiovisual, não como forma de discutir exaustivamente as representações da escritora seiscentista em filmes e produções televisivas, mas, sim, de levantar elementos discursivos que possam ajudar a iluminar as especificidades do objeto em foco.

A produção audiovisual mais antiga que pudemos identificar sobre Juana Inés é o longa-metragem *Sor Juana Inés de la Cruz*, de 1935, dirigido pelo cineasta cubano Ramón Peón. Com a atriz mexicana Andrea Palma no papel principal, a obra mostra uma fictícia desilusão amorosa que teria levado Juana Inés a entrar no convento. Poucos anos depois, o diretor mexicano Raphael Sevilla dirigiu *El secreto de la monja* (1940), com Lupita Gallardo, que narra a vida monástica de Sor Juana. Na TV, a Televisa produziu a telenovela *Sor Juana Inés de la Cruz*, exibida pelo Telesistema Mexicano em 1962. Com 50 capítulos, a produção contou com Amparo Rivelles, Guillermo Murray e Júlio Alemán no elenco¹⁶.

Destoando dessas obras, o filme *Yo, la peor de todas*, de 1990, destaca-se pelo estabelecimento de evidentes relações dialógicas entre a trajetória de Juana Inés de la Cruz e os elementos de discursividades feministas. Dirigido por Maria Luisa Bemberg, cineasta e ativista argentina pelos direitos da mulher, o longa representa os últimos anos de vida da escritora mexicana, recorrendo, para tanto, ao diálogo com fontes e textos prévios. Em especial, pode-se reconhecer a influência do texto autobiográfico *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691), de Sor Juana, e do ensaio *Sor Juana Inés de La Cruz ou As Armadilhas da Fé* (1982), de Octavio Paz (Forte; Miranda, 2000). Segundo Forte e Miranda (2000), a obra crítica de Paz funcionaria como uma instância modelizadora entre *Respuesta...* e o filme

15 No original: “una Juana Inés filtrada por el siglo XXI: la hacemos rebelde desde lo que conocemos de este siglo y no sólo mirando a los ojos de un prelado, porque nadie lo entendería”.

16 Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5593998/>. Acesso em: 9 nov. 2024.

de Bemberg, que se apoiaria naquele para criar uma narrativa que retoma o esquema autobiográfico presente no texto da própria Sor Juana Inés de La Cruz.

No filme de Bemberg, a narrativa assume um olhar político para a vida e obra de Juana Inés, representada em conflito com instituições sociais de seu tempo, como a Igreja Católica, a Corte, o Estado e a família¹⁷. Nesse registro, a vida da escritora é posta a serviço de sua paixão pela poesia e pelos livros, ao mesmo tempo em que se enfatiza, em diferentes passagens, sua posição corajosa em defesa do direito das mulheres ao acesso às letras e ao saber¹⁸.

Ao mesmo tempo, *Yo, la peor de todas* merece destaque pela própria singularidade da cinematografia de Bemberg, conhecida por voltar-se a questões relacionadas à condição da mulher na sociedade moderna, com alguns de seus filmes sendo considerados expressões verdadeiramente contraculturais e de resistência (Trebisacce; Veiga, 2017). Não seria possível, nas dimensões deste artigo, recuperar a vasta fortuna crítica sobre a obra da cineasta e/ou sobre o filme em questão; cabe, porém, ressaltar a recorrência de análises, entre trabalhos acadêmicos, que atribuem a *Yo, la peor de todas* um olhar crítico sobre desigualdades e opressões de gênero.

Rodríguez (2002), por exemplo, aponta que um elemento central ao filme é a visão de Bemberg acerca da incapacidade da mulher de fazer frente a instrumentos de controle e coerção institucionais. Visão semelhante está presente em Trebisacce e Veiga (2017, p. 1413), para quem o olhar histórico para a vida de uma “mulher irreverente” permite à cineasta abordar a opressão imposta às mulheres não apenas por parte de seus vínculos interpessoais, mas também pelos poderes assentados em instituições. Com base em tais

17 A crítica à maternidade compulsória e ao matrimônio por parte de Juana Inés aparecem de forma particularmente evidente em duas passagens da narrativa fílmica, a saber: quando, ao perceber que a vice-rainha está grávida, afirma não entender a maternidade; e quando, ao ser indagada pela amiga se não se sente triste por ter renunciado à possibilidade de ser mãe, diz: “*Ni todas somos iguales, señora. Algunas necesitamos la soledad... Soledad y silencio para poder pensar*” (“Não somos todas iguais, senhora. Algumas de nós necessitamos da solidão... Solidão e silêncio para poder pensar”, tradução nossa); e em um diálogo da personagem com sua mãe, quando esta, em seu leito de morte, questiona a filha sobre a razão pela qual ela teria se tornado freira, ao que Juana responde: “*¿Tendría sido más feliz sometida a un hombre? ¿Como vos a mi padrastro? ¿Con niños trepándose a mis faldas cada vez que busco una rima? Vos sabéis que siempre tuve aversión al matrimonio*” (“Eu teria sido mais feliz submetida a um homem? Como você e meu padrasto? Com crianças subindo no meu colo cada vez que busco uma rima? Você sabe que sempre tive aversão ao matrimônio”, tradução nossa).

18 A coragem e altivez de Juana Inés parecem ser especialmente evidenciadas em uma dramática cena na qual a personagem enfrenta o arcebispo Francisco Aguiar y Seijas, questionando-o sobre o que o autoriza a, apesar das diferenças das mulheres em relação aos homens (“tenemos otro olor, otra forma”), privar as mulheres do acesso ao conhecimento.

leituras, parece-nos razoável levantar a hipótese de que *Yo, la peor de todas* possa ter desempenhado papel fundamental na ampliação da visibilidade conferida às relações dialógicas entre a figura de Sor Juana Inés e sentidos de feminismo na cultura audiovisual.

Ao mesmo tempo, embora acreditemos que a dialogização de sentidos de feminismo constitua um importante ponto de contato entre o filme de Bemberg e a minissérie produzida em 2016 pelo Canal Once/Bravo Films, há elementos nas discursividades refratadas pelo primeiro que parecem distanciar-se significativamente da segunda, contribuindo para a compreensão de particularidades discursivas da obra televisiva. A esse respeito, ressalta-se a maior ênfase conferida pelo longa à historicização das formas de poder representadas, o que se observa em relação tanto à dominação masculina no México do século XVII, por meio da abordagem de distintas dimensões das ritualidades institucionais que caracterizam a opressão exercida por Igreja/Estado, quanto à forma como se caracteriza, em sentido amplo, o contexto colonial.

Quanto ao último aspecto mencionado, merece destaque a presença de dois diálogos: no primeiro, presente na cena de abertura do filme, o vice-rei e o arcebispo da Nova-Espanha discutem a sobreposição e inseparabilidade das jurisdições da Coroa e da Igreja; no segundo, um pouco adiante na história, a vice-rainha María Luisa Manrique de Lara e o escritor Carlos de Sigüenza y Góngora lamentam a miséria no México e as mortes dos “pobres índios”. Tratam-se de passagens cujas principais funções no roteiro do filme são ancorar a narrativa no contexto histórico em que se inscreve o enredo. Além disso, ilustram uma diferença significativa observada entre o filme e a série televisiva, já que, nesta última, a preocupação com particularidades do momento histórico em que vive Juana Inés – ainda que materializada em cuidadoso trabalho de produção, com destaque para a recriação de cenários e figurinos – parece atenuada na construção do roteiro, que favorece maior aproximação entre as situações e os conflitos narrativos – típicos do melodrama – em relação ao contexto de recepção da obra, como se sublinhasse, a todo momento, que os desafios enfrentados por Juana Inés são semelhantes aos vividos por mulheres de qualquer época e sociedade.

Assim, ainda em relação a *Yo, la peor de todas*, cabe observar que o *ser-mulher* é enquadrado como categoria social – tanto como categoria *objeto de opressão* quanto como

categoria fonte de ação coletiva. É o que se observa, por exemplo, em uma cena na qual Juana Inés, em sua última aula para uma turma de meninas no convento, afirma que, de todas as lições ali ensinadas, a mais importante – e que as alunas não devem esquecer – é que a percepção e a curiosidade não são habilidades exclusivas dos homens, que a liberdade de indagar sobre os segredos do universo não é privilégio masculino e que a inteligência não tem sexo.

Os olhares atentos das jovens alunas, que observam interessadas e fixamente o discurso apaixonado da professora, evidenciam o que há de mais significativo na cena: a perspectiva de coletivização da luta de Juana Inés, que passa a representar a luta de todas as mulheres – de sua geração e das seguintes. Esse parece ser outro ponto de distinção entre o filme e a minissérie televisiva, como vemos a seguir.

Discursividades feministas e organização narrativa em *Juana Inés*

Como forma de sustentar o exame dos diálogos estabelecidos na minissérie *Juana Inés* em relação a sentidos de feminismo, é preciso, inicialmente, observar como se articulam os elementos narrativos presentes na obra – em especial no que diz respeito à construção da personagem-protagonista. Para isso, recuperamos brevemente o arco narrativo de Juana Inés na produção televisiva e, nesse percurso, procuramos evidenciar como o *ser-mulher* é posicionado como fator central à organização dos conflitos que movem a história, bem como à configuração das motivações e dos desafios da heroína; ou, em outros termos, central para as peripécias da história, como situaria Aristóteles (2011).

Quase toda a narrativa é apresentada em forma de flashbacks, que introduzem as recordações da protagonista em seu leito de morte, aos 46 anos. A série tem início quando uma jovem Juána de Asbaje y Ramírez de Santilhana (interpretada por Arantza Ruiz) deixa a casa de seu tio, onde vivia, e se dirige para a corte do vice-rei da Nova Espanha. Filha ilegítima e *criolla*, ela busca, inicialmente, tornar-se tutora da filha dos vice-reis. Para tanto, é submetida a uma avaliação pública diante de 40 intelectuais (todos homens), considerados alguns dos mais cultos da Cidade do México. Como resultado, Juana Inés deixa todos os presentes profundamente impressionados com sua erudição e sagacidade.

Apesar de conquistar a proteção do Marquês de Mancera (Mauricio Isaac), o vice-rei, e a paixão de Leonor Carreto de Toledo (Lisa Owen), a vice-rainha, a trama da protagonista segue com as dificuldades que a jovem enfrentaria na corte, sobretudo diante da inveja e desconfiança do padre jesuíta Antonio Núñez de Miranda (Hernán del Riego), confessor do casal de vice-reis, que se revela, ao longo dos capítulos, principal antagonista de Juana Inés. O desfecho da breve incursão da protagonista pela vida cortesã ocorre quando a jovem, que havia mentido sobre sua origem bastarda, acaba sendo descoberta por Núñez, que a delata aos vice-reis, impedindo-a de permanecer na posição de tutora por suposta má influência que seria à criança, dada sua origem humilde.

Nesse momento, Núñez, argumentando que a moça não encontraria marido na corte (e a uma mulher, naquela época, essa seria a principal alternativa), convence-a a entregar-se a Deus, pois, segundo ele, a vida no convento permitiria que ela pudesse fazer o que mais apreciava: ler, estudar e escrever – promessa que não necessariamente se concretiza, ou ao menos não com a aparente harmonia e anuência social. Juana Inés, então, praticamente manipulada por Núñez, entra para a ordem das Carmelitas Descalças. Porém, não se conformando com a vida de autopenitência e obediência cega que se lhe impunha, ela ingressa na ordem de São Jerônimo, na qual esperava ter acesso de fato à cultura letrada e poder dedicar-se à escrita.

A essa altura, Sor Juana já adquiria notoriedade por seu talento como escritora e poetisa e, embora contasse com a proteção da nobreza, despertava o descontentamento da Igreja. Ao ter a ousadia de, sendo mulher, idealizar um arco triunfal¹⁹ para celebrar a chegada do novo casal de vice-reis à Nova Espanha, atrai os olhares do arcebispo Francisco de Aguiar y Seijas (Carlos Valencia), que decide investigar a protagonista. Conhecemos, então, outro elemento central do *plot* da série: o envolvimento amoroso entre a freira e a vice-rainha María Luisa Manrique de Lara (Yolanda Corrales), registrado nas cartas trocadas entre as duas.

19 O arco triunfal era uma peça fundamental durante as grandes celebrações públicas no mundo barroco. Em 1680, quando o vice-rei Tomás de la Cerdas e a vice-rainha María Luisa Manrique de Lara chegaram à Cidade do México, foram recebidos por dois arcos monumentais – um dos quais idealizado por Sor Juana Inés de la Cruz, que escreveu ainda uma breve loa intitulada *Explicacion succincta del arco triumphal* para ser recitada diante das autoridades (Cordiviola, 2017).

Padre Núñez intercepta as cartas profanas de Juana Inés à vice-rainha e, tomado por inveja após saber sobre o desejo de María Luisa em publicar a obra de Juana Inés na Espanha, confronta a Madre Priora do convento com a ameaça de que levaria a público as correspondências, com potencial de comprometer gravemente a Ordem de São Jerônimo e a vice-rainha. Em troca da devolução das cartas, Núñez, em uma perversa estratégia para silenciar Juana Inés, ordena que toda a sua produção e sua biblioteca sejam confiscadas.

Após fechar-se o cerco da Igreja contra Juana Inés – tanto em função de sua paixão proibida quanto de sua crescente proeminência como escritora e seu envolvimento em polêmicas com o padre Antônio Vieira –, ela se vê obrigada a escolher entre assumir-se como figura pública ou manter sua posição na Ordem de São Jerônimo. Ela opta pelo segundo caminho, doa seus livros e pertences à caridade e compromete-se a não escrever mais e a dedicar-se a seu trabalho como religiosa. A narrativa então acompanha a protagonista até seus últimos dias de vida, em 1695, quando, em virtude de uma epidemia no México, falece no dia 15 de abril.

Ao longo dos sete capítulos que integram a minissérie, observa-se que o *ser-mulher* desempenha papel central à construção de sua protagonista, sobrepondo-se a marcadores que também poderiam ser destacados em relação a ela, tais como a identidade atribuída em função de seu local de nascimento (origem *criolla*) ou elementos de raça e classe. No mesmo sentido, as intrigas que movem a narrativa são sempre apresentadas como conflitos de *homens contra uma mulher* – como fica evidente no caso das relações de Juana Inés com Nuñez e o padre Antônio Vieira, por exemplo. Ao mesmo tempo, o roteiro sublinha a origem *pessoal/privada* – em detrimento da natureza *institucional/social* – dos conflitos que se apresentam à protagonista; em outras palavras, embora Juana Inés enfrente dificuldades por *ser mulher em um mundo de homens*, esses homens atuam motivados por afetos e emoções individuais, como inveja, ganância, ciúmes etc.

Outro aspecto digno de nota diz respeito à centralidade conferida ao longo da narrativa às relações e aos sentimentos amorosos entre Juana Inés e as vice-rainhas Leonor e, principalmente, María Luisa. Se o tema do amor romântico encontra ressonância na matriz melodramática²⁰ que perpassa a minissérie (Zanetti, 2009), é preciso lembrar também

20 Melodrama enquanto gênero de origem teatral que privilegia o drama e os relacionamentos à trama (Mittell, 2012).

que as questões da sexualidade constituem aspecto central dos Estudos de Gênero e são encampadas como ponto fundamental dos feminismos do século XXI, em que se destaca a emergência da luta pela visibilidade lésbica (Hollanda, 2019).

De fato, como no filme *Yo, la peor de todas* (1990), a refração de elementos de discursividades feministas desempenha papel fundamental à organização narrativa na minissérie *Juana Inés*. Há, no entanto, contrastes fundamentais. No longa de Bemberg, parece decisiva a afirmação de sentidos ligados tanto à emergência dos *estudos feministas* do começo do século XX – por meio da crítica ao caráter androcêntrico da produção do conhecimento científico (Matos, 2008) – quanto a elementos das chamadas *primeira* e *segunda ondas feministas* – observados, sobretudo, na presença de uma concepção essencializada sobre os sexos²¹ (Hollanda, 2003).

Já no caso da produção do Canal Once/Bravo Films, verifica-se o estabelecimento de diálogos com discursos em circulação no momento histórico de produção/consumo da minissérie, sobretudo aqueles constitutivos do que Pinto (2003) denomina *feminismo difuso*, isto é, um feminismo de caráter fragmentado, que não apresenta um conjunto articulado de demandas e posturas em relação à vida privada ou à vida pública e é defendido por mulheres (e homens) que nem sempre se identificam como feministas e raramente estão ligados a movimentos militantes e/ou organizações políticas. É no bojo dessa discursividade que ganham tração as políticas de representação que emergem como parte de *feminismos midiáticos contemporâneos*, com destaque para a visibilização da diversidade em um ambiente neoliberal e à valorização de narrativas de *empoderamento individual* (Gill, 2007; Prudencio, 2020).

Não à toa, emoldurando os elementos que apontamos até aqui, acreditamos que a perspectiva do *empoderamento* desempenhe papel primordial à organização narrativa e à construção das imagens na minissérie²². Isso porque, em *Juana Inés*, a protagonista é apresentada, desde o primeiro capítulo, como uma mulher que conquista espaços

21 Ainda que, como se sabe, essa concepção já fosse largamente problematizada, no momento de produção, do filme, entre os Estudos de Gênero e movimentos feministas (Hollanda, 2003), pode-se levantar a hipótese de que sua centralidade como posição valorativa no filme de Bemberg, materializada sobretudo em dizeres de Juana Inés e na forma como são orquestradas as vozes dos personagens, possa dever-se à preocupação, por parte da cineasta, em incorporar uma concepção de gênero mais próxima daquela corrente no contexto do século XVII.

22 Afastando-se do sentido proposto originalmente para o termo por feministas negras nos Estados Unidos, a dimensão do empoderamento no contexto dos feminismos midiáticos caracteriza-se pelo foco prioritário no individualismo e na liberdade de escolha, favorecendo a reprivatização de “questões que apenas poucos anos antes haviam sido politizadas” (Prudencio, 2020, p. 10).

graças a seus atributos intelectuais, cujo principal objetivo é, no limite, poder definir os rumos de sua própria vida. No caso dos impasses em torno de sua incursão pela escrita teológica, por exemplo, parece estar em jogo mais um desejo de realização pessoal do que a preocupação com uma articulação política na Igreja. Sua grande proeza, nesse sentido, é usar a inteligência para reinventar-se e sobreviver às adversidades que se lhe impõem.

Em sintonia com esse diálogo com uma discursividade neoliberal do *empreendedorismo de si* (Prudencio, 2020), o aspecto mais emblemático do papel desempenhado pela perspectiva de empoderamento na minissérie parece estar no desfecho da narrativa. Em seu último capítulo, descobrimos que Juana Inés, apesar de sua promessa de afastar-se das letras, nunca parou de escrever. Por isso, sua trajetória é representada, acima de tudo, como uma trajetória de superação e sucesso individual, configurando um contraste fundamental em relação ao olhar crítico e pessimista que, como vimos, sustenta a refração de posições feministas no filme *Yo, la peor de todas*.

Se, por um lado, a valorização de uma perspectiva afirmativa e a incorporação da lógica do *empoderamento individual* podem esvaziar dimensões de sentido ligadas a componentes transformativos e coletivos das lutas das mulheres, por outro lado, a abordagem da minissérie *Juana Inés*, em sintonia com mediações próprias à narrativa seriada televisiva latino-americana, mostra-se potente do ponto de vista da construção de vinculações afetivas e identificações com/por suas espectadoras. Talvez haja, do ponto de vista da articulação gênero/formato, na exploração da matriz melodramática, uma potência política da obra também em virtude da proeminência de uma estética latino-americana fazendo frente a uma hegemonia estético-discursiva estadunidense na produção audiovisual em circulação, seja na mídia de massa ou pós-massiva.

Considerações finais

Sabendo que os gêneros discursivos constituem modalidades enunciativas relativamente estabilizadas e intrinsecamente ligadas aos campos e práticas sociais (Bakhtin, 2016), implicações inerentes à dimensão genérica mostram-se decisivas à forma como a minissérie *Juana Inés* dialogiza posições semântico-axiológicas específicas. No caso da narrativa seriada na TV

latino-americana, destacam-se, especialmente, a aproximação em relação ao cotidiano e à atualidade e as características do melodrama como matriz cultural (Martín-Barbero, 2003).

Elementos melodramáticos – tais como a centralidade do sofrimento amoroso e a dicotomização entre protagonista/heroína e antagonista/vilão – perpassam toda a construção narrativa de *Juana Inés*. Ao mesmo tempo, os diálogos estabelecidos na minissérie em relação a sentidos de feminismo parecem ser decisivamente influenciados por modulações discursivas relacionadas tanto à emergência de um “novo imaginário político” (Fraser, 2006), articulado em torno da luta por reconhecimento, quanto à visibilidade adquirida por uma perspectiva de valorização do *empoderamento* e da *agência individual* no contexto dos chamados “feminismos midiáticos” (Gill, 2007; Prudencio, 2020).

Como procuramos evidenciar ao longo deste artigo, a figura humana de Juana Inés rompe com a maneira de entender a mulher naquele momento histórico de sua existência, e esse dialogismo que ela opera com os sentidos do feminismo, que viriam cronologicamente mais à frente no real histórico, é uma escolha fulcral para a construção do real diegético da personagem na narrativa da minissérie para potencializar a circulação da obra em nossa sociedade *hoje*, inclinada a colocar em pauta questões sobre equidade de gênero.

Em lugar da luta pela equidade entre homens e mulheres, encontramos a afirmação da singularidade individual da protagonista – singularidade que passa, é certo, por sua condição enquanto mulher. Trata-se de perspectiva fundamentalmente *afirmativa*, que se ocupa não de contestar a origem ou as estruturas da produção das categorias em que são enquadrados os sujeitos, mas, sim, de valorar positivamente categorias representadas historicamente de forma negativa²³. Mais do que denunciar a opressão – enfoque central do filme *Yo, la peor de todas*, por exemplo –, a série busca afirmar as qualidades da protagonista enquanto mulher, escritora e intelectual. A mensagem parece ser a de que a mulher pode ser o que quiser, inclusive uma aclamada poetisa do século de ouro espanhol.

23 Fraser (2006, p. 237) destaca duas grandes abordagens de combate à injustiça que atravessam a divisão redistribuição-reconhecimento: a abordagem relativa à *afirmação* – relativa aos “remédios voltados para corrigir efeitos desiguais de arranjos sociais sem abalar a estrutura subjacente que os engendra” – e a abordagem relativa à *transformação* – relacionada aos “remédios voltados para corrigir efeitos desiguais precisamente por meio da remodelação da estrutura gerativa subjacente”.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.

BRUERA, P. S.; CORTEZ, M. Cartografias imaginárias da América Latina: cultura e espaço em Sor Juana Inés de La Cruz. In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 5., 2016, Foz do Iguaçu. *Anais [...]*. Foz do Iguaçu: Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2016. p. 1-5.

COLOMBO, S. Freira intelectual mexicana Sor Juana ainda é atual depois de três séculos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2 dez. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1941797-freira-intelectual-mexicana-sor-juana-ainda-e-atual-depois-de-tres-seculos.shtml>. Acesso em: 26 jul. 2023.

FIORI, L. E. *Juana Inés de La Cruz: literatura e emancipação*. 2013. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

FORTE, N. B.; MIRANDA, R. Literatura y cine: desplazamientos y transposiciones en *Yo, la peor de todas*, de María Luisa Bemberg. *Anclajes*, La Pampa, v. IV, n. 4, p. 57-74, 2000.

FRASER, N. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era pós-socialista. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 231-239, 2006.

GILL, R. *Gender and the media*. Cambridge: Polity, 2007.

HOLLANDA, H. B. Novos tempos. *Labrys – Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 3, 2003.

HOLLANDA, H. B. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MATOS, M. Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 333-358, 2008.

MÉNDEZ, N. Juana Inés, mujer grande. *Excelsior*, [s. l.], 2 abr. 2016. Disponível em: <https://www.excelsior.com.mx/funcion/2016/04/02/1084076>. Acesso em: 26 jul. 2023.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão contemporânea. *MATRIZES*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012.

PALHAÇO, P. Juana Inés de la Cruz, uma feminista das Américas. *Diário de Pernambuco*, Recife, 3 ago. 2017. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/politica/2017/08/plinio-palhaco-juana-ines-de-la-cruz-uma-feminista-das-americas.html>. Acesso em: 26 jul. 2023.

PETRONIO, R. Sor Juana Inés de la Cruz é tema de estudo de Octavio Paz e série da Netflix. *Estadão*, São Paulo, 2 dez. 2017. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,sor-juana-ines-de-la-cruz-e-tema-de-estudo-de-octavio-paz-e-serie-da-netflix,70002104390>. Acesso em: 26 jul. 2023.

PINTO, C. R. J. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.

PRUDENCIO, N. E. Empoderamento e biopolítica nos feminismos midiáticos de *Mulher-Maravilha e Capitã Marvel*. *Tropos*, v. 9, n. 2, 2020.

RODRÍGUEZ, O. A. Poder, Institución y Género En Yo, *La Peor de Todas*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Canadá, v. 27, n. 1, p. 139-156, 2002.

TREBISACCE, C.; VEIGA, A. M. Variaciones en la transgresión desde el ojo protésico de María Luisa Bemberg. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1405-1417, 2017.

ZANETTI, D. Repetição, serialização, narrativa popular e melodrama. *MATRIZES*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 181-194, 2009.

submetido em: 6 jun. 2024 | aprovado em: 18 set. 2024

Magnífica 70: precariedade e opulência em uma série original brasileira HBO

Magnífica 70: precariousness and opulence in an original Brazilian HBO series

Christian Hugo Pelegrini¹, Maria Cristina Palma Mungiolli²

1 Professor Adjunto da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e professor do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da mesma universidade. Coordenador do Entelas (UFJF) e Membro do GeLiDis, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), e do Geifec, da Faculdade de Educação (FE) da USP. E-mail: christian.pelegrini@ufff.br

2 Professora Associada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCom-USP). Pesquisadora de Produtividade em Pesquisa (PQ) do CNPq. Líder do Grupo de Pesquisa GELiDis CNPq/ECA-USP. E-mail: crismungiolli@usp.br

Resumo O objetivo deste artigo é discutir as escolhas estilísticas realizadas na série *Magnífica 70*. Com base na intermedialidade, discutimos como as características das produções da Boca do Lixo e das séries da HBO levam a uma conformação semiótica com base na oposição entre precariedade e opulência. Além disso, a análise desvela aspectos de uma brasilidade estrategicamente representados na narrativa, de modo a conferir à marca HBO, intradiegeticamente, identidade de origem, por meio do discurso sobre a Ditadura Militar (1964-1985), e, extradiegeticamente, sinônimo de qualidade.

Palavras-chave *Magnífica 70*, transposição midiática, referência intermediária, séries originais brasileiras HBO.

Abstract This study aims to discuss the stylistic choices of the series *Magnífica 70*. Based on intermediality, we discuss how the characteristics of Boca do Lixo productions and HBO series lead to a semiotic conformation based on the opposition between precariousness and opulence. Moreover, the analysis shows aspects of a Brazilianness that are strategically represented in the narrative in such a way as to intradiegetically confer an identity of origin via the discourse on the Military Dictatorship (1964-1985) and extradiegetically to the HBO brand as a synonym for quality.

Keywords *Magnífica 70*, media transposition, intermedial reference, Brazilian original series HBO.

Introdução

Alguns personagens são parte perene do imaginário brasileiro, em especial quando esse imaginário é acessado por aqueles que têm alguma iniciação à história do nosso cinema. A figura com capa preta, cartola e unhas longas, as velas e caveiras em um cemitério remetem inequivocamente ao personagem Zé do Caixão, vivido pelo ator e diretor José Mojica Marins. No final do primeiro episódio de *Magnífica 70*, ele não aparece sozinho na tela (Figura 1): divide o espaço com câmeras, refletores e todo o pessoal técnico necessário para realizar os seus filmes. A figura de Zé do Caixão não impacta somente o público conhecedor do cinema brasileiro e pode também ser entendida como uma alegoria, que reforça os sentidos construídos de uma temporalidade ficcional intradiegetica.

Remete a um tempo e a um ambiente marcados, desde a abertura e ao longo de toda série, pela truculência do aparelho censório dirigido às produções cinematográficas durante a Ditadura Militar pós 1964 e algumas de suas muitas consequências ao cinema brasileiro.



Figura 1: Fotograma do episódio 1 “Na Boca do Lixo”

Fonte: *Magnífica 70* (2015)

Assim, o recurso metalinguístico de representar a filmagem de uma história do Zé do Caixão integrada à diegese da série é uma estratégia que vai caracterizar toda a série: revelar os bastidores dos filmes da Boca do Lixo em São Paulo.

Magnífica 70 é uma série original da HBO Latin America, coproduzida pela Conspiração Filmes e dirigida por Cláudio Torres, que retrata o universo da produção de cinema na Boca do Lixo paulistana. Ainda que bem conhecida pelos aficionados em cinema brasileiro, a série mostra o cinema da Boca do Lixo a um público mais amplo. Além do público brasileiro do canal HBO, a produção também compõe um fluxo internacional de produtos audiovisuais. A série fala da Boca do Lixo tanto a um público brasileiro quanto estrangeiro, por meio da distribuição internacional do canal premium HBO à época de sua primeira exibição ou por meio plataforma de streaming Max.³

³ *Magnífica 70* foi disponibilizada no catálogo da plataforma Max dos Estados Unidos em 2020. (cf. <https://www.nervos.com.br/post/resumaotv86>). Em 2016, a série já estava disponível na plataforma de streaming HBO GO no Brasil.

De forma resumida, o cinema da Boca do Lixo corresponde a um conjunto de filmes realizados por produtoras localizadas em algumas poucas ruas do centro da cidade de São Paulo, entre os anos 1960 e 1980. Mais que uma circunscrição geográfica de suas produtoras, esse cinema era caracterizado por métodos de produção bastante específicos, diretamente ligados ao mercado exibidor e às políticas regulatórias implementadas pelo governo ditatorial daquele período. O cinema, feito com orçamentos mínimos, apresentava os traços da precariedade e constituíram formas narrativas e de estilo bastante peculiares. A essa configuração, o cinema da Boca do Lixo acrescentou, ao longo dos anos, uma inclinação para explorar nudez e erotismo, que, mesmo não estando presentes em todos os filmes, acabaram por ser confundidos, ao menos aos olhos não iniciados, com todas as obras desse período.

A precariedade das condições de produção, mas também a ideia de que essas produções não se caracterizariam como produtos artísticos, estão presentes desde o primeiro episódio da série *Magnífica 70*. No final do primeiro episódio, intitulado “Na Boca do Lixo” (T1, E1), o produtor Manolo diz ao censor federal Vicente: “Qualquer um pode ser diretor” (*Magnífica 70*, 2015). Manolo se refere a dirigir os filmes que ele mesmo produz na Boca. A figura do Zé do Caixão, mostrada com destaque, conforme mencionamos, nessa mesma cena, é simultaneamente homenagem e metonímia de um cenário mais amplo em que se desenrola a trama. Mas o peso dado a esse ambiente vai além de um mero entorno dos fatos dramáticos. A série se propõe a falar de cinema – desse, especificamente – quando as relações entre os personagens e seus objetivos de vida são tão afetados pelo fascínio que esse cinema exerce sobre eles. Das novas situações dramáticas, emerge uma trama bem construída em termos narrativos e produzida com requintes de estilo muito evidentes.

Nosso objetivo neste trabalho, é observar a relação entre o cinema da Boca do Lixo e a sua representação em uma série coproduzida pela HBO Latin America. A hipótese inicial é de que as características estilísticas das produções da Boca do Lixo e das séries da HBO levam a uma conformação semiótica específica na série, e tecida com base na contradição. Defendemos que tal característica faz com que o cinema da Boca do Lixo seja mais falado e explicado que mostrado. Além disso, nossa pesquisa também explicita aspectos de uma brasilidade que são estrategicamente representados na narrativa com vistas a estratégias mercadológicas de conferir uma marca da origem na série.

Ainda que a série tenha tido três temporadas, nossa análise se baseou apenas na primeira. As demais temporadas de *Magnífica 70* mantêm esse retrato do cinema brasileiro e seus percalços ao longo da década de 1970, incluindo as iniciativas em termos de políticas públicas voltadas ao setor. Cabe destacar que as estratégias semióticas da narração e o uso de marcas que reafirmem a brasilidade da história, no entanto, permanecem mesmo nas demais temporadas.

Séries originais brasileiras HBO: entre o nacional e o internacional

Ao longo da temporada analisada, ficam evidentes muitos traços que constituem um localismo conspícuo (Havens, 2018) como elementos que proporcionam condições para uma história local viajar entre diferentes países (Weissmann, 2012). Cabe, no entanto, acrescentar que as produções de séries ficcionais de televisão são realizadas em um contexto complexo que envolve decisões estéticas, de produção e financeiras marcadas cada vez mais por políticas de produção e comercialização de conteúdo que tensionam o local/nacional e o transnacional.

Apesar de não ser o objetivo deste artigo aprofundar a discussão em torno dessas questões, julgamos importante incluir no debate sobre a série *Magnífica 70* algumas contribuições que nos ajudam a compreendê-la como uma produção realizada por uma empresa internacional como a HBO. Do ponto de vista financeiro e cultural e em um contexto marcado pelo início da consolidação da comunicação global via internet, Castells (2009) enfatiza a necessidade de as empresas de comunicação, que atuam em nível internacional, articularem o conteúdo global ao gosto local.

Embora se referindo mais diretamente às estratégias de seleção de roteiros e de produção adotadas pela Netflix, o tensionamento entre o conteúdo local e seu trânsito internacional também é pontuado por Jenner (2021). A autora, ao discutir a identidade cultural das produções de televisão no contexto transnacional das plataformas de streaming, destaca a estratégia de produção original da Netflix de produzir “especialmente textos não norte-americanos enquadrados em convenções de gênero predominantemente desenvolvidas nos sistemas de televisão estadunidenses”⁴ (Jenner, 2021, p. 183). Por sua vez,

4 No original: “especially non-American texts framed via genre conventions predominantly developed in the US television system”.

Thoër, Boisvert e Niemeyer (2022) destacam a forte assimetria que se estabelece entre os catálogos das grandes plataformas internacionais, como Netflix, Prime Video, Disney+ e Max, e os portfólios das plataformas nacionais. Trata-se, portanto, de um cenário extremamente desafiador para os conteúdos nacionais, mesmo que o posicionamento da Netflix, principal plataforma global de conteúdo audiovisual, sempre destaque a variedade e diversidade em termos de origem de seu conteúdo (Netflix, 2023).

Levando em consideração a complexidade do contexto mencionado, devemos ainda incluir, no caso da série em análise, a marca HBO, cujo início, no final da década de 1990, Lotz (2018, p. 40) identifica “pelos filmes e minisséries originais que a HBO produziu e foi elogiada por mais de uma década antes do surgimento de sua primeira série”. A autora afirma ainda que “os filmes da HBO eram ambiciosos e relevantes, e frequentemente exploravam tópicos improváveis de serem abordados em filmes lançados nos cinemas” (Ibid.). Essa característica se torna uma marca registrada que deve ser impressa em todos os produtos da HBO, nacional e internacionalmente, principalmente no caso de séries roteirizadas.

Essa breve contextualização em torno da marca HBO é importante para introduzir o universo das produções originais brasileiras apresentadas no canal premium, que chegou ao Brasil em julho de 1994. Porém, sua primeira produção brasileira ocorreu apenas em 2005, com a série *Mandrake* (coprodução HBO/Conspiração Filmes). Até 2020, contabilizando séries com uma única temporada e séries com diversas temporadas, 32 séries originais brasileiras. Em sua maioria (21 títulos), as séries foram realizadas por meio de coproduções com produtoras locais que, em geral, já tinham tido experiência com produções nacionais de cinema e com produções de trânsito internacional. No âmbito dos canais pagos, cabe mencionar que desde 2011 existe uma lei federal que obriga os canais pagos a exibir conteúdo nacional na faixa do *prime time*. Após mais de dez anos de sua promulgação, a lei causa impacto relevante no cenário da produção de TV por assinatura no Brasil, fomentando a criação de inúmeras produtoras dedicadas à produção televisiva (Ikeda, 2022). Nas séries originais brasileiras da HBO, o impacto da lei da TV paga pode ser visualizado no aumento expressivo no número de títulos produzidos. De 2012 a 2020, a HBO produziu 25 séries originais no Brasil. Entre elas, destacamos a série *O Hipnotizador* (2 temporadas, total de 16 episódios, exibida em 2015 e 2017) como exemplo de experiência de produção transnacional devido

ao fato de que possuía produtores e elenco dos três países envolvidos – Brasil, Argentina e Uruguai – sob a chancela da HBO Latin America. A série contém diálogos em português e espanhol e foi produzida em Montevidéu (Uruguai). Foi exibida simultaneamente em diversos países pela HBO na América Latina.

A sociedade brasileira compõe o pano de fundo da maioria das séries originais. Séries com temas vistos internacionalmente como característicos do Brasil, como *Carnaval* (2 temporadas, 2006 e 2009, respectivamente 6 e 7 episódios) e o futebol, retratado por meio da série *fdp* (2012, 1 temporada, 13 episódios). Outro exemplo são as duas temporadas da série *Destino* (criada e produzida pela O2 Filmes, 2012-2013, 06 episódios cada uma), que mostram as experiências de estrangeiros nas cidades de São Paulo e Salvador. Embora os temas nacionais brasileiros estejam presentes em todas as produções, é importante destacar que há prevalência de histórias que se passam em São Paulo e no Rio de Janeiro, o que pode ser explicado pelo fato de as duas cidades serem os maiores mercados de TV por assinatura do país e por concentrarem a maior parte das produtoras e das sedes de redes de televisão.

Por fim, cabe ainda mencionar as produções originais brasileiras que, a partir de 2021, passaram a ser lançadas sob o selo HBO Max e, desde 27 de fevereiro de 2024, estão sob a marca da plataforma Max. Em 2022, foi lançada a série *Vale dos Esquecidos* (coprodução HBO Latin America/O2, 1 temporada, 10 episódios), do gênero *thriller*, que apresenta um grupo de jovens que se perde em uma trilha em uma serra enevoada e misteriosa. A estética de terror relacionada a lendas brasileiras fornece os índices de brasilidade nessa série, cujo gênero tem grande trânsito internacional. Exibida em 2023, a série *Além do Guarda-Roupa* (2023, 1 temporada 10 episódios), apresentada como um K-drama produzido no Brasil, mostra as buscas pessoais e identitárias de uma adolescente brasileira de origem sul-coreana. O elenco é composto por brasileiros e sul-coreanos. Mantendo-se alinhada à proposta de mostrar o universo social e cultural brasileiro, em 2024, a HBO lança a série *Cidade de Deus: a luta não para* (6 episódios). Com produção da O2 e parceria com HBO e Max, a série, sob direção de Aly Muritiba, retoma a trama do premiado filme de 2002, de Fernando Meirelles, atualizando conflitos e a guerra entre traficantes de drogas, milícias e empresários. Apostando no sucesso da série e seguindo o rastro internacional do filme, que recebeu quatro indicações ao Oscar, a série

não só foi disponibilizada em todos os países em que a Max está presente, como também foi programada para ser exibida domingo à noite no canal HBO, nos Estados Unidos, o horário de maior audiência da emissora (Guaraldo, 2024). Confirmando o sucesso da série, a segunda temporada já teve suas gravações iniciadas em outubro de 2024.

A série *Magnífica 70*

A história se passa em 1970, na cidade de São Paulo. Vicente (Marcos Winter) é um pacato contador que se torna, por imposição de seu sogro, um funcionário da Censura Federal. Vicente é incumbido de censurar, entre outros, um filme produzido pela produtora Magnífica Filmes, intitulado *A Devassa da Estudante*, estrelado pela aspirante a atriz e experiente golpista Vera/Dora Dumar (Simone Spoladore). O produtor do filme, um ex-caminhoneiro ligado ao contrabando, chamado Manolo (Adriano Garib), acaba servindo de ponte entre Vicente e os muitos aspectos da produção de filmes na Boca do Lixo. É desse contato que vai emergir em Vicente uma paixão pelo cinema e uma inesperada inclinação artística sem qualquer espaço no seu trabalho como censor. Além disso, a monótona e regrada vida pessoal e familiar de Vicente condiz com seu cargo de censor. Ele é casado com Isabel (Maria Luiza Mendonça), uma mulher educada e progressista, mas ainda reprimida pelos laços familiares, em especial com o pai autoritário e conservador, General Souto (Paulo Cesar Pereio).

Os personagens principais expandem suas relações e conferem nuances ao panorama cultural representado na série. Vicente trabalha com a chefe do escritório de censura, Doutora Sueli (Juliana Galdino), e com um puxa-saco de repartição pública, Orestes (Rodrigo Fregnan). Ambos os personagens se inserem na história como genuínos representantes da repressão do Estado e se contrapõem ao olhar artístico que Vicente passa a cultivar. A mãe de Isabel, Lúcia (Joana Fomm), é uma mulher catatônica, presa a uma cadeira de rodas. Sua presença muda e impotente metaforiza a própria condição da mulher da família burguesa e o poder do patriarcado. Lúcia ficou com sequelas de um tratamento de saúde autorizado por seu marido após uma crise que ela sofreu devido à morte violenta da filha mais nova, Ângela (Bella Camero). A história de Ângela é mostrada em metalepse ao longo dos episódios, revelando suas tentativas de sedução de Vicente, que então já namorava a irmã mais velha, Isabel. Ângela encarna um misto de infantilidade

e dissimulação, cujos atos refletiam tentativas desesperadas de deixar a família e o jugo do pai, General Souto. A família de Isabel atualiza as típicas famílias da obra de Nelson Rodrigues, em que a repressão cultural e sexual cria uma burguesia envernizada que esconde desejos latentes e hipocrisia.

Na produtora Magnífica Filmes, seu proprietário, Larsen (Stephan Nercessian), encarna muitos dos comportamentos e princípios que vão compor um retrato simplório do cinema da Boca do Lixo: é um escroque que transita pelo submundo, com um olhar exclusivamente mercantilista e nenhum pendor artístico. Esse tipo de representação estereotipada também caracteriza outros profissionais que gravitam em torno de Larsen, como o ator e diretor da Boca, Flint Eastwood (André Frateschi), o diretor de fotografia, Wolf (Charles Friks), e o assistente de produção, Carioca (André Firmino). O submundo criminoso ainda é reiterado pelas relações de Dora com o irmão, recém-libertado da prisão, Dario (Pierre Baitelli), que deve dinheiro pela proteção nos tempos de cadeia ao violento criminoso Valter (Roney Villela).

Essas redes sociais se entrecruzam e geram situações e conflitos que conferem textura dramática ao percurso de Vicente, Dora e Manolo pelo universo do Cinema da Boca do Lixo ao longo da primeira temporada e mesmo em um contexto um pouco mais amplo do cinema brasileiro nas demais temporadas de *Magnífica 70*.

Aspectos do Cinema da Boca do Lixo

Um fenômeno como o Cinema da Boca do Lixo apresenta diversas possibilidades de estudo em função de sua complexidade. A historiografia do cinema brasileiro tem pesquisas muito bem realizadas sobre o tema e uma abordagem mais extensa e profunda desse cinema. Nesse contexto, cabe salientar que este artigo não pretende analisar esse fenômeno, mas busca, sobretudo, levantar alguns pontos para análise da série *Magnífica 70*, objeto de nossa pesquisa.

