

Estratégias de ficcionalização do real: O caso João de Deus pelas lentes da narrativa ficcional seriada

Marcos Vinicius Meigre e Silva

Residente pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG), com bolsa Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig). Doutor e mestre em Comunicação Social pela mesma instituição. Membro do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (CoMcult/UFMG). marcosmeigre@gmail.com

Resumo: Este artigo investiga a série *João sem Deus: a queda de Abadiânia* a fim de analisar quais estratégias mercadológicas e narrativas são adotadas em uma produção ficcional baseada em fatos reais. Proponho uma análise em dois eixos: 1. decisões e estratégias de mercado; e 2. análise da estrutura da narrativa. Essa proposta contempla elementos intra e extradiegéticos e captura investimentos feitos no contexto da nova televisão em tempos de *streaming* e coproduções internacionais. Foi possível identificar o apagamento de divulgações atreladas a uma religião específica e um investimento na mundialização da narrativa, além da construção de personagens prototípicas para figurar as mulheres violentadas e convocar preceitos melodramáticos para a estrutura narrativa. Essa série nos leva também a questionar quais sentidos de nação transportamos na nova fase da produção televisiva ao abordarmos um caso de cunho religioso e projeção global.

Palavras-chave: João de Deus, análise narrativa, ficção, análise do mercado audiovisual.

Estrategias de ficcionalización de lo real: El caso de Juan de Dios a través de la narrativa de ficción seriada

Resumen: Este artículo analiza en la serie *João sem Deus: a queda de Abadiânia* qué estrategias de marketing y narrativas se adoptan en una producción de ficción basada en hechos reales. El análisis que se propone se basa en dos ejes: 1. decisiones y estrategias de mercado; 2. análisis de la estructura narrativa. Esta propuesta considera elementos intra y extradiegéticos y capta las inversiones realizadas en el contexto de la nueva televisión en tiempos de visualización en directo y coproducciones internacionales. Se identificaron un borramiento de las revelaciones vinculadas a una religión específica, una inversión en la globalización de la narrativa, así como la construcción de personajes prototípicos para representar a las mujeres violadas y reunir preceptos melodramáticos en la estructura narrativa. Esta serie también nos lleva a cuestionar qué significados de nación estamos transportando en la nueva fase de producción televisiva al abordar un caso religioso y de alcance global.

Palabras clave: João de Deus, análisis narrativo, ficción, análisis del mercado audiovisual.

Strategies for fictionalizing the real: The case of João de Deus through the lens of serial fictional Narrative

Abstract: This study investigates the series *João sem Deus: a queda de Abadiânia* to analyze which marketing and narrative strategies are adopted in a fictional production based on real events. I propose a two-pronged analysis: 1. market decisions and strategies; 2. analysis of the narrative structure. This proposal considers intra- and extra-diegetic elements and captures investments in the context of the new television in times of streaming and international co-productions. This study found an erasure of disclosures linked to a specific religion, an investment in the globalization of the narrative, and the construction of prototypical characters to feature abused women and summon melodramatic precepts for the narrative structure. This series also leads us to question which meanings of nation we are conveying in the new phase of television production by tackling a religious case with global projection.

João Teixeira de Faria, mais conhecido como João de Deus, já era um nome famoso no Brasil e no mundo há décadas quando o programa *Conversa com Bial*, da TV Globo realizou uma entrevista exclusiva com Zahira Lieneke Mous, coreógrafa holandesa que alegava ser vítima de abuso sexual do famoso líder espiritual brasileiro. A partir de então, a pauta do jornalismo nacional e também internacional se viu tomada pelas reverberações e atualizações envolvendo o “acontecimento João de Deus” (Silva, 2020b). Em todas as mídias e suportes, a centralidade do assunto guiou redações jornalísticas e conversas cotidianas em função da surpresa provocada, do tom polemizante e da própria postura adotada por João de Deus. No caso da televisão, foram incontáveis horas de produção telejornalística ancoradas nessa pauta que dominaram telejornais, programas de auditório, programas de entrevistas e mesmo programas de variedades, por vezes abordando o teor melodramático que posicionava o médium na relação com familiares, amigos e fiéis (Silva, 2020a).

Com a prisão do médium e o temporário apaziguamento do assunto, a temática foi gradativamente deixando o *hard news* e se deslocou para outros espaços. A migração para novos formatos começou em junho de 2020, quando o streaming Globoplay lançou a série documental *Em nome de Deus*, tendo justamente Pedro Bial na composição do argumento e criação do produto de seis episódios. Depois, em agosto de 2021, o caso se tornou série documental na Netflix, na produção *João de Deus: cura e crime*, dividida em quatro episódios com duração média de 55 minutos cada. Em ambos os casos, a orientação ao factual, a base jornalística, os depoimentos, as entrevistas e as imagens de arquivo são indícios da continuidade do tema pelas lentes da não-ficção. Nas duas produções, os marcadores de expressão religiosa, as metáforas para figuração dos silêncios impostos ao caso e a biografia de João Teixeira (Silva, Arantes, 2022) foram aspectos explorados de maneira paralela.

No entanto, em outubro de 2023, a pauta já esgarçada pelo telejornalismo *hard news* e esmiuçada em detalhes nas séries documentais dos *streamings* ressurge numa leitura ficcionalizante na série *João sem Deus: a queda de Abadiânia*. O trânsito da pauta do factual para o ficcional motivou o questionamento: quais decisões narrativas e mercadológicas são tomadas ao adaptar para a ficção uma trama verídica já exaurida pelo jornalismo, como é o caso João de Deus? Para refletir sobre o tema, este artigo considera a centralidade da televisão e as atualizações cabíveis ao que se pode chamar de “nova televisão”. Em seguida, é traçado um panorama sobre as janelas de exibição que comportam a série em questão para, enfim, posicionar a análise em termos de estratégias adotadas na produção, seja em relação mercado ou em função das escolhas narrativas para a construção da trama ficcionalizada.

