

# HISTÓRIAS de ROTEIRISTAS

## Roteiristas no Ponto de Virada

Glaucia Davino (org)  
Fernanda Bellicieri (org)

2017



© 2017. Núcleo Audiovisual (CNPq), da Universidade Presbiteriana Mackenzie e Editora Corpo  
Texto

Os textos, o uso adequado da língua, opiniões, direitos autorais, de propriedade de dados, fontes, citações, referências, imagens e demais direitos legais são de inteira responsabilidade de seus autores, quer nas sessões de artigos acadêmicos, artigos livres e das rodadas de projetos.

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte.

### Capa e Projeto gráfico

Maria Lúcia Nardy Bellicieri

Glaucia Davino

### Editoração

Glaucia Davino

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Histórias de roteiristas [livro eletrônico] :  
roteiristas no ponto de virada / Glaucia Davino ,  
Fernanda Nardy Bellicieri (orgs). --  
São Paulo : Corpo Texto, 2017.  
14 Mb ; PDF.

Vários autores.  
ISBN: 978-85-5702-003-0

1. Comunicação - Aspectos sociais 2. História e  
língua 3. História nos meios audiovisuais  
4. Língua audiovisual 5. Meios de comunicação  
6. Roteiristas 7. Roteiristas - Histórias I. Davino,  
Glaucia. II. Bellicieri, Fernanda Nardy.

17-05794

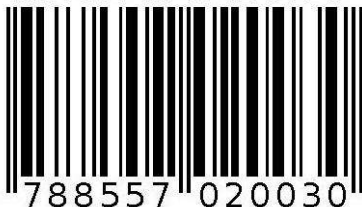
CDD-302.209

#### Índices para catálogo sistemático:

1. Roteiros e roteiristas : Comunicação : História  
302.209

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-5702-003-0



**PAINÉIS  
TEMÁTICOS  
E/OU GRUPO  
DE  
PESQUISA**

**Capítulo 1**  
**Narrativas De Teleficção No**  
**Mercado Audiovisual**  
**Brasileiro: Análise De**  
**Formatos, Gêneros E Temas**

**Brazilian Tv Fiction**  
**Narratives: Formats,**  
**Genres And Themes**

**Grupo De Estudos**  
**Linguagens E Discursos Nos**  
**Meios De Comunicação –**  
**GELDiS**

**Coordenadora Profa. Dra.**  
**Maria Cristina Palma**  
**Mungioli**  
**Universidade de São Paulo**  
**(PPGCOM/USP)**

## **SOBRE O PAINEL**

---

O painel teve como objetivo estimular o debate sobre a análise da produção televisiva brasileira e internacional a partir de projetos e de seus resultados realizados pelos pesquisadores do GELiDis (Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação). O grupo GELiDis, sediado na Escola de Comunicações e Artes da USP, tem como um de seus objetivos principais estudar formatos, gêneros e temas de produtos televisivos de ficção - telenovelas, séries, minisséries, telefilmes. Além do estudo estrutural da narrativa e do roteiro televisivo, a perspectiva de trabalho adotada incorpora discussões acerca de identidades geracionais, de gênero e de classe social; de cultura popular; e da transmidialidade. Trata-se de analisar a produção televisiva a partir de sua complexidade narrativa e social situando-a nos contextos nacional e internacional marcados pela globalização e pela hibridação de formatos e gêneros televisivos. O instrumental teórico-metodológico está embasado nos estudos de linguagem e de estética de Bakhtin, na Análise do Discurso de linha francesa e nos estudos de televisão a partir da vertente dos Estudos Culturais e, principalmente, da abordagem das mediações de origem latino-americana inspirada por Jesus Martín-Barbero. Tal perspectiva justifica-se pela compreensão de que tanto formatos quanto gêneros e temas devem ser considerados dentro de um quadro complexo de interpretação do texto televisivo estabelecido a partir de sua materialidade (histórica, social, composicional e tecnológica); portanto, das condições de produção e dos sujeitos do discurso.

**Palavras-chave:** formatos e gêneros televisivos; temas; gêneros do discurso; linguagens e estéticas de televisão

### **About the Panel**

*The panel aim was to stimulate the debate on the analysis of Brazilian and international television production based on projects and their issues from GELiDis research group's members. The GELiDis is a research group dedicated to Languages and Discourses in Media based at the School of Communications and Arts at University of São Paulo. Among their mainly goals we highlight the formats, genres and themes studies of television fiction - telenovelas, series, miniseries, TV movies. Besides both the narrative structural study and the TV script, the group interest includes discussions about generational identities, gender and social class; popular culture; and transmedia. Therefore the television production is analyzed based on its narrative complexity and social standing both in the Brazilian and international context. The theoretical and methodological tools come from: Bakhtin's language studies and aesthetics; the French Discourse Analysis; television studies from Cultural Studies, and especially from their Latin American perspective inspired by Jesus Martin-Barbero works. This perspective is justified by the comprehension that formats, genres and themes should be considered within a complex interpretation context of the television fiction composed by its materiality (historical, social, compositional and technological basis).*

**Keywords:** *formats and TV genres; TV fiction themes; speech genres; TV languages; TV aesthetics*

---

O painel teve como objetivo estimular o debate em termos de análise da produção televisiva brasileira e internacional tendo como ponto de partida os trabalhos realizados por integrantes do grupo de pesquisa GELiDis. Fundado em 2015 e sediado na Escola de Comunicações e Artes da USP, o grupo de caráter interdisciplinar tem como objetivos gerais o estudo sistemático da linguagem verbal e das narrativas ficcionais nos meios de comunicação (incluindo a internet) seus discursos, suas formas de estruturação, estilos e estéticas, bem como sua distribuição em diferentes plataformas e sua recepção a partir de diferentes modalidades e suportes. Mais especificamente destacam-se, entre seus focos de estudo: a produção de sentido por meio dos discursos veiculados nos meios de comunicação; os diferentes gêneros de ficção televisiva e suas especificidades de formato e estilo (séries, minisséries, telefilmes, telenovelas); os processos enunciativos considerados a partir da perspectiva verbal e verbo-visual. As origens históricas e a construção cultural da ficção nos meios de comunicação também integram o escopo de estudos do grupo.

Nesse contexto, cabe destacar como focos de atenção do grupo o estudo estrutural da narrativa e do roteiro televisivo adotando como perspectiva de trabalho discussões acerca de identidades geracionais, de gênero e de classe social; de cultura popular; e de transmidialidade. Busca-se analisar a produção televisiva a partir de sua complexidade narrativa e social situando-a nos contextos nacional e internacional marcados pela globalização e pela hibridação formatos e gêneros televisivos. O instrumental teórico-metodológico está embasado preferencialmente nos estudos de linguagem e de estética de Bakhtin, na Análise do Discurso de linha francesa e nos estudos de televisão a partir da vertente dos Estudos Culturais e, principalmente, da abordagem das mediações de origem latino-americana inspirada por Jesus Martín-Barbero. Tal perspectiva justifica-se pela compreensão de que tanto formatos quanto gêneros e temas devem ser considerados dentro de um quadro complexo de interpretação do texto televisivo estabelecido a partir de sua materialidade (histórica, social, composicional e tecnológica); portanto, das condições de produção e dos sujeitos do discurso.

O presente capítulo apresenta alguns dos trabalhos desenvolvidos por esse grupo de pesquisa e se caracterizam por apresentar entre seus objetos telenovelas, séries e minisséries analisados sob diversos enfoques que vão da distribuição à recepção passando por questões referentes à produção, fruição, produção de sentido e estilo.

Os trabalhos deste capítulo estão organizados em ordem alfabética pelo nome do autor mas, mesmo a partir dessa organização, percebe-se a relação orgânica entre os temas e problemas de pesquisa.

A análise realizada por Anderson Lopes da Silva, Características e abordagens do “zumbi sentimentalizado” em 3 ficções televisivas: “Les Revenants”, “In The Flesh” e “Amorteamo”, apresenta uma primeira aproximação em relação ao tema do “zumbi sentimentalizado” com o objetivo de compreender o universo narrativo ficcional de televisão que vem se desenhando a partir das duas últimas décadas com o ressurgimento de histórias de mortos-vivos que ressignificam a figura do zumbi em termos físicos, psicológicos e mesmo ontológicos, em uma perspectiva ampla. Podemos dizer que o tema do “zumbi sentimentalizado” constitui-se como um cronotopo<sup>157</sup> (Bakhtin, 2003) da contemporaneidade, uma vez que por meio dos usos e interpretações desse tema, como enfatiza Anderson Lopes da Silva, observam-se metáforas dos conflitos sociais, identitários e ecológicos que afligem a Modernidade. Dessa forma, a análise de duas séries internacionais (Les Revenants (Canal+, 2012, França), “In The Flesh” (BBC 3, 2013- Reino Unido) e da minissérie brasileira “Amorteamo” (Globo, 2015, Brasil), e de uma minissérie brasileira configura-se como exercício para entender a experiência estética (Bakhtin, 2003) e a fruição dessas uma visão mais crítica de pesquisador) acerca da presença dos mortos-vivos nas ficções de TV, em especial uma figura particular: o “zumbi sentimentalizado”, como poderá ser visto no a seguir.

---

157 Conforme discutimos em outro texto, “o cronotopo (Bakhtin, 1993), como todos os conceitos desenvolvidos pelo pensador russo, constitui-se de maneira orgânica no mundo concreto construído pela enunciação e pelo discurso. Do ponto de vista da produção de sentido, as relações espaço-temporais da obra literária e artística, de um modo geral, configuram-se como uma espécie de denominador comum onde se aglutinam, se debatem e, enfim, de onde emergem as particularidades dos seres construídos por meio das interações sociais.” (MUNGIOLI, 2013, p. 107)

A análise realizada por Anderson Lopes da Silva, *Características e abordagens do “zumbi sentimentalizado” em 3 ficções televisivas: “Les Revenants”, “In The Flesh” e “Amorteamo”,* apresenta uma primeira aproximação em relação ao tema do “zumbi sentimentalizado” com o objetivo de compreender o universo narrativo ficcional de televisão que vem se desenhando a partir das duas últimas décadas com o ressurgimento de histórias de mortos-vivos que ressignificam a figura do zumbi em termos físicos, psicológicos e mesmo ontológicos, em uma perspectiva ampla. Podemos dizer que o tema do “zumbi sentimentalizado” constitui-se como um cronotopo[1] (Bakhtin, 2003) da contemporaneidade, uma vez que por meio dos usos e interpretações desse tema, como enfatiza Anderson Lopes da Silva, observam-se metáforas dos conflitos sociais, identitários e ecológicos que afligem a Modernidade. Dessa forma, a análise de duas séries internacionais “Les Revenants” (Canal+, 2012-2015, França) e “In The Flesh” (BBC 3, 2013-2014, Reino Unido) e da minissérie brasileira “Amorteamo” (Globo, 2015, Brasil), configura-se como um exercício para entender a experiência estética (Bakhtin, 2003) a partir de uma visão crítica de pesquisador acerca da presença dos mortos-vivos nas ficções de TV, em especial de uma figura particular: o “zumbi sentimentalizado”.