A expressão “Boca do Lixo” era o apelido de uma região do centro velho da cidade de São Paulo, nas imediações da Estação da Luz, da Estação Júlio Prestes e da antiga Estação Rodoviária da capital. Por essas poucas ruas, circulavam pessoas marginalizadas, como prostitutas, traficantes, gigolôs e golpistas. O nome também estabelece um oxímoro com a expressão “Boca do Luxo”, alcunha dos bairros nobres da capital paulistana.

Gamo e Melo (2018) afirmam que a proximidade das estações ferroviárias e da rodoviária atraiu, no início do século XX, distribuidoras de filmes estrangeiras, como a Paramount, a RKO e a Fox. Em um período em que filmes eram distribuídos em cópias físicas, a proximidade de ônibus e trens que partiam de São Paulo era um ativo valioso. E essa presença das empresas estrangeiras acabou catalisando o interesse e os pequenos investimentos dos que circulavam por aquelas ruas. As primeiras produções da região ocorreram entre 1954 e 1967. Ainda em 1966, sob a égide do governo militar, a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) determinou o aumento no número mínimo de dias para um filme brasileiro ficar em cartaz nos cinemas (56 dias por ano). Além disso, o INC estendeu ao país inteiro um dispositivo que já funcionava em São Paulo e no Rio de Janeiro. O chamado Prêmio Adicional de Bilheteria consistia em um valor adicional a ser pago pelos exibidores ao produtor pelo desempenho de bilheteria dos filmes. A Boca do Lixo torna-se polo de produção de filmes pelo

aparecimento de produtores que se aventuravam a produzir, coproduzir ou concluir filmes, possibilitaram-lhes uma continuidade na atividade – os lucros obtidos serviam para o investimento em outras produções e coproduções. Nesse panorama, os pequenos distribuidores tinham alguma vantagem extra por já terem contato com o setor de exibição". (Ibid., p. 324)

As ações de incentivo do INC tornaram a produção de filmes um ramo com boas possibilidades de lucro. Para os autores, ainda que as políticas de incentivo tenham agido sobre o cinema brasileiro como um todo, a Boca do Lixo era especialmente favorecida pela sinergia entre produção, distribuição e exibição. Em pouco tempo, outras produtoras da cidade foram atraídas para aquelas ruas do centro velho da cidade de São Paulo. As facilidades ainda incluíam aluguéis baratos para escritórios e depósitos de equipamentos e adereços e mesmo para estúdios de filmagem. Essa concentração também incentivou os serviços de locação de equipamentos para a produção e a comercialização de insumos específicos para cinema. Além de recursos materiais, serviços técnicos e mão de obra especializada convergiam para a região em busca de trabalho nas muitas produções que aconteciam.

As muitas produtoras que atuavam no local servem como modelo para a Magnífica Filmes vista na série. No final da década de 1960, essas produtoras lançavam um número

expressivo de títulos. Ramos (1983 apud Gamo; Melo, 2018, p. 325) indica que, entre 1960 e 1966, o Brasil havia produzido em torno de 40 filmes. De 1967 a 1970, a contagem alcançou 60 títulos. Quando tomado o período entre 1970 e 1980, entre 50% e 60% dos filmes produzidos no Brasil saíram da Boca do Lixo (2021).

O cinema da Boca do Lixo favoreceu duas características que podem, especialmente a um olhar menos atento e criterioso, ser confundidas com toda a sua produção. Em primeiro lugar, o modelo de produção da Boca do Lixo acentuava as marcas da precariedade e da restrição orçamentária. As produtoras eram empresas pequenas, com pouca margem para investimentos do tipo especulativo. Frequentemente o fluxo financeiro de uma produção era provido com as receitas de filmes que estavam em cartaz naquele momento e do Prêmio Adicional de Bilheteria. Assim, as produções eram feitas sob o constante risco de falta de dinheiro e interrupção/cancelamento. Tal modelo de gestão da produção obrigava que os custos fossem reduzidos ao mínimo indispensável.

Era comum que os cachês do elenco e os salários do pessoal técnico fossem pagos apenas quando o filme rendesse na bilheteria. E não era raro que só viessem a receber quando houvessem feito um segundo filme para a companhia, que os mantinha sempre reféns pelo pagamento a receber, favorecendo relações de trabalho bastante precárias. Isso também implicava um elenco amador – ainda que grandes astros e estrelas tenham surgido na Boca do Lixo. A locação de equipamentos muitas vezes era compartilhada entre mais de uma produção – como na cena com o Zé do Caixão do episódio piloto de *Magnífica 70*, obrigando os trabalhos de filmagem a uma celeridade no uso de certos recursos. Empréstimos e escambos faziam parte da dinâmica de produção.

A precariedade tinha desdobramentos na dimensão estilística dos filmes. A lógica era a da decupagem clássica, mas reduzindo ao máximo qualquer elemento que pudesse ser tido como um luxo desnecessário. A filmagem de uma cena em busca de nuances de performance era algo a ser evitado. A fotografia tendia ao mais simples, com luz geral – da própria locação ou mesmo luz natural. A ordem era a contenção de gastos com material, equipamento e pessoal.

Além dessa impressão de penúria orçamentária, outra característica do cinema da Boca do Lixo que acabou marcando todo esse cinema é o apelo erótico – ainda que muitos filmes não recorressem ao erotismo. Um estudo mais aprofundado da Boca do Lixo

identificará produções em diversos gêneros, mas no final dos anos 1960 torna-se comum a produção de filmes baseados em comédias eróticas – as pornochanchadas (Gamo; Melo, 2018). O tom era sempre cômico, abrindo espaço para nudez e erotismo presentes desde os títulos sugestivos aos cartazes que revelavam os momentos mais picantes do filme.

A pornochanchada rapidamente se hibridizou com outros gêneros (*westerns* aventuras, ficções científicas, policiais etc.). Mesmo filmes menos cômicos aderiram à exibição de corpos e às relações sexuais que garantissem um apelo popular. Essa tendência é retratada na série por meio dos filmes que a produtora Magnífica realiza: *A Devassa da Estudante* e *A Virgem Encarcerada*.

Como já afirmamos, uma análise mais precisa sobre a Boca do Lixo não caberia nos limites desse trabalho. Um estudo compreensivo da Boca do Lixo (como muitos já realizados pela historiografia do cinema brasileiro) certamente revelará nuances e exceções significativas de um fenômeno muito mais complexo, incluindo obras com alta dose de experimentação e propostas muito mais autorais. Nossa síntese feita até aqui é, por si só, uma redução. E o mesmo ocorre no registro que *Magnífica 70* faz do cinema da Boca do Lixo. Mas o real objeto de nosso trabalho é menos a redução em si – seja a nossa, seja a da série – e muito mais as estratégias semióticas mobilizadas para mostrar o cinema da Boca do Lixo em uma série da HBO Latin America Group.

Precariedade e Opulência

A análise da série vai certificar sua origem. *Magnífica 70* é, em todos os aspectos, uma série com as marcas da HBO contemporânea. Quando observado o histórico das produções da marca no Brasil – e mesmo em outros países –, verificam-se traços reiterados, quando não, exacerbados na obra. As tramas paralelas criam um universo convoluto e reticulado em que os personagens se chocam e adensam a experiência narrativa. Do ponto de vista do estilo, *Magnífica 70* é uma obra belíssima, com cinematografia exuberante e uma recriação de época impecavelmente concebida. A qualidade técnica e o apuro estético de *Magnífica 70* são evidentes em cada cena, em cada plano.

Há uma farta literatura acerca de como a HBO construiu um *branding* em torno dos aspectos em que se diferenciava do conteúdo normalmente encontrado em séries de

TV aberta (Butler, 2018; McCabe; Akass, 2007; Santo, 2008). Um dos pontos enaltecidos sempre foi o *production value* ostentado em suas produções, como parte de um capital a manifestar e legitimar sua posição em uma hierarquia de campos discursivos (Akass; Mccabe, 2018). As produções da HBO devem cumprir certas expectativas. E é este o ponto que nos parece mais peculiar na série *Magnífica 70*: quando o cinema da Boca do Lixo é retratado em uma produção da HBO, estéticas contraditórias colidem. A precariedade do cinema da Boca do Lixo é incompatível com a opulência técnica e estilística da HBO.

Na série, essa “colisão estética” mostra-se por meio de um discurso verbal que tende a privilegiar uma forma de metalinguagem de natureza explicativa. Essa abordagem surge, no desenrolar da trama, quando o cinema da Boca do Lixo é constantemente referido nos diálogos dos personagens por meio de falas expositivas que explicam ao invés de mostrar. As falas, como a mencionada “qualquer um pode ser diretor”, compõem diálogos nos quais as personagens “explicam” o cinema da Boca do Lixo, gerando certa redundância, uma vez que as imagens mostradas caracterizam por si só a precariedade do universo de produção. Tais diálogos, além de reducionistas, acabam por substituir o próprio cinema.

Assim, a metalinguagem pretendida se dilui em duas operações de intermedialidade (Rajewsky, 2010). Em um primeiro nível, diegético, os personagens convertem o cinema da Boca do Lixo em discursos verbais, em uma operação de *transposição midiática* (*Medienwechsel*). Toma-se uma mídia e converte-se em outra, como em “adaptações fílmicas de textos literários, novelizações e daí por diante” (Ibid., p. 55). A proposta do conceito de transposição midiática acontece, nesse caso, não nos limites de uma obra singular, mas na própria configuração midiática (incluindo-se aí suas estratégias de formação de sentido e suas instituições). O que era o cinema da Boca do Lixo se torna uma explicação sobre o cinema da Boca do Lixo. A essa operação que ocorre no plano diegético soma-se outra no plano discursivo supra-diegético, em que a Boca do Lixo – agora um discurso verbal – faz uma *referência intermidiática* (*intermediale Bezüge*) como “referências em um texto literário a um filme específico, a um gênero de cinema ou ao cinema enquanto meio (a assim chamado escrita fílmica), assim como referências a pintura no cinema, ou a pintura em uma fotografia e daí por diante” (Ibid.). Nesse caso, em muitas cenas, a série da HBO Latin America Group propõe falar do cinema da Boca do Lixo. Uma configuração midiática referindo-se à outra.

Esse choque entre as expectativas de opulência e sofisticação da HBO e a precariedade com que a Boca do Lixo é identificada não resultam em um equilíbrio, mas em um claro domínio da HBO. O cinema da Boca do Lixo se mostra em uma versão edulcorada e disciplinada pela série. Além das reduções verbais que explicam esse cinema, mesmo os momentos em que os próprios filmes são exibidos é marcado por operações que acentuam a heterogeneidade discursiva. Vemos cenas de *A Devassa da Estudante*, *A Virgem Encarcerada* e *Minha Cunhada é de Morte*, todos produzidos pela Magnífica Filmes. Mas essas imagens raramente tomam o lugar da narração da série, sendo constantemente exibidas para os personagens na cena, com enquadramentos que revelam as bordas da tela; com frequência, intercaladas pela narração com as relações dos personagens que as assistem. O filme, precário, não se confunde com a série, opulenta e sofisticada, quase como propondo atualizar o conhecido slogan da marca “It’s not Boca do Lixo. It’s HBO”.

Um produto brasileiro para mercados internacionais

Além de representar o cinema da Boca do Lixo de uma forma mais adaptada às demandas e expectativas da marca HBO, *Magnífica 70* também se adaptou à sua condição de produto audiovisual para consumo em mercados internacionais. Mais do que *ser* uma série brasileira, é preciso que *Magnífica 70* pareça uma série brasileira. A experiência transnacional (Weissmann, 2012) prometida ao assistir a série depende do quanto a história aponta inequivocamente para o Brasil como país de origem. E nesse quesito, o cinema da Boca do Lixo dificilmente seria suficiente – outros países também têm indústrias cinematográficas precárias.

Como já mencionado, a Boca do Lixo é um fenômeno surgido e localizado em algumas poucas ruas do centro de São Paulo. No entanto, a identificação dos espaços narrativos como tipicamente brasileiros esbarra no fato de a cidade ser o centro econômico do país, altamente urbanizada e sem a iconografia pela qual o Brasil é reconhecido no exterior. Ainda que alguém habituado à cidade de São Paulo possa reconhecer alguns prédios e avenidas da cidade, um estrangeiro sem experiência com a cidade verá prédios de concreto e asfalto⁵.

5 Um exemplo desse fenômeno pode ser observado na série *Childrens Hospital* (webserie/TheWB/Adult Swin), um *single camera sitcom* estadunidense que alega se passar na cidade de São Paulo. O efeito cômico está no uso de *stock footage* da cidade de São Paulo usado para transições entre cenas, mas com a gravação das cenas obviamente ocorrendo na cidade de Los Angeles. Ainda que a diferença das imagens (*stock footage* e cenas gravadas) evidencie o truque e gere comicidade, o denominador comum são os prédios de concreto e o asfalto.

Essa ausência de identificadores visuais da cidade de São Paulo exige estratégias que produzam o que Havens (2018) chama de localismo conspícuo. Para o autor, algumas produções investem em escolhas que garantam as marcas do local de origem da obra para apelar a uma audiência internacional. Para Havens, isso ocorrer na exploração, às vezes, exacerbada, da iconografia do local de origem, na opção pelo uso de línguas naturais e dialetos ou mesmo em elementos que componham a história e se conectem inequivocamente com aquele local de origem. Esse localismo conspícuo transparece, na série, pelo peso da história do país e do retrato do período da Ditadura Militar.

Afirmar que a história de Vicente e seu amor pelo cinema da Boca do Lixo poderiam ser contados sem o peso do contexto histórico seria uma mera conjectura. Mas é seguro apontar que esse contexto, em *Magnífica 70*, se mostra de modo intenso e, muitas vezes, didático.

A construção dramática tão entrelaçada e carregada de tensão se manifesta na figura de Vicente. Como um censor do Estado, ele é responsável por determinar quais filmes se enquadram no padrão moral que o governo impõe. É ele quem deve buscar, nos filmes a que assiste e classifica, os indícios da “ameaça comunista” que tanto aterrorizou a política dos ditadores brasileiros. Gravitando em torno de Vicente, seu sogro, um general com discursos e trejeitos caricaturais, corporifica o puritanismo hipócrita e as ideologias da direita militar brasileira que comandou o país de forma sangrenta.

Nos diálogos entre os dois, toda sorte de explicações sobre os vieses da situação política brasileira da época constrói uma representação verbal daquele momento e daquele local – e certamente desnecessária a duas pessoas que vivem naquele contexto. A mesma estratégia torna os diálogos de Vicente com a sua chefe, Doutora Sueli, a corporificação dos discursos contra o comunismo e da política cultural daquela época.

A construção verbal desses conflitos gera diálogos que podem ser vistos como pretexto para mencionar o nome do país, mostrar a bandeira e mesmo imagens históricas que acentuavam a “brasilidade” da série.

A necessidade de comunicar o contexto histórico leva à construção de cenas com funções dramáticas, que podem ser analisadas diferentemente, de acordo com o público da série: nacional ou internacional. Como mencionamos anteriormente, podemos notar a explicação quase didática nos diálogos de fatos notórios a um brasileiro médio,

mas adequadamente informativos a um estrangeiro. Sob essa perspectiva, podemos ver as nuances da construção do conhecimento enciclopédico, definido por Eco (1997) como uma das bases para a compreensão do universo ficcional. É nas falas de Sueli e do General Souto que a ordem política vigente no Brasil de 1973 é materializada. Tais personagens não apenas possuem funções dramáticas importantes, como antagonistas, mas manifestam a história de um tempo e espaço específicos. Ambas as personagens só aparecem em suas funções oficiais, vestidos para o trabalho e exercendo sua autoridade. Por isso, em suas falas ecoam os discursos institucionais. Essa construção de um Brasil de 1973 por meio dos diálogos não se limita ao General Souto e a Doutora Sueli. Isabel, a esposa de Vicente e filha do General, corporifica a condição feminina hegemônica daquele momento. A personagem é a típica mulher “moderna” em meio a uma cultura ainda repressiva, sofrendo as frustrações das políticas de gênero vigentes e a ânsia pela liberação sexual que parecia nunca chegar ao Brasil. Mais que manifestar tais tensões em suas ações, Isabel faz questão de explicar cada um de seus motivos. Há, nas falas dos personagens, uma qualidade pedagógica que traduz os fatos daquele tempo e espaço. Tal qual já ocorrera na representação do cinema da Boca do Lixo, também o Brasil de 1973 é *explicado* nas falas dos personagens.

Considerações finais

Este artigo discute como as escolhas de conteúdo e forma na série *Magnífica 70* constroem uma narrativa acerca do cinema da Boca do Lixo mobilizando operações intermediárias. Enfatizamos a ambivalência estética da série que leva a um choque entre a HBO e o cinema da Boca do Lixo. De um lado, o assunto é a produção estigmatizada como precária e desprovida de sofisticação. De outro lado, é a série que precisa atender às expectativas institucionais de qualidade fundamentada principalmente no valor de produção e na sofisticação. O resultado, longe de um equilíbrio entre as forças, leva ao que chamamos de precariedade opulenta; uma representação luxuosa da penúria.

Esse retrato do cinema da Boca do Lixo é uma versão edulcorada para consumo em diferentes mercados globais, demandando que a série garanta ao consumidor estrangeiro a sensação de uma experiência “suficientemente brasileira”, sem abrir mão da qualidade de uma produção HBO. A brasilidade se configura, como vimos, pelo peso atribuído ao

contexto histórico brasileiro mostrado na série, em especial por meio dos diálogos entre os personagens. Essa necessidade de explicar e identificar o Brasil ao público estrangeiro leva a diálogos expositivos que, muitas vezes, podem ser redundantes não apenas para o público brasileiro, mas também para os próprios personagens, visto que estão imersos naquele contexto e não precisariam explicá-lo.

A abordagem operada neste trabalho de análise semiótica e centrada exclusivamente na série *Magnífica 70* pode oferecer subsídios para outros casos de coproduções internacionais. A contribuição de nossa reflexão, no entanto, também deve ser considerada em um escopo um pouco maior.

O exposto nos limites deste trabalho é apenas uma primeira contribuição acerca das adversidades das coproduções transnacionais. Os fluxos midiáticos internacionais manifestam fenômenos mais abrangentes e pervasivos que são inerentes à forma atual da indústria cultural. Corporações como a HBO Latin America carregam consigo estruturas industriais, padrões estéticos e interesses mercadológicos. E encontram, em seus parceiros locais, temas e capital criativo com características muito próprias. A dinâmica que emerge dessa relação deve ser observada, por um lado, em suas regularidades e nos riscos de ver emergir novas formas de assimetria. Por outro lado, é estratégico compreender como a resiliência da cultura local e o fortalecimento de uma indústria criativa verdadeiramente conectada com esses temas e com seus artistas pode funcionar como uma estratégia de resistência e reafirmação de identidades locais.

Referências

AKASS, K.; MCCABE, J. HBO and the Aristocracy of Contemporary TV Culture: affiliations and legitimatising television culture, post-2007. *Mise au point*, Marseille, n. 10, 2018.

BOCA DO LIXO. In: *Enciclopédia Itaú Cultural* [s. l.: Itaú, 2021]. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14351/boca-do-lixo>. Acesso em: 12 out. 2024.

BUTLER, J. G. *Television: visual storyteller and screen culture*. 5. ed. New York: Routledge, 2018.

CASTELLS, M. *Communication Power*. New York: Oxford University Press, 2009.

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

GAMO A.; MELO, L. A. R. Histórias da Boca e do Beco. In: Ramos F. P.; Schvarzman S. (orgs.) *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições SESC, 2018. p. 322-59.

GUARALDO, L. Série de Cidade de Deus ganha vitrine de ouro na HBO dos Estados Unidos. *Notícias da TV*, [s. l.], 23 jul. 2024. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/serie-de-cidade-de-deus-ganha-vitrine-de-ouro-na-hbo-dos-estados-unidos-123059?cpid=txt>. Acesso em: 4 nov. 2024.

HAVENS, T. Transnational Television Dramas and the Aesthetics of Conspicuous Localism. *FlowJournal*, [s. l.], 30 abr. 2018. Disponível em: <https://www.flowjournal.org/2018/04/transnational-television-dramas/>. Acesso em: 12 out. 2021.

IKEDA, F. S. M. *Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas streaming: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação*. 2022. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

LOTZ, A. *We now disrupt this broadcast: how cable transformed television and the internet revolutionized it all*. Cambridge: The MIT Press, 2018.

MAGNÍFICA 70. Direção: Cláudio Torres. Brasil: Conspiração Filmes, 2015.

MCCABE, J.; AKASS, K. *Quality TV: contemporary American television and beyond*. New York: I. B. Tauris Ltd., 2007.

JENNER, M. *Binge-Watching and Contemporary Television Studies*. Edimburgh: Edinburgh University Press, 2021.

NETFLIX. Shareholders Letter. [s. l.]: Netflix, out. 18, 2023. Disponível em: https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc_financials/2023/q3/FINAL-Q3-23-S Shareholder-Letter.pdf. Acesso em: 12 out. 2024.

RAJEWSKY, I.O. Border Talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality. In: Elleström, L. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London: Palgrave Macmillan, 2010. p. 51-68.

SANTO, A. Para-television and discourses of distinction: the culture of production at HBO. In: Leverette, M.; Ott, B. L.; Buckley, C. L. (eds.). *It's Not TV: watching HBO in the Post-television Era*. New York: Routledge, 2008. p. 19-45.

THOËR, C.; BOISVERT, S.; NIEMEYER, K. La télévision à l'ère des plateformes. Quels enjeux et opportunités pour l'industrie de l'audiovisuel et les public? *Questions de communication*, Marseille, n. 41, p. 315-338, 2022.

WEISSMANN, E. *Transnational Television Drama: Special Relations and Mutual Influence between the US and UK*. Houdmills: Palgrave Macmillan, 2012.

submetido em: 18 out. 2024 | aprovado em: 7 nov. 2024

A série policial *Bom dia, Verônica*: intermedialidade, hibridação narrativa e a mediação cultural local-global

The crime series Bom dia, Verônica: intermediality, narrative hybridization, and local-global cultural mediation

*Carlos Pereira Gonçalves*¹

¹ Pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutor e mestre em Ciências Sociais/Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Marketing e Moda no Senac. Ministra cursos livres de cinema no Sesc. E-mail: gpcarlos@uol.com.br

Resumo A proposta deste artigo é realizar uma análise crítica da primeira temporada da série brasileira *Bom dia, Verônica* (2020), coprodução da Netflix com a empresa Zola Filmes, criada pelos escritores de gênero policial Raphael Montes e Ilana Casoy a partir de romance homônimo e com direção geral do videomaker e cineasta José Henrique Fonseca. O texto se propõe a discutir três abordagens midiáticas e narratológicas: o processo social e estético de intermedialidade no campo das plataformas SVoD; os gêneros ficcionais e a questão da hibridação narrativa; e a mediação cultural local-global.

Palavras-chave Séries brasileiras, intermedialidade, hibridação narrativa, mediação cultural, gênero policial.

Abstract This study proposes to critically analyze the first season of *Bom dia, Verônica* (2020), a Netflix co-production with the Zola Filmes company, which was created by crime writers Raphael Montes and Ilana Casoy based on the homonymous novel and directed by and videomaker filmmaker José Henrique Fonseca. This study aims to discuss three media and narratological approaches: the social and aesthetic process of intermediality in SVoD platforms; the genres and the narrative hybridization question; and local-global cultural mediation.

Keywords Brazilian series, intermediality, narrative hydration, cultural mediation, police genre.

Séries brasileiras e as plataformas SVoD

Segundo pesquisa e reportagem do caderno Ilustrada, da *Folha de S.Paulo*, a empresa estadunidense Netflix programou para 2023-2024 investimento de cerca de 1 bilhão de reais voltado à coprodução de filmes e séries nacionais (Martins; Santos; Pretto, 2024), cifra que representa dois terços do valor total aportado em nosso sistema audiovisual ao longo de quase dez anos². A produção de obras originais, em relação às séries de ficção, foco temático deste artigo, tem sido viabilizada por meio de parceira comercial com produtoras multimídia

2 O modelo de coprodução audiovisual da Netflix foi iniciado no Brasil com a série 3%. Criada por Pedro Aguilera, foi adicionada ao streaming em nov./2016. O primeiro longa-metragem nacional, de assinatura original Netflix, foi *O matador* (Marcelo Galvão). Anunciado em 2016, teve lançamento na plataforma digital em nov./ 2017. Informações disponíveis em: https://about.netflix.com/pt_br. Acesso em: 9 fev. 2024.

e independentes (criação e desenvolvimento), localizadas, a maioria delas, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (Gonçalves; Soares, 2022), a exemplo da carioca Zola Filmes³, coprodutora da obra policial *Bom dia, Verônica* (2020), foco de análise principal deste artigo.

Esse atual investimento da Netflix no audiovisual nacional demonstra o interesse por parte da gigante plataforma global de entretenimento pelo “mercado Brasil”, que se destaca entre os maiores do mundo, tendo em vista o ranking do número de assinantes, em posição abaixo somente dos Estados Unidos (Flixpatrol, 2024)⁴, o montante de faturamento, entre outros motivos mercadológicos. A referida reportagem da *Folha de S.Paulo* informa ainda detalhado levantamento estatístico do consumo de filmes e séries brasileiras de coprodução e distribuição Netflix, com foco no *espectador estrangeiro*, formado por assinantes da plataforma provenientes de outras nações. Um dos casos mais ilustrativos dessa recepção mundial são os dados de audiência da série policial *DNA do crime* (2024), criada e dirigida pelo cineasta Heitor Dhalia. A obra, em sua primeira temporada, “figurou entre as preferidas do público em 73 países, chegando ao topo da categoria em 21 deles” (Martins; Santos; Pretto, 2024)⁵.

Esse *jogo transnacional de audiência* de obras audiovisuais coloca em cena uma discussão sociocultural sobre a *globalização* e o campo midiático emergente, composto por plataformas SVoD (Subscription Video on Demand) – Netflix, Prime Video, entre outras. Não obstante, modulando o ângulo da análise para outra ponta do iceberg, os processos históricos e sociais de *mundialização* (Ortiz, 1994) e *hibridação* (García Canclini, 2000), em contexto latino-americano, se a análise focar a pesquisa da *forma cultural* (Williams, 2016) que uma obra audiovisual ficcional adquire quando realizada por roteiristas, diretores, fotógrafos, cenógrafos, músicos de trilha e outros profissionais de nacionalidade brasileira, apropriando temas, personagens, tramas, gêneros, estilos e estéticas visuais e sonoras em *mediação comunicacional* com a realidade social do lugar onde é produzida (Martín-Barbero, 1997).

3 A Zola Filmes possui como sócio administrador José Henrique Fonseca, o diretor geral de *Bom dia, Verônica*. Fundada em 2012 e sediada no Rio de Janeiro dedica-se, principalmente, a conteúdos de ficção (Brasil Audiovisual Independente, 2024; Filmes B, 2024).

4 A Netflix não disponibiliza dados oficiais, número de assinantes e faturamento por país, exceto dos Estados Unidos, mas por grandes regiões do planeta. A base é formada por mais de 190 países. Os resultados referidos são estimativas da empresa de monitoramento digital Flixpatrol (2024).

5 De acordo com fonte de dados disponibilizados pela Netflix em período de mensuração de julho/2021 a janeiro/2024.

Este artigo pretende avançar nessa perspectiva do debate. Em linhas gerais, propõe-se realizar uma análise crítica da série policial *Bom dia, Verônica* (Netflix, 2020-2024), criada pelos escritores e roteiristas Raphael Montes e Ilana Casoy, a partir de romance homônimo, e produzida cenicamente sob a direção de José Henrique Fonseca, profissional de cinema, televisão e publicidade. Na aproximação das biografias e papel de escritura, coloca-se em discussão a autoria e a mediação cultural tendo em vista a produção seriada em plataformas digitais no Brasil.

Do ponto de vista dos temas e problemáticas teórico-metodológicos que orientam estruturalmente o artigo, este texto se propõe a discutir três abordagens midiáticas e narratológicas a partir da análise de produção e conteúdo da obra em foco: o processo social de intermedialidade entre a televisão e o cinema na produção brasileira de séries para as plataformas SVoD; os gêneros e a questão da hibridação narrativa; e a mediação cultural local-global.

A adaptação do romance policial ao formato websérie Netflix

Os personagens e o enredo de *Bom dia, Verônica* (2020), primeira temporada, foram criados a partir de romance homônimo lançado no país em 2016. Os autores são Raphael Montes e Ilana Casoy, especialistas do gênero policial nos campos da literatura e do audiovisual⁶. Montes consta como criador da série nos créditos finais, registrado em cada um dos oito episódios da primeira temporada. Ele assume, também, a posição de produtor executivo da obra (*showrunner*), compartilhando a escrita do roteiro com a coautora do romance de origem (Casoy; Montes, 2022), além de mais três profissionais de dramaturgia: Carol Garcia, Davi Kolb e Gustavo Bragança – o Quadro 1 registra detalhes dessa ficha técnica por episódios.

⁶ Adiante, será detalhada essa especialização de repertório dos realizadores.

N. na temp.	Título	Tempo	Escrito por
1	"Bom Dia, Verônica"	42 min	Raphael Montes e Ilana Casoy
2	"Dentro da Caixa"	42 min	Carol Garcia e Davi Kolb
3	"Uma Visita Inesperada"	47 min	Raphael Montes
4	"Ciao, Princesa"	41 min	Gustavo Bragança
5	"Fora da Caixa"	45 min	Ilana Casoy
6	"A Gaiola"	42 min	Carol Garcia e Davi Kolb
7	"Voa, Passarinha"	49 min	Gustavo Bragança e Ilana Casoy
8	"A mulher que sabia demais"	44 min	Raphael Montes

Quadro 1: Série *Bom dia, Verônica* (2020) – primeira temporada: episódios e roteiristas

Fonte: Elaborado pelo autor⁷.

A direção cênica geral é de José Henrique Fonseca, cineasta e videomaker, expoente da geração *Cinema da Retomada* (anos 1990), um dos fundadores da produtora Conspiração Filmes e sócio proprietário da Zola Filmes (Rio de Janeiro), empresa responsável pela coprodução da obra com a Netflix como comentado anteriormente. Essa direção cênica, conforme registrado nos créditos de vídeo da Netflix, é compartilhada com a equipe de diretores, Izabel Jaguaribe e Rog de Souza.

Na trilha sonora temos Dado Villa-Lobos e Roberto Schilling. Villa-Lobos, em sua carreira pós-Legião Urbana, grupo emblemático do rock brasileiro dos anos 1980, tem se dedicado à carreira de compositor de trilhas sonoras de cinema e televisão. No currículo do compositor, a banda sonora dos *filmes policiais O Homem do Ano* (José Henrique Fonseca, 2003) e *Bufo & Spallanzani* (Flávio Tambellini, 2001), este baseado em romance do pai do diretor da série *Bom dia, Verônica*, o escritor Rubem Fonseca, o mais renomado escritor do gênero policial no Brasil. Antônio Candido (1989, p. 210-211), utilizando os conceitos de "realismo feroz" ou "ultrarrealismo" para caracterizar a literatura brasileira inaugurada por João Antônio, Rubem Fonseca e Ignácio de Loyola Brandão, anos 1960-1970, afirma:

Rubem Fonseca (estreia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida.

⁷ Os dados deste quadro foram retirados da plataforma Netflix em 2024.

Entre as características da narrativa policial de Rubem Fonseca⁸, a referida violência, em ambientação social urbana, ganha visibilidade estilística na descrição dos assassinatos brutais, contidos em contos e romances, que “se configura com frequência como agressão ao corpo de outro ser humano” segundo interpretação de Monti (2011, p. 27). No livro e na série *Bom dia, Verônica*, de Raphael Montes e Ilana Casoy, essa dimensão de enunciação imagética da “violência urbana brutal” é permanente, mantendo sua condição sedutora, típica da literatura de Fonseca e de outros autores do gênero policial na atualidade, cuja caracterização da personagem principal, a policial civil Verônica, é modelada como uma mulher casada, nascida e residente na cidade de São Paulo, com comportamento sexual liberal, cujos casos extraconjugais são descritos com maior nível de detalhamento no livro do que na adaptação da Netflix.

O recurso da “voz off”, utilizado na versão audiovisual seriada, recria parte do texto do romance registado em primeira pessoa. Em ambos, série e romance, o fluxo narrativo intimista da personagem Verônica revela uma mulher marcada psicologicamente por caso de violência familiar e embates na afirmação profissional – ela trabalha em cargo burocrático de delegacia civil paulistana e deseja atuar como investigadora, atividade que irá exercer de modo extraoficial na trama.

Pelas mãos do diretor José Henrique Fonseca, especialmente, em cenas-chave para narrar os “assassinatos-ritos” praticados pelo personagem Cláudio Antunes Brandão, tipificado como policial militar e revelado *serial killer* ao longo do deslindar do enredo, observa-se o diálogo com o gênero horror em sequências específicas, em procedimentos visuais convencionais dessa narrativa no audiovisual. As cenas de violência tornam-se assim explicitamente plásticas, sedutoras e ferozes.

Nessa *circularidade cultural e midiática do gênero policial*, de intermedialidade entre os campos da televisão, cinema e plataformas streaming, temos certo aspecto narratológico e estilístico comum: o apuro fotográfico, de direção de arte e *mise en scène* na estética visual associada às obras do gênero e produzidas no audiovisual brasileiro, característica

8 Monti (2011) também menciona, para caracterizar o estilo narrativo de Rubem Fonseca, o erotismo, a condição solitária dos protagonistas e a citação referencial a elementos eruditos – artes visuais e literatura, além da mediação do gênero policial com o realismo, contextualizado pelo período histórico da Ditadura Militar (1964-1985) e a fase da Nova República.

marcante já sinalizada pelo pesquisador José Mário Ortiz Ramos (1994) em análise específica de séries de TV e filmes do gênero policial, produzidos nas décadas 1970-1990. Retoma-se à frente essa questão.

No caso de *Bom dia, Verônica*, temos em perspectiva dois “realizadores” essenciais para a criação da obra elaborada em formato websérie, o criador da dramaturgia e *showrunner* Montes e o diretor cênico e da linguagem audiovisual Fonseca, ambos especialistas do gênero policial em seus ofícios. Essa caracterização da produção coloca em cena do debate crítico dois apontamentos da proposta de análise deste artigo: a) Como a *intermedialidade* audiovisual, cinema, televisão e a plataforma SVoD Netflix molda a *forma cultural* (Williams, 2016) da série policial *Bom dia, Verônica*; e b) Entre os dois realizadores da série, Montes e Fonseca, a quem se deve atribuir a autoria da obra?

Para contextualizar a questão, cabem certos esclarecimentos iniciais sobre o conceito “websérie” apropriado neste artigo. Analisando o impacto das plataformas de streaming na produção e recepção audiovisual francesa, François Jost (2019) registra significativas transformações do campo audiovisual de seu país, que repercute no ecossistema da economia produtiva e nos modos de ver e consumir séries, indicando, assim, a necessidade de denominação própria para obras realizadas em plataformas da grande indústria audiovisual mundial, como Netflix, Hulu, Prime Video, e outras:

Além desses sites de compartilhamento, que combinam arquivos de televisão e vídeos amadores, também existem plataformas pagas que oferecem grandes catálogos de obras – filmes, séries, documentários e assim por diante – como o Hulu nos Estados Unidos ou a Netflix em 140 países. Esse fenômeno obscurece a definição do que anteriormente era chamado de *séries de televisão*. Com efeito, embora as histórias propostas não difiram fundamentalmente daquelas produzidas por ou para canais de televisão, *elas não merecem mais a qualificação de televisão*, pois pertencem a uma produção destinada à internet. Além disso, essas plataformas entregam repentinamente toda uma temporada, de modo que a noção de panfletagem e a narrativa de espera que resulta perdem sua relevância. (Jost, 2019, p. 69, grifo nosso)

O conceito websérie, como argumenta François Jost (2019) e, também, Giancarlo Cappello Flores (2019), decorre de certa premissa básica: são produções pensadas para o meio digital. Essa é a lógica que orientou “cineastas jovens e independentes aproveitando as diferentes plataformas gratuitas que existem, como YouTube, Vimeo, Daily Motion

ou Megavideo” (Flores, 2019, p. 6) a partir da primeira década do milênio. Essa é a lógica que orienta a produção realizada para o formato websérie da Netflix no Brasil desde o lançamento de *3%*, primeira temporada, disponibilizada na íntegra, com oito episódios, para consumo on-line em 25 de novembro de 2016 (O processo..., 2017).

A obra nasceu de projeto-piloto, criação de Pedro Aguilera, em formato websérie, e foi lançada inicialmente no YouTube (2011). Contou com verba do Ministério da Cultura (FIC-TV). A partir da versão profissional Netflix (2016), traduzida para mais de 20 línguas, a série se coloca no conjunto de outras obras originais da plataforma produzidas na última década, desde *House of Cards* (2013-2018), que criou um novo modo de produção e consumo audiovisual, em perspectiva do *público transnacional de massa*, que se distancia da tradicional produção de série para a *televisão linear*.

De novembro de 2016 a julho de 2024, foram lançados por meio da plataforma streaming Netflix 29 títulos de séries brasileiras de ficção. Todas foram produzidas para veiculação na plataforma e consumo em rito de imersão, audiência-maratona (*binge-watching*), em fluxo estimulado pela tecnicidade digital interativa (Gonçalves, 2020). Antes de avançar no debate crítico dessas problemáticas cabe apresentar as características ficcionais elementares da obra *Bom dia, Verônica*, com foco na primeira temporada: temática, enredo e principais personagens, bem como o circuito de gêneros ficcionais em torno da narrativa principal; o gênero policial.

Espaços, enredo e personagens

A narrativa de *Bom dia, Verônica* é centrada na história ficcional da “heroína” Verônica Torres (Tainá Müller), escritora de delegacia, situada na cidade de São Paulo, e pertencente ao Departamento Estadual de Homicídios e de Proteção à Pessoa da Polícia Civil. Na trama, Verônica é assistente do delegado e padrinho Carvana (Antônio Grassi), e filha de um admirado policial daquele microambiente social. O “antagonista” da primeira temporada, conforme dramaturgia criada no romance adaptado (Casoy; Montes, 2022)⁹, é o policial

⁹ Na segunda e terceira temporadas, a policial e investigadora Verônica se mantém como personagem heroica na trama ficcional, porém há incorporação de outros personagens e de tramas não presentes no romance de origem (Casoy; Montes, 2022). Na segunda temporada, lançada em agosto de 2022 e composta por seis episódios, sai de cena o antagonista Claudio e adentra-se à história ficcional de Matias Cordeiro (Reynaldo Gianecchini). Na terceira, disponível Netflix desde fevereiro 2024, em três episódios, Cordeiro se mantém no enredo junto a outro vilão, Jerônimo Soares (Rodrigo Santoro).

militar Cláudio Antunes Brandão (Eduardo Moscovis), marido de outra personagem-chave da história, Janete Cruz (Camila Morgado). O personagem Brandão é responsável por crimes sexuais de extrema violência e sadismo.



Figura 1: Bom dia, Verônica (2020). Episódio 1. Frame da sequência inicial

Fonte: Bom dia, Verônica (2020).

Verônica é casada e possui dois filhos. Na cena inicial da série, a heroína é focalizada em família, com os três abraçados na cama, situação que enuncia simbolicamente o *gênero melodrama*, que, junto à narrativa estrutural de toda a dramaturgia da temporada, o *policial*, bem como, o *drama social*, ancorado pelo tema da violência contra a mulher em contexto brasileiro e atual, configura os eixos narrativos da obra e orientam a análise ao longo do artigo.

Voltando ao enredo, a rotina de trabalho e vida privada da protagonista serão bruscamente alterados quando dois acontecimentos adentram o fluxo da trama, narrados nos episódios 1 e 2, respectivamente, desenhando, assim, o labirinto do suspense a ser alimentado até o clímax: o suicídio de uma jovem mulher na delegacia e a denúncia de Janete contra o marido, Brandão, num telefonema anônimo. Do processo de investigação, da aproximação entre Verônica e Janete, em contexto de denúncia ao quadro social anacrônico de violência à mulher em nosso país, a cultura patriarcal e machista, chega-se ao final da primeira temporada, revelando o culpado do duplo crime: o policial militar e *serial killer* Cláudio Antunes Brandão.



Figura 2: Bom dia, Verônica (2020). Episódio 8. Frame dos personagens Verônica, segurando a lanterna, e Claudio, ao fundo.

Fonte: Bom dia, Verônica (2020).

Entre a dramaturgia e a encenação, o pêndulo da autoria

O principal diretor da obra, o carioca José Henrique Fonseca, está envolvido com a narrativa seriada policial há mais de 30 anos, marcando estilisticamente seu cinema e produção seriada. Conforme referido anteriormente, ele é expoente do *Cinema da Retomada*, denominação relativa ao ciclo do cinema brasileiro dos anos 1990 (Gonçalves, 2011) e um dos fundadores da influente produtora no meio audiovisual brasileiro, Conspiração Filmes. Em 1993, em codireção com Paulo José e Denise Saraceni, dirige para a TV Globo a “minissérie” *Agosto*, adaptação do livro de Rubem Fonseca.

Em 2005, dirigiu e produziu em parceria com a HBO a série de TV *Mandrake*, baseada em personagem do livro *A grande arte*, outra obra do gênero de seu pai, adaptada ao cinema por Walter Salles em 1991. No filme de Salles, os diretores de *Bom dia, Verônica*, José Henrique Fonseca e Izabel Jaguaribe, foram assistentes de direção. O diretor Walter Salles, renomado internacionalmente por *Central do Brasil*, à época, bastante influenciado pela obra cinematográfica de Wim Wenders, que articulava o cinema autoral com *cinema de gênero*, especialmente, o *filme de estrada (round movie)* e o *cinema policial*, mobiliza tais narrativas na adaptação do livro de Rubem Fonseca ao audiovisual (Gonçalves, 2011).

Os roteiristas de *Bom dia, Verônica*, a paulistana Ilana Casoy e o carioca Raphael Montes, são escritores de livros no segmento policial com tiragens elevadas para o padrão do mercado nacional. O jovem carioca Raphael Monte participou de roteiros dos seriados de televisão *Espinoza* (GNT) e *Supermax* (TV Globo/Globoplay). A criminalista e escritora Ilana Casoy colaborou para a série de TV *Dupla identidade* (TV Globo), escrita por Gloria Perez e exibida em 2014¹⁰.

Nessa exposição de grande perícia do criador e dramaturgo Raphael Montes e o diretor geral José Henrique Fonseca quanto aos ofícios que dominam e a criação de obra em narrativa policial, coloca-se em debate a autoria da obra. A meu ver, ela deve ser dividida entre ambos, especificamente, em relação à série *Bom dia, Verônica*, convergindo a tradição de autoria dos campos cinema, atribuída ao *diretor*, e produção seriada na televisão, atribuída ao *dramaturgo*. Como tal questão estética requer o devido adensamento de análise, será retomado a seguir o debate crítico a respeito dos gêneros audiovisuais e do formato websérie a partir dessa caracterização da temática da obra e perfil profissional das suas realizações, observando as *mediações comunicativas* e a *competência cultural* (Martín-Barbero, 1997), na esfera produção.