O Contexto da Nova Televisão e o Lugar da Ficção Seriada

Nas últimas décadas, a televisão se consagrou como um dos principais expoentes para a cultura latino-americana, passando relatos de uma sociedade marcada por cicatrizes estruturantes e revelando fissuras de um processo de narrar a si própria enquanto nação. Seja pela ficção e o lugar dominante das telenovelas, seja pela não-ficção e a posição estratégica do telejornalismo, a televisão vem se refazendo ao mesmo tempo em que não abandona táticas, formatos e experiências que lhe alçaram a um lugar destacado no ecossistema midiático. No contexto latino, as disparidades socioculturais fazem da televisão uma esfera de universos múltiplos, com diversidade de modos de acesso, lógicas de consumo e estilos de produção. Na plural e desigual estrutura de nossas sociedades, a televisão assume novas roupagens e se habilita a novos formatos para lidar com a gama de públicos e suas singularidades assíncronas. Nesse sentido, “Na região da América Latina, a televisão não necessariamente converge, mas se multiplica sincronicamente. É uma televisão que, com os avanços da tecnologia, expande-se e se amplia, em vez de ser excluída, assumindo novas formas, sem perder todas as anteriores” (Orozco, Miller, 2019, p. 75).

No entanto, desde que os serviços de televisão distribuídos pela internet (Lotz, 2017; Lobato, 2019) aportaram no Brasil e começaram um investimento em produções originais, é possível notar um forte reposicionamento do mercado audiovisual, influenciando tanto nos modos de produção e consumo dos próprios serviços de

streaming como também dos modelos clássicos de televisão linear. Em alusão ao conjunto amplo das obras originais brasileiras de ficção seriada para *streaming*, Rocha (2022, p. 75) aponta ser possível “. . . identificar inovações que vão desde escolhas estilísticas e narrativas mais ousadas a personagens complexas”, que aparecem nas produções ficcionais seriadas e demonstram como a chegada de novos agentes ao mercado audiovisual tem reconfigurado ordenamentos do setor.

Os padrões televisivos vêm sendo significativamente alterados nas mais diversas dimensões, desde as lógicas de transmissão e tecnologias empregadas até as formas de consumo e circulação audiovisual. William Uricchio (2014) sintetiza bem a dinâmica das frequentes mudanças responsáveis por reposicionar os sentidos em torno das definições do que é televisão:

A mudança contínua da televisão parece interminável – desde tubos, passando por transistores, até chips; desde monitores de raios catódicos, passando pelo plasma, até a projeção; desde a radiodifusão, passando pelo cabo, até o *streaming* de internet; desde a discagem, passando pelo controle remoto, até a recomendação algorítmica; desde audiências de massa, passando pelo público de nicho, até os indivíduos. (p. 275)

Para além dos sentidos tecnologizantes que gravitam em torno da televisão e suas mudanças, aqui me amparo num entendimento do meio que não apenas se conforma em função de aspectos técnicos, mas também é resultante da combinatória de demandas socioculturais, aparatos jurídico-legais, manifestações econômicas e uma indústria em potente expansão. Pensar a televisão contemporânea requer dominar os sentidos culturais que a atravessam ou, como Williams (2016) propõe, entendê-la como tecnologia e forma cultural, sem subsumi-la à preponderância das técnicas numa visada determinista.

Nesse sentido, admitindo as múltiplas facetas da televisão (Mittell, 2010), tomo-a não apenas como meio tecnológico e indústria comercial, mas também como um ambiente que se insere nas práticas cotidianas a partir de sua condição democratizante (de maior acessibilidade) e suas formas textuais próprias – ou seja, seus gêneros, formatos e lógicas narrativas específicas. Entendendo “. . . televisão como uma mídia para a entrega de conteúdo audiovisual para os telespectadores” (Johnson, 2020, p. 16 – grifos da autora), avalio que a produção ficcional seriada para *streaming* deve ser interpretada como conteúdo televisivo e, por isso, analisada enquanto fenômeno televisivo. Aqui me interessa refletir quanto ao papel de uma narrativa seriada ficcional, resultante de uma coprodução que teve como primeira janela de exibição o Canal Brasil e está disponibilizada na plataforma de *streaming* Globoplay. No ambiente da nova televisão, com suas particularidades e demandas de produção e consumo, como uma narrativa ficcional ancorada num caso envolvendo uma personalidade religiosa é construída e arquitetada? A singularidade do produto em análise levou à adoção de caminhos próprios para lidar com o objeto, conforme explicitado a seguir.

Combinando Percursos, Criando Estratégias: Procedimentos Metodológicos

A proposta de investigar a série *João sem Deus: a queda de Abadiânia* levou a uma proposição metodológica que pudesse abarcar diferentes frentes do objeto em questão. Nesse sentido, interessado em captar aspectos intra e extradiagéticos, procedo a uma combinação metodológica capaz de alinhar: 1. estratégias de mercado audiovisual com 2. análise da narrativa. O investimento metodológico toma por base a compreensão do produto audiovisual a partir de suas estratégias de comunicabilidade (Martín-Barbero, 2015), a fim de reconhecer as particularidades do objeto em função das decisões operadas para atender a demandas de mercado e, ao mesmo tempo, a propósitos de elaboração narrativa. Trata-se aqui de uma investida atenta a diferentes brechas do objeto, no empenho por uma análise capaz de articular preceitos dos âmbitos mercadológicos e narrativos.

A partir da adoção dessa perspectiva, os dois eixos da investigação demandam posturas específicas para o desenvolvimento das análises. No primeiro eixo – estratégias de mercado audiovisual – estão alocadas três frentes de trabalho:

1. identificação de marcadores e definidores da série; 2. avaliação contextual das lógicas de mercado aplicadas à série; e 3. identificação de aspectos de distribuição do produto a partir da estratégia local-global. Já o segundo eixo se concentrou na análise intradiegetica e, ao adentrar à composição narrativa da trama, buscou-se 1. a identificação do universo narrativo e suas nuances; 2. a análise da construção de personagens; e 3. a relação entre ficcional e factual e os efeitos pretendidos.

Eixo I: Estratégias do Mercado Audiovisual no Caso de *João sem Deus*

Nesse eixo, os esforços estão voltados ao propósito de identificar, avaliar e problematizar aspectos do mercado audiovisual em torno da série. Assim, além de apresentar uma espécie de “radiografia da obra”, com seus marcadores e definidores, usamos também uma abordagem que contempla as singularidades desse produto e revelam traços da maneira pela qual a obra foi gestada para atender parâmetros de um mercado que se atenta concomitantemente ao local e ao global.