O segundo texto deste capítulo, assinado por Helen Emy Nochi Suzuki, *A ficção televisiva e a relação intergeracional entre os imigrantes brasileiros que moram no Japão*, apresenta seu projeto de doutorado. Em alguns aspectos, o atual projeto dá continuidade ao objeto de seu mestrado, ou seja, a produção de sentidos a partir dos discursos da telenovela brasileira por imigrantes brasileiros no Japão. O atual projeto (em andamento) tem como objetivo investigar o papel da telenovela brasileira na relação intergeracional, entre pais brasileiros que migraram para o Japão e seus filhos nascidos naquele país. A autora busca analisar aspectos da recepção da telenovela e seu papel na relação entre pais e filhos quanto à questão da identidade e dos sentidos produzidos e (re)significados a partir da ficção televisiva. Pois, é na confluência da interação dos discursos do espaço familiar cotidiano e dos discursos da telenovela que pretendemos compreender os sentidos e as negociações intergeracionais. O quadro teórico baseia-se nos Estudos Culturais, na abordagem das Mediações, na Análise do Discurso e nos estudos de Bakhtin. Dito de outra forma, a pesquisadora pretende estudar as mediações familiares por meio das quais se constroem os sentidos dos produtos de comunicação (MARTÍN-BARBERO, 2001) tendo como foco de análise a relação intergeracional entre pais e filhos.

Luiza Lusvarghi apresenta e discute, na terceira parte deste capítulo, *Transnacionalismo e interculturalismo na ficção de TV da América Latina: as narrativas criminais*, alguns resultados de sua pesquisa de pós-doutorado que teve início em abril de 2014 finalizou em março de 2016. O objetivo da autora nesse artigo é discutir a ficção televisiva criminal latino-americana surgida a partir da virada do milênio como representativa da sociedade contemporânea globalizada. Para tanto, realizou um levantamento que permitiu a construção do *corpus* da pesquisa com 313 produtos e os analisou com base nos conceitos de gênero como categoria cultural de Mittell (2004). Seu objetivo principal era o de estabelecer um protocolo de pesquisa para esse segmento da ficção seriada que refletisse uma perspectiva regional e local de modo a discutir de maneira mais aprofundada o transnacionalismo e o interculturalismo. Dessa forma, os resultados da pesquisa nos convidam a olhar para os produtos latino-americanos do gênero criminal como elementos nodais de uma cultura audiovisual latina que, ao mesmo tempo, alimenta-se dos modelos estrangeiros (ou

hollywoodianos), e produz ficções com características marcantes e próprias extremamente enraizadas nas culturas locais.

A doutoranda Rosana Mauro apresenta, no quarto texto deste capítulo, A construção discursiva da mulher popular em duas telenovelas de João Emanuel Carneiro: aspectos da midiaticização de classe social e gênero, sua pesquisa. Tendo como objeto empírico duas telenovelas Avenida Brasil (Globo, 2012) e A Regra do Jogo (Globo, 2015/2016), a autora pretende analisar por meio do conceito de midiaticização a construção discursiva da mulher popular. No presente texto, a pesquisadora enfoca a construção de protagonistas femininas identificadas com a vilania, procurando relacioná-las ao conceito de mulher popular como construção sócio-histórica.

Também relacionado à construção da representação feminina na teleficção, o quinto texto deste capítulo, *A construção discursiva da identidade feminina nas gerações da série televisiva “3 Teresas”*, apresenta as discussões da doutoranda Sílvia Dantas em torno de seu objeto de pesquisa e aborda alguns aspectos a ele relacionados. O objeto empírico, a série “3 Teresas” (GNT, 2013-2014), constitui-se como terreno fértil para análise da construção de sentidos da identidade feminina por meio dos discursos de três gerações de mulheres da série. Ao longo de seu texto, a autora afirma que com dramaticidade e humor, a série apresenta os conflitos geracionais entre avó, mãe e filha, no contexto atual de transição demográfica. Cabe destacar a atualidade do tema no que tange aos estudos de representação feminina e de gênero nos produtos culturais contemporâneos.

Já o sexto e último texto deste capítulo, *O universo narrativo de Latitudes: um estudo de caso das estratégias de transmidiação em uma produção ficcional brasileira*, escrito pelo mestrando Tomaz Penner, traz o detalhamento de sua pesquisa que teve como objeto a ficção *Latitudes* (Brasil, 2013, 2014). Trata-se de um produto concebido e inserido na lógica de produção e distribuição transmídia. O autor enfoca tanto as estratégias de transmidiação como também o universo produtivo no qual se insere essa nova modalidade de produção e fruição de conteúdos ficcionais.

Ao final desta apresentação, gostaríamos de destacar a atualidade dos objetos de pesquisa tanto em sua dimensão teórica quanto empírica já que o estudo dos formatos e gêneros televisivos permite uma visão ampla tanto do meio produtivo audiovisual quanto das especificidades de sua distribuição e recepção. Essa ancoragem no circuito da comunicação (HALL, 2003), sobretudo a partir da constante análise da interpregnação de modelos de produção brasileiros e internacionais leva-nos a ressaltar a atualidade das pesquisas realizadas pelos integrantes do Grupo GELiDis conforme mostramos nesta breve apresentação.

### Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. 3ª. Ed. São Paulo: Hucitec/Editora da UNESP, 1993.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

MITTELL, Jason. Genre and television: from Cop Shows to Cartoons in American Culture. New York: Routledge, 2004.

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

## CARACTERÍSTICAS E ABORDAGENS DO “ZUMBI SENTIMENTALIZADO” EM 3 FICÇÕES TELEVISIVAS: “LES REVENANTS”, “IN THE FLESH” E “AMORTEAMO”

*Anderson Lopes da Silva*<sup>158</sup>

---

### Resumo:

Este artigo é um fragmento de uma tese de doutorado em andamento. Em sua primeira parte discute-se o tema dos mortos-vivos em ficção televisiva e a contemporânea sentimentalização, humanização e romantização dedicadas à construção destas figuras. Em um segundo momento é apresentado um exercício de análise comparativa entre as obras “Les Revenants” (2012-2015, França), “In The Flesh” (2013-2014, Reino Unido) e “Amorteamo” (2015, Brasil).

**Palavras-chave:** Mortos-vivos; ficção de TV; linguagem audiovisual; sentimentalização.

### *Features And Approaches Of "Sentimentalized Zombie" In 3 Tv Shows: "Les Revenants", "In The Flesh" And "Amorteamo"*

#### **Abstract:**

*This article is a fragment of a dissertation (in progress). The first part of study discusses the theme of the undead in television fiction and contemporary sentimentalization, humanization and romanticizing dedicated to the construction of these fictional figures. The second part presents an analysis exercise of the television series "Les Revenants" (2012-2016, France), "In The Flesh" (2013-2014, UK) and "Amorteamo" (2015, Brazil).*

**Key-words:** *Zombies; TV series, audiovisual language; sentimentalization.*

---

### Introdução

O trabalho apresentado nestas páginas é um brevíssimo recorte de uma pesquisa que ainda se desenha, uma pesquisa na qual o analista pouco a pouco vai descobrindo as perguntas e situações suscitadas por seu objeto de análise. Dessa maneira, o que se pretende mostrar aqui é uma reflexão (motivada primeiramente por curiosidade e fruição de espectador e secundariamente por uma

---

158 Doutorando em Ciências da Comunicação (PPGCOM/USP) e Mestre em Comunicação (PPGCOM/UFPR). Pesquisador do GELiDis (Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação) da ECA-USP e do NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada) da UFPR/CNPq. Bolsista Capes. Projeto de pesquisa sob orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Palma Munglioli (PPGCOM/USP). Email: anderlopps@usp.br



visão mais crítica de pesquisador) acerca da presença dos mortos-vivos nas ficções de TV, em especial uma figura particular: o “zumbi sentimentalizado”, isto é, um tipo peculiar de desmorto que pode ser observado em séries já há alguns anos.

Este artigo é dividido em três momentos: 1º) uma discussão sobre as múltiplas metáforas que podem ser lidas na figura dos mortos-vivos; 2º) as características que delinham o que aqui é chamado de “zumbi sentimentalizado”; 3º) um lacônico exercício analítico de alguns personagens (observados na ótica da sentimentalização) em três séries televisivas: “Les Revenants” (Canal+, 2012- França), “In The Flesh” (BBC 3, 2013- Reino Unido) e “Amorteamo” (Rede Globo, 2015– Brasil).

### **A figura do morto-vivo e as múltiplas metáforas**

Mais do que simplesmente apresentar uma tenebrosa imagem de monstro morto, mas ainda assim meio vivo e que anseia pela carne humana, a figura dos mortos-vivos traz a possibilidade de algumas leituras metafóricas acerca do que estes seres podem falar sobre nossa sociedade e seus problemas. Todavia, antes de adentrar nestas múltiplas metáforas, é interessante observar que em termos míticos a representação daqueles que venceram a morte e voltaram à vida é algo recorrente desde os tempos mais primevos. Entretanto, a especificidade desta representação nem sempre era como se vê hoje, um exemplo é a figura do vampiro que, ainda no Egito Antigo e em séculos mais primitivos, ora era mostrado como um fantasma, ora como um morto-vivo (SUPPIA; REIS FILHO, 2011, p. 273).

O morto-vivo tal qual ele é compreendido passou por muitas transformações. Entre elas está a carga mística e religiosa ligada à sua construção, como pode ser vista, inclusive, a origem da palavra “zumbi” advinda do folclore afro-caribenho (com destaque ao Haiti e sua relação com as tribos escravizadas e os sacerdotes que chegavam às Índias Ocidentais e, a partir de então, criaram os ritos do vodu), como colocam Page e Ingpen (1985, p. 231). Suppia; Reis Filho (2011, p. 275), citando Dendle (2001), acrescentam que o termo “zumbi”, de origem quimbunda, significa “a ideia do morto que se ergue da sepultura” e ainda “denota a importância do conceito da ressurreição no interior do vodu”. Já na cultura audiovisual, e o contexto das produções norte-americanas é o centro disto, a figura do zumbi é revolucionada e ganha projeção nunca vista na obra do diretor George A. Romero. Sobre o assunto, Reis Filho e Suppia (2003, p. 37) afirmam que o filme de Romero - “A noite dos mortos-vivos” (*Night of the living dead*), de 1968 – foi o responsável por “tirar do tema qualquer conotação mística ou relação com o vodu, e atrelando seus mortos-vivos aos problemas da sociedade contemporânea”, e que, por isso, “os mortos dos filmes de Romero são desconfortavelmente comuns e familiares”.