Hibridações e intermedialidades na produção seriada nacional

Como exposto anteriormente, a estrutura e forma ficcional de *Bom dia, Verônica*, primeira temporada se articula, por meio da hibridação dos gêneros *policial*, *drama social* e *melodrama*, em leitura narrativa sintética da obra. Esse processo de fusão, de mesclagem de linguagens audiovisuais, é operado pelo *fazer criativo* e autoral por parte dos realizadores, principalmente, os roteiristas Raphael Montes e Ilana Casoy (dramaturgia) e o videomaker e cineasta José Henrique Fonseca (direção geral). Além disso, deve-se ter em consideração que os gêneros audiovisuais, o lugar de fora e limite à diegese de obras produzidas pelo cinema, televisão e plataforma streaming, são resultado de processo comunicacional complexo, articulado por agentes institucionais e mediações culturais, econômicos e tecnológicos do campo numa dimensão de longo tempo.

10 Além disso, a dupla de escritores multimídia realizou conjuntamente os roteiros dos longas-metragens *A menina que matou os pais* (2021) e *O menino que matou meus pais* (2021), disponível na Amazon Prime Video. Os filmes narram a história do Caso Richthofen, o primeiro pela perspectiva de Daniel Cravinhos e o segundo a partir do ponto de vista de Suzane von Richthofen.

Nesse sentido, destaca-se que o intenso processo de modernização da sociedade brasileira, anos 1970-1980, acaba por impactar e influenciar também os vários agentes do campo cultural, assim como as obras produzidas, a exemplo das telenovelas e séries de TV, os universos diegéticos imaginados e os modos de contar histórias, suas narrativas, personagens, tramas e gêneros ficcionais. A respeito dessa mediação social e histórica, a pesquisadora de televisão e cultura de massa Silvia Helena Simões Borelli escreve, abordando a transformação das matrizes originárias do melodrama apropriada ao formato telenovela nesse período de amadurecimento estético do formato e abasileiramento:

ainda que apareçam novos elementos, o melodrama mantém características do modelo originário, agora adaptado às novas condições; ele assume um perfil heterogêneo diretamente vinculado às alterações do processo histórico de modernização da sociedade brasileira, às novas condições tecnológicas, às complexificações na organização e gerenciamento empresariais das redes de televisão e as transformações na relação entre produção, recepção e consumo televisuais. (Lopes; Borelli; Resende, 2002, p. 260)

Em nosso país, o *gênero melodrama*, apropriado e ressignificado no campo televisão ao formato telenovela, a partir do rádio, cinema, teatro e literatura, em estreita mediação com a cultura popular e a ideologia conservadora dominante, é chave para compreender a cultura latino-americana (Martín-Barbero, 1997) ou a nação brasileira (Hamburger, 2005). Além disso, cabe sublinhar, o *melodrama televisivo brasileiro* é permeado pela dinâmica da “mesclagem narrativa” quando se observa a história do formato telenovela, ao incorporar representações e novos comportamentos socioculturais decorrentes do vigoroso processo de modernização social desse período histórico.

Destacando a produção da TV Globo, anos 1970-1990, temos uma estrutura narrativa em que o *melodrama*, narrativa ficcional hegemônica da telenovela brasileira, ao tematizar em texto serial, ao longo de 150 a 200 capítulos, a vida cotidiana, as relações familiares e os conflitos românticos, por outro lado, paralelamente, também incorpora, no limite posto pela censura e adesão da emissora ao ideário político do regime militar, com o *realismo crítico*, o tom e posicionamento de esquerda ou liberal-progressista, característico de parte da produção do cinema Embrasil (1970-1990) e teatro nacional à época, mediados pela *voz autoral* de agentes produtores, roteiristas e diretores (Hamburger, 2005).

A essa convergência entre *melodrama* e *drama social televisivo*¹¹, na composição narrativa das telenovelas brasileiras, a partir dos anos 1970, se deve acrescentar o gênero *comédia*, em sua vertente de paródia e crônica social, como outra forma narrativa estrategicamente utilizada pelos criadores da dramaturgia seriada como modo de modernização do formato, crítica social e diálogo com as matrizes da cultura popular e da ascendente classe média do período, além de burlar as barreiras da censura e da *ideologia institucional de integração* assumida pela TV Globo no período histórico da Ditadura Militar (1964-1985).

A emergência do *drama social televisivo* na composição dos personagens e tramas das telenovelas da TV Globo torna-se mais visível quando selecionada obras exibidas no terceiro horário de telenovelas de programação noturna (*prime time*), logo após o programa noticiário âncora da emissora, o Jornal Nacional, cuja exibição variou ao longo do tempo, das 20 (novela das oito) às 21 horas (novela das nove), a exemplo de *Dancin' Days* (Gilberto Braga, 1978-1979), *Roque Santeiro* (Dias Gomes, 1985-1986), *Vale Tudo* (Gilberto Braga e Aguinaldo Silva, 1988) e *Avenida Brasil* (João Emanuel Carneiro, 2012).

Quanto ao formato série de TV, mantendo o *período histórico formativo da ficção seriada moderna no Brasil* (anos 1970-1980), exibida à época em grade da TV Globo, às 22 horas, em busca da renovação estética e de outros públicos, temos o referido movimento de "hibridação narrativa" *melodrama, comédia e drama social televisivo*, que atravessa a produção vinculada ao projeto séries de TV, coordenado por Daniel Filho, com maior adensamento do gênero drama social (Ramos, 1995).

Ao filtrar o realismo crítico dos realizadores e as mudanças sociais e comportamentais do período, as séries de TV *Malu Mulher* (1979-80), *Amizade Colorida* (1981), *Armação Ilimitada* (1985-88) e *Delegacia de Mulheres* (1990) apresentam uma maior *complexidade da dramaturgia seriada nacional*, operados pela intertextualidade, paródia e diversificação de campos narrativos e temáticos.

Quanto ao gênero *policial*, narrativa central de *Bom dia, Verônica*, somando às experiências da TV Globo (Ramos, 1995) e TV Manchete (Francfort, 2008), anos 1980-1990,

11 A referida pesquisadora Sílvia Borelli (Lopes, Borelli, Resende, 2002) também observa essa característica do *hibridismo narrativo no melodrama televisivo*. Não obstante, não utiliza o termo *drama social* apropriado neste artigo por esse autor.

temos um conjunto de séries de TV, que apresentam certas características de interesse neste artigo, quais sejam: a) o intercâmbio dos “roteiristas especializados” do gênero com o *campo cinema*; b) a mediação narrativa reiterada com o gênero *drama social*, expressando a intenção crítica dos realizadores; c) a utilização do “sistema de estrelas”, atrizes e atores, especialmente formado pelo elenco da TV Globo; e d) o *apuro no tratamento visual* – fotografia, cenografia, direção de arte e edição de imagens, colocando em cena subjetividades e expressividades sociais do referido período histórico.

Os apontamentos anteriores demonstram que os quatro fatores atravessam o processo de desenvolvimento criativo da websérie *Bom dia, Verônica*, o que revela uma continuidade de processos midiáticos, interna ao campo audiovisual nacional, entre a *televisão linear* e as *plataformas streaming*, com base na análise da coprodução Netflix, realizada em parceria com empresas multimídia e independentes, a maioria de origem nacional.

São essas empresas produtoras que representam a *mediação institucional local*, colaborando para a continuidade dos “fios condutores” da *moderna tradição narrativa brasileira* construída em nosso audiovisual nas últimas décadas, com as demandas corporativas, ideológicas e estéticas das grandes empresas streaming, Netflix ou Prime Vídeo, por exemplo, ambas com sede nos Estados Unidos, representando, assim, a *mediação institucional global*. O movimento globalizante e unificador das plataformas digitais produz seu forte impacto nas esferas das culturas das mídias nacionais, mas não se pode pensá-las de modo uniforme ou totalizante (Lotz; Eklund; Soroka, 2022; Lotz; Lobato, 2023), a despeito da manutenção do poder hegemônico audiovisual estadunidense em esfera mundial.

Como afirma Renato Ortiz (1994, p. 94), “discute-se MacDonald’s, Dallas, Cadillac, e não fast-food, a serialização da dramaturgia televisiva ou automobilismo nas sociedades modernas”, que expressam, segundo o autor, a emergência da “sociedade global”, em mediação cultural com as estruturas e tradições das sociedades nacionais e locais.

A forma cultural série de TV e websérie

Quando Rick Altman (2010) investiga os gêneros cinematográficos em ambiente histórico e da indústria das narrativas estadunidense, elaborando sua *teoria semântico-sintática-pragmática*, ele sinaliza para a importância dos agentes institucionais na geração

dos gêneros do cinema, notadamente, ao abordar as grandes produtoras de Hollywood. Apesar de não nomear desse modo, Altman realiza uma leitura do poder institucional no *processo formativo e renovador dos ciclos genéricos* a partir de uma análise complexa de *mediações econômicas e sociais*, inseridas no *circuito* produção-distribuição-recepção, como as narrativas cinebiografia, musical, western e policial, além dos gêneros contemporâneos.

Apropriando-se parcialmente da metodologia e teoria de Altman (2010) para leitura dos *gêneros audiovisuais*, campos televisão e plataformas streaming, observa-se que, no período de formação das séries de TV no Brasil, nos anos 1970-1980, conforme análises anteriores, esse poder institucional, esfera da produção, é exercido pelas emissoras TV Globo, TV Manchete e TV Cultura, esta última voltada à produção infanto-juvenil. Essa *mediação institucional local*, do *processo formativo e renovador dos ciclos genéricos* em nosso país transcorre em fluxo mercadológico e cultural com a *mediação institucional transnacional*, representada pela profusa indústria de narrativas seriada norte-americana, matriz do formato série de TV, distribuída na programação do meio à época e até hoje (Carlos, 2006; Martin, 2014; Ramos, 1995).

Se os gêneros audiovisuais configurados na gramática narrativa do formato “série de TV” são unidades fundamentais de análise (Martín-Barbero, 1997, p. 134), ao revelar a mediação entre matrizes populares e a mídia, o campo audiovisual composto pelas plataformas SVoD coloca em relevo o jogo de tensões entre a cultura mundializada (Ortiz, 1994) e a culturas nacionais onde são produzidas as séries (Lotz; Lobato, 2023). Os gêneros exercem assim a função de mediações comunicacionais entre o local e o global.

Antes de avançar nessa análise da *mediação cultural* cabe retomar a distinção entre os formatos série de TV e websérie, discutida neste artigo a partir dos argumentos de Francois Jost (2009) e outros pesquisadores de séries (Carlos, 2006; Martin, 2014).

A tradicional matriz norte-americana da forma série de TV estabelece quatro mecanismos elementares de funcionamento e dinâmica – produção, distribuição e consumo: a) audiência atrelada à oferta de unidade seriada em consumo de frequência semanal; b) estrutura de temporada composta de 18 a 24 episódios, em média, visando atingir de 5 a 6 meses de exibição; c) renovação anual de temporada, conforme aferição de demanda-público; e d) exibição em faixa horária fixa, conforme grade de programação e segmentação de público-alvo das emissoras de TV.

No Brasil, tal estrutura foi utilizada pela TV Globo (Borelli, Priolli, 2000), desde os anos 1970-1980, porém, destaca-se o modelo da *minissérie*, que apresenta temporada única, e exibição na faixa horária a partir das 22 horas, após a programação das telenovelas. Desse modo o formato série de TV torna-se secundário à produção telenovela no Brasil, ao contrário da programação *prime time* estadunidense das grandes emissoras, a qual este formato seriado representa programa principal em conjunto aos telejornais e shows de variedades (Carlos, 2006).

Comparativamente, os formatos série de TV e websérie, do ponto de vista estrutural, se assemelham e se diferenciam especificamente no aspecto de extensão do bloco narrativo temporada, assim como por conta do processo social envolvendo as práticas de consumo. Se as séries de TV, visando a programação semanal do meio, possuíam, em média, de 18 a 24 episódios, especialmente observando a produção da TV até a última década, as webséries, objetivando a audiência do tempo individual e plural do acesso streaming, possuem, em média, de 6 a 10 episódios.

A série em análise neste artigo, *Bom dia, Verônica*, possui padrão estrutural e de consumo em formato websérie conforme qualificação efetuada ao longo do artigo. Quanto aos blocos narrativos, as três temporadas são compostas por oito episódios na primeira, seis na segunda, e três, na terceira e última. Essa perspectiva da forma seriada desenvolvida em menor número de unidades por temporada possibilitou à Netflix coproduzir mais obras seriadas, em diversos países do planeta, além de otimizar recursos voltados à produção, à qualidade da dramaturgia e experimental formal e narrativa. Além disso, temos a prática social do consumo das plataformas streaming que possibilita um rito cultural novo, específico:

Esse modo de consumir a série, por assim dizer, faz o campo da televisão encontrar o campo cinematográfico. O que isso quer dizer? Em primeiro lugar, olhamos para a série como um objeto escolhido, eleito, e não como um objeto imposto por uma programação, o que equivale a redescobrir o significado da abordagem que nos leva às salas para ver tal e tal obra. Em segundo lugar, apesar da abertura contínua da história – ou talvez por causa desta abertura –, o espectador que assiste muitos episódios seguidos está em busca do fecho que qualquer filme nos fornece. Derivando de episódio em episódio, a pessoa anseia a conhecer a palavra fim da história, que, por encerrar esse movimento dialético de abertura e fechamento, é sempre ilusória. (Jost, 2019, p. 71)

Considerações finais

A estratégia de construção argumentativa deste artigo, tendo como objeto específico a análise da série brasileira *Bom dia, Verônica*, se apoiou em estudos latino-americanos de referência, a respeito da cultura contemporânea e da indústria narrativa, especialmente, em relação à produção e recepção de telenovelas, séries de TV e webséries. Privilegiou-se, ainda, o debate do jogo de mediações local-global, intrínseco ao estudo da obra, formato e campo audiovisual streaming, a partir da investigação da produção nacional.

Parte-se da análise da telenovela, do processo histórico de *hibridação narrativa*, da atualização e abasileiramento do modelo melodrama, da constituição da grade de programação, do fluxo horizontal e vertical, desenvolvido pela TV Globo, emissora responsável pelo arraigado hábito de assistir a telenovelas em nosso país, pela geração de conteúdo nacional nas formas seriadas.

A produção de séries, em formato séries de TV, possui menor tradição, comparativamente, ao desenvolvimento das telenovelas no Brasil. Não obstante, a produção da TV Globo, TV Manchete e TV Cultura agrega uma história social de realização de obras que determinam uma matriz narrativa de referência, com destaque aos gêneros drama social, policial, comédia e juventude, em movimento criativo e industrial de mesclagens e hibridizações.

Na análise de *Bom dia, Verônica*, coprodução da Netflix com a Zola Filmes, empresa multimídia e independente, unidade de produção chave para compreensão do *emergente campo audiovisual das plataformas streaming*, do ponto de vista das lógicas de produção e configurações socioculturais do polo industrial local, foi destacado que certas peculiaridades, de competência cultural, por parte dos agentes de produção, o criador da dramaturgia Rafael Montes e o diretor geral José Henrique Fonseca, especializados no gênero policial, colocam a questão de autoria em debate.

Assim sendo, coloca-se certo desafio para os estudos da atual produção brasileira de séries, notadamente, a partir da análise das obras de ficção Netflix: além da tradição dos estudos de telenovela e séries no Brasil, cabe incorporar a fundamentação teórica e metodológica do campo do cinema, especialmente, em relação aos estudos dos gêneros audiovisuais. Uma perspectiva de complexificação e fôlego analítico, mas necessária, tendo em vista a tendência de intermedialidade entre televisão e cinema na produção streaming, em que *Bom dia, Verônica* é um objeto de referência para tal perspectiva de pesquisa.

Referências

- ALTMAN, R. *Los gêneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2010.
- BOM DIA, Verônica. Direção: José Henrique Fonseca. [S. l.]: Netflix, 2020.
- BORELLI, S. H. S.; PRIOLLI, G. (orgs.). *A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.
- BRASIL AUDIOVISUAL INDEPENDENTE – BRAVI. *Associados*. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://bravi.tv/associados/>. Acesso em: 9 fev. 2024.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARLOS, S. C. *Em tempo real: Lost, 24 horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.
- CASOY, I.; MONTES, R. *Bom dia, Verônica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- FILMES B. *Quem é Quem*. [S. l.], 2024. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- FLIXPATROL. *Assinantes Netflix em todo o mundo*, 2024. Disponível em: <https://flixpatrol.com/streaming-service/netflix/subscribers/>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- FLORES, G. P. Prácticas narrativas en las ficciones seriadas para la web. Una mirada a la producción de cuatro países en Sudamérica. *Comunicación y Sociedad*, Guadalajara, e722, p. 1-22, 2019. doi: <https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.7122>
- FRANCFORT, E. *Rede Manchete: aconteceu, virou história*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- GLOBOPLAY. *Séries*. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/categorias/series/>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- GONÇALVES, C. P. *Cinema brasileiro na estrada: identidade, mitologia e cultura contemporânea no gênero Road Movie, anos 1990-2000*. 2011. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.
- GONÇALVES, C. P. Fluxos, mediações e narrativas: o processo de comunicação dos gêneros audiovisuais de ficção em webséries brasileiras da Netflix. *RuMoRes*, São Paulo, v. 15, n. 28, p. 285-308, 2020.
- GONÇALVES, C. P.; SOARES, R. S. Recepção de webséries brasileiras Netflix: a perspectiva das mediações e os gêneros audiovisuais. *Revista ALAIC*, São Paulo, v. 21, n. 40, p. 103-114, 2022.

- HAMBURGER, E. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- IMDB. Internet Movie Database. *Titles*. Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- JOST, F. Extensão do domínio da televisão à era digital. *MATRIZES*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 61-74. 2019. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2p61-74>
- LOPES, M. I. V.; BORELLI, S. H. S.; RESENDE, V. R. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo, Summus, 2012.
- LOTZ, A.; EKLUND, O.; SOROKA, S. Netflix, library analysis, and globalization: rethinking mass media flows. *Journal of Communication*, Oxford, v. 72, n. 4, p. 511-521, 2022.
- LOTZ, A. D.; LOBATO, R. *Streaming video: storytelling across borders*. New York: New York University Press, 2023.
- MARTIN, B. *Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. São Paulo: Aleph, 2014.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MARTINS, C.; SANTOS, N.; PRETTO, N. Erotismo, crime e Larissa Manoela: descubra as séries e os filmes brasileiros que os gringos mais veem na Netflix. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 4 fev 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/02/erotismo-crime-e-larissa-manoela-descubra-as-series-e-os-filmes-brasileiros-que-os-gringos-mais-veem-na-netflix.shtml#:~:text=J%C3%A1%20%22DNA%20do%20Crime%22%2C,na%20fronteira%20com%20o%20Paraguai>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- MONTI, T. *Escritores e assassinos: urgência, solidão e silêncio em Rubem Fonseca*. 132f. 2011. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RAMOS, J. M. O. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- O PROCESSO: “3%”, a produção nacional de alcance global. *Spicine*, 2 fev. 2017. Disponível em: <https://spicine.com.br/o-processo-3-e-a-maior-estrela-do-audiovisual-brasileiro/>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

submetido em: 14 jun. 2024 | aprovado em: 4 jul. 2024

Elementos mundializados em narrativas de streaming: padronização e cultura de séries em *Young Royals*, *Wandinha* e *Sex Education*

Mundialized elements in streaming narratives: standardization and series culture in *Young Royals*, *Wednesday*, and *Sex Education*

Mauricio de Souza Fanfa¹, Ana Clara Lima Ribeiro², Mar Rodrigues Fonseca³

-
- 1 Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Atuou como professor substituto no Departamento de Ciências da Comunicação da UFSM e como pesquisador de pós-doutorado na Södertörns högskola, Suécia. Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Identidades e Fronteiras e do grupo de pesquisa Comunicação e Desenvolvimento. E-mail: maufanfa@gmail.com
 - 2 Bacharel em Produção Editorial pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), mestranda e bolsista CNPq no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG). Integra o grupo de pesquisa Leitura Literária, Edição, Mediação e Ensino (LLEME). E-mail: anaribeiroun@gmail.com
 - 3 Bolsista FAPEMIG, mestrando em Estudos de Linguagens, Edição, Linguagem e Tecnologia, no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG). Graduada em Comunicação Social – Produção Editorial pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: mar.rodrigues.fonseca@outlook.com

Resumo Este artigo analisa elementos de narrativas de streaming para identificar características promotoras de mundialização atuais da cultura de séries. São analisadas as séries *Young Royals*, *Wandinha* e *Sex Education*. A postura teórico-metodológica deste trabalho é derivada da análise cultural de produtos audiovisuais. São realizados apontamentos sobre idiomas, representações de migrantes e estrangeiros, estrutura escolar, sexualidade e hábitos de consumo. Identificamos uma perceptível padronização em representação de estereótipos, ambientações, elementos estéticos e elementos narrativos em tais séries, característicos de novos modos de mundialização das narrativas seriadas do streaming.

Palavras-chave Indústria cultural, cultura de séries, mundialização, padronização, narrativa.

Abstract This study analyzes elements of streaming narratives to identify characteristics that promote the current globalization of serial culture by assessing the TV shows *Young Royals*, *Wednesday*, and *Sex Education*. The theoretical-methodological position of this study stems from the cultural analysis of audiovisual products. It remarks on languages, representations of migrants and foreigners, school structure, sexuality, and consumption habits. This study found a noticeable padronization in the representation of stereotypes, ambience, aesthetic elements and narrative elements in such series, characterizing new modes of globalization in streaming serial narratives.

Keywords Cultural industry, series culture, globalization, standardization, narrative.

O modo de distribuição do streaming produziu novas formas de consumo de seriados. Caracterizado pelo lançamento e pela circulação mundial, pelo consumo *on demand* e pela plataformização, o streaming também produziu novas formas de ambientação e narrativa do audiovisual. Analisamos como as séries *Young Royals*, *Wandinha* e *Sex Education* apresentam elementos de características mundializadas, possivelmente produzidas deliberadamente visando um público global.

A postura teórico-metodológica deste trabalho pode ser pensada como derivada da análise cultural de produtos audiovisuais como descrita por Márcio Monteiro e Patrícia Azambuja (2018). A proposta construída pelos autores a partir de referências

materialistas culturais como Raymond Williams, Richard Johnson e Jacques Aumont traz uma combinação de perspectivas metodológicas sem uma lista fechada de técnicas específicas. Tem como objetivo compreender a complexidade dos produtos audiovisuais, considerando sua dimensão narrativa, representativa, política, econômica e a relação entre produção e consumo.

Em tal sentido, este artigo propõe-se a estudar aspectos culturais e econômicos da produção e circulação das séries, assim como os temas abordados, as representações, os elementos da narrativa e a ambientação. Objetiva-se, assim, identificar características contemporâneas da mundialização de narrativas seriadas e sua inserção na cultura internacional popular.

Na seção seguinte, apresentam-se as tramas das séries e seus criadores. Na terceira seção, é tratada acerca da noção de mundialização e padronização da cultura. Na quarta seção, analisa-se como diferentes temas são apresentados nas séries em questão: os idiomas e estrangeirismos; a estrutura escolar; temas de sexualidade; e hábitos de consumo. Na última seção, revisa-se a relação entre a cultura de séries como descrita por Marcel Silva (2014; 2015) e a mundialização, conceito definido por Renato Ortiz (2006).

Três seriados contemporâneos e seus *showrunners*

Young Royals foi lançada em 2021, tem três temporadas, com seis episódios cada, com uma média de duração de 45 minutos. A série narra a história fictícia de Wilhelm (Edvin Ryding), o príncipe mais novo da família real da Suécia, que é enviado contra a sua vontade para estudar em Hillerska, um colégio interno de elite fictício. Na escola nova, o protagonista precisa se adaptar à rotina e lidar com seu interesse romântico em Simon Eriksson (Omar Rudberg), um aluno bolsista de família estrangeira. O príncipe tem de enfrentar as pressões da família real enquanto tenta entender seus sentimentos por Simon, mantendo seu romance em segredo, e será forçado a ocupar o título de príncipe regente após a morte do seu irmão mais velho, Erik (Ivar Forsling). Entre os demais conflitos da série, estão as questões familiares e sociais da família de Simon, que destoa do resto dos alunos por sua situação financeira; a tentativa de sua irmã, que tem Síndrome de Asperger,

se enturmar recusando suas origens latinas; a inveja que August (Malte Gårdinger), primo e amigo de Wilhelm, sente do príncipe; a relação conflituosa de Felice (Nikita Uggla) com sua mãe e com seu corpo.

Sex Education foi ao ar em 2019 e, atualmente, tem quatro temporadas, todas com oito episódios, com uma média de 50 minutos de duração. Trata-se de uma série de comédia dramática britânica produzida pela Netflix. A narrativa acompanha os dilemas que, em grande parte, envolvem a sexualidade dos estudantes da escola Moordale, instituição fictícia. O personagem principal, Otis Milburn (Asa Butterfield), a partir do que aprendeu observando o trabalho da sua mãe, Jean (Gillian Anderson), uma terapeuta sexual, une-se com Maeve (Emma Mackey) para montar uma espécie de clínica de saúde sexual na escola. Também fazem parte da história Eric (Ncuti Gatwa), o melhor amigo gay de Otis, e seus relacionamentos amorosos marcados por homofobia, intolerância e amor não correspondido. A série também aborda questões pessoais da própria Maeve e a negligência que sofreu por parte da mãe; a vida pessoal da mãe de Otis; e conflitos mais superficiais envolvendo personagens secundários.

Por fim, lançada em 2022, *Wandinha* tem uma única temporada, que conta com oito episódios de aproximadamente 50 minutos. É uma adaptação dos personagens clássicos de *A Família Addams*. Acompanhamos de perto a Wandinha (Jenna Ortega), que, após um acidente em sua antiga escola, é forçada a frequentar a Academia Nevermore, na qual ela aprende a dominar suas habilidades paranormais. Durante sua estadia, a protagonista investiga uma série de assassinatos sobrenaturais pela cidade e tenta descobrir mais sobre o passado de seus pais, que também estudaram na Academia quando jovens. Ao mesmo tempo, Wandinha precisa equilibrar, com sua personalidade sagaz, fria e sarcástica, as relações novas e complicadas que atravessam seus conflitos pessoais, como colegas de quarto, interesses amorosos e vida escolar.

Silva (2014, p. 244) defende a importância da função de *showrunner* como centro criativo do programa. A expressão em inglês designa o principal responsável pela série, usualmente seu principal autor e produtor; para o autor: “A figura do escritor/produtor carrega um valor distintivo análogo ao do diretor de cinema na crítica cinematográfica”. Uma breve análise da carreira e biografia dos *showrunners* das séries em questão pode ajudar a compreender as características delas.

As três equipes de *showrunners* diferem em seus portfólios, mas convergem enquanto pensadores de um modelo de produção audiovisual perfeitamente adequado para o consumo mundializado. Para a análise dos *showrunners*, utilizamos como fontes primárias de informações as páginas na Wikipédia e no IMDb das séries e dos *showrunners* envolvidos com elas (Alfred..., 2023; David..., 2023; Laurie..., 2023a, 2023b; Stephen..., 2023; Miles..., 2023; Vinnie..., 2023).

Sex Education conta com uma *showrunner* estreante, Laurie Nunn, diferente das outras duas séries, que contam com times com variada experiência. Lisa Ambjörn, Lars Beckung e Camilla Holter, criadoras de *Young Royals*, já haviam participado de algumas produções de contexto nacional sueco, sendo *Young Royals* seu primeiro produto de escala global. *Wandinha* teve a produção a cargo de Al Gough e Miles Millar e tem direção de Tim Burton, três *showrunners* que já tinham um currículo extenso de produção audiovisual que fizeram sucesso no mundo inteiro.

Como *Wandinha* é uma readaptação de uma narrativa já conhecida e apreciada mundialmente, parece natural que tenham sido escolhidos produtores já conhecidos. Isso porque não seria necessário exagerar em um novo enredo, e sim estilizar elementos já existentes, de acordo com o que seria mais versátil para a realidade de consumo atual. Já os trabalhos anteriores das criadoras de *Young Royals* parecem, sob um olhar superficial, menos mundializados do que a produção sueca. Um exemplo disso é o próprio nome das produções de Lars Beckung: as outras realizações têm nomes suecos, enquanto *Young Royals* tem o nome originalmente em inglês, não traduzido na distribuição. Nessa mesma linha, Laurie Nunn, de *Sex Education*, tinha apenas trabalhado com curtas e longas-metragens, mas foi sua primeira vez atuando em uma produção seriada.

Tendo suas características criativas, experiências profissionais e especialidades de formação individuais, cada *showrunner* produz uma obra original que de forma alguma poderia ser produzida pelo outro: a de *Sex Education* com sua experiência na comédia e em assuntos voltados à atividade sexual, os de *Young Royals* com a dinâmica política estrutural da Suécia; e os de *Wandinha* com seu estilo distinto, ainda que clássico do gênero sombrio que sustenta *A Família Adams*.

No entanto, todos eles se apropriam das mesmas estratégias de mundialização que tornam cada um desses produtos autênticos triviais. Esses elementos percorrem

tanto a narrativa, que será explorada mais à frente neste artigo, quanto as estratégias de marketing e distribuição, a preferência do streamings à exibição tradicional em canais de TV, o lançamento de toda uma temporada de uma vez só (possibilitando a experiência da maratona) e o comprimento dos episódios e das temporadas.

Mundialização, padronização e inovação

Renato Ortiz (2006), na introdução de seu livro *Mundialização e cultura*, nos apresenta reflexões a respeito da globalização, conceito que é explorado pela maioria dos autores como um processo de unificação que viabiliza a cultura de massa. Contudo, Ortiz defende que, embora possa parecer que o mundo global afaste as particularidades, o que de fato permite que a cultura se torne massificada não é uma uniformização das características de cada sociedade, e sim do conteúdo que é apresentado para elas, que atende às demandas específicas e singulares de cada uma. Segundo o sociólogo, as “sociedades globais”, como ele denomina, têm pontos comuns que se tocam, mas que não atuam juntos em um mesmo espaço.

Cada espaço é marcado por valores particulares e por uma mentalidade coletiva modal, pois uma civilização é uma continuidade no tempo da larga duração. Tudo se passa como se cada “cultura” tivesse um núcleo específico, permanecendo intacto até hoje. O mundo seria um mosaico, composto por elementos interligados, mas independentes uns dos outros. (Ortiz, 2006, p. 17)

Ortiz (2006) também chama a atenção para um dos pontos mais importantes deste artigo: a tecnologia está em uma posição regente na vida das pessoas, que organiza e direciona seus cotidianos, e são justamente esses meios de comunicação digitais que potencializam a globalização e a unificação mundial. Afinal, eles permitem que a comunicação ultrapasse as barreiras geográficas, possibilitando o fluxo comunicacional que democratiza a cultura particular de cada espaço. Essa cultura, ao ser difundida, não se torna hegemônica, porque cada tradição ainda se define como típica da região em que surgiu, mas sim mundializada, já que agora pode ser acessada, consumida e experienciada em qualquer localidade do planeta.

Por outro lado, Milton Santos (2000) argumenta sobre como a presença planetária de um novo sistema técnico – a técnica informacional – caracteriza a globalização. É importante registrar que, no pensamento de Santos (2000), não há separação entre técnica e política,

logo, ambas interagem em sua regência da vida cotidiana. Há globalmente, de acordo com o autor, a influência de uma cultura de massas, que aponta para homogeneização e imposição sobre a cultura popular. Isso ocorre porque a cultura de massas atua a cabo do mercado e da globalização econômica, financeira, técnica e cultural. Trata-se de uma força vertical e unificadora. Ressalta-se que, de acordo com Santos (2000), tais avanços não acontecem sem resistência por parte da cultura preexistente.

Para Santos (2000, 2008), tal condição de verticalidade é antagonista da noção de horizontalidade. A horizontalidade é a agregação de pontos contínuos, de solidariedade orgânica, “o conjunto sendo formado pela existência comum dos agentes exercendo-se sobre um território comum” (Santos, 2000, p. 109). Trata-se das relações comunitárias e suas práticas solidárias cultivadas em função do meio geográfico local.

A verticalidade, por outro lado, são os pontos hierárquicos separados no espaço que organizam os fluxos da sociedade e da economia. A hierarquia produzida pelas verticalidades se dá em suas ordens técnicas, financeiras, políticas, informacionais e culturais. Tanto verticalidade quanto horizontalidade são forças atuantes na globalização, no entanto, produzem diferentes relações entre os territórios.

Tais noções caracterizam as relações espaciais, e o território passa, assim, a sofrer os efeitos de forças centrípetas e forças centrífugas. As forças centrípetas produzem agregação, convergência, coesão e, portanto, horizontalização. Já as forças centrífugas “podem ser consideradas um fator de desagregação, quando retiram à região os elementos do seu próprio comando, a ser buscado fora e longe dali” (Santos, 2008, p. 287). Dessa forma, as relações técnicas e políticas de informação e cultura, quando articuladas em uníssono aos interesses do mercado e dos grandes agentes da globalização econômica, produzem uma relação desagregada e desidentificada com a informação e a cultura.

Como veremos adiante, na análise das séries, elementos que poderiam atuar como representações de localização, capazes de promover forças centrípetas, promotoras de agregação e de relações horizontais, são suprimidos. Séries que poderiam ter seu local caracterizado passam a promover uma representação local centrífuga e esvaziante.

As plataformas de streaming, ao serem suportadas pela internet, se tornam meios de consumo audiovisual com menos limitações territoriais: para assistir os conteúdos

circulados na Netflix, não é necessário ir ao cinema e nem ter um sinal de antena ou conexão de TV a cabo. O streaming funciona como um facilitador da mundialização da cultura, que, hospedada em um mecanismo além da área geográfica, reproduz narrativas que se propõem a utilizar elementos que possam provocar identificação com todo e qualquer público.

A Indústria Cultural tende a selecionar os assuntos e o que é consumido, o que, por sua vez, gera produtores de conteúdo receosos de abandonar as lógicas vigentes.

Isso necessariamente leva a um conservadorismo do mercado, tanto estético quanto político, com relação ao que é escolhido: uma nova ideia, por definição, não tem registro de vendas. [...] Apanhados em meio a essa estrutura financeira, os editores estão perceptivelmente – e compreensivelmente – menos dispostos a fazer uma aposta em um livro desafiador ou em um novo autor. (Schiffrin, 2001, p. 116-117)

O autor faz referência ao mercado editorial, no entanto, a mesma lógica pode ser aplicada a toda estrutura da Indústria Cultural, já que o que rege as escolhas de adaptações, renovações e cancelamento de produtos audiovisuais também são as lógicas capitalistas, que tendem a ser conservadoras, já que visam ao lucro como objetivo final do consumo. Dessa forma, é notável, por exemplo, a diferença da abordagem do tema da sexualidade entre *showrunners* iniciantes e os bem-estabelecidos no mercado.

No ponto de Ortiz (2006), valores e instituições culturais importantes na vida das pessoas não são obscurecidos pela atuação da mídia. Pelo contrário: a mídia se apropria desses elementos presentes no dia a dia em uma representação que dialoga diretamente com o consumidor. O autor considera a cultura de massa um sistema de símbolos que se relacionam tanto com a vida cotidiana como com o espaço de memória internacional, fornecendo apoios atrativos para esse sistema já muito bem conhecido pelo público-alvo.

Ao reproduzir os sistemas com os quais o telespectador está acostumado, a mídia o penetra em sua intimidade. Concomitantemente, apresenta-lhe elementos novos, estrutura seus instintos e orienta suas emoções. Esse equilíbrio constitui um modelo confortável de produção criativa, ao mesmo tempo que estratégico. O indivíduo consome a proporção exata de referências de padronização necessárias para provocar identificação, mas não o bastante para deixá-lo entediado, sempre incorporada a elementos inovadores que cativam e despertam o interesse.

Para a análise também foram considerados os conceitos de padronização e inovação descritos pelo sociólogo Edgar Morin (2011). Pensando em enredos que atendam às demandas de entretenimento de uma variedade de culturas, com uma forte presença de elementos uniformizados, surge a necessidade de algo revolucionário, que desperte a curiosidade do público e o mantenha interessado pela trama.

Para Morin (2011), a respeito do controle da cultura de massa pela Indústria Cultural, diferentemente dos regimes autoritários, quem controla as informações distribuídas para o público em um sistema democrático são as grandes empresas de entretenimento. Tais empresas atendem ao interesse da sua classe dirigente da mesma maneira, apropriando-se de um modelo de criação com o objetivo de gerar lucro.

Toda essa estrutura só funciona quando existem enredos, conflitos e personagens que fornecem estruturas internas às obras. A Indústria padroniza regras, convenções e arquétipos, mas mantém elementos que fazem com que os produtos pareçam individualizados. Nesse sentido, a cultura de massa também reafirma uma padronização de interesses que democratiza o consumo e solidifica a cultura mundializada defendida por Ortiz (2006) em suas análises culturais.

Elementos mundializados em três séries de streaming

Como objeto de análise deste estudo, consideramos as duas primeiras temporadas de *Young Royals*, a temporada única de *Wandinha* e as três primeiras temporadas de *Sex Education*. Nos baseamos no circuito cultural de Johnson (2010 apud Monteiro; Azambuja, 2018) e no conceito de cultura de Williams (2003 apud Monteiro; Azambuja, 2018), como trabalhados por Monteiro e Azambuja (2018), devido à abrangência das técnicas utilizadas e à flexibilidade que a metodologia proposta oferece. Assim, as observações feitas consideram não só o que é representado nas séries, mas também seu contexto de produção e os possíveis efeitos gerados pelo seu consumo.

Dessa forma, destacamos, principalmente, a representação de minorias sociais, caracterizadas por Muniz Sodré (2005) como uma condição de acesso à voz, ou seja, a possibilidade de ter suas questões, opiniões e necessidades levadas em consideração de maneira ativa nas decisões comuns da sociedade. Tal condição costuma relegar esses

grupos a condições de vulnerabilidade jurídico-social. Assim, a minoria social também é caracterizada por buscar a transformação de tal condição social. Tais representações são importantes não só para a individualidade dos sujeitos, mas para os ideais e estereótipos que se consolidam no espaço da memória internacional.

Vale definir também de quais minorias sociais estamos falando. Incluímos, então, a representação de minorias presentes nas três produções da Netflix, sendo elas imigrantes latinos, imigrantes de outras nacionalidades europeias (no caso de *Sex Education*), pessoas LGBTQIA+, negras, amarelas e no espectro autista. Cria-se, assim, um apanhado de identidades minoritárias que, coletivamente, apresentam experiências similares no ocidente. Hall (2016, p. 13) explicita a importância que a representatividade exerce na vida individual desses sujeitos, validando a existência deles e oferecendo possibilidades de existência.

[...] em seu ato de representar, constitui não somente a identidade, mas a própria qualidade existencial, ou “realidade” (ontologia), da comunidade política, sendo representada em seus valores, interesses, posicionamentos, prioridades, com seus membros (e não membros), suas regras e instituições. Nesse contexto, da “representação como política”, não ter voz ou não se ver representado pode significar nada menos que opressão existencial.

Mesmo que de forma superficial, as produções recentes contribuem para a alteração de padrões sociais. A busca por transformação social é analisada por Sodré (2005), a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari, ao redor da noção de fluxos de transformação, característica do devir-minoritário. Minorias envolvidas em tais fluxos e em busca de transformação social associam-se a relações identitárias e organizações em grupo para tomada de posição em conflitos e relações de poder. A ação socialmente minoritária envolve, em tal sentido, uma posição ético-política contra-hegemônica. Por isso, é importante considerar os aspectos da produção e como se utilizam dessas representações. Nesse sentido, nossa análise propõe expor que a inclusão de personagens fora do eixo cisheteronormativo branco é uma ferramenta para a criação de identificação imediata entre obra e consumidor. O que ocorre é a exploração de minorias que usualmente não se sentem representadas, por falta de produções anteriores, e se conectam fortemente com produções contemporâneas com as analisadas, devido à sensação de pertencimento.

Idiomas e representações de migrantes e estrangeiros

As três séries em análise representam estrangeirismos por meio de imigrantes que falam outros idiomas. Em *Young Royals*, a família de Simon é toda latina, e sua mãe fala espanhol na maior parte do tempo. Em *Sex Education*, nenhum personagem fala uma língua estrangeira, ainda que alguns personagens secundários sejam de outros países. Em *Wandinha*, o pai da família Addams tem origem latina.

Em vários momentos, esses estrangeirismos são reproduzidos com equívocos, estereótipos e preconceitos. A representação de Gomez, em *Wandinha*, é o exemplo mais óbvio, mas isso também acontece com a mãe de Simon e até mesmo com Eric. Além disso, são elementos que, na maior parte do tempo, ficam em segundo plano, servindo quase como um adereço para a narrativa, e não como um ponto orientador do enredo. Isso fica claro em *Wandinha*, uma vez que a origem latina de Gomez em nada influencia a protagonista.

Gomez não se comunica em espanhol de maneira significativa na série, mas usa expressões no meio de diálogos em inglês e são atribuídos estereótipos a ele, como sotaques forçados e histórico de passagem pela polícia, ainda que inocente. Até mesmo características equivocadas, como o nome "Gomez", que é, na verdade, usado como sobrenome em países latinos, e raramente como primeiro nome (Rose, 2019).

Da mesma maneira, a descendência de Simon, em *Young Royals*, não parece cumprir nenhum papel específico na sua narrativa. Sua origem não é especificada em nenhum momento, nem na série e nem em resenhas, entrevistas e informações extras disponíveis em blogs e sites. Sua mãe é descrita apenas como latino-americana, desprezando as diversidades que existem nos países das Américas Central e do Sul. O único possível sinal sobre a nacionalidade da família aparece em apenas uma cena, em um diálogo de fundo, quando Linda menciona que outra personagem chegará na cidade, vinda do México. As conversas que acontecem em sua casa, em espanhol, são entendidas pelos seus filhos, que a respondem ora em espanhol – principalmente Simon –, ora em sueco – Sara, que só utiliza esse idioma. Vemos que a rejeição da personagem pela língua da mãe se relaciona com sua principal trama da primeira temporada, que é se integrar à sociedade e cultura do colégio interno, sendo o uso do idioma uma das maneiras que isso é representado. Surge, então, o questionamento do porquê atribuir o estrangeirismo a esses personagens,

como estrangeiros latinos comuns, já que isso pouco influencia na trama. O conteúdo dos diálogos em si não perderia sentido se traduzidos. Os idiomas funcionam como um elemento de caracterização, um marcador de diferença entre Sara, a família e suas aspirações, uma vez que Sara busca ser aceita pela alta sociedade.

Em *Young Royals* também temos a presença de Madison, uma estudante intercambista que se comunica apenas em inglês. Todos se comunicam com ela sem dificuldades, os demais personagens falam com ela em sueco e são respondidos em inglês sem que haja desentendimentos. A normalidade com que o inglês – língua padrão para espaço de memória ocidental – integra os diálogos revela o quanto essa produção facilmente se desterritorializa, criando espaços de não representação em um não lugar comum e acessível a todos.

Por fim, em *Sex Education*, a relação de Eric com seus antepassados nigerianos parece ser a única que de fato tem um impacto na história, mas isso só é explorado algumas temporadas depois. A religião da sua família é um ponto que instiga no personagem dilemas morais e angústias a respeito de seu modo de se expressar, e os momentos que ele passa na Nigéria impactam diretamente no seu relacionamento com outros personagens. Porém, o que mais fica marcado é a sua ausência e não de fato o seu contato com suas raízes, que parece ser rapidamente esquecido depois de alguns episódios.