João sem Deus: a queda de Abadiânia – Caracterização e Definidores Gerais da Série

João sem Deus: a queda de Abadiânia é uma série ficcional dirigida por Marina Person com roteiros de Patrícia Corso e Leonardo Moreira, tendo como colaboradores Giuliano Cedroni e Luiz Filipe Noé. Trata-se de uma coprodução internacional independente entre Brasil e Portugal, envolvendo Ventre Studio (estúdio independente fundado em 2020, com sede em São Paulo), Canal Brasil (canal de televisão por assinatura do Grupo Globo), Coral Europa (produtora ibérica fundada na Espanha em 1988, com produções em Portugal desde 2009) e TVI (emissora de televisão aberta portuguesa). Contendo três episódios com duração média de 55 minutos cada, a série tem no elenco Marco Nanini no papel de João de Deus, Bianca Comparato como Carmem, Karine Teles como a personagem Cecília e Maria Clara Strambi como Ariane. Na série, Carmem e Cecília são irmãs e conhecem João de Deus quando vão a Abadiânia em busca de cura para um problema de saúde de Cecília. Quando atendida pelo médium, Cecília é abusada sexualmente enquanto a irmã Carmem está na mesma sala de olhos fechados, obedecendo a ordem dada pelo líder espiritual para não comprometer o suposto tratamento da irmã. O abuso demarca uma ruptura entre as duas: Cecília entende que foi violentada e decide se mudar para Portugal; Carmem, por seu turno, torna-se fiel funcionária da instituição de João de Deus, acreditando que dali saiu a cura da irmã. Muitos anos após o ocorrido, Carmem, já mãe de Ariane, reencontra a irmã quando essa retorna ao Brasil por ocasião das denúncias que apareceram contra o médium, sendo esse o incidente incitante (McKee, 2006) que detona o desenrolar da trama.

A série teve como primeira janela de exibição no país o Canal Brasil, que é focado na produção de audiovisuais nacionais. Por lá, a estreia aconteceu em 13 de outubro de 2023, mas logo *João sem Deus* foi integral e concomitantemente disponibilizada no serviço de *streaming* Globoplay, também do Grupo Globo. Na plataforma, consta a seguinte sinopse: “A vida de duas irmãs muda completamente quando elas cruzam o caminho de João de Deus, famoso líder místico que atrai milhares de pessoas a Abadiânia em busca de cura” (Globoplay, 2023), o que caracteriza a narrativa em termos das intrincadas relações envolvendo as protagonistas mulheres com o antagonista entendido como um “líder místico”, assim evitando atrelar a figura de João de Deus a um universo religioso específico. Esse movimento caracterizador que não o acopla a uma religião em particular é distinto, por exemplo, do que ocorreu ao longo das denúncias iniciais, quando surgiram os primeiros depoimentos incriminando João de Deus e o associando diretamente a termos como “médium” e “espiritismo” (Silva, 2020b).

Já a descrição encontrada no site da Ventre Studio é mais detalhada e oferece outros elementos sobre a organização das peças narrativas em *João sem Deus*:

A série ficcional, inspirada em eventos reais, conta a história de duas irmãs que chegaram em Abadiânia 17 anos antes da prisão de João de Deus. Uma delas fica traumatizada com os abusos e violações enfrentados, enquanto a outra vira uma fiel funcionária do médium, afirmando que vivenciou o milagre da cura da

irmã. A trama se desenrola durante o reencontro das duas irmãs, que culmina num surpreendente *plot twist*. (“João Sem Deus”, 2023)

No caso dessa descrição oferecida, a produtora independente adota o termo “médium” sem, no entanto, vinculá-lo a qualquer expressão religiosa específica. Pode-se ponderar que essa estratégia busca detalhar com mais elementos empíricos a figura do personagem principal, a fim de associar com mais clareza a imagem dele à personalidade real que inspirou tal criação ao se valer do arcabouço lexical que o enquadrava desde os primeiros momentos como “médium” – seja à época da emergência dos escândalos antes das ocorrências, quando já era famoso.

Do outro lado do âmbito da produção, estão os agentes europeus responsáveis pela criação da obra em análise. A Coral Europa não conta com um único espaço em seu site para divulgar a série ficcional, mas produziu reportagens para apresentação do produto. Investindo em uma descrição similar à adotada por *Ventre Studio*, uma das reportagens da Coral Europa acrescenta que “O reencontro das irmãs – cada uma de um lado da história – sobrepõe-se à queda do império de João de Deus”, definido como “maior curador do Brasil” (“João Sem Deus”, 2023). Além disso, a reportagem destaca a presença de atrizes portuguesas (Ana Sofia Martins e Dalila Carmo) no elenco encabeçado por nomes brasileiros e o fato de uma das protagonistas ter se mudado para Lisboa. Nesse caso, o uso do termo “curador” replica a estratégia comunicativa também adotada pelas outras instâncias produtoras já analisadas (que usaram o termo “cura”) de apresentar uma figura supostamente dotada de habilidades que o particularizam na sociedade, enquanto permanece a mesma lógica de não atrelá-lo a alguma religiosidade, ainda que seja posicionado como “o maior”, “líder”, responsável por um “império”. Aqui, há um esforço por definir João de Deus e vincular sua imagem ao seu país de origem (“maior curador do Brasil”), já que o produto tem caráter internacional e conta com produtoras europeias envolvidas. Esse investimento em demarcar a identidade do personagem protagonista também ocorreu na descrição vista em *Globoplay*, mas sem o demarcador de nação, dada a própria lógica do serviço de atender ao mercado brasileiro – ainda que venha pleiteando expansão internacional.

Por fim, o site da TVI também não adota uma aba apenas dedicada ao produto, tendo produzido reportagens para divulgar o material em ocasiões especiais como o lançamento na TV. A emissora, em um dos conteúdos de seu site, ressalta que é um “projeto de ficção que é uma coprodução internacional da TVI e com Ana Sofia Martins no elenco” (TVI, 2023), destacando o apelo ao público local graças à presença de uma atriz portuguesa em papel de destaque na série, sem deixar de combinar elementos da cultura televisiva transnacional ao citar que “Esta série foi gravada entre Portugal e Brasil e junta atores bastante conhecidos em ambos os países” (TVI, 2023). Na divulgação da estreia no canal, ocorrida em 4 de novembro de 2023, o site da emissora ainda apresentava outros detalhes para descrever a coprodução:

Apresentamos os pormenores desta narrativa, que representou o mais grave episódio de abuso sexual no Brasil. Enquanto estavam em Abadiânia, uma das irmãs sofreu traumas devido às agressões sexuais, enquanto a outra se tornou uma leal empregada. O reencontro das duas é o fator preponderante que faz avançar a história. (TVI, 2023)

Como no caso de Coral Europa, TVI também demarca geograficamente o caso a partir da ponderação de se tratar “. . . [d]o mais grave episódio de abuso sexual no Brasil”. Ao longo do tempo, a televisão esteve fortemente associada ao território de um país, de modo que uma empresa produzia para atender e dialogar com seu mercado nacional, além de evocar debates quanto a identidades de nação, conforme salienta Chalaby (2005, p. 1):

Durante grande parte de sua história, a televisão esteve intimamente ligada a um território nacional. As emissoras trocavam programas e criavam associações internacionais, mas operavam dentro das fronteiras nacionais. Seu sinal cobria toda a extensão do país, desde a capital da nação até as partes mais remotas do interior. As emissoras estrangeiras não tinham permissão para transmitir em território nacional e as tentativas de fazê-lo eram vistas como violações

de soberania. A televisão estava frequentemente ligada ao projeto nacional e nenhuma outra instituição de mídia era mais importante para a intenção modernista de criar uma identidade nacional.