Muitas metáforas que o desmorto à moda ocidental e dessacralizado estão atreladas à ideia de um desenvolvimento capitalista desenfreado e marcadamente alienante (GINWAY, 2016). Além disso, é possível perceber nesta figura do morto-vivo rastejante e irracional, o contexto de uma possível narcotização causada pelo excesso da hiper-informatividade nos meios de comunicação (e ao falar de internet este fator da informação demasiada exponencia-se) e as noções de estesia disfuncional (na qual nossos sentidos vão sendo sufocados ora pela visualidade das imagens presentes em todos campos em contraposição aos outros meios sensórios).

Outras visões ligadas ao pânico, à paranoia e ao contágio de vírus, bactérias e armas químicas em larga escala também fazem parte destas metáforas que ligam o mundo dos mortos-vivos nas histórias com os medos vividos das pessoas que moram, principalmente, nas metrópoles (GINWAY, 2016; MARTÍNEZ LUCENA, 2012). Por fim, outras leituras metafóricas podem ser vistas pelas questões ligadas à diversidade e alteridade (nos conflitos de relações) entre vivos e mortos-vivos que se assemelham muito aos problemas sociais que envolvem discriminação e classificação de determinadas minorias como “sub-cidadãos” (seja no cenário ficcional justamente por estes personagens serem desmortalizados ou no cenário real nas políticas públicas que ignoram e segregam as mulheres, as populações negras e as pessoas LGBT, por exemplo).

O “Zumbi sentimentalizado” na tv

Antes propriamente de explicar quais são as características que conformam a figura do “zumbi sentimentalizado” nas ficções de televisão, faz-se necessário apresentar uma das hipóteses que sustentam sua definição e, mais do que isso, justificam o fenômeno e sua presença nas tramas recentes. Trata-se da noção de “giro afetivo” ou “giro emocional”, trazida por Clough e Haley (2007), que, em termos mais condensados, diz respeito a um deslocamento do olhar social (e da pesquisa acadêmica, em específico) para as emoções, os afetos, as experiências humanas, as relações, os sentimentos e a alteridade como partes preponderantes da formação do sujeito<sup>159</sup>.

García Martínez (2016, p. 21), que também trata da sentimentalização do morto-vivo na cultura audiovisual, explica ainda que este giro afetivo dialoga principalmente com o conceito de “cultura emocional” presente nas séries contemporâneas como reflexo de novas estruturas sociais que passam a gerir as emoções como algo de suma importância. A concepção de cultura emocional, por sua vez, está ligada a uma atitude que envolve e faz referência à “crescente presença do discurso terapêutico e a sentimentalização em todas as esferas da vida social” (GARCÍA MARTINEZ; 2016, p. 13) e, por conseguinte, permeia as tramas ficcionais nas TVs do mundo.

Este “zumbi sentimentalizado” diferencia-se do convencional por muitos aspectos. Na abordagem da aparência física é clara a distinção na caracterização e figurino. O morto-vivo do tipo sentimental é mostrado como um ser humano “normal”, com roupas comuns, com família “normal” e de rosto e corpo sem a tradicional putrefação dos zumbis que se arrastam das covas e cemitérios para atacar pessoas indefesas. Há, como em todas as séries, elementos que os apresentam como o ser híbrido que vive entre a vida e a morte, como, por exemplo, a palidez da pele, algumas marcas que ficaram dos momentos pré-morte, entre outros (como se verá no exercício analítico mais à frente que trata dos personagens das séries francesa, britânica e brasileira).

Já na composição psicológica dos “zumbis sentimentalizados” as relações afetivas e sentimentais são os pontos principais que norteiam suas ações nas histórias. A consciência dos sujeitos que reconhecem viver no limiar do “entre-fronteiras” constrata com a irracionalidade e voracidade dos zumbis mais representados em filmes, séries, *graphic novels*, etc. A individualização, perdida pela

---

159 Clough e Haley ainda destacam que o lócus mais nítido deste giro afetivo pode ser visto nos estudos nos quais o corpo é o foco de análise fulcral, por exemplo: o estudos feministas e as pesquisas com base na teoria queer.

massificação da horda de desmorts que ataca, ganha espaço e traz a alteridade e os conflitos (amorosos, familiares, geracionais) ao palco principal dos dissabores vividos na vida e na morte pelos personagens. As memórias do “além-vida” ainda permanecem nestes zumbis como forma de uma herança que sobrevive junto ao personagem.

Exercício Analítico: “Les Revenants”, “In The Flesh” E “Amorteamo”

O critério de recorte e escolha dos personagens foi dividido em três partes: a) Os personagens precisavam ser centrais nas tramas; b) Eles necessitavam estabelecer relações de afeto-romantismo entre si; e c) Estas relações sentimentais poderiam ocorrer entre “vivos e mortos-vivos” e entre “mortos-vivos e mortos-vivos”.

Posto isso, a série “Les Revenants”, que em uma tradução livre seria “Os que retornaram”, foi criada por Fabrice Gobert, baseada no filme francês homônimo, de 2004, dirigido por Robin Campillo e levada ao ar pelo Canal+. A obra mescla em sua trama drama, suspense e narrativa fantástica. A primeira temporada da história se passa no ano de 2012 e mostra mortos-vivos que, misteriosamente, revivem e voltam aos seus lares, numa pacata e interiorana cidade francesa (sem nome) como se nada tivesse acontecido. Entre alguns dos que retornam estão: (1) Camille (uma garota de 15 anos que, após sofrer um acidente de ônibus quatro anos antes, volta para casa e dá início a uma série de conflitos com os pais e a irmã gêmea que, neste momento, já cresceu e tem uma vida completamente diferente da antiga); (2) Serge (um *seria killer* que comia – quando vivo e depois quando morto-vivo- os órgãos internos de suas vítimas esfaqueadas); (3) Victor (um garoto muito enigmático assassinado durante um latrocínio em sua casa no fim dos anos 1970), entre outros personagens. Vale ressaltar que enquanto os zumbis do tipo convencional comem de forma irracional outros humanos, esses zumbis possuem um desejo desenfreado, quase incontrolável de comida (algumas vezes sendo mostrados como glutões) e, ao contrário dos mortos-vivos comuns em outras obras, parecem realmente imortais.

Os personagens escolhidos (Figura 1) para discussão neste artigo são Adèle (viva) e Simon (morto-vivo). Dez anos atrás, Adèle e Simon eram jovens e planejavam se casar, ela trabalhava de garçonete no restaurante e ele e sua banda tocavam no lugar. No dia do casamento, Simon tem um surto, desiste de tudo e se mata. Deixada no altar sem muitas explicações, Adèle entra em choque e descobre poucos dias depois que está grávida de Simon: ela trazia no ventre Chloé. Dez anos se passam, e agora Adèle está em um novo relacionamento com Thomas (policial), sua filha cresceu e a vida parece seguir sua normalidade, ainda que as lembranças daquele fatídico dia permaneçam nela. É aí que Simon reaparece na cidade, descobre onde Adèle mora e reinicia o contato com seu antigo amor e com a filha que ele nem sabia da existência.

Entre as características que denotam o processo de sentimentalização deste zumbi (Simon) em relação ao tipo mais convencional dá-se, de imediato, pela caracterização e figurino: ele em nada lembra os personagens que causam asco, repulsa e medo. Já no tocante à sua personalidade, é evidente que a depressão e o suicídio (no dia do casamento) dos personagens é uma das chaves de leitura da sentimentalização discutida durante o trabalho. Simon apresenta ainda distúrbios mentais que o levam, inclusive, a questionar se realmente se suicidou ou não. O seu relacionamentos pré-morte com Adèle é o que os liga mesmo depois de tanto tempo (as memórias

que o perseguem somadas à culpa). Adèle, por sua vez, vive no espaço do “entre-fronteiras” por se ver ainda apaixonada pelo antigo parceiro, com quem teve uma filha e ter de seguir a vida “normal”. A incapacidade de lidar com esse conflito leva a personagem a tentar suicídio (como forma de dar cabo aos problemas e, simultaneamente, sair do limiar que a separa de Simon e tornar-se igual a ele). A relação conflituosa se acentua ainda mais com a gravidez de Adèle trazendo o fruto da profanação (o sexo entre uma pessoa viva e um morto-vivo) como uma extensão destes dois mundos, agora unidos por meio de um ser híbrido: o bebê Nathan, o segundo filho do peculiar casal.



Figura 1- Montagem com frames de "Les Revenants": Adèle (Clotilde Hesme) e Simon (Pierre Perrier)

Já a minissérie britânica “In The Flesh”, que numa aproximação à língua portuguesa poderia ser traduzida como “À/Na carne viva”, foi criada e escrita por Dominic Mitchell. A trama central apresenta o que aconteceu na pequena Roarton, no interior do Reino Unido, com as pessoas e a própria cidade após três anos da “Ascensão” (um evento, sem muita explicação, no qual os mortos se levantaram dos esquifes e voltaram como zumbis famintos para atacar os humanos). Já passada a fase do terror, a história centra-se em mostrar como o governo lida com a situação tratando estes zumbis (chamados de portadores da Síndrome de Morte Parcial - SMP) com uma medicação que os faz ter consciência de seus atos (ou seja, não entrem no estágio de “zumbificação”) e que os impede de comer carne humana. Além disso, todos os zumbis recebem, após um período de internação, um kit de maquiagem e lentes para disfarçar a aparência cadavérica e, assim, parecer “normal” em meio à sociedade.

Kieren, o protagonista, é um dos milhares de indivíduos que morreram e foram afetados pela SMP. Para manter-se consciente e racional, ele necessita usar medicação/drogas oferecidas pelo programa do governo. O personagem Ricky é amigo de infância de Kieren e um antigo amor da adolescência (amor proibido pelo pai e mal visto pela sociedade, já que somente Kieren parece ter se assumido homossexual). Ricky decide se alistar, abandona a cidade, deixa Kieren desolado e acaba morrendo durante a guerra. Ao perceber que não verá nunca mais seu amor, Kieren se suicida. Tempos depois, quando Kieren já como morto-vivo tenta se reinserir na sociedade e até no seu seio familiar, o jovem Ricky também volta à cidade como portador de SMP. Eles tentam um

novo romance, mas como a homofobia aliada ao preconceito dos vivos em relação aos zumbis é muito grande, o relacionamento dos dois não ocorre e o pior acontece: o pai de Ricky, em um momento de surto, mata o filho (zumbi) e Kieren se vê novamente abandonado.

Na segunda temporada, surge o personagem Simon, também zumbi: ele é um colega trazido por Amy (a amiga zumbi de Kieren), que chegou à cidade para criar um o Exército de Liberação dos Mortos-Vivos, cujo objetivo é o combate à discriminação que estes sofrem na cidade, especialmente por parte da Igreja. Aos poucos, Simon se apaixona por Kieren e os dois iniciam um relacionamento afetivo, mesmo enfrentando incontáveis problemas e situações de preconceito. Como forma de protesto, ambos vivem sem maquiagem, mostrando sua face, suas marcas e seus olhos de zumbis (Figura 2).