Estrutura escolar

As escolas em que as histórias se passam são citadas até mesmo nas sinopses das três séries, mesmo que sejam fictícias. Sua relevância é marcada inicialmente pelo nome: não são citadas de forma genérica, mas sim com nomes próprios; Hillerska, em *Young Royals*, Moordale Secondary School, em *Sex Education*; e Academia Nevermore, em *Wandinha*. A princípio, Hillerska e a Academia Nevermore têm um ponto em comum que não se aplica à Moordale: são colégios de prestígio, que selecionam os alunos, seguem um padrão de rigidez e se importam com o status social. Contudo, na terceira temporada, Moordale tem uma nova diretora, que transforma a estrutura escolar de *Sex Education* em um ambiente mais parecido com os das demais séries: agora, Moordale também tem regras severas, sistemas de punição, uma direção conservadora e até mesmo uniformes escolares.

Os uniformes existem nas três séries e não parecem de forma alguma ter ligação com os países de ambientação. Pelo contrário, trata-se de gravatas, calças ou saias, terninhos e camisas sociais em tons escuros e sérios, mas que não fazem referência a nenhuma cultura ou identidade nacional marcada.



Figura 1: A. *Young Royals*, Suécia. B. *Sex Education*, Inglaterra. C. *Wandinha*, Estados Unidos

Fonte: Elaboração própria a partir das series *Sex Education* (2019), *Wandinha* (2022) e *Young Royals* (2021)

Além disso, podemos observar a escola como uma obrigação que acontece contra a vontade dos personagens: em *Young Royals*, em forma de punição pelo envolvimento de Wilhelm com um escândalo público; em *Wandinha*, como uma reabilitação por conta do assassinato cometido pela protagonista; e, em *Sex Education*, uma questão que atravessa conflitos sociais para Maeve, que vive uma situação de precariedade familiar com um histórico de abandono do ensino.

Em todos os casos, também percebemos o apoio psicológico por meio da terapia, que, de certa forma, conversa com o ambiente escolar, mas de maneiras diferentes: em *Young Royals*, o tratamento é oferecido dentro da escola; em *Wandinha*, é ordenado pela corte, feito com o auxílio da escola, mas acontece na cidade vizinha; e, em *Sex Education*, ocorre de forma menos tradicional, uma vez que a psicóloga é, na verdade, a mãe do personagem principal, que é contratada pelo colégio para consultorias de educação sexual. Os diretores das escolas

também são colocados em posição para ditar o rumo da história e orientar os conflitos do enredo, muitas vezes mostrados como ditadores, injustos e até mesmo antagonistas.

Nos elementos em comum entre as escolas também estão os armários metálicos nos corredores, os grupos de coral acapella, equipes de esportes aquáticos (canoagem e natação), festas e bailes como cenários para acontecimentos importantes da narrativa.

Sex Education é um grande exemplo da mundialização dessa experiência escolar, porque escolhe propositalmente desterritorializar sua escola, incluindo características do *high school* dos Estados Unidos, que são os armários nos corredores. Em entrevista para o Radio Times, a criadora da série afirma que a escolha dos armários foi para trazer uma essência nostálgica dos filmes de John Hughes (Harrison, 2019). Dessa forma, os seriados ajudam a construir uma escola padrão ideal, assim como um conjunto de experiências comuns atreladas a ela. Percebemos como as diferenças entre as escolas são poucas: as três apresentam estruturas e atividades similares, além dos mesmos componentes para a hierarquia de poder.

Sexualidade

Todas as séries analisadas têm como temática a sexualidade na adolescência: *Young Royals* e *Sex Education* abordam isso como tema central de suas tramas, e *Wandinha* trata a questão de forma menos significativa. Pode existir uma correlação com os criadores das produções, uma vez que os produtos de *showrunners* estreantes não fogem desse tópico, mas o abordam de forma direta. Vale ressaltar também que essas duas séries também incluem personagens LGBTQIA+ de forma direta e anunciada.

Em *Young Royals* o relacionamento de Wille e Simon é o enredo principal que perpassa as duas temporadas da série, sempre tencionando os conflitos internos e externos dos personagens com sua sexualidade. Para o príncipe, ser LGBTQIA+ significa lidar com a opinião pública e as pressões da coroa; para o bolsista, representa navegar numa relação nova com alguém de uma realidade muito diferente da sua. Na produção sueca, acompanhamos o clichê da descoberta da sexualidade, incluindo um relacionamento escondido e uma cena no final da segunda temporada, quando o príncipe regente assume seu relacionamento publicamente.

Já *Sex Education* aborda diretamente a vida dos adolescentes e suas atividades sexuais, mas falha em tornar o núcleo LGBTQIA+ algo além de personagens secundários

e escrita rasa. Eric é a representação estereotipada do melhor amigo gay do protagonista e todos os seus dilemas estão diretamente ligados a ser da comunidade, até mesmo aqueles que atravessam suas relações familiares, sua religião e seu desempenho escolar. O garoto tem que lidar com bullying, assumir sua sexualidade e seus relacionamentos com outros personagens, especialmente seu *bully*, Adam. Durante a segunda temporada, Eric e Adam têm uma série de encontros sexuais. Na terceira, navegam seu relacionamento, com Adam ainda no armário, até um grande anúncio público de que Eric quer namorá-lo. Outro personagem da comunidade na produção é Cal, uma pessoa não binária que usa os pronomes neutros *they/them* em inglês. A personagem tem um papel muito limitado na trama, mas todos os seus conflitos também estão atrelados à sua identidade.

Wandinha se torna a exceção nesse caso, por não ter nenhum dos seus personagens principais ou secundários pertencentes à comunidade LGBTQIA+ de forma explícita. Entretanto, isso não impediu que a comunidade de fãs da produção torcessem para que *Wandinha* e *Enid*, melhor amiga de personalidade contrária à da protagonista, se tornassem um casal.

No Tiktok⁴, a hashtag “*wenclair*” – uma união dos nomes “*Wednesday Addams*” e “*Enid Sinclair*” usada para se referir ao suposto casal – atingiu 2 bilhões de visualizações, fora suas variações como “*wenclairfanfic*”, “*wenclairedit*” e “*wenclairart*”. Entre os comentários feitos nos vídeos, destacamos “se não tiver *wenclair* na 2ªtemp eu choro ou paro de assistir”, do perfil *Lilith_Blight_.*, e “cara eu shipo a *enid* com a *wednesney* mas se ela ficar com o *Xavier* pra mim tanto faz só n quero q ela fique com o *tyler*”, por *Alicezx_g*.

Nada foi confirmado pelos *showrunners* e não cabe a este artigo uma análise sobre a codificação do relacionamento entre as duas, mas inferimos que, quando não existe a presença de personagens LGBTQIA+, os fãs criam suas próprias interpretações das relações representadas. Afinal, em um contexto midiático em que a grande maioria das produções audiovisuais reproduz repetidamente as mesmas narrativas estereotipadas, independentemente do enredo e dos personagens, é natural que a expectativa de um casal que se distancie dos padrões heteronormativos acabe aparecendo.

4 Disponível em: <https://www.tiktok.com/tag/wenclair>. Acesso em: 8 jun. 2024.

Em essência, o que se representa de relações e personagens LGBTQIA+ nas produções analisadas é uma exploração superficial de pautas identitárias. Isso se dá por todos os conflitos surgidos para esses personagens estarem diretamente ligados a suas identidades. As escolhas feitas pelos *showrunners* não são acidentais – uma vez que, para Ortiz (2006), nenhuma representação simbólica está esvaziada de ideologia. Eles estão abordando esse tema como forma de criar uma identificação imediata com uma porção do público que não teve, até então, sua vivência representada nas telas. No entanto, como criadores de padrões de consumo e mais importante de identidade, cria-se uma ideia no espaço de memória internacional popular, que a existência de pessoas LGBTQIA+ se resume aos conflitos que suas identidades geram. Esse artifício pode facilitar a identificação individual de muitos consumidores, mas também pode ser criticado, por explorar pautas identitárias para a criação de vínculo e reconhecimento, principalmente em comunidades como o X (antigo Twitter), as quais priorizam a existência desses personagens.

Hábitos de consumo

As três produções mundializadas representam a realidade hiperconsumista e demonstram hábitos de consumo, sejam eles de alimentos, marcas ou músicas, para criar identificação. Como Lipovetsky (2007) argumenta, a apropriação de marcas é feita para fins individuais e para a integração em um grupo, contribuindo para a consolidação da identidade dos sujeitos. Dessa forma, as séries se utilizam desse mecanismo, referenciando objetos da cultura mundializada facilmente reconhecidos pelos telespectadores.

Assim, as marcas estão presentes nas três produções, sejam elas de roupa, carros, eletrônicos ou redes sociais. Em *Young Royals* vemos muitas marcas de luxo para caracterizar o estilo de vida dos personagens. Em *Sex Education* elas aparecem de forma mais sutil e menos proeminente, ainda que construam um espaço que faz referências aos anos 1980. Em *Wandinha* muitos artigos vintage são utilizados. A análise se torna pertinente, pois, enquanto as séries que não são dos Estados Unidos se preocupam em integrar elementos dessa cultura em suas representações, a produção estadunidense insere elementos nostálgicos e anacrônicos em seu cenário para criar esse não lugar. Significativamente, os três produtos audiovisuais têm como mesmo objetivo a construção desse espaço

desterritorializado que seja de reconhecimento imediato dos consumidores. A diferença entre eles é que as produções europeias se preocupam em tornar seus cenários reconhecíveis, utilizando elementos mundializados, e a estadunidense cria esse local comum pouco nacionalizado, visto que sua cultura já faz parte do espaço de memória internacional.

Esse fenômeno também se mostra nos hábitos alimentares dos personagens, que não incluem comidas ou tradições típicas, mas expõem alimentos comuns no norte ocidental. Em *Young Royals*, por exemplo, vemos diversas comidas como cachorros-quentes, macarrão e pizza. Em *Wandinha*, o principal restaurante é uma cafeteria, em que vemos os personagens consumindo principalmente café. Em *Sex Education* temos a representação de bolos, cereais matinais e pães. Todos esses alimentos facilmente se integram nesse não lugar que se espera construir.

Outro fator interessante são as trilhas sonoras que acompanham a construção desse lugar desterritorializado. A maior parte das músicas são em inglês, mesmo na produção sueca. Em *Wandinha*, especialmente, temos o resgate de músicas antigas, assim como a utilização da trilha sonora em línguas estrangeiras à da produção, como francês e espanhol, principalmente, para caracterizar o gosto da protagonista pelos clássicos. Já *Sex Education* compõe sua trilha sonora com músicas que não são contemporâneas. Em cenas das três séries temos os personagens ouvindo música das trilhas sonoras, apresentando ao consumidor o gosto dessas identidades fictícias, possibilitando uma identificação direta com as personagens.

O uso do retrô em *Wandinha* e *Sex Education* se justifica para estabelecer uma conexão afetiva imediata com aqueles que reconhecem os elementos e os apreciam. Lipovetsky (2007) ajuda a pensar acerca de tal prática como resultado da sociedade do hiperconsumo, que tem por objetivo retomar sensações da infância ao mesmo tempo que oferece aos jovens a sensação de serem adultos. O autor afirma que na lógica do consumo experiencial o entretenimento fácil e sem a necessidade de esforço para o entendimento são a alternativa para os sujeitos usarem sua liberdade para não pensar. Além disso, para que um personagem como a *Wandinha* seja caracterizado como amante dos clássicos, primeiro faz-se necessário que os objetos culturais referenciados – por exemplo, Edgar Allan Poe – tenham sido mundializados e integrados ao espaço de memória internacional popular. No entanto, quando essas referências passadas se misturam a elementos contemporâneos,

cria-se a realidade do não lugar, em que o tempo e suas marcas temporais ficam suspensos, permitindo que as produções não sejam datadas.

Cultura de séries como fator de mundialização

Características de diferença localizada (como armários, uniformes, idiomas ou hábitos de consumo) ou questões do debate público (como diversidade sexual), entre outras pontuações, são cuidadosamente elaboradas pelas produções. O objetivo é a circulação entre o maior público possível alcançável no nicho e a circulação mundial com a menor fricção possível.

Silva (2014; 2015) analisa, a seu tempo, o consumo de séries via TV a cabo, download de arquivos de vídeo ou formas ainda incipientes de streaming. Hoje, dez anos depois, o streaming consolidou-se como forma de distribuir séries. Um seriado, atualmente, estreia ao mesmo tempo em todo o mundo e é consumido ao mesmo tempo por todo seu público global potencial. É também, portanto, desenhado para tal público global. Tal característica de distribuição também mudou a forma como os produtores localizam as ambientações e narrativas de tais histórias.

Os seriados de TV, hoje transmitidos mundialmente via streaming, são fortes agentes culturais. Ocupam espaços de entretenimento e socialização. Cultura de séries é a expressão que Silva (2014) utiliza para descrever tal fenômeno. O autor, analisando como as narrativas seriadas fazem parte de nossa cultura e como elas se comportam em nossa relação com a televisão, conclui que os seriados produzem “uma nova telefilia, diacrônica e transnacional” (Silva, 2014, p. 246).

Os seriados aqui analisados demonstram uma diferença contemporânea em relação ao seriado de televisão de décadas atrás, produzido primariamente para circulação nacional e posteriormente veiculado no exterior. Acentua-se, assim, a mundialização da cultura de séries. Trata-se de uma intensificação do que Silva (2014, p. 247) identificou com uma “espectatorialidade hiperconectada, típica de uma cultura das séries, que podemos chamar de cibertelefilia”.

Considerações finais

Diante das análises de tais obras, destacamos que a padronização, perceptível na representação de estereótipos, ambientações, elementos estéticos e elementos narrativos,

foi potencializada pelo consumo em plataformas de streaming. Migrantes e estrangeiros, assim como seus idiomas, surgem com características superficiais, sem aprofundamento. Do mesmo modo, a estrutura escolar representada segue um padrão, ainda que as histórias passem em lugares geograficamente diferentes. A sexualidade aparece como um tópico que busca ser explorado por algumas das séries, inclusive pela sua relação com pautas identitárias, no entanto, também não foge da construção de uma experiência padrão. Além disso, os hábitos de consumo não constroem a localização das séries, pelo contrário, reforçam a construção desses lugares desterritorializados.

As tecnologias que tornaram e continuam tornando produções audiovisuais experiências midiáticas de consumo em massa e viralização global têm impacto direto na forma que essas estruturas se organizam, e, conseqüentemente, em sua qualidade. Mesmo com as diferenças entre as obras analisadas, que vão desde as mais sutis, como a variedade de temáticas abordadas, até as mais evidentes, como seus países de origem, as três continuam apresentando semelhanças óbvias que muitas vezes não são coerentes com suas origens narrativas e acabam tornando seus roteiros pouco originais, triviais. Os elementos de inovação se apresentam em cada uma delas de forma superficial, apenas para que elas circulem como um produto novo, quando, na verdade, se trata de narrativas recicladas. Não é possível afirmar por quanto tempo esse modelo é capaz de se sustentar.

As três obras analisadas permitem identificar como a mundialização tem operado na cultura de séries. As séries, atualmente, contam desde sua estreia com público virtualmente global. A cibertelefilia, hoje sob a lógica do streaming *on demand*, se torna independente da transmissão televisiva, limitada pelo alcance do sinal e da cobertura. Tal característica afeta a localização e outras formas de ambientação cultural, sugerindo novos modos específicos de mundialização das narrativas seriadas do streaming.

Referências

ALFRED Gough. *In*: Wikipedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2023]. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Gough. Acesso em: 19 mar. 2023.

DAVID Morrissey. In: IMDb. [Estados Unidos, 2023]. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0332184/>. Acesso em: 19 mar. 2023.

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

HARRISON, E. Netflix's Sex Education is set in a British school – so why does it feel so American? *Radio Times*. Northampton, 17 maio 2019. Disponível em: <https://www.radiotimes.com/tv/comedy/sex-education-netflix-british-show-look-so-american/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

LAURIE Nunn. In: IMDb. [Estados Unidos, 2023a]. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm5677403/>. Acesso em: 19 mar. 2023.

LAURIE Nunn. In: Wikipedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2023b]. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Laurie_Nunn. Acesso em: 19 mar. 2023.

LIPOVETSKY, G. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MILES Millar. In: Wikipedia. . [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2023]. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Miles_Millar. Acesso em: 19 mar. 2023.

MONTEIRO, M.; AZAMBUJA, P. Análise cultural de produtos audiovisuais: relato de construção de protocolo teórico-metodológico. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 19, n. 41, p. 49-66, 2018. DOI: <https://doi.org/10.13037/ci.vol19n41.5482>

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

ORTIZ, R. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

ROSE, Erica. Gomez. In: Wikipedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2019]. Disponível em: <https://www.behindthename.com/name/gomez/submitted>

SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTOS, M. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SEX Education. Direção: Ben Taylor, Kate Herron. Reino Unido: Netflix, 2019.

SCHIFFRIN, A. *O negócio dos livros: como as grandes corporações decidem o que você lê*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia*, São Paulo, v. 14, p. 241-252, 2014.

SILVA, M. V. B. Origem do drama seriado contemporâneo. *MATRIZES*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 127-143, 2015.

SODRÉ, M. Por um conceito de minoria. *In*: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 11-14.

STEPHEN Graham. *In*: IMDb. [Estados Unidos, 2023]. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm1087368/>. Acesso em: 19 mar. 2023.

VINNIE Jones. *In*: IMDb. [Estados Unidos, 2023]. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0587692/>. Acesso em: 19 mar. 2023.

WANDINHA. Direção: Gandja Monteiro, James Marshall (III) e Tim Burton. Estados Unidos: Netflix, 2022.

YOUNG Royals. Direção: Rojda Sekersöz. Suécia, 2021.

submetido em: 8 jun. 2024 | aprovado em: 18 set. 2024

Dizis turcas: o romance, o sensorial e o erótico

Turkish *dizis*: romance, the senses, and eroticism

*Carolina Oliveira do Amaral*¹

¹ Professora de Roteiro e Dramaturgia para Cinema e TV na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), desenvolve pesquisas no campo de narrativa, cinema de gênero e estudos de roteiro. Atualmente, é coordenadora do ST Estudos de Roteiro da Socine (2020-2024). E-mail: carolinaoamaral@gmail.com

Resumo

As *dizis*, ou dramas turcos, são séries semanais com longos episódios, cujas histórias, narradas numa incomum lentidão, privilegiam o romance heterossexual dentre todas as tramas do enredo. Este artigo destrincha essa lentidão própria do formato e a maneira como as tramas de romance são desenvolvidas nas séries. A análise também destaca as singularidades do formato e a construção de um erotismo sensorial e narrativo característico das *dizis*.

Palavras-chave *Dizi*, drama turco, romance, sensação, erotismo.

Abstract

Turkish *dizis*, or Turkish dramas are weekly serials with lengthy episodes, whose stories are told with an unusual slowness, placing particular emphasis on heterosexual romance within the plots portrayed. This article examines the inherent slow pacing of the format and how romantic storylines are developed within these series. The analysis also highlights the distinctive features of the format, as well as the construction of a sensory and narrative eroticism that is characteristic of *dizis*.

Keywords *Dizi*, Turkish drama, romance, sensation, eroticism.

Quando analisamos a produção televisiva atual, percebemos que o amor romântico heterossexual ainda é um elemento bastante determinante em termos de *storytelling*. Quantas tramas A, B, ou C ainda são determinadas por um romance que se desenvolve ao longo da história, condicionando assim finais de episódio, finais de temporada e demais ganchos narrativos aos avanços e às revezes de um casal? O par amoroso heterossexual parece um assunto superado, mas, na prática, ainda é bastante central nas histórias produzidas pela indústria massiva televisiva. Já se desenvolveu um argumento (Amaral, 2020) acerca da sinergia entre tramas de romance e a necessidade de criação de suspense pela ficção seriada. Neste artigo, o objetivo é abordar a relação romance/ficção seriada num recorte específico de produção cuja dependência das tramas de romance heterossexual é bastante relevante: as *dizis* turcas. Três cenas de diferentes séries serão trazidas para abordar o assunto: as comédias românticas *Será isso amor?* e *Amor na Ilha* e o drama *Hercai*, compondo um mosaico de exemplos, seja numa abordagem melodramática ou cômica,

que se apoiam igualmente na força de um casal central como produtor de tramas, subtramas e viradas narrativas. Discute-se, também, como as demoras na conclusão de tais tramas estão intimamente ligadas a uma construção de erotismo sensório e narrativo bem característico das *dizis*.

Dizis: formato e gênero

O país que mais exporta conteúdo roteirizado no mundo são os Estados Unidos. Em segundo lugar está a Turquia (Bhutto, 2019). Apesar de bastante populares na América Latina², nos Bálcãs, no Oriente Médio e no Norte da África, tal informação ainda causa espanto³ porque as pessoas tendem a considerar as séries produzidas pela Turquia, chamadas pelo mercado de *dizis*, um produto ainda de nicho e pouco conhecido do grande público. São dramas semanais, produzidos à medida que são exibidos, com uma forte carga melodramática em episódios com mais de duas horas de duração. No mercado internacional, os episódios semanais são reembalados como episódios diários de 40 minutos, e daí, além das semelhanças descritas anteriormente, vem o apelido brasileiro de “novelas turcas”. O público latino-americano em geral está treinado com os códigos melodramáticos das telenovelas que são usados reiteradas vezes pelas *dizis* e, como suspeita Acosta-Alzuru (2024), por isso o formato foi tão bem-aceito no continente. Para a pesquisadora venezuelana, essa familiaridade, aliada a uma produção bem-feita e ao uso de paisagens novas – um certo exotismo orientalista –, pavimentou o sucesso inicial das *dizis* na América Latina, mas a permanência dez anos depois só foi possível com a habilidade narrativa que as séries apresentam.

As *dizis* reúnem elementos de diversos outros formatos televisuais, mas organizados num modo de produção e produto final específico: como as telenovelas, as *dizis* são filmadas no momento em que estão em exibição, ou seja, numa lógica de obra aberta na qual a interação e aceitação do público é fundamental para destino da obra, que pode render

2 Em 2024, completa-se dez anos que as séries turcas começaram a ser transmitidas na América Latina – em 2014, o Chile exibiu a *dizi Mil e uma noites* – evento que foi comemorado no último *Content America*, em janeiro de 2024. No Brasil, a primeira série exibida foi *Fatmagul*, em 2015, pela TV aberta Band, no formato diário de telenovela.

3 Numa reportagem recente, o jornal *The Economist* (The third-largest..., 2024) trata o sucesso de séries turcas na Europa continental com espanto e coloca a Turquia como a terceira maior exportadora de conteúdo roteirizado do mundo, atrás apenas dos Estados Unidos e do Reino Unido.

muitas horas ao longo dos meses; como as séries, podem ser canceladas ou renovadas para mais temporadas; e, como os k-dramas, apresentam episódios longos semanais. A pesquisadora Arzu Öztürkmen (2022) argumenta que as *dizis* são um gênero novo e em ascensão. Ela as define como um “uma série semanal, com duração em torno de duas horas; geralmente filmada em locações reais com um estilo de narrativa visual, cujas histórias misturam romance, ação e vida familiar, contadas com uma emotiva e natural lentidão” (Ibid., p. 109).

Diferente do que propõe Öztürkmen, se pode argumentar que as *dizis* não são um gênero, mas um formato. Gêneros são sistemas complexos de comunicação (Deleyto, 2009) capazes de organizar a maneira como vemos, ouvimos e sentimos as obras audiovisuais. Estes também trabalham com um horizonte de expectativa que o público reconhece e faz relações. Por fim, gêneros reúnem convenções narrativas e afetivas (Mendes, 2008) que se avizinham a outros gêneros. Tais justificativas pretendem fundamentar que as *dizis* são um formato multigenérico como as telenovelas, os doramas e as séries de TV. Formatos organizam modos de produção, de consumo e circulação. As *dizis* são produções feitas para a TV turca que cada vez mais veem nas vendas internacionais um mercado importante para manter as séries em exibição (Ozturkmen, 2018). Observam determinados rituais de exibição e consumo locais que são reinventados nos mercados globais para onde viajam, muitas vezes criando tensões entre as preferências do público doméstico e o estrangeiro (Acosta-Alzuru, 2024). No mercado brasileiro, as *dizis* compõem catálogos dos mais variados streamings e são exibidas em TVs, com episódios diários.

O formato dizi organiza convenções de diferentes gêneros narrativos, como melodrama, comédia romântica, suspense, além de apresentar um estilo particular reunindo modos de fazer identificáveis. Perceber as *dizis* e o que elas apresentam de singularidade em termos narrativos será o propósito analítico deste artigo, com especial atenção às tramas de romance e à construção do erotismo para um público notadamente feminino heterossexual.

Romance, erotismo e lentidão

Retomemos a definição de *dizi* proposta por Arzu Öztürkmen (2022, p. 109), com ênfase na parte final que remete a “uma emotiva e natural lentidão”. Apesar de as *dizis* serem

repletas de dramas pessoais, conflitos e suspense, há uma notável lentidão que é transmitida tanto pelo ritmo em que as histórias são contadas quanto pelo uso ostensivo da câmera lenta nos momentos de maior tensão. Numa *dizi*, as tramas costumam se desenvolver mais lentamente. Como coloca em palavras uma refugiada síria sobre os dramas turcos: “Eu gosto que elas são longas e nunca terminam. As séries sírias terminam em um mês, mas as turcas continuam. Eu sinto que vivo com elas” (Bhutto, 2019, p. 147). A profusão de capítulos não necessariamente implica numa lentidão narrativa, mas indica, no mínimo, que tais histórias têm um controle do tempo no longo formato e o usam a seu favor. Um dos trunfos é exatamente essa sensação apontada pela espectadora, que se sente parte da história ao acompanhá-la por tanto tempo. Não se trata da lentidão observada no *slow cinema*, caracterizado por “planos longos ou extremamente longos, estrutura narrativa discreta e ênfase na quietude do cotidiano” (Monteiro, 2017, p. 434). A lentidão das *dizis* se relaciona com a demora de determinadas tramas para serem concluídas, o que não impede que as histórias sejam repletas de conflitos, revezes e montagem rápida. As tramas de romance são um exemplo que nos ajudam a entender como essa lentidão se concretiza audiovisualmente.

Tramas de romance costumam aparecer em quase todos os gêneros e formatos televisuais, até mesmo reality-shows contam com isso ou são feitos especialmente para performar romances. Mas nem sempre a trama de romance é o que chamamos em roteiro de trama A, ou seja, a principal, aquela que conduz todas as outras tramas da história. Por exemplo, nas telenovelas, o casal principal costuma ser central para o desenvolvimento de toda a história, mas, raramente, a história em si é sobre o romance dos dois. Há intrigas, vinganças, segredos revelados e outros elementos que ganham o destaque narrativo do folhetim. Nas *dizis* – pelo menos nos títulos licenciados para o mercado brasileiro – o romance costuma ser a trama A e é tão central que o número de personagens ou subtramas é menor que os das novelas brasileiras. Uma das razões, como explica Öztürkmen (2018, p. 9), é devido a questões políticas internas da Turquia, “o crescente autoritarismo e a dependência da indústria em audiência e publicidade limitou os canais aos gêneros romance e suspense”. Portanto, falar de amor não é apenas uma estratégia, mas uma necessidade. Geralmente, nas *dizis*, os personagens envolvidos romanticamente só efetivamente vivem esse romance

com a história mais avançada. Em inglês se usa a expressão *slow burn*, o lento aproximar de um casal que mostra desde o início que tem tudo para ficar junto, mas demora muito para reconhecer e desfrutar disso.

Encontros e desencontros amorosos correspondem à trama central de qualquer comédia romântica de 90 minutos, quando o casal principal só admite e vive o amor perto do final. E essa mesma arquitetura narrativa é utilizada em *Será isso amor?*, com 52 capítulos e mais de 100 horas de duração. Tramas de comédias românticas usadas na ficção seriada não são novidade. Na verdade, há uma relação profícua entre encontros e desencontros amorosos e a serialização, uma vez que tais momentos se encaixam muito bem na estrutura do gancho narrativo (Amaral, 2020). Eles vão se beijar? Eles vão se assumir? E várias outras perguntas podem ser utilizadas em finais de blocos, capítulos, episódios e temporadas, que em inglês se condensou na expressão *will they won't they* (eles vão ou não vão). Mas até que ponto se pode alongar tal estrutura sem esgarçar a história?

Não há uma resposta geral para esse questionamento, apenas a percepção de que nem sempre tramas longas de conquista resistem ao teste do tempo. Existe um limite tênue entre postergar a consumação do romance para atrair a atenção do espectador e o risco de a espera por uma resolução ser demasiada e se perder o público. Trata-se de um difícil equilíbrio entre soluções narrativas surpreendentes ou apenas uma estratégia vazia, uma “desculpa” para manter os personagens separados. Nas *dizis* escolhidas para esta análise, as tramas de romance perduram por longos episódios, demoram a se concretizar e estão sempre sujeitas a infortúnios.

Três cenas de *dizis* lançadas no streaming brasileiro⁴ são analisadas: *Será isso amor?* (*Sen Çal Kapimi*, 2020-2021) e *Amor na ilha* (*Ada Masali*, 2021), disponíveis no Max, e *Hercai: amor e vingança* (*Hercai*, 2019-2021), no Globoplay (Figura 1). As duas primeiras são *dizis de verão*⁵, mais leves, consideradas comédias românticas, lançadas sazonalmente na

4 No Brasil, há uma grande base de fãs responsável por legendar em português e distribuir links de *dizis* já finalizadas ou em exibição na Turquia. O aplicativo Telegram é usado como plataforma de distribuição (Coelho; Lira; Almeida, 2021). Mas aqui privilegiam-se títulos comercialmente lançados no país porque são um indício do que se está licenciando para o nosso mercado. *Será isso amor?* também esteve em exibição na TV fechada, no canal TNT novelas.

5 *Dizis* de verão são feitas, primordialmente, para o verão, mas algumas acabam emplacando como série e continuam na temporada de lançamentos, chegando a serem renovadas para mais temporadas. É o caso de *Será isso amor?*.

Turquia entre junho e agosto, enquanto *Hercai* está inserida na lógica mais (melo)dramática de lançamentos que começam em setembro/outubro.



Figura 1: Pôsteres brasileiros das *dizis* *Será isso amor?* e *Amor na Ilha* e *Hercai*

Fonte: Max e Globoplay, 2024.

Os pôsteres já mostram a centralidade das tramas de romance, mesmo no terceiro exemplo, em que o cartaz apresenta vários personagens, mas o casal principal está localizado no centro e em tamanho maior que os outros. Há ainda o reforço do distribuidor no Brasil em traduzir tais títulos de maneira a não deixar dúvida de que se trata de uma história de amor, mesmo que os nomes originais sejam, respectivamente, *Você bateu na minha porta*, *Conto da Ilha* e *Hercai*, uma flor que em português chamamos de “amor perfeito”. Cada uma à sua maneira, as *dizis* trazem histórias de amor entre um casal heterossexual que se conhece no primeiro capítulo, sofre uma série de desencontros e fica junto para sempre no episódio final. No Brasil, os episódios semanais são recortados em episódios menores, o que muitas vezes ignora as molduras de ganchos narrativos pensadas originalmente e a lógica de unidade narrativa de cada episódio⁶.

Ainda assim, sejam em episódios longos semanais ou em muitos episódios diários, trata-se de uma jornada lenta. Vemos os dias e as noites se sucederem e acompanhamos cada pequena aproximação, cuja principal estratégia são olhares intensos e longos entre

⁶ *Será isso amor?* tem 39 episódios na primeira temporada; no Brasil, são 121. Na segunda temporada, são 13 originalmente; no Brasil, são 40. *Hercai* tem, ao todo, 69 episódios em três temporadas; no Brasil, foram lançados 144 das duas primeiras temporadas, e, até a finalização deste artigo, o Globoplay ainda não havia lançado a última (e mais longa) temporada.

os personagens que estão (quase) próximos demais e uma história de amor que parece ser contada nos mínimos detalhes. Há pouca expressão gráfica de intimidade, até porque a censura do RTÜK (Conselho Supremo de Rádio e Televisão da Turquia) proíbe nudez e até longos beijos, chegando a penalizar os canais de televisão quando esbarram no limite permitido⁷.

Tendo em vista tais impedimentos, as *dizis* acabaram construindo uma linguagem de sentimento própria que se utiliza muito bem de elementos sensórios do audiovisual. Em especial, longos olhares filmados em *raccord* que se encaixam perfeitamente à estrutura de plano e contraplano. As sábias palavras de Mary Ann Doane (1987) resumem bem ao proporem que o cinema deve acreditar na ideia de amor à primeira vista porque ela se encaixa muito bem no altamente codificado sistema de plano e contraplano. Na verdade, essa codificação se ajusta não apenas à primeira vista, e serve muito bem a amores sentidos, porém não proclamados, e muito do que percebemos do casal central nas *dizis* vem desses olhares. Códigos melodramáticos de olhar e ser olhado são usados com potência nesse formato. Diferente das telenovelas e sua tradição radiofônica, nas *dizis* há muito mais subtextos nos diálogos e uma narração a partir do olhar, até a definição de Öztürkmen faz referência a essa maneira visual de narrar. A técnica do *slow burn* exige mal-entendidos, não ditos e uma inconformidade entre o que se sente e o que se fala. Mas o que se sente está sempre nítido através do olhar.

Para Mariana Baltar (2019), três são as características principais do melodrama: obviedade, simbolização exacerbada e antecipação. São características que conversam entre si, uma vez que juntas trabalham para compor o texto melodramático, não tão afeito a ambiguidades. Em geral, entendemos seu sentido, sabemos como nos comportar frente aos conflitos narrativos e, inclusive, antecipamos o andamento do enredo. Um grande trunfo desse narrar melodramático está justamente no olhar. Nas *dizis*, o olhar é capaz de passar a emoção necessária para a cena porque desperta o conflito interno entre o que se sente e o que se deixa transparecer, muitas vezes em embates entre o casal principal.

A trilha sonora também tem um papel fundamental, porque pontua momentos de tensão e ganchos narrativos da história do casal principal de maneira ostensiva, tanto a trilha

7 *Será isso amor?* sofreu penalidade por apresentar uma cena em que o casal principal toma banho junto numa banheira e depois no chuveiro, ainda que num enquadramento muito próximo, mostrando pouco ou quase nada de pele. No Brasil, a *dizi* foi classificada para o público a partir de 10 anos.

incidental original criada para a *dizi*, com *leitmotifs* que aos poucos vamos conhecendo a partir da repetição, quanto o uso de canções que pontuam os momentos de aproximação sensual entre o casal. Pode parecer um comentário banal, sendo que muitos filmes, séries e novelas utilizam esse recurso, mas as *dizis* fazem de uma maneira particular, normalmente associado a outro elemento que remete à lentidão já mencionada: a câmera lenta. Há um uso recorrente desse recurso muito particular nas *dizis* que se assemelha à linguagem de videoclipes ou comerciais. A professora Acosta-Alzuru (2024) afirma que o uso da câmera lenta é o recurso imagético mais característico do formato, o que funda suas questões de estilo. Cenas com ações que em princípio seriam curtas, como fechar um zíper, podem durar minutos com o uso da câmera lenta que as prolonga, alinhada a um aumento da tensão erótica com olhares intensos e uma proximidade sempre no limiar do contato físico. Essa lentidão, na verdade, é carregada de significado, pois aumenta a tensão erótica ao combinar elementos narrativos, cênicos e sensoriais. Por isso as tramas de romance são tão centrais, porque as histórias se estruturam a partir dessas construções.

Chegamos ao último elemento da definição de Öztürkmen ainda não detalhado, o fato de que uma *dizi* é narrada de maneira “emociva”. Os executivos do mercado turco costumam dizer em entrevistas que eles “vendem emoção” (Sertbulut, 2023), ou que eles atingem essa fatia do mercado porque suas histórias comunicam intensa emoção em comparação ao audiovisual hollywoodiano. Bhutto (2019) recolhe depoimentos sobre a TV americana ser divertida, mas não comovente, ou, como coloca em palavras um conhecido ator turco, “não tocar no ponto do que nos faz humanos” (Bhutto, 2019). Há ainda exageros em comentários de que nas séries americanas “não há sofrimento ou vingança por amor; as pessoas apenas seguem em frente” (Sertbulut, 2023) e o reconhecimento das exceções como *This is Us*, cujo sucesso confirmaria a regra, uma vez que o público estaria sedento por esses sentimentos (Bhutto, 2019). Ou seja, as *dizis* trazem histórias para o público sentir e se emocionar. Conforme explica um distribuidor turco:

Em nossas dizis, você sente e demonstra raiva com as sobranças, os olhos e as narinas; você cerra o punho e bate na mesa. Gritar com o outro não basta... Se você gritou com alguém que ama, você fica triste porque fez isso e acaba chorando. Tal emoção não existe numa série de TV americana ou alemã. Só nós temos isso. É por isso que temos sucesso. (Sertbulut, 2023)

Tais opiniões exageram as qualidades do produto turco, enfatizam estereótipos sobre americanos ou europeus e ignoram vários outros formatos também voltados para emoções numa história, como telenovelas e alguns dramas asiáticos para TV, mas não estão de todo desconectadas das razões por trás do sucesso das *dizis*. Essa maneira de contar uma história, privilegiando a emoção das personagens e fazê-la num ritmo mais lento com o qual o espectador é capaz não apenas de se identificar, mas também sentir, é, certamente, um trunfo do formato.

As *dizis* costumam colocar os sentimentos no centro da trama, principalmente o amor romântico heterossexual. Houve um declínio na produção hollywoodiana de histórias de amor, principalmente as leves, ou seja, as comédias românticas, e a morte do gênero foi anunciada por diversos autores e críticos ao longo da década passada, como recupera num artigo recente Tamar Jeffers McDonald (2021), autora de *Boy Meets Girl Meets Genre*, grande referência no estudo das comédias românticas. Coletivamente vivemos um momento de questionamento das tramas de romance serem a trama A (da vida e no audiovisual) e do final feliz estar necessariamente ligado a um relacionamento estável monogâmico. Nesse ponto, as *dizis* se mostram menos irônicas, menos autoconscientes e por isso mesmo, com uma visão considerada mais conservadora de romance. Até porque ignora um discurso a favor da diversidade – de corpos, de belezas, de amores – e apresenta uma versão de amor mais convencional e idealizada. Alguns analistas (Acosta-Alzuru, 2021; Bhutto, 2019) chegam a aventar a relação entre esse conservadorismo na representação erótica e o sucesso em lugares como a América Latina e países islâmicos, o que não justifica por si só o fenômeno, uma vez que produções conservadoras nas tramas e representações de países como o Paquistão (Bhutto, 2019) e o Egito (Abu-Lughod, 2003), apesar de representarem na última década um aumento da fatia de seus mercados internos, não experimentaram sucesso global, como a produção turca. Há algo específico no modo como as *dizis* são escritas, filmadas, atuadas e editadas que atende às expectativas do público. Berg (2023) propõe que as tramas de romance são uma maneira de acomodar interesses cada vez mais conservadores do governo turco a estratégias comerciais de venda: os dramas parecem liberais na superfície, mas estão sempre restritos a um perímetro patriarcal e valores familiares. O que comprova esse discurso são os finais felizes muito conservadores, com casais monogâmicos heterossexuais e a formação de uma família tradicional numerosa.

Mas Berg (2023) não aprofunda o que seria essa superfície liberal. Nesse sentido, dois elementos devem ser olhados com atenção: a construção do erotismo e o poder de agência das personagens femininas que são complexas, fazem escolhas e controlam seus destinos, por mais que essas restrições conservadoras estejam sempre à espreita. O romance é a trama central, mas o amor romântico envolve esse misto de agência e destino: é ao mesmo tempo algo místico, feito para acontecer, mas que depende totalmente da ação das pessoas envolvidas. Lembrando que o romance é representado a partir não tanto de demonstrações óbvias como beijos, abraços, mas de mostrar esse desejo de maneira sensória. É interessante como as *dizis* apresentam o romance como algo muito idealizado e, ao mesmo tempo, bastante carnal. Há um uso intenso de elementos sensoriais e construção de tensão erótica a partir dessa demora do clímax. O público não apenas vê e acompanha um romance, mas o sente por meio de uma série de apelos sensoriais que investem nessa narrativa emotiva.

Amor e erotismo, como chamou Octavio Paz (1993), são a chama dupla, funcionando de maneira conjunta, porque o amor, na nossa sociedade, é também desejo. Steve Seidman (1991, p. 4-5) aborda o processo histórico de sexualização do amor que se concretizou na primeira metade do século XX, no qual a satisfação sexual foi entendida como mais significativa nos contornos do amor romântico. Em outro momento (Amaral, 2018), discorreu-se sobre a relação entre desejos narrativos, a imposição de obstáculos e o erotismo quando essa composição narrativa é sobre desejos físicos atrelados ao romance numa história. Resumindo, existe uma relação entre a construção de erotismo e o contínuo retardar da satisfação dos desejos, algo que as tramas de romance fazem, mas que as comédias românticas aperfeiçoaram. Sobre comédias românticas hollywoodianas dos anos 1930 e 1940, as *screwball comedies*, Shumway (2003, p. 88) pontua que tais filmes “representam uma relação sexual sem literalmente mostrá-la. A relação crescente na qual os filmes focam é a experiência do desejo sexual crescente”; algo parecido ao que fazem as *dizis*. Shumway atrela ao próprio discurso do romance e a imposição de obstáculos para aumento do desejo. E as *dizis* usam a mesma estratégia, só que em vez de tramas que durem 90 minutos, como os filmes analisados por Shumway, são histórias de mais de 90 horas de duração com muitas idas e vindas, satisfações parciais do desejo e aumento contínuo das tensões eróticas.

A construção de tensão vem acoplada aos ganchos narrativos, algo que já se chamou de temporalidade do quase (Amaral, 2018), uma espécie de suspense típico das tramas de romance que coloca os personagens sempre muito próximos de realizarem seus desejos, mas retardando-os continuamente. Isso ajuda a construir uma tensão narrativa, um desassossego (Brasil, 2009), um modo de engajamento emocional com a trama, quase físico. Alguns autores (Barroni, 2007; Bordwell, 2006; Sternberg, 1978) remetem a tensão à dimensão interativa da intriga, ou seja, à capacidade de a narrativa comunicar sentimentos e reações ao público que vibra com o texto. E a tensão do romance é uma tensão erótica de construção e lenta satisfação dos desejos.

Assim como nas *screwballs*, o erotismo nas *dizis* é construído sobretudo com esse aumento dos desejos e muitos elementos sensoriais compondo o erotismo. Emoção e sensação andam juntas em cenas marcantes por sua relevância narrativa, sendo as sensações fundamentais na construção do sentido. A professora Öztürkmen (2022) menciona a importância das locações reais para o estilo das *dizis*, mas não reflete a respeito do porquê. É comum que as cenas mais intensas de tensão erótica aconteçam em paisagens simbólicas ou, no mínimo, rodeadas por um pôr do sol, além de outras locações charmosas escolhidas especialmente para cada obra. Esses espaços apelam para elementos sensoriais, combinando à narrativa, por exemplo, o mar turquesa em um belo dia de sol, ou uma noite estrelada e uma vista deslumbrante, em uma cena na qual os protagonistas estão ainda mais próximos que de costume. Essas imagens procuram não apenas nos emocionar com a história, mas construir sentido ao passar por elementos sensoriais. Noutras palavras, para se *entender* a história, é necessário *senti-la*, em termos de emoção e sensação. Alguns autores (Baltar, 2023; Williams, 2003) aproximam emoção e sensação à construção do excesso de matriz melodramática. E voltamos mais uma vez à importância dos olhares nas *dizis* que remetem às tradições não verbais do melodrama, como a pantomima e a música. O excesso seria aquilo que está na imagem não para um significado específico, mas por um prazer perceptivo (Thompson, 1977), que, no entanto, reconfigura toda a significação a partir desse excesso. As análises das cenas nos ajudarão a entender melhor o excesso que media narrativa, sensação e emoção.