Com o *streaming* e suas novas lógicas, esse cenário foi sensivelmente reconfigurado, dando vazão a associações e investidas que transpassam as fronteiras das nações. Em *João sem Deus*, as medidas tomadas na divulgação da peça pelos diferentes agentes envolvidos na produção demonstra um intento de circulação transnacional do produto, que passa a ser construído, projetado e compartilhado com o objetivo de estabelecer um diálogo para além das fronteiras do nacional. A própria decisão em gestar a série em coprodução internacional reforça tal medida e se alinha com as pretensões expansionistas de caráter global das empresas audiovisuais. Jenner (2018), ao ponderar o caso específico da Netflix, reconhece o caráter de emissora transnacional da empresa, ao mesmo tempo que mantém esforços na elaboração de programações locais e campanhas de *marketing* com apelo a regionalismos e suas audiências. No caso de *João sem Deus*, não se trata de posicionar uma ou outra empresa na condição de transnacional, mas sim o próprio produto, gestado desde os primeiros passos para atender empenhos de um mercado audiovisual se lançando a negociações, articulações, parcerias e integrações entre distintos países (Brasil e Portugal).

Nessa empreitada transnacional, pode-se ponderar também a estratégia comunicativa de apagamento de qualquer religiosidade diretamente referenciada. Em todas as peças de divulgação das empresas produtoras aqui citadas, a ausência de marcadores religiosos é um indicativo de que a estratégia em torno do produto perpassa por objetivos comunicativos de focalizar o personagem antagonico em função de suas ações e crimes, sem responsabilizar ou atrelar a postura do homem a algum agrupamento religioso. A série, portanto, não é definida nos espaços de divulgação oficial das empresas produtoras como uma instância que condiciona João de Deus a uma religião. Os posicionamentos encontrados preferem realçar aspectos como “médium” e “cura”/“curador”, por vezes vinculados ao país ou à cidade (Abadiânia), e à condição de “crime” e “abuso”. Além disso, a focalização dentro dos parâmetros de uma narrativa de crime estabelece lógicas de consumo da obra que são distintas caso fosse uma “série religiosa”, por exemplo.

Assim, as pretensões comunicativas com um público potencialmente transnacional preferem ser firmadas pela chave de leitura de uma narrativa de crime ao invés de uma narrativa religiosa. Outro ponto possível de se levantar é a pretensão de não apenas não citar uma religião específica e assim se eximir de entraves com entidades religiosas, mas também de fomentar o consumo da obra de maneira amplificada e não restrita a um ou outro agrupamento interessado por essa temática. Nesse sentido, parece haver um empenho em demarcar sentidos em torno de uma genérica espiritualidade para o “médium” e “curador” para dialogar com públicos mais vastos.

Lógicas de Mercado Em Tempos de Produção Ficcional Global

A série *João sem Deus: a queda de Abadiânia* é, por si só, uma inovação nos modelos de produção ficcional. O primeiro aspecto diz respeito à adoção da coprodução internacional, envolvendo equipes produtoras brasileiras e portuguesas ao longo do processo criativo. Trata-se da primeira produção ficcional seriada gestada nesses moldes, o que pode sinalizar novos padrões de trabalho audiovisual em um mundo repleto de serviços de *streaming* que disputam a conquista de públicos de maneira intensificada em inúmeros mercados nacionais.

Por ser uma coprodução internacional, a série adota elementos capazes de articular instâncias tanto provenientes do mercado brasileiro quanto do mercado europeu. Nesse caso, a inserção de personagens coadjuvantes de origem portuguesa é uma dessas ações, com as personagens Joana e Isabel sendo interpretadas respectivamente pelas atrizes Ana Sofia Martins e Dalila Carmo. A personagem Joana assume, inclusive, uma postura preponderante na série, pois é uma jornalista que mobiliza esforços para cobrir a pauta de João de Deus no Brasil justamente por ser amiga íntima de Cecília. A presença europeia acena ao mercado que abriga as produtoras estrangeiras responsáveis por partilhar a gestão produtiva da obra, o que pode facilitar os níveis

de circulação, consumo e aceitação em solo europeu ao tratar de um assunto que, ainda que tenha sido mundialmente abordado, ocorreu em outro continente.

Os comentários de Paula Cosenza, produtora da série e uma das sócias da *Ventre Studio*, revelam como o caráter além-fronteiras brasileiras era um dos motes que orientavam as decisões narrativas e de enredo da obra.

Desde o início do desenvolvimento da série no *Ventre Studio*, pensamos na importância da dimensão internacional dessa história. Na ficção, essa ferramenta tão poderosa para se discutir o real, a perspectiva estrangeira se dá através das personagens portuguesas. Com a parceria do Canal Brasil, Coral Europa e TVI, estamos realizando uma das primeiras coproduções internacionais para séries independentes no país, uma prática cada vez mais comum nos territórios Europeus e Norte Americanos. A série se torna assim pioneira, tanto na forma e alcance de seu conteúdo, quanto na estruturação inovadora de negócio. (“*João Sem Deus*”, 2023)

O teor local-global das produções, em tempos de televisão distribuída por internet (Lotz, 2017), leva a uma adaptação das temáticas e das lógicas de mercado para promover a circulação dos produtos audiovisuais. Para se inserir nesse mercado de tendências globais, as produções originárias de países como o Brasil desenvolvem mecanismos particulares, do tipo: 1. trabalho em coprodução com equipes, produtoras e elenco internacionais, numa promoção de diversidade orientada pelas demandas do mercado; e 2. ancoragem em temática de forte apelo popular no imaginário sociocultural nacional e que tenha expandido as fronteiras (o caso *João de Deus*). Essas estratégias ajudam as produções nacionais não só a se consagrarem como um diferencial no mercado global, mas também assumem tais aspectos como valores de mercado que devem ser solidificados para futuras produções – o que auxiliaria na garantia dos custos e investimentos financeiros, por exemplo.