Entre os aspectos de sentimentalização deste trio de personagens, destacam-se a depressão, a melancolia e o suicídio como causa das mortes (de Kieren e Simon) e, de igual importância, os processos de dupla discriminação (pela condição de “zumbis” e pela orientação sexual numa sociedade marcadamente heteronormativa). Essa aproximação entre situações não condicionadas a uma escolha, mas sim às condições que fazem parte da constituição do sujeito enquanto indivíduo social, pode ser vista como uma forte crítica às noções contemporâneas de castas preenchidas por minorias tidas tacitamente como “sub-cidadadãs”. O uso da maquiagem como parte de disfarce dos zumbis que vivem com os vivos, lembra também o debate oportuno da crise contemporânea que vivemos em relação ao próprio corpo e à conseqüente autoestima enfraquecida devido aos padrões de beleza (dificilmente alcançados) que são impostos aos jovens pela moda, pelas mídias, por um estilo de vida hedonístico e às vezes bem distante de sua realidade. Ao contrário dos zumbis da série francesa, os mortos-vivos da obra britânica não sentem fome, mas sentam-se à mesa para comer e beber na tentativa de se reincluir à família e aos amigos (mesmo que depois eles sofram seriamente, já que comer e beber causam vômitos nos personagens zumbis).

Outro ponto relevante da sentimentalização destes personagens está no uso das drogas. Pode-se ver na abordagem da obra britânica um paralelo entre a medicamentação<sup>160</sup> da vida real a vida ficcional: enquanto os zumbis precisam usar suas pílulas para manter a racionalidade e evitar o processo de zumbificação; na vida real, muitas pessoas necessitam (e se viciam ao) usar pílulas e comprimidos para manter a sanidade mental, o sono e o funcionamento mais básico da mente e corpo humanos (já que quando estão sem estes medicamentos elas podem perder o controle total da vida). Isto é: a metáfora da narcotização mais uma vez passeia entre os sentidos figurado e literal produzindo sentidos que interrogam os espectadores quanto à realidade que nos circunda na atualidade. Por fim, a sentimentalização dos personagens também remete ao pessimismo frente à vida, ao escapismo e à quase certeza de que a fuga (e, em alguns casos, a alienação) é o melhor esconderijo para os problemas da vida. Um exemplo é a pequena caverna onde Kieren se mata e onde ele se esconde quando se sente acuado frente às suas angústias: em suas paredes é possível

---

160 Segundo Rosa e Winograd (2011), a medicamentação da vida diz respeito a um fenômeno cultural abrangente que faz ligações entre as drogas (remédios), a medicina e a sociedade. Problemas, especialmente os de ordem psíquica, que antes eram tratados por vias alternativas (do diálogo ou terapia, por exemplo), agora passam a fazer uso das drogas como forma de combater a “cultura do mal-estar” contemporâneo a partir da “medicina do bem-estar”.

ler uma pichação “*Beware Rotters*” (em tradução livre, a gíria britânica “*rotters*” diz respeito a algo desprezível, baixo, nojento, sem valor).



**Figura 2** - Montagem com frames de "In The Flesh": Kieren (Luke Newberry), Ricky (David Walmsley) e Simon (Emmett Scanlan)

Finalmente, no contexto brasileiro, a minissérie “Amorteamo” (que traz em seu título a marca da polissemia possibilitando leituras como “A morte amo” ou “Amor, te amo”) foi criada por Cláudio Paiva, Guel Arraes e Newton Moreno. Dois triângulos amorosos estruturam sua trama, ambientada no final do séc. XIX e início do séc. XX, na cidade de Recife (Pernambuco). O primeiro formado por Aragão, a mulher Arlinda e o amante dela, Chico. O segundo, por Malvina (Marina Ruy Barbosa), Lena (Ariane Botelho) e Gabriel (Johnny Massaro), fruto da relação extraconjugal de Arlinda e Chico, mas criado como filho por Aragão. Paralelamente, outras histórias e personagens marcados por seu lugar no espaço físico e simbólico da cidade compõem a construção da narrativa: no bar, as fofocas de Cândida e o esposo Manoel revelam tramas e passados das personagens e do lugar; no bordel de Dora as noites de luxúria matizam as relações de poder entre homens e mulheres; na igreja da cidade, a história de Pe. Joaquim que, sucedendo ao Pe. Lauro - um suicida glutão -, tem a difícil missão de lidar com a Igreja quase sem fieis; no cemitério da cidade, Zé Coveiro sepulta cadáveres e serve de ponte entre o natural e o sobrenatural.

Gabriel é criado pelo padrasto Aragão, um carrasco, e tem um jeito sonhador de ver a vida. É apaixonado por Lena, a filha da empregada e de Aragão. A jovem trabalha na casa dos patrões e é criada desde bebê com Gabriel. O amor dos dois é nítido e, ao mesmo tempo, inaceitável em diversos contextos (social e também moral, já que no início da trama “descobrem” que são “irmãos”). Já Malvina é apresentada como a filha de um rico judeu da cidade. Muito soturna e apegada aos temas da morte, ela começa a se relacionar (com vistas a um casamento arranjado) com Gabriel. Todavia, a narrativa tem uma reviravolta quando ao descobrir que não é irmão de Lena - já que é fruto de um relacionamento extraconjugal de sua mãe -, o jovem rapaz abandona Malvina no altar. A noiva, desconsolada, suicida-se atirando-se do alto de uma ponte ao rio que corta a cidade, jurando vingança. Trazida à vida de modo misterioso após as súplicas de culpa e arrependimento de Gabriel, a noiva-cadáver não volta só: ela traz consigo outros mortos-vivos e assim surgem muitos conflitos entre quem ficou e quem havia, já há muito tempo, morrido.

No que tange aos aspectos da sentimentalização dos personagens mortos-vivos (e aqui o destaque é Malvina), a exacerbação dos afetos, reações e sentimentos é coerente com o melodrama que



**Figura 3** - Montagem com frames de "Amorteamo": Gabriel (Johnny Massaro), Lena (Ariane Botelho) e Malvina (Marina Ruy Barbosa)

engendra a narrativa. A característica marcante dos amores proibidos, inacessíveis e trágicos dão o tom à *mélange* de territórios ficcionais que passa do fantástico, ao suspense, a leves momentos de terror e ao mais puro melodrama folhetinesco representado na teledramaturgia brasileira. O pessimismo da personagem Malvina (abandonada pela mãe e hipersensível) é o elemento em comum com o interesse que Gabriel tem pela morte, pelo cemitério e pelo seu modo de ver a vida que flutua entre a boemia e um modo mais *à la* Augusto dos Anjos de enxergar a vida e suas angústias.

Assim como nas outras obras analisadas, o suicídio é o ponto de tensão que dá eixo à trama e traz paralelamente questões da culpa e o acerto de contas das relações que situam em terrenos cujas fronteiras se misturam e se confundem: pré-morte e pós-morte. As relações e os conflitos entre vivos e mortos-vivos que o tempo nem a morte apagam são um ponto de sentimentalização que realça os conflitos amorosos vividos pelo trio protagonista (Figura 3). Outro elemento comum às abordagens francesa, britânica e brasileira está no espaço destinado à ambientação das narrativas: cidades pequenas e interioranas ou ainda em desenvolvimento (como é a Recife apresentada na minissérie). Um dos motivos para isso é que a individualização dos personagens é mais clara nestes espaços em que as relações pessoais e familiares emergem como fonte de conflitos característicos de uma sociedade que se massifica possibilitando a emergência dos grandes centros urbanos e das metrópoles.

### **Considerações finais**

Em séries mais atuais como "The Walking Dead" (AMC, 2010 -, EUA) e "Z Nation" (Syfy, 2014 – EUA), a metáfora da massificação dos sujeitos e a perda da individualidade em um mundo sem muita esperança de sobrevivência (na ficção não há muita expectativa já que o mundo está devastado pelos zumbis e no mundo real os discursos ecológicos - mais apocalípticos - ligados à sustentabilidade mostram um planeta também de maneira pouco otimista). Callari (2011, p. 9), ao comentar a obra pioneira de Romero, discute uma dessas metáforas ao afirmar que "os zumbis não são a verdadeira

ameaça, mas, sim, outros humanos, que aproveitam [em meio ao apocalipse zumbi] o fim das noções de “lei” e “ordem” e de “civilização” para agir como bárbaros (piores ou mais violentos do que os próprios zumbis)”. A ferocidade do zumbi reflete e projeta o quão animalesco pode ser o próprio homem tido como normal e pensante: “Este ‘eles somos nós’ possibilita também uma leitura hobbesiana da sociedade, repetida praticamente em todas as histórias de zumbis: é comum que existam humanos mais selvagens e malvados que os próprios mortos-vivos” (GARCÍA MARTÍNEZ, 2016, p; 18). Entretanto, os zumbis dos quais este trabalho se ocupou em nada lembram estas figuras putrefatas das séries citadas logo acima (nem na caracterização, nem na construção e densidade da personalidade de cada personagem) e muito menos refletem a hipótese do “giro afetivo” tomada como norte da justificativa da presença deste fenômeno na cultura audiovisual.

Em outros termos, esta figura que é sentimentalizada e ao mesmo tempo evoca o tétrico, é um tipo de zumbi muito peculiar. Como afirma García Martínez (2016, p. 21): “Esta domesticação do espantoso se mostra [...] como um veículo terapêutico para a superação do trauma, a convivência com a dor, o alívio da pena ou a pergunta sobre a própria identidade”. Outra mirada sobre o assunto também mostra a depressão, a melancolia e os sentimentos de culpa como as características mais frequentes que compõem o “zumbi sentimentalizado” - tanto ao lidar com suas constantes crises das identidades (em não se enquadrar no meio social), quanto nos momentos de tensão das relações familiares abaladas. No caso das três obras analisadas outro elemento surge como padrão na composição deste tipo de morto-vivo: o suicídio de protagonistas como forma de dar fim às angústias e aos problemas tidos como insolúveis. Essa característica composicional encontrada nessas ficções de TV está alinhada à análise empreendida por Martínez Lucena (2012, p. 65-132), que apresenta o suicídio como um dos elementos contundentes para a relação entre o morto-vivo e os problemas e as situações que vivenciamos cotidianamente na sociedade (em correlação com a depressão, a polêmica em torno da eutanásia, a melancolia, etc.).

#### Referências

- CALLARI, A. **Apocalipse Zumbi**: os primeiros anos. São Paulo: Évora, 2011.
- CLOUGH, P. T.; HALLEY, J. O. *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Duke University Press, Durham, 2007.
- DENDLE, P. **The zombie movie encyclopedia**. Jefferson, NJ: McFarland & Co., 2000
- GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. **Prozac para zombis**: La sentimentalización contemporánea del muerto viviente en la televisión. *Brumal*, vol. IV, n.º 1, 2016.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A.; GONZÁLEZ, A. M. Emotional Culture and TV Narratives. In: GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (ed.). **Emotions in Contemporary TV Series**, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2016, pp. 13-25.
- GINWAY, M. E. Relendo os clássicos: o processo de “zumbificação”. Campinas: Unicamp, 03 maio 2016. Palestra proferida no II GENECINE - Seminário sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais, no IA - Instituto de Artes (anotações).
- MARTÍNEZ LUCENA, J. **Ensayo Z: Una antropología de la carne precedera**, Berenice, Córdoba, 2012.