Análises

Começemos por *Será isso amor?*⁸. A cena analisada (Figura 2) originalmente serve de gancho para o final do segundo capítulo da série, mas, na versão internacional, ocupa um lugar errante no meio do sétimo episódio. Serkan (Kerem Bürsin) e Eda (Hande Erçel) estão prestes a selar o falso compromisso que fizeram por contrato: um noivado do qual ambos se beneficiarão de alguma forma. Ele está pronto; ela precisa terminar de se arrumar. Ele bate à porta e pergunta se ela já está pronta. Eda diz que tem um problema, e Serkan entra no quarto. A questão é: ela não consegue fechar o vestido e precisa de ajuda. Ele pergunta se pode ajudá-la, ela aceita. Ele fecha a porta. Aproxima-se dela. Toca delicadamente os cabelos dela e tira das costas. Serkan fecha o zíper. Os dois se olham no espelho. Ele levanta a alça do vestido dela, que teima em cair. Eles se olham nos olhos através do espelho. A trilha sonora toca uma sensual canção em inglês. Ela se vira para ele e eles se olham nos olhos frente a frente. As cortinas esvoaçantes, o vestido de que quase podemos sentir a textura. A tensão erótica pode ser sentida no ar. Eda se despede citando algum compromisso genérico e sai do quarto.

8 A *dizi* tem números impressionantes, como o licenciamento para mais de 80 países, um remake atualmente no ar na Rússia e o curioso título de último capítulo de série de ficção mais twittado, desbancando *Game of Thrones*.

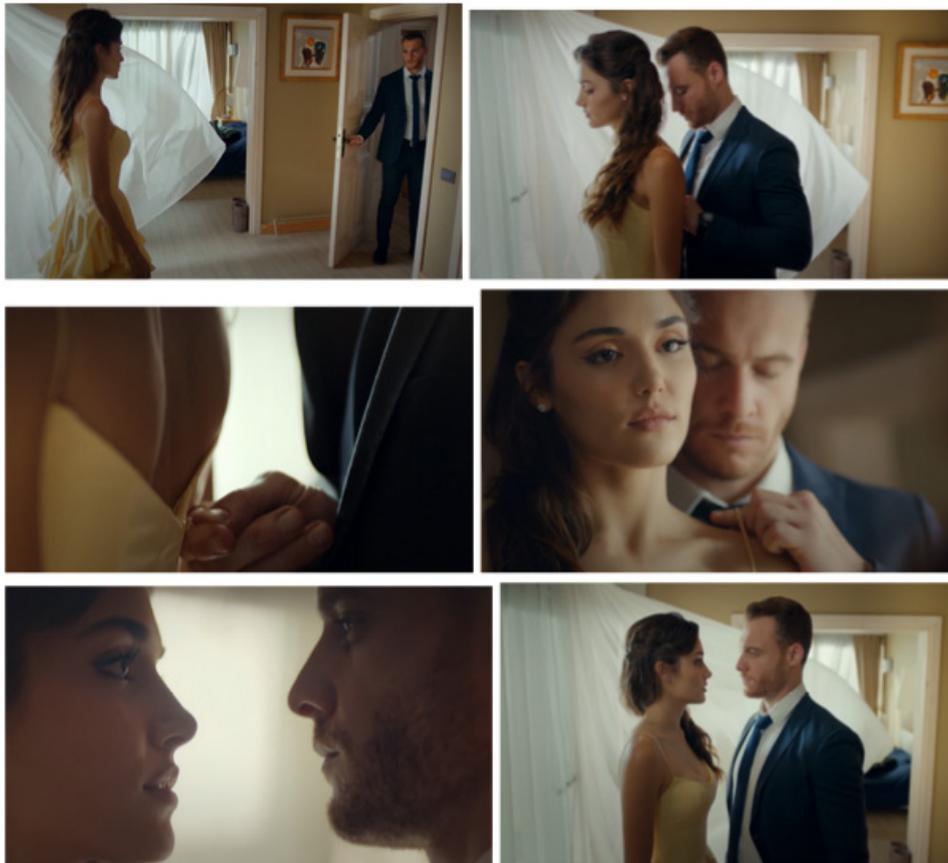


Figura 2: Eda e Serkan em *Será isso amor?*
episódio 7 (versão internacional) / episódio 2 (versão original)

Fonte: Max, 2024

Para levar a cabo essa cena, com o intuito de construir uma crescente tensão narrativa/erótica, são usados 39 planos, os quais se alternam entre plano, contraplano, planos próximos, de detalhe, e médio. Pouco mais de três minutos para a ação banal de fechar um zíper, mas filmada com a primazia que os finais de episódio pedem ao fechar ganchos narrativos, chamados também ganchos de excesso (Baltar, 2023). A trilha ajuda a corroborar esse efeito, e o uso da câmera levemente lenta prolonga ainda mais esse momento. É a primeira vez que fica nítido que esse acordo entre os dois vai muito além dos benefícios combinados.

Vemos, ouvimos e sentimos uma longa criação de tensão a partir do prolongamento de uma ação (Sternberg, 1978). Ambos os personagens se desejam, mas elementos visuais e sensoriais vão ser utilizados para representar isso, e a cortina, o toque delicado, o olho no olho são uma maneira encontrada de alcançar esse efeito. A câmera lenta se combina

a uma certa instabilidade das imagens feita com o *steadycam*⁹ dando um movimento necessário à edição da cena. A temporalidade do “quase” funciona aqui, uma vez que eles quase ficam juntos, quase vão além desse toque justificado. Quando há uma ameaça desse contato físico avançar um pouco mais, a cena é interrompida, a personagem vai embora. Quase acontece “algo a mais”. E é esse suspense do quase que vai permear muitos dos ganchos narrativos dessa e de outras *dizis*.

São duas pessoas solteiras que não têm, em tese, nenhum impedimento para ficarem juntas. Mas há uma construção muito detalhada de personagem e seus conflitos internos que acabam por tardar a conclusão dessa trama romântica. Conforme os conflitos internos são vencidos, os externos se impõem e assim se posterga o clímax do romance, que está sempre muito perto de se realizar. Já se mencionou a lógica narrativa de que o romance é fundado no obstáculo e que histórias de amor são, em sua maioria, histórias sobre pessoas que (ainda) não estão juntas (Amaral, 2020). *Será isso amor?* e muitas outras *dizis* seguem essa cartilha de privilegiar o conflito, o obstáculo, a separação e a frustração, avançando lentamente na trama, mas construindo em detalhes personagens e seus amores impossíveis que vão, pouco a pouco, ficando cada vez mais possíveis. Essa demora no clímax romântico permite uma espera mais longa por parte do público e uma recompensa maior na resolução. Aproxima-se da ideia de *delectatios morosa* que nos fala Umberto Eco (2009), uma tentação narrativa, uma demora na história que permite ao leitor fazer previsões – algo parecido com a estratégia de antecipação melodramática – e se identificar com a tensão construída: “se tivessem de esperar menos tempo e se sua trepidação (o que retarda um final dramático) fosse menos intensa, a catarse não seria tão completa” (Ibid., p. 71).

Em nosso segundo exemplo, *Amor na Ilha*, Haziran (Ayça Ayşin Turan) tem a missão secreta de conseguir o terreno da fábrica de azeite numa ilha no Mar Egeu. A empresa em que trabalha em Istambul precisa comprar o terreno para investir em turismo, mas a fábrica pertence a Poyraz (Alp Navruz), que se recusa a vendê-la. Haziran consegue se infiltrar e roubar informações contáveis que colocam Poyraz à beira da falência. Arrependida, ela volta à ilha

9 Equipamento que estabiliza a câmera na mão trazendo uma imagem levemente fluida. A maioria dos planos nas *dizis* é feita dessa forma, poucas são as imagens totalmente paradas, filmadas de um tripé.

convencida de que conseguirá reverter o que fez e recuperar o prejuízo de Poyraz. A história gira em torno desse segredo que ela teme ser revelado enquanto esses dois personagens trabalham juntos e se apaixonam. A cena escolhida para análise é a que os protagonistas se veem pela primeira vez (Figura 3). Haziran havia tirado fotos do balanço da fábrica e tentou fugir pelo lado errado, quando Poyraz a encontra entre tonéis e garrafas de azeite.



Figura 3: *Meet cute* de Haziran e Poyraz, episódio 1

Fonte: Max, 2024

Trata-se de uma cena bastante convencional em histórias de amor à primeira vista: o momento que os personagens se encontram pela primeira vez, o chamado *meet cute*. A decupagem escolhida é a mais convencional possível: plano, contraplano evoluindo de planos médios a *close-up*, voltando a um plano médio em que vemos o ambiente. Chama a atenção o uso da luz entrando pela janela e emoldurando o casal e um vitral rosa que altera totalmente a cor do ambiente. Haziran está tensa, tem medo de ser descoberta e inventa qualquer desculpa para ir embora, mas não resiste e, antes de sair, pergunta que cheiro é esse que ela sente. Ela diz que sente o cheiro de orégano e lavanda, mas que ainda há algo. Poyraz responde que é o azeite, o azeite que ele fabrica. Mas Haziran insiste que há algo mais picante e penetrante, algo que ela não consegue identificar. Poyraz abre uma garrafa e coloca perto dela para que ela possa cheirar melhor e pergunta se é isso. A trilha toca mais alto. Haziran cheira profundamente e os dois se olham. É isso. Deve ser o erva-doce, ele responde sem muita convicção, mas comovido pela presença dela. Como se voltasse a si, ela sai com pressa.

Repara-se que a cena termina exatamente como a anterior. Aqui, ela reúne elementos importantes narrativamente, mas a sua construção se dá muito pelo que sensorialmente se estimula: a luz, a cor, os cheiros, os belos rostos. Há uma interação que começa no embate entre os personagens, que se aproximam, devido ao estreito espaço do ambiente, se afastam e voltam a se aproximar por conta da ação de sentir juntos o azeite. Nós, espectadores, quase sentimos os cheiros descritos e percebemos o óbvio envolvimento entre os dois.

Esse apelo a elementos sensoriais não é apenas uma questão de estilo, mas uma necessidade narrativa, já que não é permitido muito contato físico entre os personagens, como já mencionado. Há que se inventar de maneira criativa e eficaz o toque e o contato próximo entre os personagens que se aproximam muito lentamente. Diferente de outros modelos que também utilizam um longo processo de corte e conquista, como os k-dramas – e os homens que abrem o guarda-chuva para estranhas na rua – ou até mesmo séries cujo romance está em segundo plano, pode-se apostar que o que diferencia as *dizis* é esse apelo aos sentidos. Um apelo mais sensual que romântico, nada realista, como em geral são as representações de telenovelas brasileiras, e que, por isso mesmo, recebe críticas por se tratar de um apelo *excessivo*, que não parece real. As cenas são feitas para se

sentir o toque, o cheiro e a atmosfera. Recuperando uma fala de Eva Ilouz (1997), a utopia romântica é uma atmosfera, um cenário e uma *mise-en-scène* que aglutinam formas de sentir na nossa sociedade.

Por fim, em *Hercai*, o que impressiona é a trama de romance contada no longuíssimo prazo e uma aproximação lenta, porém sempre crescente. Miran Aslambey (Akin Akinözü) se casa com a doce e inocente Reyhan Soduglu (Ebru Sahin). Eles vivem na cidade medieval de Midyat, onde as tradições parecem mais enraizadas que em outras histórias ambientadas em Istambul. Na verdade, esse casamento não passa de um plano de vingança arquitetado por anos pela sua avó, Azize Aslambey (Ayda Aksel), e Miran precisa deixar Reyhan no dia seguinte ao casamento, desonrando não apenas ela, mas toda família Soduglu, o real alvo da vingança. No entanto, Miran e Reyhan se apaixonam e mesmo tendo executado todo o plano, Miran se arrepende. A história gira em torno de Miran tentar ganhar a confiança novamente de Reyhan, sem desistir da sua vingança. Nesse caso, existe uma razão muito plausível e traumática para Reyhan evitar se aproximar de Miran, mas ela também não se afasta totalmente dele porque os Sadoglus a abandonaram e ela só pode contar com Miran. Acompanhamos esse aproximar lento e conturbado do casal e as diversas reviravoltas que dão mais contornos à vingança.



Figura 4: *Hercai*: Miran e Reyvan cavalgam pelo campo

Fonte: Globoplay, 2024

Não há tantas viradas na trama do casal que vai da desonra ao perdão muito lentamente, mas uma série de obstáculos internos e externos, conflitos e segredos de família. A cena analisada é da segunda temporada e acontece logo após o primeiro beijo desse casal que finalmente parece estar se acertando. Reyvan e Miran se beijaram numa ponte de pedra, com lágrimas nos olhos, câmera lenta girando em torno do casal e uma canção de amor turca tocando na trilha. Já vimos imagens assim muitas vezes; o que é menos

comum é a cena seguinte. Miran e Reyyan andam a cavalo numa planície ancestral. A canção continua a tocar e a câmera lenta também. Cavalgam devagar, acompanhamos os movimentos em câmera lenta e os dois começam a cruzar o caminho um do outro, enquanto os olhares continuam intensos, desenhando linhas de movimentação cruzadas na composição (Figura 4). Ao final, Miran e Reyyan andam de mãos dadas, com o pôr do sol ao fundo e os cavalos ao lado.

Trata-se de uma cena curta, de um minuto e meio e 17 planos, mas há aqui uma insinuação sutil, porém nem tanto, de sexo. Notem que não houve sexo na história, isso só vai acontecer na temporada seguinte. Mas há uma construção sensória, imagética e afetiva de uma interação sensual. Essa construção serve muito bem a uma criação de atmosfera de desejo constantemente ativada. A trama de romance é central, e em todos os episódios essa aproximação lenta vai compor um pouco mais esse desejo mútuo que não apenas se vê, mas se sente nos mínimos detalhes. Nessa cena, se utilizam o vento nos cabelos, o cavalgar, os cavalos branco e preto, a paisagem, o ocaso, os olhares, as movimentações, os ritmos. O desejo interno dos personagens é materializado na construção de uma atmosfera, que deve ser também percebida pelo público. Se sensorialmente esse desejo se realizou, narrativamente ele ainda demora a se concretizar, ocorrendo apenas na temporada seguinte. Há, dessa forma, ao mesmo tempo uma satisfação dos desejos de maneira simbólica e uma postergação de sua efetiva realização, mantendo a tensão erótica. O que assistimos em seguida é mais uma interrupção na progressão lógica do desejo, e o suspense do “quase” se mantém, embora parcialmente satisfeito.

Considerações finais

O sucesso mundial das *dizis* passa por retratar longas tramas de amor e conquista que, no entanto, mantém uma eletricidade e química entre os personagens e uma atmosfera intensa, várias vezes ativada, mesmo que o casal não desempenhe nenhum ato explicitamente erótico. Há uma série de críticas que podemos fazer sobre essas histórias, principalmente pela forma não problematizada que retratam amores heterossexuais monogâmicos no mundo contemporâneo. As pessoas se amam de um jeito irreversível. As pessoas belas e jovens em paisagens mediterrâneas ao pôr do sol. O início da história

é sempre um encontro fortuito entre dois jovens e o final, notadamente feliz, costuma ser os dois casados, com filhos, numa paisagem paradisíaca e a família reunida.

Tal enquadramento narrativo, no qual o início é um encontro e o final é um beijo apaixonado e feliz, é convencional e conservador. É muito comum as histórias de amor serem julgadas exatamente pelos seus finais felizes, mas, como já abordado (Amaral, 2018), pode-se citar Peter Brooks (1984), que argumenta que devemos estar atentos aos meios esquecidos e arabescos da trama, ou seja, às voltas sinuosas que a história faz para que o fim tenha a importância devida. Noutras palavras, o espaço dilatatório do texto que implica muitas vezes recomeços.

Tanto num enquadramento melodramático, triste e violento, quanto em histórias cômicas e felizes, as *dizis* retraçam esses arabescos a partir de desejos sentidos, não satisfeitos, que se acumulam. Não precisamos ver uma intimidade gráfica para entender e sentir desejos que são internos dos personagens. As *dizis* reafirmam uma visão idealizada, tradicional e heteronormativa de romance, mas suas histórias se aproveitam de elementos sensórios, internos e da demora de conclusão das tramas. Parece pueril, mas se trata de uma intrincada construção narrativa que coloca o espectador junto aos personagens, sentindo com eles. E talvez isso explique parte do sucesso das *dizis* num público feminino ao redor do mundo. Há uma *mise-en-scène* do desejo, como observou Deleyto (2013, p. 193) acerca dos romances que transformam a hostilidade dos personagens em atração e agradam o público pelo “seu enorme potencial de transformar nossa débil realidade em fascinantes cenários utópicos governados por leis inexplicáveis do desejo”. O discurso do romance, propõe Shumway (2003, p. 51), “autoriza as pessoas – especialmente mulheres – a reimaginar suas vidas como uma narrativa na qual suas escolhas e desejo se realizam”. E por isso ele é tão poderoso e popular.

As *dizis* com suas protagonistas donas das próprias escolhas, que se apaixonam e realizam seus desejos, são acolhidas por um público também feminino consumidor de tramas românticas. Por mais conservador que sejam os enquadramentos narrativos que pareiam início e fim das histórias, há um meio sinuoso e potencialmente transgressor porque traz à tona um erotismo que, em tese, não deveria estar lá. Um ambivalente erotismo sensório, narrativo e, ainda assim, romântico e controlado.

Referências

ABU-LUGHOD, L. Melodrama egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno? *Cadernos Pagu*, São Paulo, n. 21, p. 75-102, 2003.

ACOSTA-ALZURU, C. Will It Travel? The Local Vs. Global Tug-Of-War for Telenovela and Turkish Dizi Producers. In: Arda, Özlem, Aslan, Pınar, Mujica, Constanza: *Transnationalization Of Turkish Television Series*. Istanbul: Istanbul UP, 2021.

ACOSTA-ALZURU, C. La clave de la novela turca está en el storytelling. [Entrevista cedida a] Aliana González. *PROD35*, Miami, mar. 2024. Disponível em: <https://www.produ.com/television/videos/carolina-acosta-alzuru-profesora-e-investigadora-universidad-de-georgia/>. Acesso em: 22 ago. 2024.

Amaral, C. *O espaço-tempo da comédia romântica*. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

Amaral, C. The Temporality of (Serialized) Romantic Comedy. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 78-89, 2020. DOI: <https://doi.org/10.31165/nk.2020.132.581>

BALTAR, M. *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: EDUFF, 2019.

BALTAR, M. Corpo e afeto: Atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo. *Aniki*, Coimbra, v. 10, n. 2, p. 4-28, 2023.

BERG, M. *Turkish Drama Serials: the importance and influence of a globally popular TV phenomenon*. Exeter: University of Exeter Press, 2023.

BORDWELL, D. *The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies*. Berkeley: California UP, 2006.

BHUTTO, F. *New Kings of the World: Dispatches from Bollywood, Dizi, and K-Pop*. Nova York: Columbia Global Reports, 2019. (e-book).

BRASIL, L. A. A. *Escrever Ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BROOKS, Peter. *Reading for the plot: design and intention in narrative*. New York: Knopf, 1984.

COELHO, B.; LIRA, T.; ALMEIDA, C. A Cultura de Convergência e de Participação em *Sen Çal Kapımı*: um estudo sobre os perfis de fãs. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 44., 2021, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: INTERCOM, 2021.

DELEYTO, C. *The secret life of romantic comedy*. Manchester; New York: Manchester UP, 2009.

- DELEYTO, C. Humor and Erotic Utopia: The Intimate Scenarios of Romantic Comedy. In: Horton, A.; RAPF, J. *A Companion to Film Comedy*. Oxford and West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013.
- DOANE, M. A. *The desire to desire: the woman's film of the 1940s*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ILOUZ, E. *Consuming the romantic utopia: love and the cultural contradictions of capitalism*. Berkeley; Los Angeles: California UP, 1997.
- MCDONALD, T. J. Foreword romantic comedy today: making progress always or only maybe? In: FILIPPO, M. S. (ed.). *After "Happily Ever After"*. Detroit: Wayne State University Press, 2021.
- MENDES, C. F. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MONTEIRO, L. R. O cinema existe e resiste: Longa duração, análise fílmica e espetatorialidade nos filmes de Lav Diaz. *Aniki, Coimbra*, v. 4, n. 2,, p. 434-455, 2017.
- NICHOLSON, A. Who Killed the Romantic Comedy. *L.A. Weekly*, 27 fev. 2014. Disponível em: <https://www.laweekly.com/who-killed-the-romantic-comedy/>. Acesso em: 17 mar. 2024.
- ÖZTÜRKMEN, A. "Turkish Content": The Historical Rise of the Dizi Genre. *TV Series, Marseille*, v. 13, 2018.
- ÖZTÜRKMEN, A. *The Delight of Turkish Dizi: memory, genre and politics of television in Turkey*. Chicago: Chicago UP, 2022.
- PAZ, O. *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- SEIDMAN, S. *Romantic Longings: love in America, 18330-1980*. New York; London: Routledge, 1991.
- SERTBULUT, Z. The dizi industry's geographic imaginaries and narratives of global success. *The International Communication Gazette*, Thousand Oaks, v. 85, n. 3-4, p. 289-306, 2023.
- SHUMWAY, D. R. *Modern love: romance, intimacy and the marriage crisis*. New York; London: New York UP, 2003.
- STERNBERG, M. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: John Hopkins UP, 1978.
- THE THIRD-LARGEST exporter of television is not who you might expect. After America and Britain, Turkey is the biggest seller of scripted shows. *The Economist*, London, 15 fev. 2024. Disponível em: <https://www.economist.com/culture/2024/02/15/the-third-largest-exporter-of-television-is-not-who-you-might-expec>. Acesso em: 12 abr. 2024.

THOMPSON, K. The concept of cinematic excess. *In*: ALLEN, D.; LAURETIS, T. (eds.). *Ciné-Tracts: A Journal of Film, in Cinema*. 1977. p. 54-66.

WILLIAMS, L. Film Bodies: gender, genre and excess. *In*: GRANT, B. K. (Org.). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003. p. 141-159.

submetido em: 11 jun. 2024 | aprovado em: 23 ago. 2024

A circulação e as interpretações políticas de *Que horas ela volta?*

The circulation and political interpretations of *The second mother*

*Eduardo Paschoal de Sousa*¹

¹ Pesquisador de pós-doutorado, com bolsa Fapesp (n. 2022/08101-0), na Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Possui doutorado e mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP e graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela mesma instituição. Coursou doutorado sanduíche junto ao IRCAV, na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. E-mail: eduardopaschoals@gmail.com

Resumo

Este artigo tem o intuito de analisar a circulação crítica e política do filme *Que horas ela volta?*, dirigido por Anna Muylaert e lançado no ano de 2015. A partir das reações acerca do filme, inclusive em suas consecutivas exibições na TV aberta, buscamos mapear suas interpretações recorrentes. Para isso, utilizamos dois conceitos teórico-metodológicos: de um lado, a ancoragem, maneira como o filme dialoga com debates políticos e sociais a partir de suas representações e circulações; e, de outro, o engate, a partir de reações de grupos de espectadores(as), que se conectam à obra, constroem novas interpretações sobre ela ou movimentam aquelas que já estavam presentes e em circulação nas esferas crítica e midiática.

Palavras-chave Cinema brasileiro, cultura audiovisual, circulação crítica, ancoragem, engate.

Abstract

This study aims to analyze the critical and political circulation of the movie *Que horas ela volta?* (*The second mother*, Anna Muylaert, 2015) since its first release. Based on reactions to the film, including its consecutive screenings on TV, we aimed to map its recurring interpretations. For this, we employed two theoretical-methodological concepts: anchoring — the way in which the film dialogues with political and social debates based on its representations and circulations — and coupling — the reactions of spectator groups who connect to the movie, construct new interpretations about it, or mobilize already present ones circulating in the critical and media spheres.

Keywords Brazilian cinema, audiovisual culture, critical circulation, anchoring, coupling.

A obra a caminho do político

Na véspera do Dia das Mães de 2024, em 11 de maio, a Rede Globo exibiu, na tarde de sábado, o filme *Que horas ela volta?*, dirigido por Anna Muylaert e lançado no ano de 2015, quase dez anos depois de sua estreia nos cinemas². Mesmo que estivesse longe de ser a primeira vez que a obra era veiculada em um canal aberto, a média de audiência para o

2 Produzido pela África Filmes e Gullane, ambas de São Paulo, o filme estreou nos cinemas em 27 de agosto de 2015, registrando um público total de quase 500 mil espectadores. Além da veiculação nos canais do Grupo Globo, que também atuou como coprodutor do longa-metragem, ele é difundido atualmente nas plataformas de streaming GloboPlay e Netflix.

período foi alta: o filme alcançou 10,5 pontos no cálculo do instituto Kantar Ibope Media, que faz o levantamento a partir de 15 principais praças nacionais de exibição, o que equivalia a 2,6 milhões de domicílios sintonizados na *Sessão de Sábado* (Audiência [...], 2024). Enquanto o longa-metragem passava nas telas de TV para todo o país, ele se tornava o assunto mais comentado nas redes sociais, o que é recorrente em diversas reexibições desse filme. Ao realizar um breve mapeamento³ do que os(as) espectadores(as) comentavam sobre a obra, foi comum lermos que o filme representava as questões e os tensionamentos de classe na sociedade brasileira, que era uma narrativa muito próxima à realidade, ou ainda que o enredo chegava a incomodar, de tão próximo de uma reflexão social realista.

Essas interpretações são recorrentes na trajetória de circulação de *Que horas ela volta?*. Se traçarmos uma retrospectiva nas mobilizações acerca do filme, encontraremos, por exemplo, ecos institucionais no discurso⁴ de posse do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em janeiro de 2023. Na ocasião, início de seu terceiro mandato como líder do Executivo, ele reiterava que “ninguém deve se sentir um cidadão de segunda classe” (Brasil, 2023). A fala, posterior à enumeração dos retrocessos vividos pelo país durante o governo de extrema-direita que antecedeu o atual, dialogava com um imaginário que já se formava ao redor do filme e de suas frases emblemáticas.

A ideia de ser um cidadão de segunda classe, sentimento possível de ser superado principalmente pelo acesso à educação, estava atrelada à personagem de Jéssica (interpretada por Camila Márdila). No filme, ela é filha de Valdirene Ferreira (apelidada de Val, interpretada por Regina Casé), funcionária doméstica que saiu de uma cidade do Nordeste do país para trabalhar em uma casa de família de classe média alta paulistana, deixando em sua terra natal uma criança muito nova, que só a reencontraria já jovem adulta, anos depois, quando viria para São Paulo prestar vestibular na prestigiada Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da

3 Levantamento realizado na rede X, no Instagram e no Facebook, na noite de 11 de maio de 2024. Como esse mapeamento está empregado nesse trecho apenas para exemplificar a ideia da circulação do filme, não registramos as opiniões individualmente.

4 Há dois discursos públicos anteriores ao filme em que o presidente Lula menciona o termo “cidadão de segunda classe”, o que pode ter levado à incorporação da ideia no filme. Em 14 de outubro de 2010, durante entrega do Campus Teresina Central no Instituto Federal do Piauí (IFPI), ele afirmou que “este país não pode ser dividido entre cidadãos de primeira classe, que podem tudo, e cidadãos de segunda classe, que não podem nada” (Brasil, 2010a). Em 29 de novembro do mesmo ano, durante entrega de medalha em Brasília (DF) na Olimpíada de Língua Portuguesa, o presidente voltou a repetir a mesma ideia: “Nós cansamos de ser tratados como cidadãos de segunda classe, e a educação é o que vai elevar este país a ser tratado como um país de primeira classe” (Brasil, 2010b), ligando novamente a educação à mudança da sensação de ter sua cidadania diminuída.

Universidade de São Paulo. Quando começou a trabalhar para Bárbara e José Carlos, Val se ocupava de Fábio (no filme, Fabinho), como sua babá e depois continuou os afazeres domésticos, encarregada da limpeza. As tensões entre funcionária e patrões e, posteriormente, entre eles e a filha de Val são constantes durante toda a narrativa.

Tematizar o acesso recente de jovens provenientes de uma classe social trabalhadora, que só há pouco passaram a ter acesso mais amplo ao Ensino Superior, além da situação das trabalhadoras domésticas no país, fez com que o filme fosse amplamente utilizado também na campanha presidencial de 2022, como um exemplo do que havia acontecido no Brasil e do anseio popular para que as iniciativas fossem retomadas. No dia seguinte ao principal debate dos candidatos na Rede Globo, antes do primeiro turno das eleições, a *Revista Fórum* registrava que a fala de Lula (Partido dos Trabalhadores – PT) para Soraya Thronicke (União Brasil) viralizou, fazendo referência ao filme *Que horas ela volta?*. Segundo o veículo, o longa já havia entrado para a lista dos clássicos contemporâneos, por retratar “o período em que a classe trabalhadora ascendeu e teve, pela primeira vez na história política recente, sua cidadania reconhecida” (Hailer, 2022). A frase em questão era a seguinte: “Talvez a senhora não tenha visto, eu não sei se a senhora votou favorável à legalização do emprego da empregada doméstica. Mas ela viu que [...] foi respeitada e é assim que vai voltar a ser. O pobre deste país vai voltar a ser respeitado” (Ibid.). Ela fazia referência à Proposta de Emenda à Constituição (PEC) das Domésticas, conjunto de leis trabalhistas regulamentado em 2015 e que equiparava essa classe de trabalhadoras(as) às demais.

Nos dias anteriores àquele encontro, as redes oficiais da campanha do PT já vinham repercutindo imagens que faziam referência ao longa de Anna Muylaert. Uma delas foi na página *Lulaverso*, que utilizava uma linguagem informal para aproximar os usuários mais jovens da eleição. Na ilustração, a personagem de Val fazia um *L* com a mão, gesto que ficou marcado entre os apoiadores de Lula, e estendia uma camiseta vermelha com a frase “Que horas ele volta?” (Figura 1).

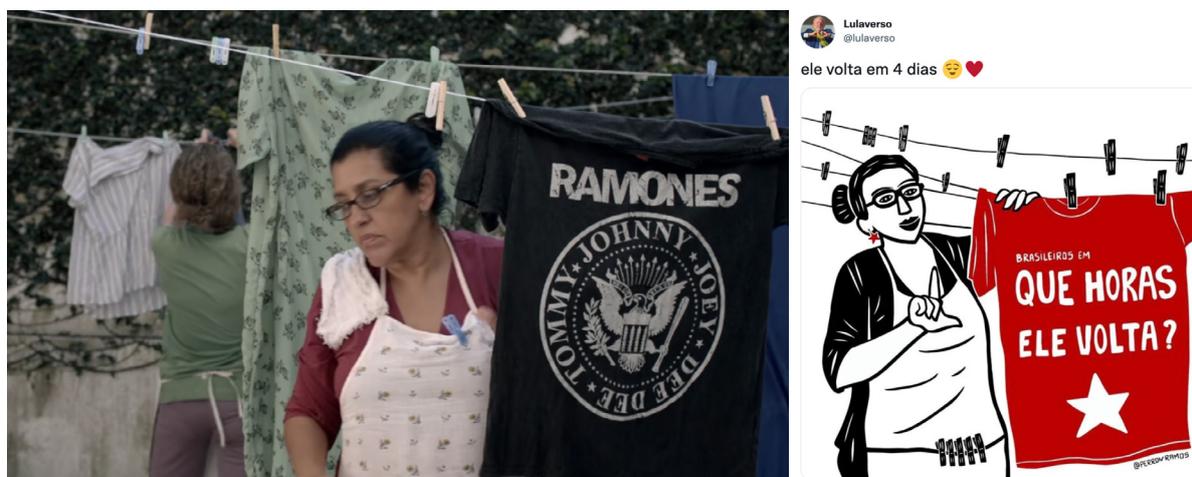


Figura 1: Frame do filme *Que horas ela volta?*, na cena em que Val estende as roupas no varal e decide pedir demissão de seu trabalho como funcionária doméstica, mais ao final do longa-metragem (à esquerda), e ilustração compartilhada por uma das páginas de campanha pró-Lula nas eleições presidenciais de 2022, de autoria do artista Perron Ramos (à direita)

Fonte: Cópia digital do filme; página *Lulaverso* no Instagram (www.instagram.com/lulaverso).

Acesso em: 10 fev. 2024

A partir de uma recomposição da circulação do filme *Que horas ela volta?* em diversas mídias, este artigo tem por objetivo analisar a utilização da obra como ferramenta política no debate público, tanto em situações que se aproximam da política institucional, como foram os casos mencionados até aqui, quanto em debates sociais que utilizam o filme como instrumento de discussão.

O filme como ferramenta política no debate público

O cinema, como objeto cultural, acompanha mudanças políticas, sociais e econômicas do contexto em que está inserido. No Brasil, isso pôde ser observado nos últimos anos a partir de modificações significativas na produção dos filmes, seus agentes e suas temáticas⁵, mas também em sua circulação, que está em constante debate. O aumento das temáticas

⁵ Em pesquisa anterior (Sousa, 2022), analisamos a produção do cinema brasileiro de 2012 a 2018 e notamos mudanças expressivas tanto no financiamento público das produções, especialmente por meio do Fundo Setorial do Audiovisual, quanto na inclusão de novos agentes produtores e nas temáticas voltadas ao político em suas diversas nuances.

políticas e sociais no cinema nacional não está dissociado de um movimento mais geral das produções em retomar um discurso político.

Considerar a dimensão política da obra é, para a teórica Beatriz Sarlo (2005, p. 60), também uma direção metodológica, que ela classifica como “olhar politicamente” para os objetos. Para a autora, essa atitude se traduz pela necessidade de se colocar as dissidências no centro do foco, principalmente ao considerar a arte e seus discursos (ideológicos, morais, estéticos) já estabelecidos. Cabe, ao lançarmos esse olhar político, descobrir algumas das fissuras do estabelecido, “as rupturas que podem indicar a mudança tanto nas estéticas quanto no sistema de relações entre a arte, a cultura em suas formas prático-institucionais e a sociedade”. Isso não quer dizer, automaticamente, que os objetos culturais influenciam o social, mas que, ao tensionar as representações, operam em um regime estético que também é político, por isso dialogam.

O sociólogo Renato Ortiz (2012) reconhece a dimensão dos fenômenos culturais em desenvolver relações de poder, porém pondera que não seria apropriado considerá-los como expressões diretas de uma consciência política ou, mais especificamente, de um programa partidário, institucional. Para o autor, é necessário ponderar que as expressões da cultura não se apresentam de maneira imediata como projeto político, mas “para que isso aconteça é necessário que grupos sociais mais amplos se apropriem delas para, reinterpretando-as, orientá-las politicamente” (Ibid., p. 142).

O espectador é atravessado por série de fatores da obra, o que nos leva a pensar nos próprios objetos audiovisuais como esferas de mediação entre as dimensões do político e do social e suas formas de representação. Obra, espectador e espaço público seriam compostos, dessa forma, como um conjunto de mediações diversas, plurais e que influenciariam decisivamente na maneira como os produtos audiovisuais são recebidos. Isso implica, segundo Ortiz (2012), em definir esferas de mediação que atuam, inclusive, na consideração da obra como fato cultural, que pode levar a um político, em um sentido mais amplo. Essa dimensão é imanente à vida social, aos domínios da cultura, mas nem sempre o que é político, ou seja, uma série de relações de poder, “se atualiza enquanto política, o que implica aceitar que entre os fatos culturais e as manifestações propriamente políticas é necessário definir uma mediação”.

Dessa maneira, por mais que um filme não suscite automaticamente uma alteração no tecido social e político, ele pode motivar discussões que mobilizem grupos de espectadores(as) e gerem, em um encadeamento possível, uma reivindicação mais ampla, com alguns efeitos nos regimes de visibilidade. Compreender a obra em seu contexto nos aproxima de uma dimensão crítica, não apenas aquela mobilizada pelo próprio complexo crítico gerado pela circulação do filme, mas também uma reflexão crítica sobre esse processo. É nesse agrupamento de produção, obra e circulação que encontramos uma possível dobra, que podemos analisar por meio da crítica de mídia.

Analisar criticamente os objetos requer olhá-los não dissociados de seu contexto, como teorizam as pesquisadoras Gislene Silva e Rosana Soares (2019, p. 70). Segundo as autoras, mesmo que o mundo histórico não deva ser forçado à análise das obras, não podemos “observá-las como fechadas em si mesmas. Devemos levar também em consideração como os acontecimentos do mundo estão nelas construídos” e, para isso, reconstituir um movimento constante de contextualização e de retorno à materialidade da obra, assumindo o próprio processo da crítica como uma forma de interpretar e de produzir sentido. Observamos, então, uma ligação entre as práticas midiáticas e seu impacto social, podendo encontrar potência crítica tanto no próprio objeto quanto em seu contexto e em sua recepção.

O teórico da comunicação Jesús Martín-Barbero (1997, p. 291) ressalta o caráter de produção na leitura, não apenas a reprodução de um texto já existente, inclusive com a força de questionar um lugar de verdade muitas vezes estabelecido pelo texto. Para o autor, colocar em crise a própria centralidade do texto e da mensagem comunicacional é expor também as assimetrias dessas produções, passíveis de serem perpassadas por “diversas trajetórias de sentido”.

Nesse sentido, classificamos esses movimentos duplos, tanto de projeção do filme no seu contexto de produção e circulação quanto dos espectadores que encontram na obra traços de debates que estão em sintonia com as discussões de uma determinada época, respectivamente como *ancoragem* e *engate* (Sousa, 2022).

Ao refletir sobre um diálogo das obras com o político e, nesse caminho, em sua ancoragem, é necessário considerar a reconstituição do próprio político nessas obras, a partir de suas circulações. De maneira mais ampla, ao usarmos o conceito de *ancoragem*, analisamos

como o filme se ancora em debates políticos e sociais, a partir de suas representações, em um movimento desencadeado ou potencializado pela circulação das obras. Se há essa projeção inicial do filme em um espaço público de circulação, há também outro, vindo do espectador, que se conecta com a obra, toma-a para si, constrói suas interpretações sobre ela, ou movimenta as interpretações que já estavam presentes e em circulação nas esferas crítica e midiática – o que compreendemos como *engate*. Esses dois movimentos são concomitantes e podem ocorrer em igual intensidade, ou ainda ao mesmo tempo, mas em intensidades diferentes.

Se essa pluralidade de leituras faz parte da imersão do espectador como membro de um espaço de discussão, é necessário compreender quais são as interpretações possíveis de que ele dispõe ao assistir ao objeto audiovisual. Ou ainda: é necessário reconstituir esse contexto que proporciona, ao espectador, a centralidade de se elaborar como espaço público. Essa possibilidade de projetar o espectador em seu contexto nos aproxima de uma ideia do político nas obras.

Contexto de produção e circulação de *Que horas ela volta?*

Ao comentar sobre o processo de elaboração do argumento e do roteiro de *Que horas ela volta?*, a diretora Anna Muylaert relatou em diversas entrevistas que foi uma construção longa, de mais de vinte anos. Na primeira versão, pensada em 1996, a obra seria composta por uma reelaboração da realidade pelo realismo fantástico. Desde àquela época, já havia como protagonista uma funcionária doméstica e a relação com seus patrões e colegas, mas, naquela ocasião, essa figura era elaborada a partir da paranormalidade, de ações misteriosas e por meio da fantasia. Já em outra etapa, anos depois, ela elaborou um roteiro em que Jéssica, filha da funcionária doméstica, iria para São Paulo reencontrar a mãe, com o objetivo de ser cabeleireira, mas não conseguia e acabava por trabalhar como empregada doméstica também.

A ligeira mudança do cenário social, pouco tempo depois, permitiu que a intenção de elaborar uma história verossimilhante não fosse perdida, mas que o destino de Jéssica fosse alterado: a roteirista inverteu o arco dramático, e a jovem passava a ir para São Paulo com o objetivo de ser trabalhadora doméstica, e terminava por abrir um salão de cabeleireiro.

Já sobre a versão que acabou por ser filmada, a diretora relata que a transformação do contexto político e social permitiu que ela mudasse também o destino das personagens, mantendo uma ideia de referencialidade e de respaldo com a realidade histórica em seu filme. Ainda assim, a possibilidade de elaborar uma narrativa para Jéssica que fizesse parecer verossimilhante a entrada da garota na universidade pública só foi possível mais próximo à gravação do longa-metragem, com o roteiro prévio já aprovado:

Na minha cabeça de dramaturga, eu queria tirar o clichê da maldição da repetição. Durante muitos anos o caminho era igual, a filha vinha para cá ser cabeleireira e acabava como doméstica, assim como a mãe. Eu determinei a mudar isso. A partir do primeiro dia em que apresentei a ideia, a associação com o retrato do período pós-Lula foi imediata. O filme estava mais enraizado na realidade do que eu achava. (Rosário, 2015)

Essa raiz fincada na realidade, que surpreendeu a roteirista, estava na intenção dos produtores do filme, Caio e Fabiano Gullane. Em entrevista para o jornal *O Estado de S. Paulo* (Guerra, 2014), eles relataram que as mudanças no tecido social e político brasileiro e, principalmente, a Lei das Empregadas Domésticas foram fundamentais para que o longa-metragem contasse aquela história. Portanto, além da estética realista buscada pela diretora, havia uma procura pela verossimilhança que dialogasse com o contexto histórico, com as alterações sociais e econômicas pelas quais o país passou naqueles últimos anos, antes do lançamento da obra.

O novo texto da legislação mencionado pelos executivos de cinema é a Emenda Constitucional nº 72, de abril de 2013. Com pouco mais de três linhas, seu projeto ficou conhecido como “PEC das Domésticas”⁶ e tinha por objetivo estender à categoria dos trabalhadores domésticos os direitos garantidos pela Constituição desde a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), estabelecida em 1943, ainda no governo de Getúlio Vargas. Isso quer dizer que, a partir daquele momento, os funcionários da casa também teriam direito a horas-extras, pagamento de multa sobre Fundo de Garantia no caso de demissão sem justa causa, fixação de jornadas máximas diárias e semanais, entre outros, o que não

6 PEC é a abreviação de Proposta de Emenda Constitucional, instrumento do Poder Legislativo brasileiro para alterar partes de um texto constitucional, que precisa ser votada e aprovada em rito específico e com maioria de aprovação nos plenários da Câmara dos Deputados e do Senado. O projeto apresentado levou o título de Proposta de Emenda Constitucional nº 66/2012. Aprovado, o projeto originou a Emenda Constitucional nº 72.

ocorria até então. Mesmo promulgada dois anos antes, a emenda só foi regulamentada posteriormente pela presidenta Dilma Rousseff, na Lei Complementar nº 150, de junho de 2015, portanto, pouco tempo antes de o filme estrear nas salas de cinema comerciais do país – o que ocorreu em 27 de agosto de 2015.