Por fim, vale realçar que o reduzido número de episódios dessa série destoa dos padrões adotados pelas narrativas contemporâneas de ficção seriada para *streaming*, que geralmente giram em torno de 5 a 8 episódios. Desenvolver o produto em apenas três episódios pode ser lido como uma decisão estratégica de mercado com o propósito de: 1. condensar a trama que já é de amplo conhecimento público e não demanda a apresentação, por exemplo, de um contexto prévio para posicionar *João de Deus* e sua construção enquanto personagem de destaque; e 2. minimizar custos e operações logísticas em uma produção que envolveu equipes, artistas e locações nos dois países parceiros.

Eixo II: Análise Narrativa, Construção de Personagens e Efeitos Pretendidos

Neste eixo, o foco é uma avaliação dos elementos que integram a diegese da trama, tendo como propósito identificar aspectos da construção do universo narrativo, do desenvolvimento de personagens e dos efeitos provocados sobre a pretensa audiência da obra. Nesse aspecto, há uma articulação dos arcos dramáticos às tonalizações de cunho religioso que a série adotou ao longo de seus três episódios.

Paralelismos Temporais e Narrativos, Espacialidades Expandidas: O Universo da Série

A narrativa de *João sem Deus: a queda de Abadiânia* conta com três episódios de, em média, 55 minutos cada. A organização espaço-temporal da obra mantém uma estrutura que transita entre a linearidade do presente diegético (inscrito em tela, 8 de dezembro de 2018) e as memórias em *flashback* para resgatar as histórias pessoais de Carmem e Cecília quando conheceram *João de Deus*. A estabilidade da trama é abalada pelo incidente incitante (McKee, 2006), quando, aos 12 minutos do primeiro episódio, as denúncias são veiculadas na televisão e começam a pautar um debate caloroso por todos os espaços, meios, sites, redes sociais e afins. Tal qual o jornalismo, que se mobiliza a partir da irrupção do acontecimento que “interrompe uma rotina, atravessa o já esperado e conhecido, se faz notar por aqueles a quem ele acontece” (França, 2012, p. 13), a ficção seriada parte da data de explosão do fato em si e a presentificação do acontecimento para tecer rumos temporais em função do acontecimento, que engatilha a trama.

Como estratégia narrativa, a ficção adota o paralelismo temporal para encaminhar as ocorrências do presente diegético em compasso às ações descortinadas após a irrupção das denúncias. Assim, o passado das personagens Carmem e Cecília só vem à tona na medida em que atende ao preceito narrativo de justificar, embasar e esclarecer decisões tomadas com relação ao caso João de Deus, implicando outro paralelismo dentro da obra: as disparidades entre as irmãs, que provoca a mudança de Cecília para outro país e a entrega absoluta de Carmem aos trabalhos da Casa com submissão inquestionável ao médium. Os paralelismos temporais e narrativos fazem a obra reconhecer a centralidade do acontecimento, ao mesmo tempo que convoca passados específicos para compor arcos dramáticos das protagonistas sempre que ocorrências pregressas respondam aos preceitos do tópico que norteia a trama: os abusos cometidos por João Teixeira de Faria.

Em termos narrativos, *João sem Deus* constrói um universo ficcional que, primeiramente, deixa evidente como as atividades ocorridas na Casa Dom Inácio de Loyola mobilizaram inúmeros grupos de interessados em curas espirituais. Os primeiros momentos da série mostram a personagem Carmem organizando o espaço da Casa, direcionando e aconselhando pessoas, orientando para a ocupação do ambiente para iniciarem as orações públicas. A trilha sonora instrumental é suave e até mesmo pretensamente alegre, numa proposta de provocar o entendimento de que a Casa era harmoniosa, organizada, com trabalhos bem equilibrados desenvolvidos por lá: “Todo nosso trabalho aqui é de energia” (EP 1), diz Carmem ao microfone, enquanto recomenda que as pessoas não consumam produtos de fora da Casa.

Quando a suposta ordem da Casa é perturbada com as denúncias começando a surgir, o universo narrativo se expande para explicitar as razões de vinculação de cada uma das personagens principais com João de Deus. Para tal, os *flashbacks* se conformaram como um dos principais recursos utilizados na trama para permitir à narrativa um encaminhamento que, ao mesmo tempo, demonstrasse as origens das percepções que cada uma das irmãs nutria por João de Deus e indicasse a amplitude temporal dos abusos, a extensão dos silêncios e a dilatação dos crimes enquanto ocorrências sigilosas que perduraram por décadas. Além disso, na construção da narrativa, os *flashbacks* retomam um ponto temporal específico da vida das irmãs protagonistas: o dia em que elas foram pela primeira vez à Casa Dom Inácio, gerida por João de Deus, em Abadiânia.

Para os propósitos da ficção, interessava retomar as bases originárias do problema e como as personagens foram evoluindo a partir daquele instante. Gravitando entre as marcas do passado e as ações do presente diegético, a narrativa aponta para um universo ficcionalizado das irmãs que remete a realidades possíveis enfrentadas por mulheres abusadas por João de Deus, enquanto se alinha à veracidade temporal das ocorrências a partir das primeiras denúncias.

A série transcorre, temporalmente, até o momento em que João de Deus se entrega à polícia de Goiás, em 16 de dezembro de 2018. A diegese cobre o intervalo, portanto, de oito dias que contemplam a aparição das denúncias até a prisão do médium. No entanto, os *flashbacks* ajudam a posicionar os sentidos da atuação expandida de João de Deus, prolongando os efeitos de suas ações e evidenciando como a gestão da imagem do médium foi se firmando na extensão temporal de décadas. Ainda que a trama não esteja focada nesse aspecto de construção da personalidade pública João de Deus, há indicações do quanto ele mobilizava pessoas em prol da cura. Por isso, a estratégia narrativa de recorrer a um passado intradiegético é consonante com a proposta de justificar as denúncias e fundamentá-las.