PAGE, M.,; INGPEN, R. **Encyclopedia of things that never were**. UK: Paper Tiger, 1985.

REIS FILHO, L.; SUPPIA, A. **Dos cânones sagrados às alegorias profanas: a Laicização do Zumbi no Cinema**. Mneme – Revista de humanidades, v. 11, n. 29, jan./jul. 2011.

ROSA, B. P. G. D.; WINOGRAD, M. **Palavras e pílulas: sobre a medicamentação do mal-estar psíquico na atualidade**. Psicologia & Sociedade, n. 23, 2011.

SUPPIA, A.; REIS FILHO, L. Marharhahar Z!namabarn: **Breve panorama do cinema de zumbi na América Latina**. Rumores, v. 7, n. 13, 2013.

## A FICÇÃO TELEVISIVA E A RELAÇÃO INTERGERACIONAL ENTRE OS IMIGRANTES BRASILEIROS QUE MORAM NO JAPÃO

*Helen Emy Nochi Suzuki*<sup>161</sup>

---

### Resumo:

O projeto em andamento tem como objetivo investigar o papel da telenovela brasileira na relação intergeracional, entre pais brasileiros que migraram para o Japão e seus filhos nascidos naquele país. Analisaremos aspectos da recepção da telenovela e seu papel na relação entre pais e filhos quanto à questão da identidade e dos sentidos produzidos e (re)significados a partir da ficção televisiva. Pois, é na confluência da interação dos discursos do espaço familiar cotidiano e dos discursos da telenovela que pretendemos compreender os sentidos e as negociações intergeracionais. O quadro teórico baseia-se nos Estudos Culturais, na abordagem das Mediações, na Análise do Discurso e nos estudos de Bakhtin.

**Palavras-chave:** Telenovela brasileira; Relação intergeracional; Imigrantes brasileiros no Japão.

### Abstract:

*The ongoing project aims to investigate the role of the Brazilian telenovela in intergenerational relationship between Brazilian parents who migrated to Japan and their children born in that country. We will analyze the aspects of the reception in the telenovela and its role in the relationship between parents and children on the issue of identity and produced meanings and (re)uses from the television fiction. Because it is at the confluence of the interaction of the discourse of everyday family space and the discourse of the telenovela speeches that we intend to understand the meanings and intergenerational negotiations.*

**Keywords:** *Brazilian telenovela; Intergenerational relationship; Brazilian immigrants in Japan.*

---

### Introdução

O presente artigo apresenta o projeto de pesquisa de doutorado que se realiza no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM), Linha de Pesquisa 2 (Linguagens e Estéticas da Comunicação) da Universidade de São Paulo e que se encontra em fase inicial. A

---

161 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Integrante do grupo de pesquisa GELiDis - Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (ECA/USP). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Pesquisa de doutorado orientada pela Profa. Dra. Maria Cristina Palma Munglioli. E-mail: helenochis@gmail.com.

pesquisa parte de algumas observações e inquietações percebidas durante a coleta de dados no Japão para a dissertação de mestrado<sup>162</sup>. A partir da pesquisa de campo realizada no final de 2013, foi possível perceber entre os sujeitos da amostra analisada que a telenovela brasileira produz sentidos não apenas de identidade e nacionalidade brasileiras entre os brasileiros que moram no Japão, mas também nas relações entre pais e filhos. Nesse contexto e, pensando na relevância da telenovela como um lugar simbólico e ancoradouro de sentidos de identidade brasileira, torna-se importante a análise das indagações sobre representações e conexões de linguagens, mensagens, repertório, códigos verbais e não verbais como elementos constituintes para a investigação da produção de sentidos a partir da ficção televisiva nas relações entre pais e filhos. Dito de outra forma, buscamos estudar as mediações familiares por meio das quais se constroem os sentidos dos produtos de comunicação (MARTÍN-BARBERO, 2008) tendo como foco de análise a relação intergeracional entre pais e filhos.

A telenovela, ao longo dos últimos cinquenta anos, adquiriu no cenário cultural brasileiro grande importância, não apenas por ter se tornado o formato de maior audiência na TV aberta, mas também por ter adquirido, segundo Lopes (2009), características que a tornaram uma “narrativa da nação”. Objeto de estudo de um grande número de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, a telenovela apresenta-se como peça-chave (LOPES, 2009) para a construção de processos de significação e produção de sentido - entre outros - de brasilidade, de gênero, de classe social por meio de discursos que se imbricam na tessitura das tramas e das personagens. Partindo desse cenário, a pesquisa tem como objetivo principal estudar o papel da telenovela brasileira na relação intergeracional<sup>163</sup> entre os imigrantes brasileiros que moram no Japão.

Por meio da presente pesquisa pretendemos analisar aspectos da recepção da telenovela brasileira e seu papel na relação entre pais e filhos quanto à questão da identidade e do imaginário social construído e (re)significados a partir da ficção televisiva. Esses pais brasileiros são imigrantes e, portanto, estrangeiros no Japão. Enquanto seus filhos, mesmo tendo nascido no Japão, convivem com a cultura brasileira dos pais e, portanto, possuem uma dupla ancoragem de identidade, pelo menos quando se relacionam com seus pais ou avós brasileiros que também moram no Japão. Apesar disso, ao contrário dos pais, muitos dos filhos de brasileiros no Japão conhecem o Brasil e

---

162 A pesquisa ocorreu no Japão entre setembro e dezembro de 2013. Ao todo foram seis famílias que a pesquisadora acompanhou durante uma semana na assistência à telenovela. A pesquisa demonstrou a centralidade da telenovela como elemento de construção identitária desvelando que os brasileiros que assistem à telenovela no Japão manifestam em seus discursos sentidos e valores que foram construídos com base em sua matriz cultural brasileira, mas que são sistematicamente reconfigurados pela situação em que se encontram, divididos entre dois lugares, o de nascimento e o de moradia. Cf. A telenovela e a produção de sentidos de identidade brasileira no discurso de imigrantes brasileiros no Japão. (SUZUKI, 2014). Disponível em: [www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-27012015-152805/pt-br.php](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-27012015-152805/pt-br.php).

163 Feixa; Leccardi (2010) discutem a questão geracional dentro da perspectiva do tempo sociológico e histórico. Segundo os autores, são várias as definições que o termo pode significar. Por exemplo, segundo os estudos de Abrams (1982) e as discussões de Feixa; Leccardi (2010) se consideram que a geração permeia o período de tempo em que a identidade é construída social e historicamente, logo, a cada nova geração ocorrem novas ações e novas identidades. Já Barros (2006) discute a relação intergeracional observando as mudanças de comportamento e de pensamento que caracterizam um tempo biográfico determinado de permanências e experiências que diferencia uma geração da outra.

sua cultura por meio das histórias que os pais lhes contam ou por meio dos meios de comunicação; em especial, a televisão e a telenovela<sup>164</sup>. É na confluência do espaço familiar constituído pelos discursos da interação familiar cotidiana e pelos discursos da telenovela que pretendemos compreender os sentidos e as negociações intergeracionais. Então, a observação dos sentidos produzidos no cotidiano a partir do dispositivo da telenovela permitirá indagações sobre o conceito de representação e de imaginário coletivo que, esses filhos de imigrantes constroem dos brasileiros e da terra de seus pais. Dessa forma, utilizando os estudos de linguagem de Bakhtin, a abordagem das Mediações de Martín-Barbero, os Estudos Culturais e a Análise do Discurso será possível verificar a relevância da ficção televisiva brasileira e seu papel na relação geracional entre pais imigrantes, nascidos no Brasil, e seus filhos, nascidos no Japão.

### **Justificativa**

Uma grande quantidade de brasileiros de origem japonesa a partir de 1980 passam a ter acesso facilitado ao Japão, em razão de sua consanguinidade e da possibilidade de renovarem o visto de entrada nesse país quantas vezes quisessem podendo até se tornarem residentes permanentes. Esse fluxo migratório que ocorreu na época também foi influenciado por fatores importantes como o fraco desempenho da economia brasileira na década de 1980 e, já em 1990, pela adoção de medidas econômicas pelo Presidente Fernando Collor de Mello que impôs, entre outras medidas, o confisco da poupança, causando grande descontentamento entre a população<sup>165</sup>. As medidas adotadas aumentaram a instabilidade econômica, fato que contribuiu consideravelmente para reforçar a emigração de brasileiros.

De qualquer forma, a partir do ano 2000, com a fixação dos brasileiros como imigrantes no Japão, a ideia do retorno ao Brasil foi se alterando e muitas famílias com estrutura financeira já consolidada no Japão, ou mesmo, por causa dos filhos que já estavam adaptados ao cotidiano japonês, desistiram de voltar ao Brasil. Em muitos casos, as famílias brasileiras que moram no Japão continuam a cultivar o hábito de assistir às telenovelas. Seus filhos geralmente acompanham os pais nesse hábito ou, se não o fazem, sabem bem do que se trata. Então, considerando que a telenovela funciona como um “recurso comunicativo<sup>166</sup>” (LOPES, 2009) e como um recurso difusor de conhecimentos e costumes, então, a telenovela ajuda a construir uma visão sobre os brasileiros e a sociedade brasileira, assim como descortina alguns valores, posições e sentidos inerentes à sociedade brasileira. Partindo desse pressuposto, é possível avaliar a importância da pesquisa tanto

---

164 O espaço privilegiado da telenovela na construção da imagem do Brasil e dos brasileiros foi constatado durante a pesquisa de campo realizada no Japão para a dissertação de mestrado desta pesquisadora. Cf. A telenovela e a produção de sentidos de identidade brasileira no discurso de imigrantes brasileiros no Japão. (SUZUKI, 2014).

165 Fausto (2012, p. 291-292) afirma: “Collor anunciou um plano econômico radical que bloqueou todos os depósitos bancários existentes, por dezoito meses, permitindo apenas saques até um limite de 50 mil cruzeiros. O plano estabelecia também o congelamento de preços, o corte de despesas públicas e a elevação de alguns impostos.” O autor também afirma que as condições de insatisfação e mobilização social em relação à política do Presidente culminaram em graves denúncias de corrupção e pedido de impeachment.