Apesar de construir uma personagem específica para representar uma funcionária doméstica, que deixa sua vida na cidade de origem e migra para o Sudeste em busca de um destino melhor para sua filha, o filme aciona algum imaginário presente na sociedade brasileira, que reflete a condição social dessas trabalhadoras. As pesquisadoras Luana Pinheiro, Fernanda Lira, Marcela Rezende e Natália Fontoura (2019), do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), conduziram um estudo que sintetizou a realidade econômica dessa classe, comparando dados obtidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) a partir da Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios Contínua (PNAD), realizada todos os anos no país.

Analisando as conclusões do documento, é possível traçar um breve perfil do trabalhador doméstico e, mais precisamente, das trabalhadoras domésticas, já que elas representam mais de 94% do total de pessoas empregadas nesse setor econômico. Em termos gerais, os homens que se dedicam ao trabalho doméstico como fonte de renda representam 0,9% do total de trabalhadores acima dos 16 anos de idade; já as mulheres são 14,6% do total de trabalhadoras no conjunto das atividades remuneradas. Além disso, a questão racial é relevante: em 2018, 10% das mulheres brancas no mercado de trabalho dedicavam-se ao serviço doméstico, enquanto esse percentual era de 18,6% entre as mulheres negras. A maior desigualdade no índice estava no Sudeste, região em que o percentual de mulheres brancas continuava em 10%, mas no caso das mulheres negras chegava a 20,5%.

Ao comparar os dados de 1995 com os de 2016, as pesquisadoras (Pinheiro *et al.*, 2019) perceberam que houve um aumento significativo de trabalhadoras domésticas com carteira de trabalho assinada: na média, de 17,8%, em 1995, para 33,3%, em 2016. Entre as mulheres brancas, esse índice estava em 36,8%, em 2016, enquanto as trabalhadoras negras registradas atingiam 31,3%. Outro item relevante é o envelhecimento das funcionárias que trabalham nos domicílios. Segundo as autoras, o índice de mulheres idosas (com mais de 60 anos)

que trabalham com serviços domésticos foi de 3%, em 1995, para 8%, em 2017, ou seja, mais do que dobrou no período. Elas justificam essa questão pela ampliação do acesso à escolaridade e a outras ocupações, como os serviços com atendimento telefônico, além da não valorização do trabalho doméstico remunerado, o que leva as mulheres mais jovens a buscarem outros postos de trabalho.

Sobre as desigualdades nos últimos anos no Brasil, o economista Mário Theodoro (2019) também constata a diminuição do percentual de jovens trabalhando como funcionárias domésticas no país, em especial na região Sudeste. Se a decisão de Jéssica em não seguir os passos profissionais da mãe só foi possível graças às mudanças sociais que a diretora Anna Muylaert percebeu ao elaborar o roteiro, Theodoro (2019) detalha que o percentual de mulheres filhas de trabalhadoras domésticas que seguiram essa profissão na região metropolitana de São Paulo caiu de 9,1% para 7,2% somente entre 2007 e 2008.

Em reportagem publicada no UOL pouco antes da exibição do filme no Festival de Gramado/RS, a protagonista Regina Casé destacou a importância do longa-metragem ao chamar a atenção para os direitos das domésticas. Segundo a atriz, haveria uma incompreensão do público se a obra fosse lançada antes do país ter aprovado a nova legislação: “O filme demonstra como isso é uma coisa recente. É a mesma coisa que a gente sente quando vê aqueles filmes em que a mulher ainda não votava, e a gente tem um estranhamento” (Zendron, 2015).

Encontrar uma relação entre o Brasil de 2015 e aquele representado na ficção foi uma recorrência das reportagens, das críticas e das resenhas do período em que o filme foi lançado comercialmente nas salas de cinema. Essa ancoragem no contexto político era acionada cada vez que se comentava das relações de Val com sua patroa, ou do papel e das tensões de Jéssica nas dinâmicas entre sua mãe e os patrões. Em 10 de setembro daquele ano, *Que horas ela volta?* foi selecionado para representar o Brasil na corrida por uma vaga no Oscar, entre os que seriam escolhidos como melhor filme estrangeiro no início de 2016. Dias depois, os diretores do Datafolha, instituto de pesquisa vinculado ao jornal *Folha de S. Paulo*, publicaram no periódico uma crítica sobre o filme, em que elaboravam uma série de relações entre a obra e o Brasil pré-crise política, iniciada em 2013, com os protestos de junho daquele ano.

Os autores Mauro Paulino e Alessandro Janoni (2015) classificam a personagem de Jéssica como representante de uma série de “filhos da inclusão”, uma classe média intermediária que “ascendeu pelo acesso à educação, representada por Jéssica, filha da empregada doméstica que sai do Nordeste para prestar vestibular em São Paulo”, enquanto do outro lado estava a família dos patrões, “a elite da capital paulista, que sob alegoria cordial e modernosa, revela-se conservadora e refratária às mudanças (casal de patrões e o filho, Fabinho)”. Val, segundo eles, estaria em um precário equilíbrio entre essas duas pontas.

O texto de Paulino e Janoni (2015) utiliza o filme para representar não apenas o que está colocado na obra, que, como dizem, é um jogo na articulação política “no qual os marcadores do preconceito de classe são colocados em xeque assim que as mudanças do país se materializam na figura da jovem, que não via a mãe havia dez anos”, mas também para explicitar que a ascensão de Val e Jéssica era temporária e seria improvável a partir daquele momento, em que a crise econômica se intensificava. Por isso, classificava a obra como um filme pré-crise, cujo desfecho seria diferente se ocorresse daquele momento em diante. Se quisesse manter a verossimilhança e a adesão ao Brasil de 2015, ele deveria, segundo os diretores do instituto de pesquisa, tematizar de um lado a incerteza sobre o futuro de Jéssica, que pertence ao grupo que mais sofreu com a crise econômica do período; e, de outro, expor os conflitos da classe alta, na figura do casal de patrões que se sentiam patrocinadores das alterações sociais em um país com o qual não se identificam mais. Por isso, uma essência “da revolta das recentes manifestações contra o governo federal tem presença forte no longa, mas de maneira velada, com todas as painéis passando ainda pelas mãos de Val”⁷.

Ao prefaciando o livro que reúne o roteiro original do filme, a jornalista e escritora Eliane Brum (2019) coloca a obra como um símbolo das mudanças sociais pelas quais as funcionárias domésticas passaram, especialmente com a alteração da legislação e a equiparação desse tipo de trabalho a outras categorias formais. Para a autora, foram essas modificações no tecido social que provocaram choque e revolta entre as classes mais altas. “Era uma instituição brasileira que estava ameaçada: o privilégio de uma família branca possuir, por uma quantia

7 A referência faz alusão aos painéis contra o governo de Dilma Rousseff, muito frequentes àquela época, e capitaneados pelas classes mais altas do país.

irrisória, a sua semiescrava negra, ou branca pobre” (Brum, 2019, p. 10) na maior parte do Nordeste. Segundo ela, ainda que a conquista de direitos básicos não atingisse os mais ricos, chegava ao orçamento familiar de uma classe média que já estava perdendo poder aquisitivo em razão da crise econômica, o que pareceu uma conjuntura insustentável naquele momento.

Além dessas interpretações midiáticas, há ainda dimensões políticas da obra que estão em sua narrativa e que podem ser compreendidas pela alteração no contexto social e econômico do país. Em uma de suas cenas iniciais, depois que Val recebe o telefonema de Jéssica, que quer viajar para São Paulo e reencontrar a mãe, a funcionária doméstica se dirige até o aeroporto para aguardar a chegada da filha. A cena, próxima dos 20 minutos do longa-metragem, começa com um plano americano de Val, de costas para a câmera, olhando para um grande vidro no aeroporto, vendo os aviões pousarem. Ao lado dela, uma embalagem de presente que levava para entregar à filha. Depois de um corte, ela aguarda ao lado de outras pessoas, próximo à porta do desembarque. Pelo seu olhar, a filha estava demorando a sair. Ela é então surpreendida por Jéssica, que a chama pelas costas: “Val?”. Ela se emociona, abraça e beija a moça. Entrega o presente que levou, pergunta se a filha está com fome e se ficou com medo daquela experiência. Jéssica lhe entrega uma cocada, presente de uma amiga para Val. Elas pegam o carrinho com a bagagem e embarcam em um ônibus, para sair do aeroporto (Figura 2).



Figura 2: Encontro de Val com sua filha Jéssica no aeroporto

Fonte: Elaboração do autor a partir de cópia digital do filme *Que horas ela volta?* (2015)

Mesmo que breve, essa sequência pode ser posta em diálogo com um contexto emblemático do tecido social brasileiro à época: o fato de as classes C, D e E estarem utilizando o avião como meio de transporte, algo que nunca havia ocorrido antes. Segundo um estudo de 2011 do Instituto Data Popular (Mendonça, 2010), especializado no mapeamento do comportamento de consumo das classes média e média-baixa no país, de 2000 a 2010, o gasto da classe C com viagens aumentou em mais de 277%, com a maior parte viajando de avião pela primeira vez na vida. Em 2010, 58% dos assentos dos aviões eram ocupados por pessoas que ganhavam menos de dez salários mínimos.

Esse aumento do número de pessoas que ascendiam e tinham acesso a bens simbólicos e materiais que não eram comuns antes causou uma reação nas elites do país, cristalizada na comparação do aeroporto com a rodoviária, como se o acesso de uma classe mais pobre a esse meio de transporte interferisse na fruição da experiência para a camada mais rica da sociedade. A crônica de Antonio Prata (2011) para o jornal *Folha de S.Paulo* ilustra esse sentimento e o bordão icônico do período. O autor escreve que a frase que melhor exemplificaria o desprezo e o susto da “classe A pelos pobres, ou ex-pobres que agora têm dinheiro para frequentar certos ambientes antes fechados a eles, é: ‘Credo, esse aeroporto tá parecendo uma rodoviária!’”.

A cena do filme de Anna Muylaert, em diálogo com o contexto político, social e econômico do Brasil, ancora em uma ideia muito comum àquele período. Ao incluir no filme não apenas o encontro entre mãe e filha, mas também ambientar esse primeiro contato depois de muitos anos na espera do desembarque de um aeroporto, há uma aparente intenção de tematizar esses jogos sociais em sua narrativa. Esse debate entre a emergência de uma classe C, a relação entre empregadas domésticas e seus patrões, a concepção de uma personagem mais jovem, que se coloca em oposição a essa estrutura social, constroem uma representação de um político por meio das intimidades daquela casa. O privado, centrado no convívio da família com seus empregados e em suas relações sociais, é expandido a um público, atinge o político e o social. Essa ancoragem se reflete em diferentes formas de engate ao filme, mas que tendem a um mesmo registro do político e do social.

Interpretações em conflito e a recorrência do político

Uma reportagem do jornal *El País Brasil*, de 30 de abril de 2021, começou reproduzindo uma fala de Val, personagem principal de *Que horas ela volta?*: “Tu se acha melhor que todo mundo. Que tu é superior a todo mundo”. A cena está presente na longa-metragem quando a funcionária doméstica repreende sua filha, revoltada com os códigos implícitos na relação entre Val e seus patrões, recém-chegada àquela realidade e dormindo no chão do quarto de sua mãe. Ela revida: “Eu não me acho melhor não, Val. Só não me acho pior”. O veículo usou essa breve sequência para contextualizar uma declaração do então ministro da economia, Paulo Guedes, que havia dito dias antes que “até” os filhos dos porteiros tinham podido se beneficiar dos financiamentos públicos para ingressar no ensino superior, insinuando que havia algo de errado com esse acesso.

Segundo o *El País*, “a personagem Jéssica se tornou símbolo de uma geração de jovens brasileiros de origem pobre que nos últimos anos correu atrás de um sonho: ingressar em um curso universitário” (Alessi; Oliveira, 2021). Para a publicação, foram as políticas sociais na área da educação que permitiram “reverter um quadro secular de exclusão e desigualdade, contribuíram para facilitar o acesso de filhos de pretos e pobres a espaços até então reservados para uma elite branca” (Ibid.). A matéria apresentou, ainda, depoimentos de filhos e filhas de porteiros e funcionárias domésticas que conseguiram estudar graças às políticas dos governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, como o Programa Universidade para Todos (ProUni) e o Fundo de Financiamento Estudantil (Fies)⁸.

Não foi só o comentário ministerial, que demonstrava o preconceito das elites com o acesso de uma classe trabalhadora ao ensino superior, que trouxe o filme de volta à discussão. Algumas semanas antes, a antropóloga e docente na Universidade de Brasília, Débora Diniz, bastante atuante nas redes sociais, também postava em seu perfil do Instagram uma referência ao filme, reelaborando o cartaz a partir de um fato ocorrido naqueles dias.

8 Políticas educacionais de acesso ao ensino superior conduzidas pelos governos de Lula e Dilma (entre 2003 e 2016). Enquanto o Fies se caracteriza pelo empréstimo a juros reduzidos para pagamento de mensalidades em faculdades particulares, o ProUni concede bolsas de estudos integrais em faculdades particulares para estudantes de baixa renda e que tiveram toda sua formação anterior em escolas públicas. Sobre o impacto desses programas na educação brasileira, ver Gomes, Silva e Oliveira (2019).

Em uma conversa on-line, a protagonista do filme, Regina Casé, era entrevistada por Daniel Cady, nutricionista e companheiro da cantora Ivete Sangalo. A temática não era o cinema brasileiro, mas sim a importância de se relacionar com a natureza e de viver de forma mais saudável. Tinha por mote a série *Um pé de quê?*, produzida de 2001 a 2017 por Regina Casé, em que ela investiga e registra as principais árvores do país. No entanto, ao fim da conversa de pouco menos de uma hora, Daniel Cady relata que mesmo tendo seguido todos os protocolos e evitado contato com muitas pessoas durante a pandemia da covid-19, a família toda tinha contraído a doença. Ele explicou que eles tomavam os cuidados necessários, mas que a cadeia de contaminação teria começado por uma das funcionárias da casa, ao se deslocar frequentemente entre seu local de trabalho e sua moradia.

Nos dias seguintes, houve uma intensa repercussão nas redes sociais sobre a fala do nutricionista, que soou elitista e injusta com a funcionária doméstica, que se arriscava cotidianamente para trabalhar na casa daquela família. A paródia com o cartaz de *Que horas ela volta?* foi acionada rapidamente (Figura 3): a própria live dividia, do lado inferior da tela, Regina Casé, e do outro Cady, em uma semelhança com a imagem de Val e Fabinho, filho de seus patrões, nas composições do longa-metragem.



Figura 3: Quadro com cartaz do filme *Que horas ela volta?* (à esquerda) ao lado de montagem tematizando a live de Regina Casé com Daniel Cady (à direita)

Fonte: Site oficial da obra; reprodução *Instagram* (autoria do designer Ramon Navarro).

Se a estética já estava próxima, o conteúdo também foi conectado facilmente pelo novo contexto social e sanitário, que evidenciava, nas palavras de Cady, a vulnerabilidade das trabalhadoras domésticas. Naqueles dias, foram comuns comentários de espectadores, jornalistas e militantes dizendo que aquela situação era muito próxima da narrativa fílmica. Muitos deles se lembraram das palavras de Bárbara, a patroa de Val, que sempre dizia que ela era “como se fosse da família”, com ênfase na condição hipotética que jamais se concretizaria.

Pontos de contato e engate à obra

Na circulação de *Que horas ela volta?*, notamos a mobilização de alguns grupos, em uma dimensão do engate à obra, que se aglutinaram, viram nela uma maneira de retratar suas experiências, e encontraram no filme um catalisador de algumas das relações sociais e políticas que viam (e viviam) no espaço público. Esses coletivos, já constituídos historicamente a partir de seus posicionamentos sociais, encontraram no objeto audiovisual uma oportunidade de articulação em rede, trocando relatos e experiências de vida, dialogando com a obra, mas também entre si.

Pensamos nesse diálogo inicialmente em relação às funcionárias domésticas, na figura de Val. Há inúmeros relatos nas redes sociais sobre a verossimilhança do personagem constituído por Regina Casé, em uma relação de proximidade tanto da narrativa quanto da figura da funcionária doméstica, seus embates com a patroa, seus dilemas em relação à filha recém-incorporada naquele ambiente de trabalho, que também se configurava como uma esfera privada para Val.

As circunstâncias vividas por ela eram próximas das situações com as quais muitas das trabalhadoras lidavam na vida real. As reações extraobra, inclusive, foram muito parecidas com as reações de dentro da narrativa: enquanto as funcionárias domésticas encontravam verossimilhança na relação entre Bárbara e Val, as patroas viam um exagero no filme e um abuso, um desrespeito pelas atitudes de Jéssica ante uma família acolhedora e uma patroa permissiva, a ponto de fornecer, inclusive, um colchão novo para a filha da funcionária dormir no chão, em um pequeno quarto nos fundos da casa. Em reportagem publicada logo depois da estreia do filme nos cinemas, o jornal *Folha de S. Paulo* apurou essas diferenças no contato com o longa-metragem. Ao entrevistar patroas e empregadas domésticas e perguntar a reação delas em relação à obra, as opiniões foram opostas:

enquanto as trabalhadoras se identificavam com Val e viam naquele caso particular uma correspondência com suas trajetórias reais e individuais, as patroas não achavam que havia alguma ligação entre filme e realidade (Fagundes, 2015a, 2015b).

Outro exemplo de como a obra foi interpretada em sua relação com as experiências das funcionárias domésticas, pouco depois de sua circulação, é o caso de Preta-Rara⁹ (2019) e seu livro *Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada*, escrito como reflexo de uma campanha de 2016. Naquele ano, depois de sua última experiência como funcionária doméstica, a artista fez uma postagem em seu perfil público no Facebook, contando sua história, sua caminhada até ser professora de história, e suas vivências como empregada na casa de algumas famílias. Encorajando outras pessoas a dividirem seus relatos, propôs a hashtag *#EuEmpregadaDomestica*.

Em menos de 24 horas, o texto já havia sido compartilhado por mais de 5 mil pessoas, que passaram a escrever sobre sua vida, mas também sobre a trajetória de trabalho de mães, avós e outros familiares. Muitos desses relatos expunham que o filme de Anna Muylaert havia sido um ponto de reflexão sobre essas relações. Em 28 de julho de 2016, Preta-Rara foi convidada a participar do programa *Encontro*, na Rede Globo, para falar sobre a campanha¹⁰. Nessa ocasião, ela lembrou da importância da PEC das Domésticas para o setor e para as trabalhadoras, com a necessidade da fiscalização para a aplicação das leis. Os convidados também destacaram o papel do filme *Que horas ela volta?* como um retrato dessas situações de opressão, e chamaram a atenção para sua repercussão no exterior e o espanto do público estrangeiro a respeito dessa realidade brasileira.

Um dos artistas presentes no programa era o cantor Emicida. Em 30 de junho de 2015, pouco antes da exibição do filme nos cinemas, o rapper lançou o clipe da música *Boa esperança*¹¹, dirigido por João Wainer e Katia Lund. Ele narra a história de uma funcionária jovem que cansa de ser agredida pela patroa e decide se revoltar contra aquela condição, incitando os demais funcionários da casa a fazerem o mesmo. A narrativa foi inspirada

9 Nome artístico de Joyce da Silva Fernandes, rapper, professora de história, escritora e ativista.

10 O programa está disponível em: https://bit.ly/preta-rara_encontro. Acesso em: 15 de jun. 2024.

11 O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3NuVBNeQw0I>. Acesso em: 15 jun. 2024.

na história da mãe de Emicida, Jacira Roque de Oliveira, que foi trabalhadora doméstica e presenciou muitos dos abusos retratados no vídeo. Em um curta documental que conta o processo de elaboração do videoclipe, vemos o depoimento de algumas das trabalhadoras que também influenciaram na criação do roteiro.

Outro grupo tocado pela obra, cujas narrativas se tornaram públicas a partir dela, foi o das “Jéssicas reais”, jovens filhas e filhos de trabalhadoras e trabalhadores domésticos, ou de uma classe trabalhadora precarizada, que conseguiram chegar ao ensino superior e se profissionalizar nos últimos anos, como consequência das políticas públicas educacionais e sociais dos governos do PT.

A partir do filme e de uma identificação dessas pessoas por meio da personagem Jéssica, houve uma incorporação extraobra das mudanças no contexto político e social que já havia constituído um grupo que, ainda disperso, aglutinou-se a partir do filme e de uma circulação em rede. Mapeamos duas reações: a primeira, o debate entre os alunos e alunas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e a diretora do filme, Anna Muylaert, com inúmeros relatos de jovens oriundos de escolas públicas que haviam conseguido chegar ao ensino universitário¹²; e a segunda, a campanha pelo site *Jornalistas Livres*, que encorajava os usuários das redes a compartilharem suas experiências de vida por meio da hashtag *#JessicasReais*, posteriormente editadas em documentários curtos¹³.

Dimensões políticas da obra a partir de sua circulação

Essas reações midiáticas, a partir da circulação da obra e de sua relação com o público, nos levaram a compreender a função da ancoragem e dos engates como uma maneira de analisar a dimensão política da obra e seu diálogo mais amplo com o tecido social, atuando como catalisadora de grupos sociais que já estavam constituídos, mas que foram, aos poucos, sendo reunidos ao redor dessas interpretações, ou de aglutinando pessoas que se identificavam com a temática e tinham na obra ponto de inflexão para se organizarem ao redor de um tema específico.

12 O debate em que a diretora participou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo está disponível na íntegra em: https://bit.ly/debate_fau. Acesso em: 2 jul. 2024.

13 Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres>. Acesso em: 2 jul. 2024.

O que vemos ocorrer até hoje com o filme, que se tornou um marco para as produções do período por sempre ressurgir nas discussões e nos debates públicos, é uma atualização constante de sua interpretação e em momentos variados, nos mais diversos contextos, mas sempre em um registro político e social. Observamos em *Que horas ela volta?* uma rede de circulação que atualiza as interpretações fílmicas, na medida em que ele circula. Além disso, a partir de sua narrativa e de seus complexos críticos, há possibilidades de reelaboração da ancoragem e dos engates à obra.

Nesse sentido, podemos reunir três fatores que consideramos propícios para essas reapropriações e análises: a densidade de suas representações, em especial na figura de Regina Casé e sua carreira, que a valida como alguém que compreende determinada realidade e consegue enfatizar a verossimilhança da obra; a expansão dessas narrativas por meio da circulação do filme e da rede que se forma a partir de experiências e histórias do longa-metragem e seu contato com o tecido social; e o alcance na difusão da obra, não apenas por reunir grande público nos cinemas, mas também por sua repercussão e audiência significativa em todos os momentos em que se fez presente nos circuitos da televisão aberta, o que continua a ocorrer desde sua primeira exibição.

Referências

ALESSI, G.; OLIVEIRA, R. Os filhos de porteiros que chegaram à universidade têm um orgulho que o ministro Paulo Guedes ignora. *El País Brasil*, São Paulo, 30 abr. 2021. Disponível em: http://bit.ly/guedes_qhev. Acesso em: 3 maio 2021.

AUDIÊNCIA da TV: Consolidados do PNT de sábado, 11/05/2024. *Portal Alta Definição*, São Paulo, 19 de maio de 2024. Disponível em: <https://portalaltadefinicao.com/audiencia-da-tv-consolidados-do-pnt-de-sabado-11-05-2024/>. Acesso em: 24 jul. 2024.

BRASIL. Presidente (2003-2010: Luiz Inácio Lula da Silva). *Discurso por ocasião da cerimônia de entrega das instalações do Campus Teresina Central do IFPI e assinatura das ordens de serviço das BR-020 e BR-235 e obras da linha de subtransmissão Piripiri/Tabuleiro*. Teresina (PI), 14 out. 2010a. 9f. Disponível em: <https://bit.ly/lula2010teresina>. Acesso em: 24 jul. 2024.

BRASIL. Presidente (2003-2010: Luiz Inácio Lula da Silva). *Discurso na solenidade de premiação da etapa nacional da Olimpíada de Língua Portuguesa “Escrevendo o Futuro”*. Museu Nacional de Brasília (DF), 29 nov. 2010b. 7f. Disponível em: <https://bit.ly/lulamuseudf>. Acesso em 24 jul. 2024.

BRASIL. Presidente (2023-2026: Luiz Inácio Lula da Silva). *Discurso do presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, no Parlatório*. Brasília (DF), 1 jan. 2023. Disponível em: <https://bit.ly/lulaparlatorio>. Acesso em: 24 jul. 2024.

BRUM, E. Prefácio. In: MUYLEAERT, Anna. *Que Horas Ela Volta?* Roteiros do Cinema Brasileiro. São Paulo: Klaxon (Edição Kindle), 2019.

FAGUNDES, I. Ex-doméstica assiste a ‘Que horas ela volta’ e diz que preconceito é real. *Revista são paulo*, São Paulo, 4 out. 2015a. Disponível em: https://bit.ly/folha_trabalhadoras. Acesso em: 6 jun. 2021.

FAGUNDES, I. Não aprendi muito com ‘Que horas ela volta?’, diz representante de patrões. *Revista são paulo*, 4 out. 2015b. Disponível em: https://bit.ly/qhev_patroes. Acesso em: 8 jun. 2021.

GOMES, S.; SILVA, A. L. N.; OLIVEIRA, F. C. Governos partidários e políticas educacionais no Brasil do século XXI: a eficácia da democracia. In: ARRETCHE, Marta; MARQUES, Eduardo; FARIA, Carlos Aurélio Pimenta (Orgs.). *As políticas da política: desigualdades e inclusão nos governos do PSDB e do PT*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

GUERRA, F. ‘É meu filme mais difícil’, diz Anna Muylaert sobre ‘Que horas ela volta?’. *Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 fev. 2014. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/e-meu-filme-mais-dificil-diz-anna-muylaert-sobre-que-horas-ela-volta/>. Acesso em: 14 nov. 2024.

HAILER, M. Fala de Lula que viralizou lembra filme “Que horas ela volta?”. *Revista Fórum*, São Paulo, 29 de agosto de 2022. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/politica/2022/8/29/video-fala-de-lula-que-viralizou- lembra-filme-que-horas-ela-volta-122371.html>. Acesso em: 24 jul. 2024.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MENDONÇA, C. F. Cerca de 8,7 milhões de brasileiros das classes C e D pretendem viajar de avião. *Revista InfoMoney*, São Paulo, 5 ago. 2010. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/consumo/cerca-de-87-milhoes-de-brasileiros-das-classes-c-e-d-pretendem-viajar-de-aviao/>. Acesso em: 14 nov. 2024.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

PAULINO, M.; JANONI, A. Longa ‘Que horas ela volta?’ retrata Brasil pré-crise política. *Jornal Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 set. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2015/09/1681021-longa-que-horas-ela-volta-retrata-brasil-pre-crise-politica.shtml>. Acesso em: 14 nov. 2024.

PINHEIRO, L.; LIRA, F.; Rezende, M. T.; FONTOURA, N. de O. *Os desafios do passado no trabalho doméstico do século XXI: reflexões para o caso brasileiro a partir dos dados da Pnad contínua*. Brasília, DF: IPEA, 2019.

PRATA, A. O aeroporto tá parecendo rodoviária. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 jan. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1901201104.htm>. Acesso em: 20 fev. 2021.

PRETA-RARA. *Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada*. São Paulo: Letramento, 2019.

QUE HORAS ela volta? Direção: Anna Muylaert. Brasil: África Filmes, Gullane Entretenimento, 2015.

ROSÁRIO, M. Entrevista com Anna Muylaert, diretora de *Que horas ela volta?* *Brasil de Fato*, São Paulo, 18 set. 2015. Disponível em: https://bit.ly/anna_brasilfato. Acesso em: 3 maio 2021.

SARLO, B. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 2005.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. *Rumores*, São Paulo, n. 26, v. 13, p. 58-77, 2019.

SOUSA, E. P. *O cinema brasileiro como ferramenta do político: ancoragens, engates e redes de ruídos em obras de 2012 a 2018*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

THEODORO, M. A implementação de uma agenda racial de políticas públicas: a experiência brasileira. In: ARRETCHE, Marta; MARQUES, Eduardo; FARIA, Carlos Aurélio Pimenta de (Orgs.). *As políticas da política: desigualdades e inclusão nos governos do PSDB e do PT*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

ZENDRON, M. 'Que Horas Ela Volta?' traz importância do direito das domésticas, diz Casé. *UOL*, São Paulo, 7 ago. 2015. Disponível em: http://bit.ly/uol_qhev. Acesso em: 31 maio 2021.

submetido em: 24 jul. 2024 | aprovado em: 18 set. 2024

A crítica cinematográfica nos filmes brasileiros *Benzinho e A mãe*

Film criticism in the Brazilian films *Benzinho and A mãe*

Cecília Mello¹, Luna Gonçalves D'Alama²

1 Professora no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão (CTR) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Foi Pesquisadora Visitante na Beijing Film Academy (2013), na Universidade de Pequim (2015), na Taipei National University of the Arts (2010 e 2017), na Universidade de Nottingham em Ningbo (2021) e no King's College London (2022). E-mail: cecilia.mello@usp.br.

2 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Integra o Laboratório de Crítica e Investigação Audiovisual (Laica), do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão (CTR) da ECA. Especialista em Mídia, Informação e Cultura pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc), da ECA. E-mail: luna.dalama@usp.br

Resumo

Este artigo analisa três críticas jornalísticas do filme *Benzinho* (2018), dirigido por Gustavo Pizzi, e outras três do filme *A mãe* (2022), de Cristiano Burlan, publicadas na grande mídia por críticos como Luiz Carlos Merten (*O Estado de S. Paulo*), Eduardo Escorel (*piauí*) e Flavia Guerra (*UOL*). Para elucidar melhor esse cenário, introduz conceitos da obra de Pareyson sobre a crítica de arte; de Silva e Soares e de Paganotti e Soares sobre a crítica de mídias; e de Xavier sobre a crítica cinematográfica. Nas conclusões, aponta para a ainda baixa participação feminina e de outras maiorias minorizadas na crítica especializada dos grandes veículos, e para a importância da volta das cotas de tela – interrompidas em 2021, pelo governo Bolsonaro, e retomadas em 2024, pelo governo Lula – para a valorização do cinema brasileiro.

Palavras-chave

Crítica de mídia, Crítica cinematográfica, Cinema brasileiro, *Benzinho*, *A mãe*.

Abstract

This study analyzes three journalistic reviews of the film *Benzinho* (2018), directed by Gustavo Pizzi, and another three of the film *A Mãe* (2022), by Cristiano Burlan, that were published in the mainstream media by critics such as Luiz Carlos Merten (*O Estado de S. Paulo*), Eduardo Escorel (*piauí*), and Flavia Guerra (*UOL*). To better elucidate this scenario, it introduces concepts from Pareyson on art critique; from Silva and Soares, and from Paganotti and Soares on media critique; and from Xavier on film critique. Its conclusions point to the still low participation of women and other minority majorities in the specialized criticism of the major media and to the importance of the return of screen quotas — which Bolsonaro government interrupted in 2021 and Lula government resumed in 2024 — to value Brazilian cinema.

Keywords

Media critique, Film critique, Brazilian cinema, *Benzinho*, *A mãe*.

A interpretação de uma obra de arte é infinita, na visão de Pareyson (2001, p. 224), pois “toda proposta de interpretação é passível de revisão, integração, aprofundamento”. A cada releitura de uma obra, esse processo se reabre e tudo é novamente posto em questão. Segundo o autor, as interpretações possíveis são “tantas quantas as pessoas que se aproximam de uma determinada obra” (Pareyson, 2001, p. 224), e ocorrem “quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, uma sintonia, um encontro entre um dos infinitos

aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa” (Pareyson, 2001, p. 226). Essa infinidade de interpretações “depende, portanto, da própria inexauribilidade da obra de arte” (Pareyson, 2001, p. 228).

Pareyson (2001, p. 238) aponta também que, “por um lado, o juízo seria obra da sensibilidade e, por outro, da reflexão”. O próprio gosto é levado em conta nessa avaliação, mas ele deve ser mutável e a interpretação múltipla. Na crítica, de acordo com o autor, conciliam-se aspectos como o da “historicidade, multiplicidade, mutabilidade, universalidade, unicidade, definitividade” (Pareyson, 2001, p. 245). O autor acrescenta:

A leitura e a crítica são, conjuntamente, interpretação e avaliação [...] É certo que, na leitura e na crítica, interpretação e juízo são inseparáveis [...] O sentido da crítica é precisamente este: através da mutabilidade do gosto e da diversidade de interpretações, e apesar de todas as incompreensões e divergências, pouco a pouco vai se realizando um acordo cada vez mais unânime acerca do valor de certas obras [...]. (Pareyson, 2001, p. 245-246)

Passando da crítica da obra de arte para, mais especificamente, a crítica de mídias, Silva e Soares (2013, p. 821) destacam que “no universo midiático tem sido a televisão que mais provoca diferentes tipos de crítica (acadêmica, jornalística e popular-social) [...], com destaque para as telenovelas”. Citando o autor Marcondes Filho (2002), as autoras levantam questões como as da autoridade, do direito e da liberdade para criticar, dos parâmetros utilizados para valorar a qualidade de um objeto e da finalidade da crítica. Também referenciam Braga (2006, p. 17), para quem a crítica de mídias deveria “reaproximar-se da crítica artística e literária, e abandonar juízos totalizantes sobre os meios de comunicação, endereçando-os aos produtos midiáticos”. O trabalho crítico, na visão de Braga, caracteriza-se “pelo esforço analítico-interpretativo que ilumina o produto midiático em determinados ângulos de sua constituição”, e é mais facilmente percebido como tal, de acordo com Silva e Soares (2013, p. 824). As autoras complementam:

Tomando como premissa que criticar as mídias é fazer crítica cultural, temos que obrigatoriamente nos colocar dentro de uma discussão sobre estética e ética, forma e conteúdo, técnica e valor [...]. Na crítica moderna, herdeira dessa tradição, é notória a assunção do texto crítico como mediação [...]. Enquanto avaliação, interpretação e descrição, a crítica estabelece *apreciações* [...]. (Silva; Soares, 2013, p. 829-830, grifo nosso)

Silva e Soares (2013, p. 832) prosseguem que “na crítica de mídias, valores são dinamicamente transformados nos repertórios por elas constituídos e nas reapropriações de tais repertórios ao sabor do gosto popular visando à formação de juízos”. Nessas tensões entre valores e repertórios, “antigas distinções de ‘gosto’ (erudito, popular, massivo, midiático) são desafiadas por meio da crítica contemporânea, a exemplo das contribuições de teóricos que destacam a importância dessas interações” (Silva; Soares, 2013, p. 832). A crítica de mídias seria, portanto, uma crítica da cultura e interfere na cultura midiática da qual faz parte. Para as autoras, é amplo o debate “sobre a finalidade da crítica (se transformadora, instrumental, inútil)”, mas o fato é que ela se torna indissociável do gesto político (Silva; Soares, 2013, p. 835). As pesquisadoras questionam:

A quem cabe sistematizar, aprimorar ou desenvolver os critérios de apreciação dos produtos midiáticos com base em seus antecedentes e desdobramentos? [...] cabe a todos os atores críticos interessados. No que concerne ao fórum acadêmico, dispomo-nos a fazê-lo, movidas por certa obrigação. A crítica de mídias, entre nós – seja crítica de televisão, de telenovela, de cinema, de notícia ou outra entre inúmeras –, está reclamando ser tratada como campo particular de pesquisa e ensino. (Silva; Soares, 2013, p. 836)

Soares e Silva (2016, p. 11) afirmam que se “discute muito sobre quem deve e/ou pode fazer a crítica, juízos e valores, finalidades e, mais especialmente, sobre formação de público”. Ao eleger a crítica de mídia como um campo próprio de ensino e pesquisa, as autoras avaliam que é possível estudá-la em diferentes instâncias ou modalidades, como (1) “na percepção de parâmetros, do ‘como fazer para criticar’, observando a operacionalização do ofício do crítico e, quando no campo do jornalismo, com atenção para implicações éticas e estéticas da cobertura dos acontecimentos noticiados”; (2) no “estudo das críticas de mídia que circulam pela própria mídia, feitas por aqueles reconhecidos como críticos”; (3) “na crítica de mídia como um gênero textual, praticado pelos especialistas”, com circulação em jornais, revistas, blogs, colunas, entre outros; (4) “nas experiências metacríticas”; (5) “nas interações sociais de crítica, [...] como acontece, por exemplo, no caso da divulgação de notícias”; (6) “nos modos de leitura e perfis do público de crítica de mídia”; (7) “no estudo das ‘teorias da crítica’, teorizando sobre os modos de ‘como fazer para criticar’ e de ‘como criticam os que criticam’”; e (8), no caso

do jornalismo, “na crítica de mídia noticiosa como recurso didático-pedagógico para ensino e formação de profissionais” (Soares; Silva, 2016, p. 12-13).

Ainda segundo as autoras, o lugar da crítica de mídia seria o de “questionamento e ruptura no interior dos próprios meios de comunicação” (Soares; Silva, 2016, p. 19). Dessa forma, o analista (ou crítico) avalia a qualidade dos produtos examinados, considerando valores e critérios, e se orienta pelos parâmetros de julgamento da sociedade, influenciando, dessa forma, as disputas presentes no campo simbólico e participando da desconstrução de discursos cristalizados. Nesse cenário, o papel da universidade é de “não apenas fazer a crítica de mídia, mas também estudar a crítica que dela é feita, apontando aspectos relativos aos modos de construção da enunciação dos diferentes discursos midiáticos e de problematização da sociedade no qual estão inseridos” (Soares; Silva, 2016, p. 20).

Assim, conforme afirmam Soares e Silva (2016, p. 20-22), a crítica de mídia também envolve a análise dos modos como se constrói a representação – ou o que é visível – e foca não apenas nos aspectos da produção, mas também na recepção e na formação do público. Em resumo, segundo as autoras, a atividade crítica é um espaço de expressão que está vinculado à perspectiva de quem observa, definindo o que pode ou não ser enxergado e para quem essa expressão é direcionada. Seja como uma crise ou como um sintoma, é indiscutível a importância de refletir sobre o papel da crítica na atualidade, influenciada por transformações tecnológicas e por uma cultura midiática que permeia o tecido social. De acordo com Paganotti e Soares (2019), a crítica de mídia busca “a atribuição de valores e critérios avaliativos; a explicitação e correção de equívocos; a desconstrução de intencionalidades pressupostas; a problematização de efeitos e consequências; o questionamento de pontos de vista estabelecidos” (Paganotti; Soares, 2019, p. 132-133), além da “complementação colaborativa entre produtores e receptores; a renovação de estilos e linguagens; a proposição de outros modos de representação, especialmente de grupos minoritários” (Paganotti; Soares, 2019, p. 133). Cabe, portanto, à crítica especializada:

- 1) contribuir para a reflexão e a consolidação das obras analisadas; 2) traduzir as obras para o público e estimular a recepção crítica sobre elas; 3) guiar o mercado e seus modos de realização; 4) iluminar a produção cultural contemporânea e dar visibilidade às obras;

5) estabelecer critérios de análise das obras e de formação do público; 6) interpretar as obras não apenas em seus elementos internos, mas relacionando-as ao contexto político, cultural e social em que estão inseridas. (Paganotti; Soares, 2019, p. 133)

Os autores consideram a crítica como uma instância que tanto legitima as obras quanto orienta a forma como devem ser recebidas. No entanto, com o surgimento das novas tecnologias e das sociabilidades que elas promovem, a função da crítica é alterada, deixando de ser a única voz na construção de significados sobre essas narrativas, ampliando seus horizontes. Por outro lado, a crescente produção – especialmente no campo audiovisual – reforça a importância da crítica, permitindo ao público se posicionar diante da maior diversidade e quantidade de obras, revitalizando, assim, o seu papel. Paganotti e Soares (2019) acrescentam que o “ofício da crítica – seja ela feita de modo formal ou informal – pressupõe uma ética e deve articular os campos da produção e da recepção, refletindo sobre seu fazer e sobre as obras que avalia em pelo menos três planos”. Esses planos são: “o estabelecimento de critérios e valores; a relação com os realizadores; e a renovação das próprias obras, não apenas em termos de conteúdos, mas de formatos, dialogando com o entorno em que circulam” (Paganotti; Soares, 2019, p. 133-134). Os autores apontam, ainda, para a necessidade de:

uma crítica da cultura midiática que não leve em consideração apenas as obras (seus elementos internos), tampouco somente os contextos ampliados (suas demandas externas), mas que busque, justamente, o equilíbrio (ou o tensionamento) entre esses polos. [...] o lugar da crítica, portanto, inscreve-se no intervalo entre a criação, a circulação e a apropriação desses discursos, ecoando a voz dos receptores e colocando uma questão sobre a atuação do crítico como mediador. Nesse sentido, a crítica não pode desconsiderar os contextos sociais em que é realizada, assumindo sempre uma perspectiva histórica e política, para além de aspectos prescritivos ou normativos. (Paganotti; Soares, 2019, p. 134)

A crítica cinematográfica

Segundo Xavier (2019, p. 14), “a experiência da crítica suscita um leque enorme de questões igualmente centrais e de grande interesse que podemos trazer para a nossa reflexão”.

O autor acrescenta:

a crítica constitui um elo estratégico da cultura cinematográfica em sua dimensão estética, social e política, dada a sua condição de diálogo direto com as obras na qual a síntese de informação, a análise da relação entre o filme e a experiência humana colocada em

pauta e os juízos de valor compõem uma referência que, num cômputo geral, pode ter implicações de longo prazo. (Xavier, 2019, p. 14)

O autor também aborda a relação entre a crítica e os filmes, de um lado, e entre a crítica e os leitores, do outro. Cita como veículos em que as críticas são publicadas: jornais, revistas (impressas e digitais) e blogs, aos quais podemos acrescentar atualmente canais no YouTube e nas redes sociais. Xavier (2019, p. 15) trata, ainda, do estilo pessoal de cada crítico e que muitos deles ministram cursos, colaboram em revistas e jornais e/ou assinam livros, apresentando um ensaio “em torno de um núcleo temático, resultado de pesquisa”.

O autor destaca três núcleos que evidenciam uma articulação com a crítica cinematográfica: o cineclubismo, as cinematecas e as universidades – processo iniciado na década de 1960. Xavier analisa que as teorias:

se articulam a juízos de valor, à crítica do gosto e à incidência, no campo do cinema, de um ideário muito claro: a cobrança de originalidade (feita ao cineasta) e a defesa da especificidade do cinema como arte plástica de formas em movimento, a baliza maior da valorização das obras. (Xavier, 2019, p. 19)

Esse “primado da originalidade e da invenção formal como valor por excelência”, que se constituiu nas vanguardas de um século atrás, persiste até os nossos dias. O autor prossegue:

escrever um artigo de revista acadêmica ou um livro envolve responder a demandas distintas quando comparadas com as demandas trazidas pelo exercício da crítica em jornais, e não falo em maior ou menor complexidade do texto, mas em situações que, nas suas diferenças, trazem desafios que lhe são próprios e envolvem a figura do escritor por inteiro, algo que se expressa na argumentação, no estilo, nos *insights* críticos e na tomada de posição, aí incluídos os juízos de valor que nos dois terrenos têm lugar, mesmo quando de modo bem distinto. (Xavier, 2019, p. 27)

O jornalista e crítico de cinema francês Jean-Michel Frodon, que já escreveu para o jornal *Le Monde* e foi editor da *Cahiers du Cinéma*, compara o trabalho do crítico e do acadêmico. Para Frodon, citado por Xavier (2019, p. 28), “o acadêmico é figura cujo texto chega tarde, depois que a crítica atribuiu os valores, disse o que era preciso ser dito sobre cada filme, [...] apontou tendências, incensou autores etc., tudo no calor da hora”. Sob essa ótica, o acadêmico não realiza crítica de cinema, pois escreve “em condições

confortáveis, tendo todo tempo do mundo”. Mas Xavier (2019, p. 28) discorda: “A meu ver, o essencial é recusar essas duas faces da moeda de troca de hostilidade e preconceito”.