Na dimensão dos espaços, a incorporação de Portugal como cenário da obra expande o universo narrativo, ainda que tenha expressividade limitada para o desencadeamento dos fatos e a série se mantenha centralmente ambientada em Abadiânia, no Brasil. No entanto, a ampliação do espaço narrativo para outro continente permite à trama complexificar o tema, demonstrar a amplitude dos casos, a magnitude das consequências dos abusos e a repercussão internacional dos crimes. Em termos narrativos, o espaço aumenta para indicar a abrangência dos crimes e suas reverberações, que levaram a decisões drásticas por parte das mulheres abusadas e geraram sequelas que, metaforicamente, tornaram-nas pessoas que não cabiam mais

em seus mundos, precisando ocupar outros espaços para serem ouvidas e acreditadas em suas falas de denúncias. Em termos mercadológicos e de decisões empresariais, tal aspecto revela traços das articulações entre os *players* produtores do conteúdo e as necessárias acomodações a se fazer quando em uma coprodução internacional.

Personagens Prototípicos na Construção de Operações Melodramáticas

Cada um dos três episódios da obra recebe por título o nome de uma das protagonistas, de modo que o arco de cada uma delas assume destaque na condução de um episódio específico. Na dosimetria que equilibra eles, as histórias são interdependentes e se desdobram na interação com os arcos das outras protagonistas. Em torno de todas elas, por óbvio, gravita a figura do antagonista João de Deus, que nomeia a série em sentido de ausência (João sem Deus), mas não contém um episódio com sua nomenclatura.

Dar visibilidade ao caso João de Deus a partir do olhar das mulheres pode gerar o pressuposto de que seriam necessárias inúmeras vozes assumindo espaço de fala, numa pretensa aproximação ao número elevado de denunciantes. Na série, por sua vez, a estratégia de condensar o enredo em torno de três personagens femininas confere à economia da narrativa uma agilidade que permite abordar os perfis que emergiram do caso: as mulheres que foram abusadas, tomaram consciência da violência sofrida e se distanciaram da Casa (Cecília); as mulheres que passaram a seguir fielmente as práticas e recomendações do médium, sem duvidar de sua “santidade” (Carmem); e as mulheres que foram abusadas, não foram capazes de processar sozinhas o ocorrido e só despertaram para a gravidade das situações após a explosão das denúncias (Ariane). Cada uma delas materializa em seu arco dramático uma síntese ficcional das centenas de casos reais com os quais se alinham, estabelecendo-se como uma prototipagem para figuração dos efeitos emocionais pretendidos em cada subtrama.

A construção prototípica das personagens auxilia na condução narrativa de distintas maneiras. Uma delas é na expressão dos desequilíbrios entre polos: Carmem é uma mulher submissa, convicta da inocência de João de Deus, dedicada integralmente aos cuidados com a Casa e os visitantes; Cecília é o oposto, quase uma espécie de instância rival, que desacredita do médium, que tem ojeriza ao homem que supostamente cura pessoas, e é uma mulher que busca lutar por justiça para minimizar as dores das violências sexuais vividas por ela e outras afetadas. Enquanto instâncias opostas, Carmem e Cecília permitem à narrativa um desenrolar que se desdobra entre aceitação e recusa, crença e descrença, nos dualismos que caracterizam a própria maneira como os públicos podem ler as ocorrências. Se antes as irmãs eram unidas e foram juntas à Casa, é justamente lá que elas se separam radicalmente – até serem novamente unidas, ainda que com restrições, após a emergência dos casos e, principalmente, depois que Ariane entende que também foi abusada pelo médium. Ariane é, portanto, um polo intermediário entre as irmãs, possibilitando a conexão entre as duas a partir do tema do abuso.

O múltiplo protagonismo se mostra como uma alternativa adequada aos intentos comunicativos da trama, equacionando as cargas subjetivas que envolvem a pauta João de Deus a partir dos diferentes olhares femininos. Nesse sentido, a estratégia de fragmentação do protagonismo entre três mulheres não só é uma adoção bem equilibrada de forças, como também uma demanda da própria dimensão do factual que, para ser adaptado ao ficcional, precisava de condensações em tipos característicos para gestão das personagens.

A reunião dessas três personagens centrais num mesmo núcleo familiar é também outro fator de destaque na condução das estratégias narrativas. Para a economia do roteiro, bem como para as táticas narrativas, congregar os três eixos dramáticos numa única família serve ao propósito de: reduzir o número de núcleos/personagens na trama; entrelaçá-las de maneira que a afetação de uma mexa e sensibilize diretamente as outras duas; e provocar efeitos melodramáticos de comoção e piedade a partir das fidelidades primordiais (Martín-Barbero, Muñoz, 1992) que sustentam a narrativa.

Na evolução dos arcos de cada protagonista, é possível notar como as personalidades sofrem alterações sensíveis, mas não são plenamente transformadas. Carmem inicia a trama acreditando nos “milagres” de João de Deus (“Pode faltar comida, dinheiro e até ar, mas fé não me falta” – EP 1), é tensionada pelos relatos da irmã, de quem desacredita (“Se não fosse pelo João, você não estaria viva” – EP 1), mas acaba atordoada pela revelação da filha de também ter sido abusada na infância. Ainda assim, Carmem encerra a narrativa convencida das curas e experiências que viveu na Casa e decide, mesmo depois da prisão do médium, continuar trabalhando no local, mantendo as atividades em vigência – ainda que o antes tão movimentado salão esteja praticamente inabitado.

Já Cecília tem um arco dramático que é aberto com a rejeição à figura do médium, o que se mantém estável ao longo de toda a narrativa, mas há uma inclinação por buscar diálogo com a irmã. Cecília não chegou à Casa acreditando na veracidade das curas e saiu de lá destruída pelo abuso e ainda mais reticente aos trabalhos espirituais. Nesse sentido, manteve-se, tal qual Carmem, alinhada a uma mesma convicção do início ao fim da trama, rejeitando a figura de João de Deus e da Casa (“Porque voltar aqui é que nem voltar pro inferno” – EP 1). O único ponto que a faz investir em uma aproximação com a irmã é a vontade de alertá-la para os perigos e, principalmente, ajudar a sobrinha também abusada. Um dos pontos de tensão entre as irmãs pode ser observado no episódio 2, quando Carmem e Cecília conversam nervosas, cada uma defendendo um ponto de vista em relação ao médium e decididas a não cederem à opinião alheia:

Carmem: Não, não, não. Não foi isso que eu vivi aqui, não é isso. Eu te conheço, Ceci, você acha que tudo é misticismo. Mas eu não me importo com o que você acha, porque eu sei o que eu vivi.