166 Segundo Lopes (2009), a telenovela por seu grande alcance nos mais variados estratos sociais e por sua representação no cotidiano dos brasileiros consegue “comunicar representações culturais que atuam, ou ao menos tendem a atuar, para a inclusão social, a responsabilidade ambiental, o respeito à diferença, a construção da cidadania” (LOPES, 2009, p. 22).

em relação a seu ineditismo - não há teses ou dissertações sobre recepção de telenovelas brasileiras no Japão<sup>167</sup> - quanto em relação ao conhecimento dos sentidos identitários produzidos pelos discursos da telenovela em relações intergeracionais junto a comunidades brasileiras no Japão. Investigar essa questão, além de abrir fronteiras para novos entendimentos sobre posições, valores e ordem de poder (agência), também elucidaria a questão das medidas de “reposicionamentos negociados<sup>168</sup>” necessários aos cidadãos em situação de estrangeiros. O encontro de duas culturas tão distintas poderá ser dimensionado observando como os hábitos e costumes do cotidiano influenciam na relação social dos pais, na relação social dos filhos e, na relação parental entre eles. E, por meio dos discursos construídos a partir e/sobre a telenovela será possível verificar essa questão, trazendo propostas interessantes tanto para o campo da comunicação e da antropologia, quanto para o campo da psicologia social por meio do estudo das relações entre gerações numa mesma família. Lembrando que esses filhos de brasileiros buscam integrar-se na sociedade japonesa - que é diferente da sociedade original dos seus pais - e, ao mesmo tempo, procuram manter vínculos culturais que amenizem e facilitem as negociações familiares parentais.

### **Quadro teórico de referência**

A pesquisa pretende investigar o papel da telenovela brasileira na relação intergeracional entre pais brasileiros que migraram para o Japão e seus filhos, que nasceram no Japão. O quadro teórico repousa sobre os Estudos Culturais, a abordagem das Mediações (MARTÍN-BARBERO, 2008), a Análise do Discurso (AD) e os estudos de linguagem de Bakhtin (2003 e 2010). Com os Estudos Culturais teremos condições de analisar os sujeitos da pesquisa inseridos no seu contexto social e, ainda, considerar as condições de migrações e culturas partilhadas. Assim, por meio dos Estudos Culturais será possível estudar o papel dos meios de comunicação, notadamente da televisão, na constituição das identidades sociais e individuais. Stuart Hall (2006) explica a identidade nacional como parte de nossa identidade cultural e formadora dos sentidos que organizam nossa consciência no mundo e no referencial de pertencimento a uma nação. Bhabha (1998) propõe a constituição da cultura entremeada pelas relações de poder do pós-imperialismo colonial, sugerindo novas fronteiras de cultura. Em termos de Análise do Discurso, observamos a preocupação com a identidade a partir de questões referentes à construção da subjetividade por meio das relações mediadas pela linguagem verbal e verbo-visual. Destacam-se, entre os autores

---

167 Constatamos com base em pesquisa do CETVN (Centro de Estudos de Telenovela USP) que, em território nacional entre os anos de 1975 até 2013, foram encontrados dois trabalhos sobre investigações fronteiriças: uma dissertação de mestrado (ECA-USP/2006) com o tema sobre investigação de minissérie na fronteira entre Brasil e Argentina e uma tese de doutorado (ECA-USP/2011) sobre investigação de telenovela nas fronteiras do Brasil com o Paraguai, Argentina e o Uruguai, ambos os trabalhos são de mesma autoria; Roberta Brandalise (2006, 2011). Em 2014, a dissertação de mestrado intitulada: A telenovela e a produção de sentidos de identidade brasileira no discurso de imigrantes brasileiros no Japão de minha autoria (SUZUKI, 2014) investigou a questão da recepção da telenovela entre os imigrantes brasileiros sem, contudo, considerar a segunda geração, dos filhos que nasceram no Japão.

168 O termo expressa a situação de negociação discutida quanto a posição da cultura original em face da cultura do outro. “A cultura original de um grupo étnico, na diáspora ou em situação de intenso contato, não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire uma nova função.” (CUNHA, 2009, p. 237-238).

que estudam o assunto, Brandão (2004), Orlandi (2012), Gregolin (2006), Maingueneau (1997 e 2008), Charaudeau (2010) a partir dos fundamentos legados por Benveniste (2006) e Pêcheux (2009).

A identidade cultural discutida no trabalho a partir do formato telenovela brasileira ganha corpo por meio dos discursos que compõem as tramas, do tema, imbricando-se de maneira complexa na cultura; compondo uma visão sobre o Brasil e sobre os brasileiros. Essa visão reflete e refrata signos ideológicos (BAKHTIN-VOLOCHÍNOV, 2010) e discursos ancorados em sentidos que nos permitem olhar para nós mesmos, produzindo sentidos de identificação, rejeição ou até mesmo indiferença. Portanto, a pergunta que permeia nossa pesquisa constrói-se no espaço de produção de sentido constituído entre três olhares: o olhar sobre o Brasil e os problemas brasileiros retratados na telenovela; o olhar dos brasileiros imigrantes no Japão e; o olhar da segunda geração, que são os filhos desses imigrantes. Pretende-se analisar esses olhares marcados pela alteridade e pela exotopia<sup>169</sup> (BAKHTIN, 2003). Dessa forma, é por meio da alteridade que se pretende enxergar a identidade “adquirida ou emprestada” para essa nova situação dos brasileiros que vivem no Japão entre as duas culturas.

Os estudos brasileiros de recepção de telenovela apresentam contribuições importantes para o campo da Comunicação e se constituem como pontos de apoio para este trabalho. Podemos citar os estudos de Baccega (2006, 2012) sobre a recepção da teleficção e a produção de sentido, os trabalhos de Ronsini (1996) sobre a investigação da recepção televisiva em Santa Maria, além de outros trabalhos que também contribuem para pensar a questão da recepção na comunicação. Jacks (2008) analisa os processos de recepção e audiência da comunicação e, constata a ausência de pesquisas de pós-graduação de estudos da recepção de telenovelas em outros países. Destaca-se, também, a pesquisa de Lopes, Borelli e Resende (2002) que acompanhou diariamente durante oito meses quatro famílias na convivência de assistir à telenovela *A indomada* em 1997. Por outro lado, há poucos estudos sobre a mediação da telenovela na relação intergeracional em comunidades desterritorializadas, que efetivamente considerem a produção de sentidos por meio dos discursos relacionando-a ao pós-colonialismo, aos movimentos migratórios e às questões identitárias vivenciadas por brasileiros na condição de estrangeiros.

Alguns trabalhos específicos tratam o assunto da identidade das comunidades de brasileiros que moram no Japão, porém, não o tratam sob o prisma da comunicação. Cherrier (2008) ressalta a questão do imaginário construído versus a real situação dos migrantes brasileiros que moram no Japão; Litvin (2008) analisa um estudo de campo realizado na província de Shizuoka, Gunma e Yamanashi sobre a adaptação social e econômica dos migrantes brasileiros no Japão; enquanto Sasaki (2010) faz uma revisão do movimento de migração de brasileiros ao Japão sob a luz do centenário da imigração japonesa no Brasil comemorado em 2008. Esses trabalhos contribuem para entender o contexto social e as condições econômicas e legais em que se encontram os migrantes brasileiros no Japão.

### **Objetivos e hipóteses**

---

169 O conceito de exotopia trabalhado por Bakhtin encontra-se principalmente no texto *O autor e a personagem na atividade estética* no livro *Estética da criação verbal*, ed. de 2003, traduzido do russo por Paulo Bezerra.

Apesar da grande crise econômica registrada no Japão e no mundo em 2008, que levou à diminuição drástica do número de brasileiros naquele país, de acordo com as estimativas atualizadas em agosto de 2015, que se referem ao ano exercício de 2014, sobre a distribuição de brasileiros no mundo, o Japão é o terceiro destino mais procurado pelos brasileiros. Em primeiro lugar estão os Estados Unidos (1.315.000), seguidos pelo Paraguai (349.842), **Japão (179.649)**, e Portugal (166.775)<sup>170</sup>. Existe hoje, no Japão, uma grande variedade de empresas direcionadas aos brasileiros, entre elas destaca-se a presença da TV Globo através da grade de programação da TV Globo Internacional (TVGI)<sup>171</sup>. Desde 1999, a TV Globo Internacional está acessível aos brasileiros que estão no Japão por meio de TV por assinatura, sendo possível ao brasileiro que mora no Japão assistir à programação brasileira, incluindo as telenovelas com algumas horas apenas de diferença em relação ao Brasil<sup>172</sup>.

Em relação ao tema de pesquisa, o grande desafio será observar nos discursos da/sobre a telenovela brasileira, elementos que indiquem os sentidos produzidos pela telenovela e sua participação como fator de mediação na relação intergeracional entre os imigrantes brasileiros e seus filhos que moram no Japão. Para tal, se faz necessário acompanhar os sujeitos da pesquisa tanto em suas interações verbais presenciais quanto em face da assistência à telenovela e seus temas. Nesse contexto, ganham força as questões acerca dos temas propostos pela trama da telenovela, as inevitáveis comparações entre concepções de mundo e possíveis produções de sentido resultantes do diálogo que se estabelece entre pais e filhos diante da telenovela. Além disso, outro fator importante no contexto a ser estudado é a situação social dos imigrantes, compartilhada por pais brasileiros e seus filhos no Japão. Como base nesse quadro, descrevemos a seguir os nossos objetivos.

#### **4.1 Objetivos gerais**

Investigar os sentidos produzidos pela telenovela brasileira e sua presença na relação intergeracional, entre pais brasileiros que migraram para o Japão e seus filhos nascidos no Japão.

##### **Objetivos específicos**

Investigar como a relação intergeracional é influenciada pelos sentidos produzidos e (re)significados a partir da telenovela.

Investigar a produção do imaginário social brasileiro construído a partir da telenovela.

Investigar como os filhos dos imigrantes brasileiros nascidos no Japão (re)significam as tramas da telenovela.

##### **Hipóteses**

A identidade como influenciadora na (re)significação do que é visto, proposto ou narrado, segundo Berger e Luckmann (2012), é um elemento-chave da realidade subjetiva que constrói uma relação

---

170 Fonte: Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 2014.

171 A Globo Internacional está presente através da IPCTV, uma afiliada da Rede Globo no Japão, acessível através da operadora SKY Perfect TV! (via satélite) ou através da operadora FiberTV (via IPTV).

172 O Japão é 12 horas adiantado em relação ao horário de Brasília, então a telenovela que é exibida no Brasil de noite, no Japão será exibida algumas horas depois, pois lá, já é manhã do outro dia.

dialética com a sociedade. Então, a identidade é formada por processos sociais que “uma vez cristalizada, é mantida, modificada ou mesmo remodelada pelas relações sociais.” (BERGER; LUCKMANN, 2012, p. 221). Partindo do pressuposto de Berger e Luckmann (2012) de que a identidade é um fenômeno que deriva da dialética entre indivíduo e sociedade e, considerando a telenovela como “narrativa da nação” e como “recurso comunicativo” (LOPES, 2009), formulamos algumas hipóteses para se compreender o papel da telenovela na relação intergeracional nas famílias de brasileiros imigrantes que moram no Japão.

A relação intergeracional é construída por meio de intensa negociação entre os indivíduos nela envolvidos e, a telenovela ao retratar e contribuir para um imaginário de brasilidade - motivando conversas e discussões, acaba por influenciar nesse processo de demarcar territórios, confrontos e também estipular limites.