Num polo, a defesa da primazia do chegar primeiro e viver a zona de risco. No outro, a noção de que o valor estaria neste chegar devagar, porém supostamente mais bem armado, de modo a garantir a produção de algo mais consistente. A questão é outra. Dito de outra forma, essa primazia do chegar primeiro não é garantia de valor, e tudo o mais que virá depois é um espaço amplo de recriações e avaliações trazidas pelo próprio movimento da produção cinematográfica, que requer uma constante criação de pontes, modos de observação e avaliação. [...] inovações no campo conceitual do ensaio crítico são uma questão bem mais complexa do que simplesmente reformular juízos de valor, argumentos e percursos já feitos. (Xavier, 2019, p. 28-29)

Para Xavier (2019, p. 29), “a crítica é uma experiência de crise, no sentido positivo, e demanda intuição, escolha e criação”. Embora possam ser utilizados procedimentos que possam ser partilhados e operações que se apoiam em um método, na atividade do crítico “faz-se presente um campo de percepções que depende de sua sensibilidade, imaginação, intuição e experiência pessoal”.

A seguir, serão apresentados dados e críticas jornalísticas de dois filmes brasileiros – *Benzinho* (2018) e *A mãe* (2022) –, o primeiro lançado antes da pandemia de covid-19 e o segundo, depois.



Figuras 1 e 2: Cartazes dos filmes *Benzinho* (2018) e *A mãe* (2022)

Fonte: Divulgação.

Números e prêmios do filme *Benzinho*

Lançado no Brasil em 23 de agosto de 2018, com direção de Gustavo Pizzi, o filme *Benzinho* foi exibido em 43 salas do país, acumulando um público de 39,6 mil pessoas e uma renda de R\$ 599,4 mil, segundo dados da Ancine³. Produzido pela carioca Bubbles Project, em parceria com Zero Cinema, Baleia Filmes, Telecine e Canal Brasil – e em coprodução com o Uruguai (Mutante Cine) –, o longa (95 min.) do gênero drama, ambientado no Rio de Janeiro, captou R\$ 300 mil por meio de editais de financiamento. Foi distribuído pela Vitrine Filmes e, atualmente, pode ser visto no streaming do Globoplay.

No elenco, estão Karine Teles (que também assina o roteiro ao lado do diretor, seu então marido), Adriana Esteves e Otávio Müller, entre outros atores. A história gira em torno de uma família de classe média cujo filho primogênito é convidado a jogar handebol na Alemanha. A oportunidade, porém, desencadeia uma espiral de sentimentos na mãe, Irene (Karine Teles), que se desdobra para educar e controlar os quatro filhos (dois deles, os gêmeos de Karine na vida real), além de ter que lidar com uma irmã (Adriana Esteves) cheia de problemas e com um marido (Otávio Müller) instável. Irene tem poucos dias para superar a ansiedade desencadeada pela partida de seu filho mais velho e encontrar uma nova força interior.

Benzinho estreou internacionalmente no Festival de Sundance, em janeiro de 2018, e foi exibido, em seguida, no Festival de Cinema de Roterdã, na Holanda. No Festival de Cinema de Málaga, na Espanha, venceu o prêmio de Melhor Filme pela crítica e pelo júri popular e, no Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, levou o troféu de Melhor Filme pelo júri. Também foi eleito Melhor Filme Ibero-americano no Festival Internacional de Cinema do Panamá, além de conquistar o prêmio da audiência no CPH PIX Film Festival 2018, na Dinamarca. Karine Teles foi, ainda, indicada ao Prêmio Ibero-Americano de Cinema Fênix, na categoria Melhor Intepretação Feminina. E o longa foi escolhido para representar o Brasil no Goya 2019, na categoria Melhor Filme Ibero-americano.

No Brasil, *Benzinho* ganhou quatro Kikitos no Festival de Gramado de 2018: Melhor Filme pela crítica e pelo júri popular, Melhor Atriz (Karine Teles) e Melhor Atriz

3 OCA (2023a).

Coadjuvante (Adriana Esteves). Também foi eleito Melhor Roteiro e Melhor Atriz no Festival Sesc Melhores Filmes em 2019. No 18º Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, em 2019, recebeu nove indicações e venceu em seis: Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Atriz, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Roteiro Original e Melhor Montagem. A Associação Paulista de Críticos de Arte concedeu o Troféu APCA de Melhor Roteiro em Cinema para Karine Teles e Gustavo Pizzi.

Em sua trajetória, a produção brasileira rodou por festivais da Suécia, República Tcheca, Coreia do Sul, França e dos Estados Unidos, além de ter estreado comercialmente em países como Uruguai, México, Holanda, Polônia, França e Portugal.

Críticas sobre *Benzinho*

Ao todo, foram localizadas em busca no Google (por palavras-chave como “Filme *Benzinho* crítica”) 15 críticas publicadas em veículos jornalísticos impressos ou online entre 2 de agosto de 2018 e 18 de junho de 2019. Os veículos são: os jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* (com duas críticas cada) e *O Globo*, a revista *Veja* e os portais Omelete, g1 (via agência EFE), Papo de Cinema, Observatório do Cinema, Adoro Cinema, Cinema com Rapadura, Cinem(ação), Valkírias e Plano Crítico.

Serão analisadas, neste artigo, três dessas críticas: uma da *Folha de S. Paulo* (Fernandez, 2018), outra do *Estadão* (Merten, 2018) e uma terceira do portal *Omelete* (Hessel, 2018).

A crítica da *Folha*, intitulada ‘*Benzinho*’ realiza o feito de encontrar grandeza no banal, é assinada pelo jornalista Alexandre Agabiti Fernandez, que conferiu quatro estrelas em sua avaliação. O texto foi publicado no jornal impresso e em sua versão online, na data de lançamento do filme: 23 de agosto de 2018. O crítico utiliza boa parte do texto para contar a história ao leitor, fazendo uma análise do roteiro e dos sentimentos que unem os personagens.

Segundo ele, “o filme trabalha as várias emoções – forçosamente contraditórias – que envolvem a mãe, figura central da narrativa”. Fernandez continua: “A dor da perda, a saudade antecipada, a circulação dos afetos entre todos, o medo de que Fernando [o primogênito] não volte, o peso representado pelo excesso de responsabilidades de Irene – que dá mais do que recebe e às vezes explode”. Além disso, o crítico da *Folha de S. Paulo* destaca a direção de fotografia, a atuação de Karine Teles e o entrosamento entre o diretor

e os atores: Karine já foi casada com Gustavo Pizzi, os gêmeos são filhos de ambos e há, ainda, um sobrinho da atriz no elenco.

Já a crítica de *O Estado de S. Paulo*, publicada pelo crítico Luiz Carlos Merten também em 23 de agosto de 2018 (no jornal – Figura 3 – e no site), recebeu como título: *Karine Teles é a alma de 'Benzinho', filme que fez em família com o ex-marido*. Abaixo do texto principal, há uma entrevista com o diretor, intitulada: *'Karine conhece bem a luta dessas brasileiras anônimas'*.

Merten abre o texto chamando Karine Teles de “devoradora de prêmios”, por suas conquistas anteriores a *Benzinho*: em *Riscado* (2010) e *Fala Comigo* (2016). E antecipa que logo ela e o novo filme estariam na disputa do Festival de Gramado – em que, dias depois da estreia, *Benzinho* conquistou quatro Kikitos. No resumo de Merten (2018): “Um filme sobre afetos, sobre família – e algo mais [...] No limite é um filme sobre o tempo”.

O texto do *Estadão* apresenta, além do diretor, uma entrevista com Karine: “Saí de casa aos 17. Sentia que precisava ir, ter minha vida, meu espaço. Minha mãe ficou mal, parecia que ia morrer, mas entrou para um grupo de teatro”. Agora, ela vivia essa mãe angustiada nas telas.

Merten ainda descreve algumas cenas e pede desculpas pelos *spoilers*, como costuma fazer em várias de suas críticas – e deixar alguns leitores furiosos ou, no mínimo, indignados.

Cinema Estreia

Karine Teles é a alma de 'Benzinho', filme que fez em família com o ex-marido

Luiz Carlos Merten

Karine Teles é uma devoradora de prêmios. Duas vezes vencedora do Redentor como melhor atriz no Festival do Rio – por *Riscado*, 2010, e *Fala Comigo*, 2016 –, dois Kikitos em Gramado, como melhor atriz e roteirista de *Riscado*, que também venceu os prêmios de melhor filme e direção (*Gustavo Pizzi*). Ambos estão de novo na disputa de Gramado por *Benzinho*, que escreveram juntos, ele dirige e ela interpreta. “Não quero nem pensar”, ela desconversa. “A concorrência deste ano (em Gramado) está muito forte.” Por forte que seja, o júri terá de levar em consideração. O filme estreia nesta quinta, 23, em salas de todo o País, distribuído pela Vitrine. Um filme sobre afetos, sobre família – e algo mais.

Embora separados há quatro anos, Karine e Pizzi mantêm a união artística. “Foram 11 anos, e a gente tem dois filhos maravilhosos. Tudo isso uma muito a gente.” Em novembro, iniciam novo trabalho conjunto, uma série para o Canal Brasil. Vai se chamar *Gilda*, com quatro episódios de 25 minutos cada um. “*Gilda* em homenagem a Rita Hayworth? Cinéfilo que se preze é capaz de descrever em detalhes a cena do filme homônimo



A fala da mulher

de Charles Vidor, de 1946. Rita faz um strip-tease simulado, só tirando a lava, enquanto canta *Put the Blame on Mame*. “Quenada, é uma Gilda suburbana, mas que fica com todos os homens e provoca a reação da comunidade, que quer expulsá-la como imoral.”

Gilda é um projeto antigo da dupla. Deveria ter sido o primeiro filme, mas as coisas andaram diferentes. O importante é que agora sai. Quatro episódios de 25 minutos fazem um longa de

100. *Benzinho* também vem sendo gestado há anos. “Ambos saímos muito cedo de casa, e sempre quisemos abordar o assunto. Eu fui ser jogador de handebol”, diz Pizzi. É Karine. “Sai de casa aos 17. Sentia que precisava ir, ter minha vida, meu espaço. Minha mãe ficou mal, parecia que ia morrer, mas entrou para um grupo de teatro.” Pizzi reflete: “Quando saímos, não pensamos em nossos pais, é natural que seja assim. Os filhos têm de viver suas vidas. Agora que so-

mos pais, a gente não consegue nem pensar como vai reagir quando nossos filhos anunciarem que também estão indo.”

Na trama de *Benzinho*, de cara, logo no início, o filho mais velho anuncia que recebeu uma proposta para ser jogador de handebol na Alemanha. Todo o filme é essa preparação para a partida. É um filme sobre família, vale repetir. E por que Karine, como roteirista, criou a personagem da irmã, interpretada por Adriana Esteves? “Por-

Atriz e roteirista. Com seu filme, Karine lança um olhar para a realidade

que não dá para falar sobre família, sobre mulher no Brasil, sem encarar a violência doméstica. As estatísticas comprovam que toda hora mulheres estão sendo agredidas e até mortas pelos companheiros. O Brasil virou essa loucura. Violência contra mulheres, negros, gays. Nosso filme não pode dar conta de tudo, mas lança um olhar sobre essa realidade.”

É um filme sobre família e o que mais? “Sobre a mulher. Eu venho da classe média baixa, o Gustavo (*Pizzi*), também. A gente sabe como é difícil para a mulher se afirmar nesse estrato social. Aliás, a gente vive numa sociedade muito deformada, em que o homem tem de ser provedor e muitas mulheres aceitam. Alguns – quantos homens? – não conseguem (ser provedores) e, como fracassados, reagem com violência?” No filme, o ócio, há uma cena linda – Otávio Müller, sempre ótimo, agora como o marido, diz que gostaria de dar a Irene (*Karine*) tudo o que ela merece – “Uma mansão, um iate, um helicóptero.” Ela retruca que ele pare de bobagem e o que ela quer é trabalhar, ter o próprio rendimento, não depender de ninguém.

Afeto, empoderamento – o lugar da fala da mulher. A casa é personagem. “A casa é a mulher”, diz Karine. Uma casa que está desmoronando – “Essa velha estrutura familiar que não se sustenta mais”, ela reflete – e outra em construção, que ainda não está pronta. Muitas cenas ocorrem no espaço entre as casas. Outro spoiler, cuidado. No limite é um filme sobre o tempo. Irene olha abanda passar, com o outro filho. *Benzinho* é sobre isso. O tempo, e como os pais reagem, quando os filhos vão embora. Um filme lindo, lindo.



Laços. A velha estrutura familiar já não se sustenta mais

ENTREVISTA

Gustavo Pizzi, DIRETOR

‘Karine conhece bem a luta dessas brasileiras anônimas’

● **Como é trabalhar com a ex-mulher?**

A gente tem uma relação muito amorosa e equilibrada, até por termos dois filhos que amamos. E não dividimos o espaço para trabalhar, se é o que você quer saber. Existem ferramentas de internet. Ela escreve, eu reescrevo, os dois reescrevemos, e assim a coisa toma forma.

● **Karine (Teles) escreveu outro grande papel para ela...**

...E o importante é que tem brilho e capacidade para interpretá-lo. Karine e eu temos a mesma origem, ela conhece a luta das mulheres brasileiras anônimas. É dela, com todo mérito.

● **Os gêmeos do filme são filhos de vocês, não?**

Sim, e eu não queria que estivessem no filme. Fizemos testes, mas um dia um pediu para fazer, depois o outro. Foram os melhores, sem corujice. /L.C.M.

Figura 3: Crítica do filme *Benzinho* publicada em 23 de agosto de 2018

Fonte: *O Estado de S. Paulo*.

A terceira crítica sobre *Benzinho* analisada neste artigo foi publicada no portal Omelete. O texto é assinado por Marcelo Hessel, foi divulgado na estreia do filme (23 de agosto de 2018) e intitula-se *Benzinho – Drama de maternidade ecoa forte o Brasil que normalizou a crise*. O crítico deu três (de cinco) estrelas para a obra de Gustavo Pizzi, considerando-a “boa”.

Hessel é o único dos três críticos avaliados que traça um panorama do longa com o cenário brasileiro daquele período. "*Benzinho* retoma, nestes anos de incerteza pós-Dilma, um espírito desesperançado de fuga que é similar ao que se via na nossa produção audiovisual na segunda metade dos anos 1990. [...] porém, as sonhadas saídas parecem mais dramáticas, neuróticas, inviáveis". Ainda em sua análise, "o que vemos é um tipo de fuga que se dá em permanência" e "há um olhar bem interessante sobre o momento que vivemos no Brasil em 2018 – um olhar que já começa a normalizar a crise".

A crise, segundo Hessel, é encarnada pela própria Irene, personagem de Karine Teles. "De forma mais imediata, *Benzinho* é uma história sobre maternidade e solidão." O crítico aponta também uma série de *close-ups* que o diretor faz "para isolar mais a personagem de qualquer empatia que poderia vir dos familiares ao seu redor". Os momentos de respiro do filme, na avaliação de Hessel, ficam por conta da trilha sonora.

O crítico do Omelete chama a atenção para o fato do roteiro localizar historicamente os dramas vividos pela família, que ascendeu durante os primeiros governos de Lula:

Durante os bons anos da chamada globochanchada, das comédias mais populares de Ingrid Guimarães e Leandro Hassum, essa ascensão social virou premissa de filmes que rapidamente radiografaram a nossa nova classe média nas telas. Em 2018, que classe média vemos na família de *Benzinho*? Uma paralisada pela crise, melancólica diante de oportunidades frustradas – e que não deixa também de ter um caráter tragicômico. [...] De alguma forma, a exemplo do que acontece nos filmes de Anna Muylaert, o nosso cinema "de autor" representado em *Benzinho* tenta se apropriar da chave cômica das comédias populares porque só assim é possível lidar com o absurdo que é viver em crises que se instalam sem nosso controle e que não têm previsão para acabar. (Hessel, 2018)

Números e prêmios do filme *A mãe*

Dirigido por Cristiano Burlan, *A mãe* estreou na programação da 46ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, no CineSesc, em 28 de outubro de 2022. A sessão teve participação do diretor, do elenco, de integrantes do movimento Mães de Maio, de moradores do Jardim Romano (bairro da zona leste em que se passa a história), de críticos e convidados.

O lançamento comercial ocorreu em 10 de novembro de 2022, com exibição em apenas 14 salas do país – a maioria localizada na capital paulista, como Instituto Moreira Salles (IMS) e Itaú Cinemas –, acumulando um público de apenas 1.368 pessoas e renda de R\$ 20.553,38.

Produzido pela Bela Filmes, em coprodução com Filmes da Garoa e Cup Filmes (que também ficou responsável pela distribuição), o longa (90 min.) havia captado R\$ 1.680.000 em editais de financiamento (como o Fundo Setorial do Audiovisual – Produção de Cinema 2018). Segundo o site da Ancine⁴, “o projeto passou por grandes laboratórios de desenvolvimento, tais como: Cinéma en Développement no 29º Cinelatino de Toulouse e Brasil CineMundi”. Além disso, “foi um dos projetos contemplados no Fomento ao Cinema Paulista de 2017, promovido pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo juntamente com a Sabesp, com o aporte de R\$ 750 mil”.

Com roteiro de Cristiano Burlan e Ana Carolina Marinho, a história gira em torno de Maria (Marcélia Cartaxo⁵), uma migrante nordestina, moradora da periferia de São Paulo, e vendedora ambulante, que procura por seu filho, Valdo (Dustin Farias), de 16 anos, que está desaparecido. Tentando descobrir o paradeiro do adolescente, Maria passa por muitas adversidades ao enfrentar a cidade e suas autoridades (oficiais e as do crime organizado). A tragédia deixa uma marca enorme na personalidade de Maria, que passa a viver sob o julgo da insegurança e da impunidade. Assim como muitas outras mães brasileiras, ela teve o seu filho assassinado por policiais militares, que frequentemente utilizam métodos ilegais e violentos.

O filme circulou por festivais e ganhou os Kikitos de Melhor Direção (Cristiano Burlan), Melhor Atriz (Marcélia Cartaxo) e Melhor Desenho de Som (Ricardo Zollner) no Festival de Gramado de 2022. No 29º Festival de Vitória, levou os troféus de Melhor Filme pelo júri técnico e pelo júri popular, de Melhor Interpretação (Marcélia Cartaxo), de Melhor Direção (Cristiano Burlan) e de Melhor Fotografia, além do Prêmio da Crítica. *A mãe* estreou no Canal Brasil no dia 28 de julho de 2023, às 21h, e ainda não está disponível em streaming.

Críticas sobre *A mãe*

Ao todo, foram localizadas em busca no Google (por palavras-chave como “Filme *A mãe* crítica”) 17 críticas publicadas em veículos jornalísticos impressos ou online entre

4 *A mãe* (2018).

5 Entrevista da atriz Marcélia Cartaxo para a *Revista E* (Sesc SP) de maio de 2023.

3 de fevereiro de 2020 e 16 de novembro de 2022. Os veículos são: os jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo* (cinco ocorrências no total), as revistas *piauí* e *Veja São Paulo* e os portais *UOL* (duas ocorrências – uma crítica da colunista Flavia Guerra e uma via Deutsche Welle), *CNN Brasil*, *Papo de Cinema*, *Filmelir*, *GaúchaZH*, *Esquina da Cultura*, *Escotilha* e *Cineset*.

Serão analisadas neste artigo três dessas críticas: uma do jornal *O Estado de S. Paulo* (Merten, 2022), outra da revista *piauí* (Escorel, 2010) e uma terceira do portal *UOL* (Guerra, 2023).

O primeiro texto (Figura 7), de *O Estado de S. Paulo*, foi escrito por Luiz Carlos Merten e publicado em 3 de fevereiro de 2020, quase três anos antes do lançamento oficial de *A mãe*. Não é, portanto, uma crítica do filme já pronto, mas uma antecipação do que ele viria a ser. Merten (que é gaúcho, assim como Cristiano Burlan) destaca que o diretor “realiza seu primeiro filme de ficção com orçamento”, narra a trajetória do cineasta e os bastidores do set. Intitulado no impresso como *O direito de enterrar*, na versão online o texto ganhou o título *A tragédia das mães da periferia sob o olhar de Cristiano Burlan*.

Na sequência, o crítico afirma que Burlan já havia feito um filme em uma semana, mas agora tinha mais recursos. Ao entrevistar o diretor, ouviu: “A grande diferença é que eu estou conseguindo pagar todo mundo. De resto, enfrento nesse filme o mesmo problema de sempre. A questão do cinema é sempre onde colocar a câmera”.

Merten acompanha o trabalho do diretor de fotografia André Brandão e uma cena com “duas atrizes icônicas do cinema brasileiro: Helena Ignez, uma colaboradora habitual de Burlan [e que perdeu o filho durante a ditadura], e Marcélia Cartaxo, com quem ele trabalha pela primeira vez”. Além de entrevistar Ignez e Cartaxo, o crítico ouve Burlan:

Minha história, a morte de meu irmão, de minha mãe, nada disso é exceção. A impunidade, o preconceito, a desigualdade, a mídia e os governos transformam vidas em números. Que dor pode ser mais profunda que o assassinato de um filho? E quando o crime é perpetrado pelo Estado? Essa é a dor de *A mãe*. (Merten, 2020, p. C1)

Por fim, o crítico lembra que o tema materno também estava presente, naquele período, no horário nobre da dramaturgia da TV Globo: “O amor de mãe está na novela das 8, no texto de Manuela Dias, que o diretor José Luiz Villamarim dirige como se fosse cinema, com a cumplicidade do grande Walter Carvalho. É um tema permanente e universal”.

C1 | SEGUNDA-FEIRA, 3 DE FEVEREIRO DE 2020 | ANO XXXIV | Nº 1558

O ESTADO DE S. PAULO

Aderno2

O terror da Guerra da Síria

Documentário 'The Cave' será exibido nesta segunda, na TV
Pág. C5

Cinema. Cristiano Burlan filma a tragédia das mães da periferia, cujos filhos são vítimas da violência do Estado

Luiz Carlos Merten

Região da Sé, um prédio na Rua Quântico Bocaiuva, fechado ao tráfego de carros, no centro-sul de São Paulo. Um elevador que parece reliquia e o repórter salta no meio do caos, tropeçando no chão. Estamos em plenôset de filmagem do novo Cristiano Burlan. Um dos mais talentosos autores de sua geração, Burlan sobreviveu à própria tragédia graças ao cinema. Mataram seu irmão, sua mãe. Outro talvez pagasse em arreios para se vingar, ou fosse justiça com as mãos. Ele fez filmes — *Mataram Meu Irmão*, *Elegia de Um Crime*.

Durante anos Burlan fez filmes riquíssimos, esteticamente, mas quase indigentes do ponto de vista material. Filma com orçamento zero. Agora ele realiza seu primeiro filme de ficção com dinheiro. *A Mãe* participou de laboratórios de desenvolvimento como o 7.º Brasil Cinema e Cinema em Desenvolvimento no 35.º Cinatelão de Toulouse. Foi contemplado no Fomento ao Cinema Paulista de 2017, promovido pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, em conjunto com a Sabesp, Garhou e Fundo Setorial do Audiovisual — Produção de Cinema 2018. Com recursos das fontes, a produção é de baixo orçamento e ele está tendo de se adaptar. *A Mãe* tem muitas cenas no centro de São Paulo, mas também se passa no Jardim Romano, localizado no extremo leste de São Paulo.

O diretor, que já fez filmes em menos de uma semana, dessa vez está demorando mais. Acostumado com o ritmo — e equipe — minúsculos, ele admite que se deslumbrou com os brinquedinhos de que agora dispõe. Foi coisa de momento. "A grande diferença que eu estou conseguindo pagar todo mundo. De resto, entendo esse filme o mesmo problema de sempre. A questão do cinema é sempre onde colocar a câmera". Sorrido no carrinho, que desliza sobre os trilhos, o jovem diretor de fotografia André Bonafini utiliza uma Alexa — a mesma câmera que Martin Scorsese usa em *O Irlandês*, nas cenas que exigem campo total ao redor dos personagens, para posterior aplicação de efeitos digitais de envelhecimento (ou rejuvenescimento) dos atores.

"Foi a entrevista do Rodrigo Prieto (o diretor de fotografia de Scorsese) e achei impressionante", observa.

A câmera avança por um corredor e chega a uma porta que descortina o interior de uma sala, onde duas mulheres conversam. São interpretadas por duas atrizes icônicas do cinema brasileiro: Helena Ignez, uma colaboradora habitual de Burlan, e Marcela Cartaxo, com



O direito de enterrar

quem ele trabalha pela primeira vez. São as mães do irmão, Helena prieto e filho na época da ditadura, Marcela faz uma migrante nordestina que trabalha como camelô no Centro. Chega em casa na periferia, o filho sumiu. Ela vai ao traficante da região, que lhe informa que o garoto foi morto pela polícia. Em desespero, Maria — é seu nome — vai pedir socorro. A cena filmada mostra seu primeiro encontro na organização de rendas, Antigona, na tragédia grega, que enterra o irmão. Aqui, são mães. "Inscruíveis" filmes em busca de patrocínio, mas eles nunca eram selecionados. Desses, disse a minha compa-

neira, autora do roteiro (Ana Carolina Morbin), que iam escrever (e inscrever) para conseguir", conta Burlan. Um filme menos experimental? "Não necessariamente, tem mais a ver com o tema e todas as normas burocráticas que tive que seguir. O amor de mãe está na novela das 9, no texto de Mariana Dias, que o diretor José Luiz Villamarim dirige como sethos cinema, com a complexidade do grande Walter Carvalho. É um tema permanente e universal, Helena. "É um filme forte, com um conflito muito interessante. Pinta uma relação de classe. Meu filho era militante, foi vítima da ditadura, o da

Marcelita é pobre, caçado como marginal, e não que seja. É uma mulher humilde, trabalhadora, mas guerreira". E Marcela: "Fiquei muito isolada quando o Cristiano disse que escreveu o papel para mim. Sabia quem era, mas estou encantada com ele. É muito culto, muito seguro. Fouve a gente. Diretor que sabe o que quer não tem medo de conversar, de discutir a cena". E Burlan: "Nunca tive outra opção para a Maria. Pensava sempre na humanidade, no rosto sofrido da Marcelita. Minha história, a morte de meu irmão, de minha mãe, nada disso exceção. A importância, a preocupação, a desigualdade, a mídia e os governos transformam vidas em números. Que dor pode ser mais profunda que o assassinato de um filho? É quando o crime é perpetrado pelo Estado? É a dor que percorre *A Mãe*".

'Mães'. No set, com Helena Ignez e Marcela Cartaxo

ENTREVISTA

Marcelita Cartaxo

ATRIZ

"É bom poder refletir sobre essa tragédia"

Desde o prêmio em Berlim por *A Hora do Estímulo*, em 1985, é sua melhor fase no cinema, concorda? Está sendo muito bom. No ano passado, Piacarrate ganhou todos aqueles prêmios em Gramado, estou filmando com o Cristiano (Burlan) um filme que ele escreveu para mim, alta que chique. Tudo isso é estimulante, estou feliz.

O que esse papel traz para você? É uma tragédia brasileira. Da pobreza, da periferia, onde o Estado mata sem dó. As estatísticas apontam para esse número absurdo de jovens negros e pobres que são abridos pela polícia. É um horror, e é bom que o cinema nos permita refletir sobre isso.

Não poder enterrar o filho é a tragédia de seu personagem... É a tragédia de incontáveis mães, porque o triste dessa história é que é real.

E a TV? Me decepcionei. Cansel de fazer doméstica. Nada contra, mas são personagens que, na maioria das vezes, não contam na ficção, num estilo naturalista de interpretação que também não exige muito. Só volte se for coisa boa. **L.C.M.**

● A atriz "Nunca tive outra opção para a Maria. Pensava sempre na humanidade e no rosto sofrido de Marcelita Cartaxo para o papel"



Dunstín Farías. O filho, em primeiro plano, com Rubinho: ambos do Jardim Romano

● O dinheiro "A diferença é que estou pagando todo mundo. De resto, enfrento o problema de sempre. A questão do cinema é onde colocar a câmera"

O filho do pedreiro e seus filmes exigentes, nas bordas

Cristiano Burlan não se esquece de uma matéria no Estado. Em 2007, de apresentação do Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade* com *Mataram Meu Irmão*. No ano passado, de novo no Festival de documentários, mostrou *Elegia de Um Crime*. Cristiano veio da periferia de São Paulo. Poderia ser um desses jovens cuja história conta no novo filme. Mataram seu irmão

— na realidade. A mãe também foi morta — pelo mamorado, mas uma vítima a engrasar as estatísticas de feminicídio no País. O cinema virou sua ferramenta de suspensão — e para entender o mundo, Burlan documentarista, ficcionista, ensaísta.

A Mãe é a primeira ficção de Burlan com patrocínio, isto é, com dinheiro. O documentário *Elegia de Um Crime* também

já teve verba. Ambos prosseguem com um rigoroso trabalho de investigação da linguagem, e da realidade. Desde 2006, com *Corações Desertos*, tem sido (mais de) uma década prodigiosa. Burlan filma muito, e filma bem. A par de documentários, construiu a *Tetralogia em Preto e Branco* com os filmes *Sinfonia de um Homem* (2011), *Amador* (2014), *Ham-*

let (2014) e *Fame* (2015), premiado em Brasília. Antes: *do Fin*, de 2012, venceu o prêmio especial do júri de cinema da APCA. Parte das personagens de Jean-Claude Bernardet e Helena Ignez para imaginar uma situação extrema — ele, como paciente terminal, a chama para um duplo suicídio, que não se concretiza. Cinema nas bordas. O ponto

de partida do novo longa é ficcional. Marcelita Cartaxo não é camêlo no Centro de São Paulo, não vive no Jardim Romano, mas a história de sua personagem reflete a tragédia de incontáveis mães cujos filhos são vítimas da violência do Estado. O próprio Jardim Romano é personagem. Localizado no extremo leste de São Paulo, que já foi tema de um documentário de Burlan. **L.C.M.**

Figura 4: Texto e entrevistas sobre o filme *A mãe* publicados em 3 de fevereiro de 2020

Fonte: *O Estado de S. Paulo*.

A segunda crítica a ser analisada sobre *A mãe* (intitulada *Desamparo nas telas*) foi publicada no site da revista *piauí*, em 16 de novembro de 2022, pelo diretor, montador e professor Eduardo Escorel. No momento de publicação do texto, o filme havia sido lançado há uma semana em São Paulo, no Rio de Janeiro e em outras 15 cidades brasileiras.

Escorel destaca os prêmios obtidos pelo filme nos festivais de Gramado e Vitória, e a trágica história pessoal de Burlan, que teve o irmão assassinado pela polícia com sete tiros nas costas, em 2001, no Capão Redondo, zona sul da capital; a mãe morta pelo namorado e o pai morto em circunstâncias pouco esclarecidas. Essas perdas familiares aparecem na Trilogia do Luto: os documentários *Construção* (2006), *Mataram Meu Irmão* (2013) e *Elegia de um Crime* (2018).

O crítico prossegue: “Embora a narrativa seja realista, *A mãe* contém cenas ambíguas, difíceis de situar como fantasia ou reminiscência, além de rupturas e inversões temporais instigantes”. Segundo Escorel, as sequências não realistas “contribuem para a inquietação que se instaura à medida que vai sendo confirmado quem é responsável pelo desaparecimento de Valdo”. Em *A mãe*, “invenção formal e denúncia da violência da polícia que amedronta moradores da periferia” aparecem juntos. “Além de ser cinema de primeira qualidade, *A mãe* impede que uma das maiores chagas deste país seja esquecida – a prática perene de tortura e assassinatos pela polícia em delegacias, nas ruas e alhures”, finaliza o crítico.

A terceira crítica a ser analisada – do *UOL* – é a única entre as seis escolhidas que é assinada por uma mulher: Flavia Guerra. A jornalista e documentarista é uma das poucas críticas mulheres que trabalham para grandes veículos de mídia no país. Como outros exemplos femininos na crítica, temos Isabela Boscov (ex-*Veja*, hoje em canal próprio no YouTube), Neusa Barbosa (Cineweb) e Maria do Rosário Caetano (*Revista de Cinema*), além de nomes que despontam no YouTube, nas redes sociais e em portais da internet.

No duro, mas tocante “*A mãe*”, *Marcélia Cartaxo busca filho desaparecido* foi publicado em 14 de novembro de 2022. Guerra avalia o longa como “um filme maduro, duro, contido, mas, acima de tudo, emocionante”, e continua: “O prêmio de melhor diretor [em Gramado] valoriza uma carreira que inclui mais de 20 filmes feitos, como se fala, na guerrilha, na força muitas vezes da urgência de se contar histórias que em geral não chegam às telas”.

Ao falar do roteiro, Guerra escreve que, “para encontrar Valdo, Maria precisa enfrentar a burocracia opressora das grandes metrópoles e a indiferença de um poder público que, em geral, despreza e ignora quem mais precisa”. Ainda segundo a crítica, o filme faz referência a obras como a tragédia grega *Antígona*, de Sófocles, em que a protagonista luta pelo direito de enterrar o irmão; à peça *Mãe Coragem e seus filhos* (1941), do dramaturgo alemão Bertolt Brecht; à tragédia real das Mães de Maio (“que enfrentaram a mão pesada do Estado quando, em 2006, a Polícia Militar, em represália ao PCC, matou quase 500 jovens na periferia de São Paulo e muitos destes crimes não foram investigados”); e à tragédia pessoal de Burlan, que perdeu a mãe, o pai e o irmão em crimes violentos.

De fato, *A mãe* tem muito das milhares de mães brasileiras que perdem seus filhos para o genocídio sistemático que ocorre nas periferias de todo o País. Como bem observa o diretor, nunca deve ser e nunca vai ser natural uma mãe enterrar o próprio filho. “Maria é muitas mães brasileiras periféricas atravessadas pela letalidade da Polícia Militar e pelo terrorismo de Estado.” [...] Maria também a força destas mães. É preciso força, resiliência e dureza para não sucumbir ao desespero que estas mães enfrentam. É também muito por isso que a escolha de Burlan foi seguir o caminho da sobriedade. Marcélia traz no rosto toda esta dor de quem sempre foi invisível e continua sendo, mesmo diante da maior dor de todas. Ela carrega também o silêncio, a envergadura resiliente de que sabe que não pode sucumbir sob o risco de desabar de vez. (Guerra, 2022)

A crítica acrescenta que o diretor encontra o equilíbrio “entre retratar a saga incansável desta mãe, deixar transparecer seu cansaço, mas também jamais despencar para o melodrama. É trágico o destino de Maria e, por isso, sóbrio e contido”. Ainda assim, o filme tem momentos emocionantes, sobretudo os encontros das mães da ficção com as mães reais que perderam seus filhos para a violência: “[...] é justamente no encontro, e no atrito, entre a realidade dessas mães e a ficção, criada por ele e por toda equipe do filme, que mora a grande força de *A mãe*.”

Guerra finaliza o texto fazendo uma comparação entre Maria e Macabéa, “a heroína ingênua e romântica de *A Hora da Estrela* (longa de Suzana Amaral, de 1985, pelo qual Marcélia levou o prêmio de Melhor Atriz no Festival de Berlim)”, e constata de forma pessimista: “Mais de 30 anos depois, o Brasil contemporâneo continua um país inóspito e míope diante da beleza e da tristeza de Macabéa e de Maria”.

Considerações finais

Grandes veículos de mídia mantêm suas críticas (e seus críticos) de cinema há décadas. A maioria das críticas analisadas e encontradas em grandes veículos são de homens (brancos), muitos deles nesse posto há vários anos, como Inácio Araújo (*Folha de S. Paulo*), Luiz Carlos Merten e Luiz Fernando Zanin Oricchio (*O Estado de S. Paulo*). Críticas mulheres como Flavia Guerra (*UOL*), Isabela Boscov (ex-*Veja*, atualmente no YouTube), Neusa Barbosa (*Cineweb*) e Maria do Rosário Caetano (*Revista de Cinema*) ainda são minoria nesse meio, embora nos últimos anos esteja crescendo a participação feminina, LGBTQIAP+, negra, indígena e periférica, principalmente em canais do YouTube, nas redes sociais e em sites especializados.

Além disso, a crítica feita sobre o cinema brasileiro depende do interesse dos veículos pelo nosso cinema, o que começa com o interesse do próprio governo pelo cinema nacional e de investimentos/financiamentos estatais. A situação até o primeiro semestre de 2023 era crítica: segundo a Ancine, de janeiro a agosto de 2023, o cinema brasileiro havia acumulado um público de apenas 1,02 milhão de espectadores e R\$ 17,44 milhões em bilheteria – obtida por 173 longas exibidos, a exemplo de *Noites alienígenas* (vencedor do Festival de Gramado em 2022), de Sérgio de Carvalho; e *Medusa*, de Anita Rocha da Silveira.

O cenário do cinema nacional começou a melhorar no segundo semestre de 2023, com o lançamento de longas como *Pedágio*, de Carolina Markowicz; *O sequestro do Voo 375*, de Marcus Baldini; *Tia Virgínia*, de Fábio Meira; *Nosso sonho*, de Eduardo Albergaria; *Mussum, o filmis* (grande vencedor do Festival de Gramado em 2023, com sete Kikitos), de Sílvio Guindane; *Propriedade*, de Daniel Bandeira; *Retratos fantasmas*, de Kleber Mendonça Filho; *Meu nome é Gal*, de Dandara Ferreira e Lô Politi; *Levante*, de Lillah Halla, e *Minha irmã e eu*, de Susana Garcia (que ultrapassou a marca de 2,3 milhões de espectadores em março de 2024), entre outros.

Para ampliar a presença de conteúdos falados em português brasileiro e que valorizem a cultura do país, de forma que o público conheça mais histórias locais/regionais e se veja representado de forma diversa, defensores do cinema nacional reivindicaram o retorno das cotas de tela nas salas de exibição, algo que existia desde os anos 1930, mas foi interrompido em 2021, pelo governo de Jair Bolsonaro, e voltou a ser obrigatório desde janeiro de 2024, após o presidente Lula sancionar a Lei nº 14.814/2024. A regra vale até 2033 e prevê que, no mínimo, 30% dos filmes exibidos nos cinemas do Brasil sejam nacionais.

As cotas de tela são comuns em países como China, Coreia do Sul, França, Colômbia e Bolívia. Assim, filmes nacionais podem passar em salas comerciais e em horários adequados para serem vistos pelo público (não apenas durante a semana, à tarde, por exemplo). A ministra da Cultura, Margareth Menezes, escreveu uma coluna no site da *Folha de S.Paulo* em 20 de agosto de 2023, em que afirmou:

A cultura voltou. [...] depois de anos de desmonte, [...] [a reconstrução do MinC] permite retomar as políticas públicas necessárias, desenvolver novas ações que atendam às necessidades do setor e lutar pela garantia dos direitos culturais de todo o povo brasileiro. (Menezes, 2023)

Para os defensores das cotas de tela no Brasil, como a ministra da Cultura e o diretor Kleber Mendonça Filho, a medida ajuda a garantir conteúdo nacional no cinema e a valorizar nossa soberania e cultura. Sem as cotas, um único filme estadunidense pode ocupar mais de 95% das salas, favorecendo empresas estrangeiras e enfraquecendo a indústria cultural brasileira, que movimenta diversos outros setores da cadeia econômica.

É importante frisar também que o problema do baixo público e renda não é por falta de trabalhadores do setor: segundo a Ancine, há quase 13 mil produtoras e quase 3.400 distribuidoras de cinema em atividade hoje no Brasil.

Em 2024, o cinema brasileiro ganhou força com longas de ficção como *Uma família feliz*, de José Eduardo Belmonte, *Grande sertão*, de Guel Arraes, *Motel Destino*, de Karim Aïnouz, ovacionado no Festival de Cannes, em maio; *Oeste outra vez*, de Erico Rassi, vencedor de Melhor Longa-Metragem Brasileiro em Gramado; *Estômago 2: O poderoso chef*, de Marcos Jorge, eleito Melhor Filme do Júri Popular, Melhor Ator, Melhor Roteiro, Melhor Direção de Arte e Melhor Trilha Musical em Gramado; *Cidade; Campo*, de Juliana Rojas, que recebeu os prêmios de Melhor Atriz e Júri da Crítica em Gramado; *Malu*, de Pedro Freire; e *Ainda estou aqui*, de Walter Salles.

Ainda estou aqui ganhou o troféu de Melhor Roteiro em Veneza, e o Prêmio do Público em Vancouver (Canadá), em São Francisco (Estados Unidos) e na 48ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. Além disso, Fernanda Torres conquistou a premiação de Melhor Atriz de Filme Internacional dos críticos de cinema dos Estados Unidos (Critics Choice Awards). Em setembro, a Academia Brasileira de Cinema escolheu *Ainda estou aqui* para representar

o Brasil no Oscar 2025. Além disso, até o início de dezembro, o longa de Salles, sozinho, já havia ultrapassado a marca de dois milhões de espectadores.

As mais recentes produções do cinema brasileiro, a recepção do público e as novas propostas do Ministério da Cultura apontam para dias melhores no audiovisual brasileiro, que já sofreu demais com o *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016, a pandemia de covid-19, as ameaças à democracia e às cotas de tela, e com o desmonte da cultura (e do país) no governo de Jair Bolsonaro.

Referências

A MÃE. *ANCINE*, 2018. Disponível em: <https://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do;jsessionid=B1C075BD6688C78D669619A3A34AD464?method=detalharProjeto&numSalic=187499>. Acesso em: 10 ago. 2023.

A MÃE. Direção: Cristiano Burlan. Roteiro: Cristiano Burlan e Ana Carolina Marinho. São Paulo: Cup Filmes, 2022. 90 min. Son. Cor. DCP.

BENZINHO. Direção: Gustavo Pizzi. Roteiro: Gustavo Pizzi e Karine Teles. São Paulo: Vitrine Filmes, 2018. 95 min. Son. Cor. DCP.

BRAGA, J. L. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

CARTAXO, M. De Macabéa a Pacarrete. Entrevistadora: Luna D'Alama. *Revista E*, São Paulo, n. 11, ano 29, p. 74-77. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/de-macabe-a-pacarrete-depoimento-da-atriz-marcelia-cartaxo/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SCOREL, E. Desamparo nas telas. *piauí*, São Paulo, nov. 2022. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/desamparo-nas-telas/>. Acesso em: 30 jul. 2023.

FERNANDEZ, A. A. 'Benzinho' realiza o feito de encontrar grandeza no banal. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, ago. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/benzinho-realiza-o-feito-de-encontrar-grandeza-no-banal.shtml>. Acesso em: 30 jul. 2023.