Cecília: Carmem, olha isso, é impossível que você trabalhando esse tempo todo dentro da Casa, você não tenha visto nada. Se você viu qualquer coisinha mínima, a hora de falar é agora. A gente arranja um advogado, as pessoas vão te entender. A coisa mais comum é gente de boa-fé que nem você ser enganada por charlatão.

Carmem: Charlatão não, charlatão não. O João tem o lado dele, a gente sabe as coisas que ele faz fora da Casa. Dentro da Casa, ele cura as pessoas. A quantidade de gente que eu já vi paralisada sair andando, pessoas com câncer que saíram curadas, pessoas que não enxergavam e passaram a ver. Me admira você não conseguir agradecer o milagre que aconteceu com você.

Cecília: Ah, agradecer.

Inclusive, o início desse trecho ocorre com um *flashback* que evidencia a disparidade entre as irmãs: num abraço distante, enquanto Carmem está sorridente, Cecília está chorosa e assustada (Figuras 1 e 2) após o “atendimento” com João de Deus. Ainda que unidas fisicamente, a partir daquele instante elas estavam postas em lados distintos e não mais se aproximariam, conforme o diálogo demonstra. Como sinalização da irredutibilidade nas posições, Carmem afirma que “Se aconteceu alguma coisa [abusos], foram as entidades” (EP 2), e Cecília, ciente da inflexibilidade da irmã, apenas diz: “Ele [João de Deus] mandou você fechar o olho e você nunca mais abriu” (EP 2).

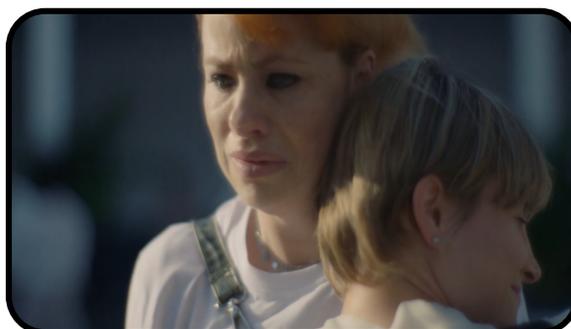


Figura 1 Cecília chora após “tratamento”

Nota. EP 2- Reprodução Globoplay



Figura 2 Carmem sorri pela “cura” da irmã

Nota. EP 2- Reprodução Globoplay

Somente Ariane transita por um arco dramático com maior nível de alteração em sua carga de crenças. A jovem começa a narrativa acreditando no médium, pois os pais se conheceram na Casa e ali trabalham antes mesmo dela nascer, e vai tomando ciência paulatinamente de que as atitudes dele para com ela eram, na verdade, abusos sexuais que ela não tinha compreensão. É também por *flashbacks* que a narrativa nos conta do teor de intimidade que João de Deus estabelecia com a menina desde criança, oferecendo presentes e agrados enquanto pedia que ela se sentasse em seu colo (“Agora o tio vai fazer um trabalho com você, mas você tem que ficar no meu colo” – EP 2) e soltasse o cabelo “igual da tia Dalva” (EP 2).

Dalva não é uma personagem na série, nem mesmo figurante, mas é uma das filhas de João de Deus que revelou ser abusada pelo pai desde os dez anos de idade. Com isso, a narrativa ficcional evoca marcas do mundo real e de conhecimento público (o debate em torno do caso a partir da filha do médium tomou grandes proporções) a fim de realçar como os crimes não poupam crianças e nem mesmo a própria filha do líder espiritual.

Mas Ariane tem um despertar gradativo, à medida que as denúncias aparecem e que ela passa a ter contato com a tia. A proximidade das vivências de abusos a faz entender o que se passou com ela, alertada pela tia. Primeiro, a garota questiona (“Tia, aconteceu com você?” – EP 2), processa com dor o que viveu e se culpabiliza (“Eu acho que eu até gostava”), rememora momentos íntimos e os ressignifica à luz dos esclarecimentos da tia, para depois assumir o polo oposto e se alinhar por completo à tia, já ciente do que sofreu e do que significam aquelas ações para ela, para outras mulheres e para toda a cidade (“A cidade inteira ou tá com medo ou tá no esquema dele” – EP 3). De certo modo, é Ariane quem aproxima as irmãs há anos separadas, mesmo que não seja em definitivo e com a afinidade do passado.

Quando encerra a trama, as irmãs se abraçam, se despedem e Ariane decide ir embora para Portugal com a tia Cecília, já que a mãe escolheu ficar em Abadiânia mantendo a Casa Dom Inácio. Os instantes finais da série mostram Carmem caminhando pela Casa, vazia, com a voz *off* de Ariane dizendo “Eu não quero desrespeitar a sua fé, mas você não pode se sentir responsável pelos horrores que aconteceram. A sua fé pode estar em outro lugar”. Carmem apaga as luzes do salão, a filha vai narrando em *off* que foi para Portugal e está esperando pela mãe ao lado da tia, se algum dia ela assim o quiser. Nesse sentido, Ariane é mais comedida e compreensiva com a mãe pois também já esteve naquele lugar de crença, ao contrário da tia. Por isso, entre o polo da negação (Cecília) e o da crença irrestrita (Carmem), está Ariane como eixo estratégico para condução da narrativa em termos de acomodação de conflitos, aproximação de arcos tensionantes, remodelação dos polos e atuação direta para conclusão das subtramas.

Efeitos de Veracidade na Construção Narrativa Ficcional

Além dos *flashbacks* que recontam histórias ficcionais passíveis de terem sido vividas por mulheres reais, há outras estratégias empregadas na série que auxiliam na promoção de efeitos entre o real e o ficcional. A primeira delas é a inserção de uma mensagem na abertura, dizendo “Este programa é uma obra de ficção baseada em fatos extraídos de materiais jornalísticos e de depoimentos de terceiros.

Alguns eventos foram ficcionalizados para fins dramáticos e não representam a opinião da produtora, exibidores e distribuidores da série”. A mensagem declara a correlação com as ocorrências reais e o aporte oriundo dos materiais jornalísticos, mas esclarece que há um trabalho de ficcionalização dos fatos para atender aos efeitos pretendidos por uma obra dessa natureza.