Ocorre a construção de novos significados ao assistir às telenovelas brasileiras, pois essa compreensão é modelada pela dialética social desses brasileiros em situação de estrangeiros. Dessa forma, há um processo identitário novo que ocorre entre a aceitação da moral e da narrativa apresentada e sua negação, frente aos valores já adquiridos/aceitos enquanto moradores brasileiros no Japão e, isso vai influenciar na tomada de decisão com relação aos seus filhos.

A telenovela funciona como mediadora nas relações entre pais e filhos no Japão porque ela ajuda a construir um caminho de entendimentos ao possibilitar a produção de sentidos de identidade e brasilidade que retrata um pouco do panorama cultural dos pais.

Interessou-nos aqui entender a noção de significação e interpretação discursiva, também sob a ótica de Bhabha (1998, p. 206), em que os ‘sujeitos’ de um processo de significação deve obliterar, esquecer pouco a pouco, qualquer presença anterior ou originária do povo-nação e, assim construir um novo significado.

### **Considerações finais**

Atentamos para o fato de o objeto desta pesquisa concretizar-se pelo estudo da interação entre a construção de sentido a partir da telenovela e os sentidos por ela produzidos na relação intergeracional dos imigrantes brasileiros e seus filhos que moram no Japão. Portanto, concordando com Martín-Barbero, partiremos das mediações, isto é, “dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 294). E, também concordamos com Lopes (2005), na medida em que a “ciência não lida com o objeto percebido, mas com o objeto construído”. Então, a telenovela se constitui como um objeto empírico por meio do qual será possível construir o objeto de estudo - a produção de sentidos a partir da recepção da telenovela que influencia na relação intergeracional das famílias de brasileiros imigrantes no Japão. Esclarecemos que as escolhas são específicas para esse estudo, mas que se tornam possibilidades mapeadas em campos de trabalhos para o objetivo pretendido. Cabe ainda destacar que como este projeto se configura como um desdobramento da pesquisa de mestrado, é possível afirmar que já possuímos um conhecimento prévio de como se organizam os grupos de brasileiros no Japão. Esse fato propicia ao mesmo tempo experiência e desafios visto que agora o objeto da pesquisa ganha

novas nuances e percepções, matizadas não apenas pela questão da identidade social nacional, mas também pela identidade e seus desdobramentos frente à questão geracional.

Um dos resultados da pesquisa de mestrado foi a constatação de que os imigrantes brasileiros estabelecidos no Japão vivem a dupla ancoragem, em termos de identidade nacional e individual, no dia-a-dia com inúmeros desafios, como por exemplo, a língua, o sustento, a conquista de um lugar na sociedade local. Também almejam conseguir oferecer novas perspectivas para seus filhos em educação de qualidade, saúde e segurança. No Japão, as famílias brasileiras acabam por misturar a sua cultura e seu modo de viver com o modo local. Então, nesse trabalho, a família será considerada pensando dessas dinâmicas de vivências misturadas. Segundo Kawamura (2003), essas vivências partilhadas configuram um processo de concepção das relações sociais de um lado e de outro, ou seja, do estrangeiro e do nativo, em que a base cultural do *ser*, seu *background* cultural se cruza e se mescla. Dessa forma, analisaremos o discurso de pais e filhos produzido a partir da e sobre a telenovela, considerando essas ponderações sobre a família e, levando em conta também as dificuldades e especificidades desses brasileiros que moram no Japão. Se a investigação que fazemos possui *insights* que são construções a partir de minhas próprias observações no mestrado e, do tempo em que também eu morei no Japão<sup>173</sup>, podemos dizer que (re)lembrei muito de mim mesma, nas falas dos meus entrevistados do mestrado e a telenovela também teve para mim um papel importante enquanto estava no “entre-lugares” (BHABHA, 1998).

#### Referências

- ABRAMS, Philip. *Historical Sociology*. New York: Cornell University Press, 1983.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Da comunicação à educação: a importância dos estudos de recepção. *Comunicação & Educação*, ano XI, n. 3, set/dez. 2006.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Resignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. *Revista Comunicación*, n. 10, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN-VOLOCHÍNOV, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARROS, Myriam Lins. Gênero, cidade e geração: perspectivas femininas. In: BARROS, Myriam. Lins. *Família e gerações*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 2006.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2012.

---

173 Em 1989, fui pela primeira vez ao Japão como “dekassegui” e, entre os anos de 1994 e 2000, morei no Japão, na província de Chiba. O termo “dekassegui” refere-se ao descendente de japonês, portanto, trabalhador brasileiro que se dirige ao Japão com intuito de trabalhar buscando maiores recompensas financeiras que aquelas encontradas no Brasil. Trata-se, portanto de um projeto de permanência temporária no Japão. O termo foi muito utilizado desde o início do fenômeno das migrações de brasileiros ao Japão, mas tornou-se datado. Com a permanência de brasileiros como residentes fixos no Japão, passou-se a utilizar a denominação “imigrante”.



- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BRANDALISE, Roberta. A televisão brasileira nas fronteiras do Brasil com o Paraguai, a Argentina e o Uruguai. Um estudo sobre como as representações televisivas participam da articulação das identidades culturais no cotidiano fronteiriço. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), ECA/USP, São Paulo, 2011.
- BRANDALISE, Roberta. *Comunicação e Cultura: sementes híbridas em campos cercados na fronteira Brasil-Argentina*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), ECA/USP, São Paulo, 2006.
- BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Unicamp, 2004.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2010.
- CHERRIER, Pauline. Japanese Immigrants in Brazil and Brazilian Dekasseguis in Japan: Continuity of the Migration's Imaginary vs. Reality. In: *Sociedade Japonesa e Migrantes Brasileiros: novos caminhos na formação de uma rede de pesquisadores*. Centro de Estudos Lusófonos da Universidade de Sofia.Tokyo: [s.n.], 2008. p. 37–43.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.
- FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. *Revista Sociedade e Estado*, v. 25, n. 2, ago. 2010. p. 185–204.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos. São Carlos: Claraluz, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JACKS, Nilda (Coord.). *Meios e audiências: a emergência dos estudos de recepção no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- KAWAMURA, Lili. Para onde vão os brasileiros? – imigrantes brasileiros no Japão. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.
- LITVIN, Aaron. A adaptação social e econômica dos migrantes brasileiros no Japão: um estudo de campo em Shizuoka, Yamanashi e Gunma. In: *Sociedade Japonesa e Migrantes Brasileiros: novos caminhos na formação de uma rede de pesquisadores*. Centro de Estudos Lusófonos da Universidade de Sofia.Tokyo: [s.n.], 2008. p. 74–78.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Pesquisa em comunicação*. São Paulo: Loyola, 2005.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela como recurso comunicativo*. *MATRIZES*, São Paulo, 03 dez. 2009.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Sílvia Helena Simões ; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção e teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes/Unicamp, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DO BRASIL. *Brasileiros no Mundo*. Estimativas populacionais das comunidades brasileiras no mundo, 2014. Disponível em: <http://www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/a-comunidade/estimativas-populacionais-das-comunidades/estimativas-populacionais-brasileiras-mundo-2014/Estimativas-RCN2014.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2016.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*. Campinas: Unicamp, 2009.

RONSINI, Veneza Mayora (Org.). *Sociedade, mídia e cultura*. Santa Maria: Capes, 1996.

SASAKI, Elisa M. Um olhar sobre o “Movimento Dekassegui” de brasileiros ao Japão no balanço do centenário da imigração japonesa ao Brasil. In: *Centenário: contribuição da imigração japonesa para o Brasil moderno e multicultural*. [Vários autores]. São Paulo: Paulo’s Comunicação e Artes Gráficas, 2010. p. 36–372.

SUZUKI, Helen E. N. A telenovela e a produção de sentidos de identidade brasileira no discurso de imigrantes brasileiros no Japão. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) ECA/USP. São Paulo, 2014.

## TRANSNACIONALISMO E INTERCULTURALISMO NA FICÇÃO DE TV DA AMÉRICA LATINA: AS NARRATIVAS CRIMINAIS

Luiza Lusvarghi<sup>174</sup>

### Resumo

A proposta de minha pesquisa, que se iniciou em abril de 2014, e concluiu-se em março de 2016, é discutir a ficção televisiva criminal latino-americana surgida a partir da virada do milênio como representativa da sociedade contemporânea globalizada. Foi feito um levantamento que constatou 313 produtos que atendiam à classificação para serem analisados em seus aspectos transnacionais e interculturais (CANCLINI, 2001:31), a partir da perspectiva de gênero como categoria cultural de Mittell (2004), e de conceitos de transmídiação (FECHINE, 2014; SCOLARI, 2013). O objetivo principal era o de estabelecer um protocolo de pesquisa para este segmento da ficção seriada que refletisse uma perspectiva regional e local. Desta forma, o projeto foi uma tentativa de estabelecer um modelo de estudo de gêneros num momento em que essa produção audiovisual se diversifica como nunca antes em toda a sua trajetória.

**Palavras-chave:** Ficção Televisiva; Narrativas Criminais; Séries Latino-Americanas; Interculturalismo; transnacionalismo.

Transnationalism and interculturalism in latin american fiction tv shows: The criminal narratives  
Abstract

---

174 Professora no curso lato sensu Mídia, Informação e Cultura, do Centro de Estudos Latino-Americanos de Comunicação e Cultura (CELACC) da Universidade de São Paulo. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Email: luiza.lusvarghi@gmail.com

This study, which was started in April 2014 and completed in March 2016, seeks to discuss Latin American TV criminal fiction, which arose at the turn of the millennium as representative of globalized contemporary society. A survey was conducted which found 313 products which complied with the classification for analysis of their transnational and intercultural (CANCLINI, 2001:31) aspects, from the perspective of genre as a cultural category of Mittell (2004) and transmedia concepts (FECHINE, 2014; SCOLARI, 2013). The main objective was to establish a research protocol for this segment of serialized fiction which reflects a regional and local perspective. Therefore, the project was an effort to establish a genre study model at a time when this audiovisual production is diversifying like never before in its entire history.

**Key words:** TV Fiction; Criminal Narratives; Latin American Series; Interculturalism; Transnationalism

---

### **Ponto de partida: expansão e internacionalização**

A proposta da presente comunicação se deu a partir de um recorte de minha pesquisa de pós-doutoramento pela Bolsa PNPd Capes<sup>175</sup>, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, e que tinha como principal objetivo analisar os seriados policiais e de ação latino-americanos surgidos já em meados da década 1990 como representativos da sociedade contemporânea globalizada, e avaliá-los em seus aspectos transnacionais, interculturais e transmidiáticos, com base em uma perspectiva ancorada na discussão de gênero como uma categoria decorrente de uma prática social. O objetivo principal era o de estabelecer um protocolo de pesquisa para a ficção seriada televisiva regional, baseado no conceito de gênero como categoria cultural, proposto por Mittell (2004), e nas pesquisas e estudos sobre transmídiação (FECHINE, 2014; SCOLARI, 2013) que refletissem uma perspectiva local. Desta forma, como objetivo específico, o estudo seria ainda uma tentativa para estabelecer um modelo de estudo de gêneros num momento em que essa produção audiovisual se diversifica como nunca antes em toda a sua trajetória. Em função de políticas de retomada da produção audiovisual na América Latina, intensificadas a partir do século 21, foi feito um recorte no período, de 2000 a 2015, em que observamos o florescimento de uma produção de gênero (comédia, horror, ficção científica, thriller) que busca atender a diferentes demandas de segmentos sociais e de mercado. O surgimento de plataformas de streaming e de blogs e portais na web amplia ainda mais esse processo de expansão das séries.