GUERRA, F. No duro, mas tocante, "A Mãe" Marcélia Cartaxo busca filho desaparecido. *Splash UOL*, [S. l.], nov. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/flavia-guerra/2022/11/14/no-duro-mas-tocante-a-mae-marcelia-cartaxo-busca-do-filho-desaparecido.htm>. Acesso em: 30 jul. 2023.

HESSEL, M. Benzinho – Drama de maternidade ecoa forte o Brasil que normalizou a crise. *Omelete*, [S. l.], ago. 2018. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/benzinho>. Acesso em: 30 jul. 2023.

MENEZES, M. As cotas de tela, positivas para o cinema brasileiro, precisam ser retomadas. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, ago. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/08/as-cotas-de-tela-sao-positivas-para-o-cinema-brasileiro-e-precisam-ser-retomadas.shtml>. Acesso em: 20 ago. 2023.

MERTEN, L. C. A tragédia das mães da periferia sob o olhar de Cristiano Burlan. *Estadão*, São Paulo, fev. 2020. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/a-tragedia-das-maes-da-periferia-sob-o-olhar-de-cristiano-burlan/>. Acesso em: 30 jul. 2023.

MERTEN, L. C. Karine Teles é a alma de 'Benzinho', filme que fez em família com o ex-marido. *Estadão*, São Paulo, ago. 2018. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/karine-teles-e-a-alma-de-benzinho-filme-que-fez-em-familia-com-o-ex-marido/>. Acesso em: 30 jul. 2023.

PAGANOTTI, I.; SOARES, R. L. A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas. *MATRIZES*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 131-153, 2019. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/directbitstream/5d6537c8-1f2b-4883-8b53-a0f0de8b35e5/002962273.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2023.

PAINEL Indicadores do Mercado de Exibição. *ANCINE* – Agência Nacional do Cinema, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/resultados-cinema-brasileiro/painel-indicadores>. Acesso em: 10 ago. 2023.

PAREYSON, L. Leitura da obra de arte. In: PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 201-246.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Para pensar a crítica de mídias. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 820-839, 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14644>. Acesso em: 20 jul. 2023.

SOARES, R. L.; SILVA, G. Lugares da crítica na cultura midiática. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 9-28, 2016. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/1140>. Acesso em: 30 jul. 2023.

XAVIER, I. O papel estratégico da crítica na formação do pensamento cinematográfico. *RuMoRes*, São Paulo, v. 13, n. 25, p. 12-31, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/155969>. Acesso em: 01 ago. 2023.

submetido em: 30 ago. 2024 | aprovado em: 18 out. 2024

Netflix, cosmopolitismo e a construção de um *ethos* discursivo de diversidade¹

Netflix, cosmopolitanism, and the construction of a discursive *ethos* of diversity

*Natalia Engler Prudencio*²

1 Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2 Jornalista graduada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMPA ECA-USP) e doutoranda pelo PPGMPA ECA-USP. Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas. E-mail: nataliapru@gmail.com.

Resumo Este artigo tem por objetivo discutir como a noção de diversidade tem sido tematizada na construção de marca da Netflix. Para tanto, nos valem da noção de ethos discursivo e analisamos a construção de um ethos discursivo de diversidade em um comunicado de imprensa em que a companhia mobiliza essa noção. Conclui-se que a construção desse ethos discursivo de diversidade seria uma estratégia da plataforma para estratificar seu público transnacionalmente diante de um mercado globalizado e se diferenciar da concorrência, posicionando a marca como agente de mudanças em sua indústria e a ligando a um modo de ser cosmopolita e comprometido com a diversidade de identidades de seu público e de seus criadores.

Palavras-chave Diversidade, ethos discursivo, cosmopolitismo, Netflix.

Abstract This study aims to discuss how the Netflix branding has incorporated the notion of diversity. For this, we begin with the concept of discursive ethos and analyze the formation of a discursive ethos of diversity in a press release in which the company foregrounds its notion of diversity. The findings suggest that the construction of this discursive ethos of diversity serves as a strategy for Netflix to stratify its audience transnationally within a globalized market and to distinguish itself from competitors, positioning the brand as an agent of change in its industry and aligning it with a cosmopolitan ethos committed to the diversity of identities among its audience and creators.

Keywords Diversity, discursive ethos, cosmopolitanism, Netflix.

Diante da emergência do tema da diversidade e de sua presença ubíqua no senso comum, este artigo tem por objetivo discutir como essa noção tem sido apropriada na construção do ethos discursivo da plataforma audiovisual global Netflix. Essa discussão se insere no contexto de nossa pesquisa de doutorado, em que nos propomos a investigar os sentidos da noção de diversidade em sua circulação na cultura midiática, a partir da articulação entre o modo como plataformas audiovisuais globais se apropriam dessa noção em seus materiais institucionais e produções e o modo como o público que consome tais materiais e produções se (re)apropria dessa noção. Para tanto, tomamos como objetos empíricos

os materiais institucionais e as produções das plataformas de streaming Netflix e Disney+, bem como o consumo dessas representações por parte dos espectadores, na medida em que a noção de diversidade tem sido tema de reivindicações de visibilidade midiática e reconhecimento feitas por grupos historicamente subalternizados e invisibilizados, além de que cada vez mais vem sendo utilizada por tais plataformas para dar conta de uma audiência globalizada.

Três questionamentos principais norteiam nossa pesquisa de doutorado: i. as crescentes reivindicações por reconhecimento de identidades e diferenças de grupos historicamente subalternizados e invisibilizados, que entendem a visibilidade midiática como componente essencial de sua luta por expansão de direitos; ii. o recurso de plataformas audiovisuais globais à noção de diversidade, tomada tanto como valor universal para atingir consumidores em um mercado global quanto como forma de responder a demandas das audiências que reivindicam visibilidade midiática; iii. as pressões mais amplas na direção da despolitização e mercantilização das identidades e diferenças.

Tais questionamentos nos colocaram diante da necessidade de qualificar o modo como a noção de diversidade é tematizada na construção de marca dessas plataformas, o que fazemos aqui por meio da análise da construção de um *ethos* discursivo (Maingueneau, 2008) de diversidade em um material institucional específico em que a Netflix mobiliza essa noção. Iniciamos nossa discussão, portanto, apresentando um panorama sobre a emergência da temática da diversidade como um valor universal na contemporaneidade e o modo como ela se impõe também a um mercado globalizado e a empresas que buscam se posicionar e se distinguir nesse mercado, como a Netflix. Em seguida, discutimos como a noção de *ethos* discursivo pode servir à nossa análise. Por fim, analisamos um comunicado de imprensa emitido pela plataforma, em que ela apresenta duas de suas iniciativas em termos de promoção de diversidade.

A emergência da diversidade

Temos observado reivindicações de visibilidade midiática para identidades e diferenças de mulheres, pessoas LGBTQIA+, pessoas negras, pessoas com deficiência etc. se intensificarem e ganharem relevância com a aceleração dos processos de midiatização,

conferindo novas formas às trocas comunicacionais. Esses grupos historicamente subalternizados e invisibilizados por formas de injustiça culturais e simbólicas – um dos elementos que, para Nancy Fraser (2006), interferem no seu processo de reconhecimento como parceiros integrais na interação social – compreendem que, em uma sociedade altamente midiaticizada, serem vistos e tornarem-se relevantes na cultura dominante é crucial para expandir seus direitos, porque altera o modo como suas identidades são social, política e culturalmente valorizadas (Banet-Weiser, 2018). O que se observa, então, é uma “demanda por paridade imagística na cultura midiática” (Serelle, 2019, p. 12), já que narrativas midiáticas e representações estão implicadas na formação de estigmas sociais.

Por outro lado, em meio a esse contexto, também temos visto a categoria da diversidade ganhar importância na contemporaneidade, emergindo como o que Renato Ortiz denomina de “emblema da modernidade-mundo” (Ortiz, 2015; Vicente; Venanzoni; Soares, 2017), uma representação que torna visível um determinado aspecto crucial da realidade. Para o autor, esse aspecto que a diversidade torna visível tem a ver com o processo de globalização, uma situação em que o mundo passa a estar integrado em um mercado global e interconectado por tecnologias da comunicação, mas não se homogeneiza, continua a ser um conjunto diferenciado de unidades sociais que coexistem na situação global (Ortiz, op. cit.). Ainda segundo o autor, nesse contexto em que temos a necessidade de buscar respostas consensuais para problemas comuns, mas as grandes teorias e narrativas totalizantes e universalizantes do passado perderam força em face justamente da valorização das diferenças, a diversidade cultural passa também a ser valorizada como um traço essencial das sociedades humanas, e “as qualidades positivas, antes atribuídas ao universal, deslocam-se para o ‘pluralismo’ da diversidade” (Ibid., pos. 5).

Na Convenção Internacional de Proteção e Promoção da Diversidade Cultural, elaborada pela Unesco em 2005, por exemplo, a diversidade aparece como “uma característica essencial da humanidade” que deve ser valorizada e cultivada, essencial para a “plena realização dos direitos humanos e das liberdades fundamentais”, e um “dos principais motores do desenvolvimento sustentável” (Unesco, 2005). Chegamos, assim, à noção do diverso como um bem comum, e a diversidade adquire, paradoxalmente, um valor universal como uma categoria intrinsecamente boa e inquestionável (Ortiz, 2015;

Vicente; Venanzoni; Soares, 2017). A diversidade seria, assim, aquilo que permite algum sentido de unificação ao mundo globalizado, uma “diversidade global” que desfaz as contradições e as diferenças.

Ortiz argumenta ainda que as transformações do mundo contemporâneo impõem a questão da diversidade também aos homens de negócios. Em um estudo sobre como o tema aparece na literatura de administração de empresas e marketing desde os anos 1980, ele observa que a noção de diversidade transcende os homens de empresa “e os aprisiona numa cadeia de significados que lhes escapa. Não obstante, a apropriação do termo é deslocada, se preferirem, naturalizada pelo uso que dela se faz” (Ortiz, 2015, pos. 92). Essa cadeia de significados que transcende o discurso empresarial, para o autor, diz respeito a uma série de ideias cultivadas no interior da modernidade-mundo, que são encapsuladas pela diversidade quando esta assume um valor universal: reconhecimento, igualdade, direitos, valorização do outro, multiculturalismo, cidadania, pluralismo, democracia.

No entanto, o discurso empresarial deixa também entrever que o “uso” da diversidade nesse contexto é orientado pelos princípios de racionalidade e eficiência em que se ancora a empresa moderna. Ou seja, para Ortiz (2015), a instrumentalidade se sobrepõe a valores, e a proposta de diversidade, nesse caso, não se apoia verdadeiramente em fundamentos morais ou éticos, mas sim na praticidade, nas vantagens competitivas apontadas nessa literatura: ganhar acesso ao mercado em mudança, recrutar e incentivar os melhores talentos, expandir a criatividade, reforçar a sobrevivência por meio da resistência e da flexibilidade etc.

Essas vantagens têm a ver, na visão do autor, com as mudanças impostas pela globalização e com o modo como o pensamento empresarial evoluiu ao longo do tempo para lidar com elas. Há uma percepção da unificação dos mercados localizados nos mais diversos lugares do planeta (por meio do advento das tecnologias, que multiplica produtos e aproxima pessoas), acompanhada da segmentação no interior desses mercados, fazendo com que o mundo seja visto como um conjunto diversificado de segmentos nos quais o consumo se faria, que podem ser trabalhados em sua especificidade e transnacionalidade. Assim, “importa recortar no mercado global segmentos semelhantes, que constituiriam as ‘universalidades’ das estratégias de marketing” (Ibid., pos. 84).

Nesse primeiro momento, ainda não se fala em “a diversidade”, e é só em um segundo momento – em que a globalização passa a ser compreendida em seu sentido de comunalidade, de um comum permeado por elementos idiossincráticos, particulares – que ela é assumida como um valor universal, um “programa ético” a ser implementado, servindo de justificativa moral para a “boa gestão”. Trata-se de um discurso que, na análise de Ortiz (2015), valoriza a pluralidade, a igualdade e o espírito de cidadania, mas no qual essa valorização está subordinada ao potencial da eficiência, e não da emancipação da força de trabalho. Ou seja, as premissas desse discurso negam as intenções políticas que ele expressa.

Nesse contexto, o esforço do marketing transcultural deve ser distinguir semelhanças e diferenças dos grupos de consumidores, compará-las e retirar uma perspectiva comum a seu respeito (Ibid.). É o que se pode ver no modo como grandes empresas globais de mídia, como a Netflix, têm se apropriado da noção de diversidade em seus discursos institucionais. Como aponta Thiago S. Venanzoni (2021, p. 213), “ao ocupar novos territórios e suas identidades”, plataformas audiovisuais globais têm se valido da diversidade como valor apropriado para atingirem seus consumidores em um mercado global.

Assim, é constante reconhecer a diversidade “como emblema discursivo em narrativas e formas de distribuição audiovisual, inclusive, como parte das identidades das companhias, produtoras e empresas” (Ibid.). Nesse sentido, “as identidades renovadas apresentadas por essas plataformas geram identificações e construções de mercados” desterritorializadas (Ibid.), a partir de uma percepção de mobilidade de grupos minoritários em diversos âmbitos da sociedade (Bianchini; Camirim, 2019) – ou seja, retomando Ortiz (2015), grupos minoritários tornam-se “segmentos” transnacionais a serem trabalhados em sua especificidade e transnacionalidade por meio de discursos “universais” de diversidade.

Diferenciação e ethos discursivo

O foco em segmentos transnacionais de públicos pode ser conectado ao argumento de Straubhaar (Palestra..., 2023) de que a Netflix busca constituir um público espectador transnacional mobilizando seu capital simbólico e conectando-o ao consumo cultural global, a uma classe média alta global de valores cosmopolitas. Assim, o que gostaríamos de argumentar, e buscaremos demonstrar adiante, é que, para estratificar seu público

transnacionalmente diante de um mercado globalizado, bem como para se diferenciar da concorrência, a Netflix busca ligar sua marca a valores cosmopolitas – reconhecimento, igualdade, direitos, valorização do outro, multiculturalismo, cidadania, pluralismo, democracia, que, como aponta Ortiz (2015), são encapsulados pela diversidade quando esta assume um valor universal – por meio da construção de um *ethos* discursivo de diversidade.

É isso que aponta a análise de 800 comunicados de imprensa da plataforma realizada por Asmar, Raats e Audenhove (2023) para compreender como a Netflix promove [*brands*] sua narrativa sobre diversidade³. Segundo os autores, a estratégia da diversidade é um aparato-chave para a expansão transnacional da Netflix e serve de justificativa para a diversificação de conteúdo e para atrair públicos mais amplos. Nesse sentido, para garantir a circulação e recepção transnacional de suas produções, a plataforma apela a ideais de liberalismo, democracia e diversidade em seu conteúdo e na promoção dele, valores indicativos de uma cultura global, os quais representam “um conjunto de normas compartilhadas que não apenas ressoam através (da maioria) das culturas, mas também se relacionam com as experiências (da maior parte) dos espectadores individuais” (Ibid., p. 26).

Desse modo, os autores apontam que, por meio de suas políticas, de suas estratégias de *branding* ou de sua programação, a plataforma tenta se promover como curadora global de conteúdos progressistas e culturalmente diversos. Assim, ao incorporar um *ethos* cosmopolita, a Netflix busca construir um aparato cultural de influência que lhe permita suavizar sua expansão global. A partir de sua análise, então, os autores apresentam cinco características do que a Netflix entende por diversidade e quatro estratégias por meio das quais a empresa promove sua marca de diversidade. Para a Netflix, portanto, diversidade significa (Ibid.):

1. Diversidade racial e étnica (representação global de comunidades marginalizadas, com investimentos em entidades locais para promover diversidade na televisão ao redor do mundo);

3 Os autores compreendem a noção de *branding* como um “texto socialmente construído” que oferece aos consumidores um modo específico de falar sobre e enxergar o mundo, criando o contexto cultural em que as mercadorias devem ser usadas e invocando a série de imagens, temas ou valores associados aos produtos promovidos (Asmar; Raats; Audenhove, 2023). Como veremos a seguir, a evocação de um modo de habitar o mundo está relacionada à construção de um *ethos* discursivo, com o qual o discurso publicitário tem uma ligação privilegiada por ter como objetivo buscar persuadir ao associar produtos a maneiras de habitar o mundo (Maingueneau, 2008).

2. Diversidade de gênero (representação de mulheres em frente e atrás das câmeras, com investimentos e colaborações com organizações supranacionais);
3. Diversidade sexual (inclusão em frente e atrás das câmeras de personagens e protagonistas LGBTQIA+ fortes, além da promoção de discussões explícitas sobre sexualidade e consentimento, sobretudo voltadas para o público jovem);
4. Diversidade de idade (desenvolvimento e promoção de jovens talentos ao redor do mundo);
5. Diversidade linguística (investimentos em conteúdos produzidos fora dos Estados Unidos e em dublagem e legendagem).

Já em termos de estratégia, essas dimensões se traduzem em quatro formas principais por meio das quais a Netflix promove sua marca de diversidade (Ibid):

- Diferenciação: a plataforma usa a ênfase em diversidade na sua comunicação corporativa para se diferenciar e superar a concorrência, promovendo-se como agente de mudança em contraste com uma indústria que seria lenta demais ou não estaria disposta a promover mudanças, apresentando-se como plataforma determinada a desmontar estruturas tradicionais para levar a TV a uma nova era.
- Representação: busca mostrar o comprometimento da Netflix com seu público a partir da narrativa de que há na plataforma uma história para cada gosto, identidade e personalidade, vendendo o serviço como sendo para todos, independentemente das diferenças culturais; essa estratégia é mais voltada para o público jovem e busca promover a programação da Netflix como via para esses espectadores negociarem seu caminho por entre as complexidades da sociedade.
- Indigenização: diz respeito à expansão da produção local, com ênfase na diversidade linguística, mas também é uma forma de apresentar a Netflix como elo entre criadores locais e o mundo, e vice-versa.
- Cosmopolitismo: a Netflix usa a diversidade de seu conteúdo e de seu público global para se promover por todo o mundo como veículo de tolerância e empatia; ao associar seu conteúdo a questões sociais globais, ela se apresenta como

um ator justo e progressista; isso permite criar afinidades com públicos através de diferenças demográficas, geográficas e/ou culturais e, ao mesmo tempo, consolidar a imagem da empresa como uma plataforma inspiradora e democratizadora; assim, a Netflix reenquadra simbolicamente seu valor cultural e moral, apresentando uma programação que não seria guiada tanto por razões econômicas, mas que partiria de um desejo de promover conexões culturais globais.

Consequentemente, para os autores, a estratégia de diversidade permite que a Netflix apele para um quadro global de experiências e ideais, direcionando-se ao mesmo tempo a nichos de audiência; ou seja, retomando Ortiz (2015), a Netflix responde à necessidade de recortar segmentos semelhantes no mercado global realizando essa segmentação transnacionalmente, por meio de discursos “universais” de diversidade. A ideia de que a diversidade serve como estratégia de diferenciação é crucial aqui, pois Asmar, Raats e Audenhove (2023) apontam que o campo de estudos sobre o *branding* da diversidade mostra que ela é quase sempre usada para sustentar a expansão da mídia, adaptando-a às demandas de (novos) públicos, ou como estratégia para se distinguir em tempos de competição acirrada, algo já observado, por exemplo, no mercado de TV a cabo estadunidense nos anos 1990.

Mungioli, Penner e Ikeda (2021), retomando Jost, apontam que a necessidade de diferenciar as especificidades de cada canal de TV em um contexto de concorrência está ligada à sua identificação como marcas, o que pode ser observado a partir das formas de enunciação das emissoras de televisão, que os autores entendem poderem ser estendidas para a análise de uma plataforma audiovisual como a Netflix. A intencionalidade desse propósito de se diferenciar, segundo os autores, pode ser discernida entendendo-se a emissora como enunciador que tem duas vozes: a primeira, da emissora enquanto responsável pela programação; e a segunda, da emissora enquanto pessoa, uma espécie de orador que critica ou promove a si mesmo.

Em relação à segunda voz, da emissora como pessoa, Jost (2017 apud Mungioli; Penner; Ikeda, 2021) distingue três instâncias enunciativas: *ethos*, autopromoção e comunicação. Portanto, é em relação a essa segunda voz que se pode mobilizar a noção de *ethos* discursivo,

compreendido como a construção de uma imagem de si no discurso (Amossy, 2011), o que, no caso analisado, inclui os comunicados de imprensa emitidos pela Netflix.

Advertindo que é preciso inscrever a noção de ethos em uma problemática específica para operacionalizá-la, Maingueneau (2008) ainda assim estabelece seus princípios mínimos:

- O ethos é uma noção discursiva, ele se constrói através do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior a sua fala;
- O ethos é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro;
- É uma noção fundamentalmente híbrida (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica. (Maingueneau, 2008, p. 17)

Para especificar a noção de ethos, Maingueneau (2018) propõe distinguir três dimensões, que podem ser mais ou menos salientes a depender do texto analisado: a dimensão “categorial”, que abrange papéis discursivos ou status extradiscursivos; a dimensão “experencial”, que abrange caracterizações sociopsicológicas estereotipadas; e a dimensão “ideológica”, que se refere a posições em um campo (político, literário etc.). Além disso, no modelo adotado pelo autor, é central uma ideia de incorporação: “o destinatário constrói a figura de um *fiador* dotado de propriedades físicas (*corporalidade*) e psicológicas (*caráter*), apoiando-se num conjunto difuso de representações sociais estereotipadas, avaliadas positiva ou negativamente, que a enunciação ajuda a reforçar ou transformar” (Maingueneau, 2023, p. 9315).

Portanto, a adesão ao discurso por parte do interlocutor não seria apenas uma questão de decodificar o conteúdo, mas de aderir a um *modo de ser* que está implicado no *modo de dizer*. Assim, a “incorporação” joga em três registros:

- a. A enunciação confere uma “corporalidade” ao fiador, ela lhe dá *corpo*;
- b. O destinatário *incorpora*, assimila, através da enunciação, um conjunto de esquemas que correspondem a uma forma específica de se relacionar com o mundo;
- c. Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso. (Maingueneau, 2023, p. 9316)

Por fim, a incorporação do destinatário implica um “mundo ético” do qual o fiador participa, que engloba situações estereotípicas associadas a comportamentos verbais e não verbais.

Para Maingueneau (2008), a publicidade se apoia massivamente nesses estereótipos, e o discurso publicitário tem uma ligação privilegiada com o *ethos* por ter como objetivo buscar persuadir ao associar produtos a maneiras de habitar o mundo. Nesse sentido, um *ethos* de “marca” fortemente antropomórfico, cuja dimensão experiencial é saliente, emerge da comunicação feita pela marca, e formas inovadoras de publicidade se distinguiriam justamente por imprimir prioritariamente um *ethos* à marca em vez de focar as qualidades do produto (Maingueneau, 2023)⁴. O *ethos* daria, assim, acesso a uma identidade encarnada, e o poder de persuasão estaria em constranger o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo (Maingueneau, 2008).

O *ethos* discursivo de diversidade da Netflix

Tendo definido a noção de *ethos* discursivo e delineado de forma mais geral as estratégias de diversidade da Netflix, que associamos à construção de um *ethos* discursivo, passamos então à análise de um comunicado da Netflix à imprensa, divulgado no primeiro semestre de 2023, sobre duas iniciativas da empresa relacionadas à diversidade: o estudo de diversidade em filmes e séries e o Fundo Netflix para Criatividade Inclusiva.

O comunicado “Seguimos avançando: novidades sobre nosso estudo de diversidade em filmes e séries e o Fundo Netflix para Criatividade Inclusiva” trata dos resultados de uma parceria da Netflix com a Annenberg Inclusion Initiative, da University of Southern California Annenberg (USC Annenberg), que tem como objetivo analisar a cada dois anos os filmes e séries originais da Netflix produzidos nos Estados Unidos em termos de representação e representatividade de grupos sub-representados. O comunicado também apresenta as ações relacionadas ao Fundo Netflix para Criatividade Inclusiva, que tem como objetivo

4 Ainda que aqui nosso objetivo não seja analisar um exemplo de discurso publicitário, mas sim um comunicado de imprensa, acreditamos que esse tipo de texto também é parte da comunicação feita pela marca da qual emerge seu *ethos*. Partindo das instâncias de manifestação enunciativa das emissoras propostas por Jost (1998 apud Mungiolli; Penner; Ikeda, 2021), poderíamos dizer que esses textos integram tanto o discurso da instituição, relacionado à posição que esta adota no espaço público quanto o discurso da marca, que tem como objetivo prescrever comportamentos ao semantizar os objetos do mundo.

“investir 100 milhões de dólares ao longo de cinco anos na criação de mais caminhos de acesso para profissionais de comunidades com pouca representatividade no mundo todo” (Bajaria, 2023).



Figura 1: Reprodução do comunicado “Seguimos avançando: novidades sobre nosso estudo de diversidade em filmes e séries e o Fundo Netflix para Criatividade Inclusiva”, na página de imprensa da Netflix

Fonte: Bajaria (2023).

Um primeiro ponto a ser destacado é a construção de um ethos dito (o que o locutor diz sobre si mesmo) já na abertura do texto por meio da apresentação da suposta autora do comunicado, Bela Bajaria, Chief Content Officer da Netflix. Ela (ou seu *ghostwriter*) escreve: “Passei a infância e adolescência no Reino Unido, na Zâmbia e, depois, nos Estados Unidos. Já naquela época, percebi que não tinha nenhuma pessoa parecida comigo nas séries ou nos filmes de que eu tanto gostava e que ninguém contava histórias como a minha, uma garota indiana” (Bajaria, 2023).

Esse ethos dito concede, de saída, traços de caráter e corporalidade ao ethos discursivo mais amplo construído no texto, pois permite ao interlocutor imaginar um “fiador” incorporado na figura de uma mulher não branca, cuja experiência de vida em

diferentes países também remete a um caráter cosmopolita que, como “ela” mesma aponta em seguida, lhe confere uma visão privilegiada sobre a importância da diversidade:

quando comecei a trabalhar em um canal de TV e analisar vários roteiros por mês, entendi que a *minha origem é um superpoder*: graças a ela, posso ver as histórias sob várias perspectivas diferentes. Hoje, tenho o prazer de trabalhar com *criadores do mundo todo* para compartilhar e aprimorar novas histórias. Dentro desse trabalho, é importante entender *quais vozes ainda não estão sendo ouvidas*. (Ibid., grifos nossos)

As características atribuídas pela enunciação, aqui, já conferem ao *corpo* do fiador três das cinco dimensões do que, segundo Asmar, Raats e Audenhove (2023), a Netflix entende por diversidade: diversidade racial e étnica, diversidade de gênero e diversidade linguística. Também podemos dizer que está em ação uma estratégia de cosmopolitismo (Ibid.), que diz respeito a um pertencimento compartilhado à comunidade mundial, ao qual a trajetória de Bajaria alude. Essa trajetória aponta para uma comunidade imaginada da qual participariam tanto a executiva e a própria plataforma quanto os possíveis interlocutores e o público espectador mais amplo, uma comunidade que, além de cosmopolita, entende a importância da promoção da diversidade.

Além disso, o tom informal e de conversa, que permanece no restante do texto e que diz respeito à construção de um *ethos* discursivo (mostrado), também contribui para a construção de um *ethos* de “marca” fortemente antropomórfico, com ênfase na dimensão experiencial (Maingueneau, 2023). Cabe, no entanto, a advertência de que, se o *ethos* discursivo é um conjunto de determinações físicas e psíquicas ligadas ao “fiador” pelas representações coletivas estereotípicas (Maingueneau, 2008), poderíamos argumentar que, ao construir um corpo diverso e cosmopolita para seu fiador, a enunciação aqui também pode contribuir para fixar estereótipos de que diverso é tudo que não é branco, homem e de cultura anglófona⁵, colocando em circulação um sentido marginalizante em relação a indivíduos e grupos ditos “diversos”.

5 Asmar, Raats e Audenhove (2023) argumentam que as estratégias de *branding* da diversidade da Netflix, enquanto tecnologia de poder que permite à plataforma controlar a narrativa sobre a própria diferença que procura expressar, tendem a fixar como diverso tudo que não é branco, homem ou sem deficiência.

Outro ponto interessante a ser notado em relação ao ethos dito é a construção da Netflix como pioneira, agente de mudança que se diferencia de sua concorrência por meio da ênfase em diversidade, posicionando-se como empresa que busca levar a TV a uma nova era em meio a uma indústria lenta em promover mudanças – o que Asmar, Raats e Audenhove (2023) identificam como uma estratégia de diferenciação. Reproduzimos alguns exemplos de trechos em que o texto remete ao próprio enunciador e se refere a ele como líder da indústria em termos de comprometimento com a promoção da diversidade, contribuindo para construir esse aspecto do “caráter” do ethos discursivo da Netflix:

Para ajudar a manter essa responsabilidade [de analisar métricas de inclusão] e promover mudanças duradouras no setor, assumimos o compromisso de divulgar nosso progresso a cada dois anos até 2026. (Bajaria, 2023)

[...] sabemos que para promover verdadeiras mudanças não só na Netflix, mas no setor como um todo, precisamos continuar pensando nas vozes que continuam faltando e na descoberta da próxima geração de criadores. (Ibid.)

Essa construção aparece ainda em um dos vídeos que acompanha o comunicado, que apresenta os resultados do estudo de diversidade nos filmes e nas séries da Netflix. O vídeo conclui com a pesquisadora responsável, Dra. Stacy L. Smith, afirmando: “vimos ganhos notáveis este ano, o que *deveria servir de exemplo para o resto da indústria do entretenimento*” (Ibid., 9min20s, grifos nossos).

Além desses elementos mais explicitamente ligados à construção de um ethos encarnado, identificamos nesse comunicado três eixos em torno dos quais se pode delinear o que a Netflix compreende por diversidade, e que podem ser associados ao ethos mostrado (discursivo): *diversidade e inclusão como valores positivos; valorização da representatividade; busca por uma abordagem interseccional*.

A positivação da diversidade e da inclusão aparece já na abertura do texto, quando Bajaria lembra que não havia personagens com quem se identificar quando era jovem e caracteriza sua origem diversa como um “superpoder”. Assim, cria-se de saída uma ligação entre a valorização da representatividade de grupos historicamente

excluídos e invisibilizados em frente e atrás das câmeras e a possibilidade de se contar histórias melhores. O vídeo que apresenta os resultados do estudo de diversidade nos filmes e séries da Netflix reforça essa positivação quando, ao final, a Dra. Smith afirma que “inclusão é possível e necessária para refletir o mundo no qual vivemos” (Bajaria, 2023, 9min26s).

A valorização da representatividade, por sua vez, é reforçada, ainda no início do texto, no trecho já mencionado em que Bajaria aponta que “é importante entender quais vozes ainda não estão sendo ouvidas” (Ibid.), e na apresentação do estudo sobre diversidade nos filmes e séries da plataforma (“Essa colaboração com a USC nos mostrou que mais inclusão por trás das câmeras aumenta a representatividade na tela” [Ibid.]). Em termos do *ethos* discursivo, o que a enunciação parece indicar aqui, como traços de “caráter” da Netflix (enquanto enunciativa), é que a valorização da diversidade lhe permite contar histórias melhores (melhores que as da concorrência, podemos inferir).

Também é sugerido que a Netflix se importa e está comprometida com cada indivíduo que integra seu público, não importando quais diferenças – de gênero, raça/etnia, sexualidade, capacidade, idade – constituam suas identidades, e que há (ou deveria haver) na plataforma uma história para cada gosto, identidade e personalidade, algo que, segundo Asmar, Raats e Audenhove (2023), integra a estratégia de representação que a Netflix emprega para seu *branding* da diversidade.

Essa estratégia de representação e esse traço de “caráter” do compromisso da Netflix com cada indivíduo de seu público são reiterados pela tentativa de demonstrar que a empresa busca uma perspectiva interseccional em sua abordagem da diversidade, o que pode ser observado na apresentação dos resultados do estudo sobre diversidade nos filmes e nas séries da plataforma. Isso está presente tanto no próprio texto quanto no vídeo que o acompanha. O texto aponta que as métricas adotadas no estudo incluem gênero, raça/etnia (compreendida também em termos de origem geográfica/nacional), representação de pessoas LGBTQIAP+ e deficiência. No entanto, gênero e raça/etnia são os eixos mais claramente evidenciados no vídeo, tanto de forma isolada quanto cruzados (Figura 2), e são apontados como aqueles em que houve maior avanço.

STORIES ERASING GIRLS AND WOMEN FROM EACH RACIAL/ETHNIC GROUP, 2021

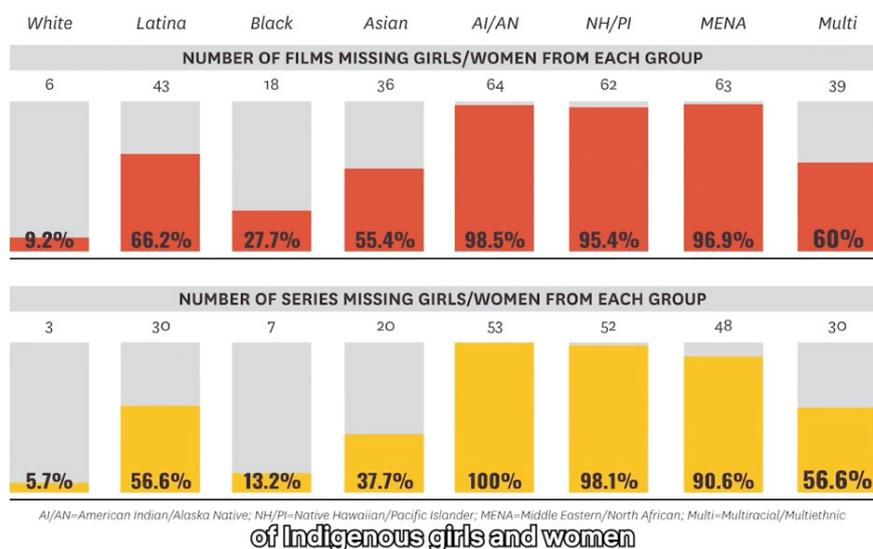


Figura 2: Gráfico mostrado no vídeo que trata dos resultados do estudo sobre diversidade nos filmes e nas séries da Netflix. Os números mostram o apagamento de personagens femininas não brancas, ainda que se afirme que a paridade de gênero foi alcançada

Fonte: Bajarria (2023).

Ainda assim, os resultados relativos à representação de grupos LGBTQIAP+ e de pessoas com deficiência são analisados de forma mais interseccional, cruzando-se os eixos de sexualidade, capacidade, gênero e raça/etnia. Porém, isso acaba evidenciando que falta interseccionalidade ao modo como essas representações são construídas – o que tanto o texto quanto o vídeo reconhecem ao apontar que houve avanços, mas que ainda é preciso avançar mais. Assim, admite-se que, quando personagens desses grupos são representados, eles em geral são integrantes de grupos majoritários (homens brancos e, no caso de pessoas com deficiência, heterossexuais).



Figura 3: Cena do vídeo que apresenta as ações do Fundo de Criatividade Inclusiva

Fonte: Bajaria (2023).

O vídeo que apresenta as ações do Fundo de Criatividade Inclusiva (Figura 3) segue na construção do caráter da Netflix como uma empresa que se importa com todas as identidades não só de seu público, mas também de seus criadores. Aqui, igualmente são evidenciadas as dimensões de gênero e raça/etnia; entretanto, acrescenta-se as dimensões de diversidade de idade (as pessoas que aparecem no vídeo são majoritariamente jovens talentos a quem a plataforma estaria dando oportunidades) e linguística, que se associa à dimensão étnica quando relacionada à origem geográfica/nacional dos profissionais (a ênfase do vídeo é a apresentação de inúmeras iniciativas e criadores de diferentes partes do mundo fora dos Estados Unidos, sobretudo África e Ásia).

Se a positivação da diversidade e da inclusão, a valorização da representatividade e a busca por uma perspectiva interseccional nos trechos analisados anteriormente remetem mais diretamente a um comprometimento com o público, aqui o comprometimento é com os criadores de diversas partes do mundo, reiterando o caráter cosmopolita do *ethos* discursivo da Netflix. O vídeo se encerra com uma fala do CEO do Latino Film Institute, que reforça essa percepção: “Precisamos de mais contadores de histórias. E quanto mais autênticas, poderosas e únicas essas histórias se tornarem, o mesmo se aplica aos contadores de histórias” (Bajaria, 2023, 3min20s). Além disso, a profusão de pessoas de diferentes culturas, etnias e gêneros, incluindo pessoas com deficiência, sobretudo jovens,

mostrada no vídeo contribui para a atribuição de traços de caráter e corporalidade a um ethos discursivo encarnado, construído no texto de forma mais ampla, associando-o a corpos jovens, “diversos” e cosmopolitas.

Considerações finais

Se o ethos efetivo de um discurso resulta da interação entre o ethos pré-discursivo (no caso, a representação que destinatários têm da Netflix antes da enunciação), o ethos discursivo (mostrado) e o ethos dito (direta ou indiretamente na enunciação) (Maingueneau, 2008), a partir da análise da enunciação neste texto específico (sem levar em conta o ethos pré-discursivo, o que demandaria uma análise adicional de outra natureza), poderíamos resumir o ethos discursivo de diversidade da Netflix construído aqui em seis pontos (sendo os três primeiros mais relacionados ao ethos dito, e os três últimos, ao ethos mostrado):

- Temos um corpo diverso (de mulher, não branco, não estadunidense, jovem);
- Aderimos a e representamos valores cosmopolitas;
- Somos agentes de mudanças em nossa indústria e inovadores em relação à nossa concorrência;
- Somos contadores de histórias melhores (porque valorizamos a diversidade);
- Valorizamos e estamos comprometidos com todos os indivíduos do nosso público, não importando as diferenças que constituem suas identidades interseccionais;
- Valorizamos e estamos comprometidos com criadores do mundo todo, sobretudo os jovens.

Portanto, podemos dizer que o comunicado analisado busca construir um ethos discursivo que remete a um “mundo ético” fortemente ligado à noção de diversidade enquanto valor universal em um mundo globalizado, como caracterizada por Ortiz (2015). Esse mundo ético encapsula valores cosmopolitas como reconhecimento, igualdade, direitos, valorização do outro, multiculturalismo, cidadania, pluralismo, democracia – um ethos cosmopolita, nas palavras de Asmar, Raats e Audenhove (2023), que contribui para a expansão global da Netflix. Nesse sentido, seu modo de dizer remete a um modo de ser que se apoia em um “conjunto difuso de representações sociais estereotipadas” (Maingueneau, 2023, p. 9315) ligadas à ideia de uma cultural global cosmopolita (Palestra..., 2023).

Esse modo de ser sinaliza um corpo que, em termos de suas propriedades psicológicas (caráter), poderia ser caracterizado como tolerante, empático, justo, progressista, inspirador e democratizador (Asmar; Raats; Audenhove, 2023). Já em termos de sua corporalidade, sinaliza um corpo “diverso” (de mulher, não branco, não estadunidense, jovem), o que, em certa medida, pode contribuir para fixar estereótipos de que diverso é tudo que não é branco, homem e de cultura anglófona. Portanto, se a enunciação postula implícita ou explicitamente um interlocutor e estabelece uma relação discursiva com esse parceiro (Amossy, 2011), poderíamos concluir que o interlocutor a quem a Netflix imagina se dirigir nesse comunicado – e também nas suas estratégias mais amplas de *branding* da diversidade, analisadas por Asmar, Raats e Audenhove (2023) – seria uma nova classe média alta global com disposições mais cosmopolitas (Palestra..., 2023).

Assim, segundo o esquema proposto por Maingueneau (2018; 2023), a enunciação no material analisado confere à Netflix, enquanto “fiador” construído pelo destinatário, um corpo cosmopolita, comprometido com a diversidade; o público da Netflix (aqui representado indiretamente por meio dos jornalistas a quem o comunicado de imprensa se destina, que podem potencialmente reproduzir o *ethos* de diversidade construído pela plataforma para um público mais amplo), enquanto destinatário da enunciação, assimila essa maneira cosmopolita e comprometida com a diversidade de se relacionar com o mundo; e essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo supostamente compartilhado pela comunidade imaginária daqueles que aderem ao discurso de cosmopolitismo e diversidade, distribuída globalmente, cuja identificação a Netflix busca através de diferenças demográficas, geográficas e/ou culturais.

Por fim, é preciso destacar que a construção desse *ethos* discursivo de diversidade seria uma estratégia da plataforma para estratificar seu público transnacionalmente diante de um mercado globalizado e se diferenciar da concorrência ao ligar a marca a um modo de ser cosmopolita, caracterizado pela aderência a valores como reconhecimento, igualdade, direitos, valorização do outro, multiculturalismo, cidadania, pluralismo, democracia, que, como aponta Ortiz (2015), são encapsulados pela diversidade quando esta assume um valor universal.

Referências

- AMOSSY, R. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 9-28.
- ASMAR, A.; RAATS, T.; AUDENHOVE, L. Streaming Difference(s): Netflix and the Branding of Diversity. *Critical Studies in Television*, [s. l.], v. 18, n. 1, p. 24-40, 2023.
- BAJARIA, B. Seguimos avançando: novidades sobre nosso estudo de diversidade em filmes e séries e o Fundo Netflix para Criatividade Inclusiva. *Netflix Newsroom*, 27 abr. 2023. Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br/news/making-progress-our-latest-film-and-series-diversity-study-and-netflix-fund. Acesso em: 1 jun. 2024.
- BANET-WEISER, S. *Empowered: popular feminism and popular misogyny*. Durham: Duke University Press, 2018. E-book.
- BIANCHINI, M.; CAMIRIM, B. Mais histórias, mais vozes: Netflix e a promessa da diversidade na tela. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, São Paulo, v. 17, n. 31, 2019.
- FRASER, N. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14-15, p. 231-239, 2006.
- MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.
- MAINGUENEAU, D. Retorno crítico à noção de ethos. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 53, n. 3, p. 321-330, 2018.
- MAINGUENEAU, D. O ethos discursivo e o desafio da internet. *Fórum Linguístico*, Florianópolis, v. 20, n. 3, p. 9314-9324, 2023.
- MUNGIOLI, M. C.; PENNER, T. A.; IKEDA, F. S. M. Ethos discursivo da marca Netflix no YouTube: interdiscurso e storytelling em estratégias de propagação de conteúdos. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v. 12, n. 1, p. 189-211, 2021.
- ORTIZ, R. *Universalismo e diversidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- PALESTRA Netflix e Disney: novos e velhos padrões de televisão global. Com Joe Straubhaar. [São Paulo: s. n.], 2023. 1 vídeo (1h 48min 56s). Canal Labidecom ECA – USP. Disponível em: https://youtu.be/ubJjRcmf_TY. Acesso em: 20 jul. 2024.
- SERELLE, M. Reconhecimento como categoria de crítica cultural. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 11-20, 2019.

UNESCO. Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. *In*: Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura, 33. *Anais* [...]. Paris: Unesco, 2005.

VENANZONI, T. S. Diversidade em plataformas globais de distribuição. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v. 12, n. 1, p. 212-226, 2021.

VICENTE, E.; VENANZONI, T. S.; SOARES, R. de L. Renato Ortiz: tecido da escrita, teia da memória. *MATRIZes*, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 91-112, 2017.

submetido em: 25 out. 2024 | aprovado em: 30 out. 2024