Outro ponto importante é o uso que a trama faz por diversas vezes de imagens de arquivo, oriundas da vasta catalogação do telejornalismo e da cobertura do caso, para intercalar os efeitos da ficção aos fatos reais sobre os quais se narra. Nas imagens reais, estão multidões caminhando pelos arredores de Abadiânia (Figura 3), chegando em caravanas e ônibus (Figura 4) e ocupando os espaços da Casa (Figura 5). Essa mescla entre real e ficcional permite uma rememoração frequente dos efeitos intencionados: enquanto ficção, evocar sentimentos de comoção, piedade, revolta e engajamento com as tramas, narradas a partir de diálogos criados especificamente para as situações e adotar estratégias melodramáticas para a composição dos arcos (relações familiares tensionadas); enquanto factualidade, convocar a memória dos públicos para a gravidade dos casos, do histórico recente das ocorrências e da magnitude que a Casa, o líder João de Deus e os sentidos em torno desse caso provocaram na sociedade como um todo.



Figura 3 Pessoas reais em direção à Casa

Nota. EP 1 – Reprodução Globoplay



Figura 4 Ônibus reais chegam a Abadiânia

Nota. EP 1 – Reprodução Globoplay



Figura 5 Pessoas reais nos espaços da Casa

Nota. EP 1 – Reprodução Globoplay

Considerações Finais

A estratégia de adotar temáticas transversais para orientar a produção de uma série em coprodução internacional não só revela a expectativa de circulação num mercado para além das fronteiras nacionais como também indicam a maneira pela qual as empresas brasileiras que produziram o conteúdo ficcional seriado vislumbram as pautas que melhor se adequariam a tais propósitos. Nesse sentido, uma série que aborda uma recente ferida aberta no seio da sociedade brasileira ao problematizar religião e violência sexual expõe flagelos profundos do corpo social local e suas urgências na agenda do debate por preservação de direitos humanos, respeito a integridade da mulher, abuso de poder religioso etc. O fenômeno que se desenha com a série *João sem Deus: a queda de Abadiânia* envolve o reconhecimento da glocalização como mecanismo ativo nas lógicas do audiovisual contemporâneo, equacionando assuntos de caráter local com pautas de apelo universal. A combinação de religião e violência sexual contra mulher, pautas de teor transnacional, se fazem caber na exploração do caso brasileiro de um dos maiores crimes já registrados na história do país no quesito abuso sexual.

É importante ponderar que o pioneirismo de *João sem Deus* revela um conjunto de aspectos para se refletir quanto à produção audiovisual e elementos socioculturais. Primeiramente, a parceria internacional para produção de ficção demonstra a necessidade de investimento em produtos altamente rentáveis, de circulação expandida e com capacidade de minimização de custos. Em segundo lugar, é fundamental questionar a temática levada para essa empreitada precursora. Por que especificamente narrar pela lente da ficção o caso verídico de João de Deus? Em termos de repercussão, outros tantos casos brasileiros poderiam ocupar esse espaço (tragédias como a boate Kiss, rompimento das barragens de Mariana e Brumadinho, por exemplo, são três casos de visibilidade mundial ocorridos no Brasil). Se justamente o caso do líder espiritual vai para as telas da ficção, muitas outras questões podem ser suscitadas, tais como: a identidade brasileira é sensivelmente atrelada a elementos do imaginário religioso e, portanto, um caso como esse ganharia maior chance de ser consumido além-fronteiras? Que projeção de nação lançamos globalmente quando nossa primeira coprodução internacional para ficção é ancorada num “crime religioso”?

Para tanto, é preciso perseguir novos caminhos de investigação e acompanhar como a nova televisão tem dado a ver nossa história sociocultural que, inegavelmente, está atrelada a matrizes religiosas que dizem quem somos enquanto povo.

Referências

- “João Sem Deus”. (2023, 26 de setembro). *Coral Europa*. <https://coraleuropa.pt/noticias/2023-09-26-JOAO-SEM-DEUS--COPRODUCAO-INTERNACIONAL-511b9469>
- Chalaby, J. (2005). Towards an Understanding of Media Transnationalism. In J. K. Chalaby (Ed.), *Transnational Television Worldwide: Towards a New Media Order* (pp. 1-13). Bloomsbury Academic.
- França, V. R. V. (2012). O acontecimento para além do acontecimento: uma ferramenta heurística. In V. R. V. França & L. Oliveira (Org.), *Acontecimento: Reverberações*. Autêntica.
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the re-invention of television*. Palgrave MacMillan.
- Johnson, C. (2020). Da radiodifusão à TV online. In J. Massarolo & D. Mesquita (Orgs.), *Produção de conteúdo: audiovisual multiplataforma* (pp. 12-33). Soul.
- Lobato, R. (2019). *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution*. University Press.
- Lotz, A. D. (2017). *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*. Maize Books.

- Martín-Barbero, J. (2015). *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Editora UFRJ.
- Martín-Barbero, J., & Muñoz, S. (1992). *Televisión y Melodrama: Géneros y Lecturas de la Telenovela en Colombia*. Tercer Mundo.
- McKee, R. (2006). *Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Arte e Letra.
- Mittell, J. (2010). *Television and American Culture*. Oxford University Press.
- Orozco, G., & Miller, T. (2019). A televisão na América Latina, para além de si mesma. *Paulus*, 3(5), 73-88.
- Person, M. (2023). *João sem Deus: a queda de Abadiânia* [Série]. Canal Brasil/Globoplay.
- Rocha, S. (2022). *Ficção seriada televisiva no Brasil: apontamentos sobre a produção para streaming*. *Eptic*, 24(3), 67-84. <https://doi.org/10.54786/revistaepitic.v24i3.17801>
- Silva, M. V. M. e; ARANTES, L. M. C. (2022). O João de Deus do streaming: narrativas de uma celebridade religiosa em séries documentais da Globoplay e da Netflix. *Líbero*, 25 (51), 203-223.
- Silva, M. V. M. e (2020a). A composição televisual de um melodrama: o caso João de Deus na ótica do telejornalismo. *Mediação*, 22 (30), 114-130.
- Silva, M. V. M. e (2020b). O acontecimento João de Deus e as convocatórias de sentido na mídia televisiva. *Rumores*, 27 (14), 261-285.
- Uricchio, W. (2014). Film, cinema, television. . . media?. *New Review of Film and Television Studies*, 12(3), 266-279. <https://doi.org/10.1080/17400309.2014.926656>
- “João Sem Deus”. (2024, 3 de março). *Ventre Studio*. <https://ventrestudio.com/video/joao-sem-deus/>.
- Williams, R. (2016). *Televisão: Tecnologia e forma cultural*. Boitempo/Editora PUC Minas.