A discussão sobre gênero no que se refere às narrativas criminais vem quase sempre marcada por um imaginário ancorado na produção hollywoodiana, predominante nas telas e circuitos de exibição audiovisual da região latino-americana. No entanto, esse modelo das séries estadunidenses e hollywoodianas não corresponde à totalidade da produção das narrativas seriadas criminais, que incorporam outros gêneros, muitas vezes mesclando o thriller de ação, suspense e policial ao melodrama, com estrutura que remete ao formato das populares telenovelas, e até mesmo o docudrama, embora mantendo o foco narrativo no drama criminal. Produtoras regionais se unem a grandes grupos de mídia internacionais, como Fox (News Corp), Sony, HBO (Time Warner), Netflix, que vêm se empenhando em operar nos mercados locais e produzem séries voltadas para a América Latina, em espanhol e português. Para conquistar a

---

175 O presente trabalho baseia-se nos resultados de pesquisa de Pós-Doutorado PNPd Capes realizada entre 04/2014 e 06/2016 junto ao PPGCOM da USP, sob supervisão da professora Maria Cristina Palma Munglioli, coordenadora do GELiDis – Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação.

audiência, eles adotam formatos híbridos, combinando fórmulas mundialmente consagradas a tradições culturais locais.

A produção ficcional é o maior item de exportação de televisão da América Latina na atualidade (COSTA, 2013: 13). O crescimento da produção de unitários, notadamente a partir de 2010, seja através da realização de especiais e de telefilmes, estimulados por políticas públicas e renúncia fiscal, fez com que produções não seriadas também fossem incluídas no corpus do trabalho.

O conceito inicial de narrativa policial foi estendido para criminal, a partir de conceitos como o de Steve Neale (2000:30), que em seus estudos classificatórios sobre os formatos hollywoodianos incluía as narrativas de suspense e thriller em uma categoria intitulada como Crimes Contemporâneos – o que de certa forma excluiria narrativas detetivescas da virada do século, mais constantes nas narrativas criminais europeias, mas também em países como o Canadá. A série *Os Mistérios de Murdock* (Murdock Mysteries, 2013), por exemplo, se passa na era vitoriana, na passagem para o século XIX, em Toronto. A produção latino-americana de ficção criminal sobre o tema é bastante influenciada pelos formatos hollywoodianos, e a ação transcorre majoritariamente na pós-modernidade, pelo próprio contexto histórico, coincidindo com o processo de urbanização das cidades centrais da região, compreendida neste estudo como uma região sociocultural.

Embora o Brasil ocupe posição de destaque na produção de ficção seriada, que é o conteúdo predominante na exportação de produtos televisuais da América Latina, e principal fonte de divisas da região, a América Hispânica ostenta uma tradição de cinco séculos de existência, conforme observa Costa (2013) em seu estudo sobre o fluxo de comercialização de produtos audiovisuais.

Outro termo que interfere nos fluxos geo-culturais são os elos históricos entre países, como lembra John Sinclair (2000, p.131-132). Para ele, a região geo-lingüística do castelhano é uma unidade histórica e cultural, que foi criada pelo Império há cinco séculos. O relatório MacBride também sinaliza esta tendência, mostrando que alguns conteúdos transitam com mais facilidade através de determinados territórios geográficos, que formam grupos pós-coloniais afins (COSTA, 2013, p. 60).

As plataformas de *streaming* e as redes sociais desempenham um papel importante na difusão dessas obras. Desta forma, a abordagem dos diferentes conceitos de transmidiação (JENKINS, 2009; SCOLARI, 2013, MITTELL, 2015) privilegiou uma perspectiva local, sem ignorar, no entanto, os modelos hegemônicos, igualmente hollywoodianos. O estudo constituiu-se ainda como uma tentativa para estabelecer um modelo de estudo de gêneros num momento em que essa produção audiovisual se diversifica como nunca antes em toda a sua trajetória. Em função de políticas de retomada da produção audiovisual na América Latina, intensificadas a partir do século 21, foi feito um recorte no período de 2000 a 2015, em que foi observado o florescimento de uma produção de gênero (comédia, horror, ficção científica, thriller) que busca atender a diferentes demandas de segmentos sociais e de mercado. O surgimento de plataformas de streaming e de blogs e portais na web amplia ainda mais esse processo de expansão das séries.

#### Procedimentos metodológicos

Para Mittell (2004), o conceito de categoria cultural para classificar a ficção televisiva envolve uma análise combinatória dos critérios da produção, divulgação, crítica especializada e recepção (fãs,

audiência). Para dar conta da abordagem qualitativa, foi necessário utilizar uma estratégia multimetodológica. A seleção das obras foi feita a partir de publicações especializadas, releases, entrevistas (Skype, Messenger, Telefones, E-Mail, Presencial) e dos anuários o OBITEL, rede que congrega 13 países da América Latina e da Europa (Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos, México, Peru, Portugal, Uruguai, Venezuela) e conta com a colaboração do Ibope (Brasil, Argentina, Colômbia, Uruguai), Time-Ibope (Chile), Nielsen-Ibope-México (México), Ibope Media Perú (Equador e Peru), Nielsen Media Research (Estados Unidos), AGB Nielsen Media Research (Venezuela), universidades e centros de pesquisa para avaliar os índices de audiência e estreias da ficção seriada na região.

A produção de países de referência, como Cuba, foi levada em conta nessa discussão, pela importância do país enquanto componente do mercado audiovisual latino-americano, com tradição literária, cinematográfica, de formação e de ensino, que se acentua com o anúncio da suspensão do embargo pelos Estados Unidos. A Escuela Internacional de Cine y Televisión, criada em 1986 pela Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, presidida por Gabriel García Márquez, formou africanos, latino-americanos.

Uma vez que existem conflitos estruturais e de metodologia de aferição de índices que invalidam a possibilidade de um aprofundamento de discussão baseada somente nos dados oferecidos pelas empresas especializadas, as redes sociais e as comunidades de fãs de séries se converteram em fontes fundamentais nesse processo. Além disso, a publicação dos Anuários OBITEL se deu somente a partir de 2007 (ano base 2006), só passaram a incluir a televisão paga – essencial para a narrativa criminal, pois tem mais liberdade de explorar temas polêmicos e violência – a partir de 2015, e nem contabilizam produtos de emissoras regionais e plataformas de streaming, redes sociais (Facebook, You Tube), que atualmente viabilizam um circuito internacional e alternativo para essas obras, possibilidade que não havia num passado recente. A essas fontes, se somam publicações, releases, redes sociais e arquivos impressos e online.

As entrevistas com autores, diretores e criadores das séries realizadas colaboraram para compor essa mostra. No caso destes últimos, as informações relevantes não se limitaram às rotinas de trabalho, uma vez que a expansão dos conteúdos de forma virtual vem trazendo novos desafios, mas também problemas com relação a direitos autorais e identidade cultural da obra. Muitas informações importantes surgiram a partir desse contato e dessas entrevistas.

O conceito de interculturalismo foi abordado a partir de García Canclini (2006, 2008, 2001), o transnacionalismo a partir de David Harvey (2008, 2010), e Vassalo de Lopes, Orozco (2012). Estudos sobre audiência e segmentação em ambiente de convergência dos meios compõem a análise (JENKINS, 2009; SCOLARI, 2012, MITTELL, 2015), mercado audiovisual e novos modelos (CANNITO, 2010, CARDOSO, 2007), (VILCHES, 2007). Os estudos de Marcelo Ridenti (2005) sobre identidade nacional contribuíram para refletir sobre as representações da identidade cultural brasileira (Salles Gomes, 1980; Bernadet, 2008) e ficção criminal (Naremore, 2008, Neale, 2000). A ficção seriada discutida como categoria cultural foi baseada em proposta de Mittell (2004).

### **O crime e a narrativa pós-moderna**

Para o filósofo e ensaísta Fredric Jameson (2016), a narrativa criminal é a grande representante da narrativa moderna e da pós-modernidade. Num primeiro momento a desconstrução formal do plot, da narrativa, vai caracterizar o modernismo, mas numa segunda etapa as histórias de detetive, como o romance *The Big Sleep* (1939), de Raymond Chandler, drama criminal, vão ser emblemáticas da narrativa contemporânea. O protagonista de Chandler era o detetive Phillip Marlowe, e a obra foi convertida em dois filmes homônimos, sendo o mais famoso o de 1946, sob direção de Howard Hawks, roteiro de William Faulkner, estrelado por Humphrey Bogart e Lauren Bacall, lançado no Brasil como *A arte de matar*. A segunda adaptação foi feita em 1978. Para Jameson, as histórias de detetives, como uma forma sem conteúdo ideológico, ou qualquer perspectiva filosófica, política e social permite certas liberdades estilísticas, a colagem de materiais heterogêneos, de figuras de linguagem, coloquialismos, e por isso conseguia representar tão bem a sociedade contemporânea. But it offers other advantages as well, and it is no accident that the chief practitioners of the art-for-art's sake in the late modern novel, Nabokov and Robbe-Grillet, almost always organize their works around a murder: think of *Le Voyeur* and *a Maison de Rendezvous*, think of *Lolita* and *Pale Fire*. These writers and their artistic contemporaries represent a kind of second wave of the modernist and formalistic impulse which produced the great modernism of the first two decades of the twentieth century (JAMESON, 2016:4).

Mas existem ainda os aspectos denotativos introduzidos por este tipo de narrativa, como a relação que em geral possuem com a história das cidades, a emergência de uma sociedade de vigilância e o papel desta vigilância na transformação de um sistema de mercado, a relação entre o público e o privado (JAMESON, 2016, 15).

No caso específico das narrativas criminais latino-americanas, temos ainda o papel exercido pelas corporações policiais, tradicionalmente o braço armado de ditaduras militares e civis ao longo da história. O detetive é uma figura rara nas novelas policiais, e muito recente, e o papel do investigador com frequência é assumido pelo repórter, pelo professor, ou ainda, pelo próprio marginal, que nem sempre é o vilão da história. A polícia latino-americana é sempre apontada como corrupta, e os mocinhos nem sempre vestem as fardas. Por este motivo, Naremore (2008) aponta as produções latino-americanas como vocacionadas para o *noir*, características para ele presentes em filmes como *Terra Estrangeira* (1995). Os filmes *noir* estadunidenses da década de 40 basicamente viam a América Latina como um refúgio, um paraíso tropical, provavelmente por conta de diversos fatores, como a proximidade da Califórnia com o México, o apoio de Roosevelt ao programa Acordo Político da Boa Vizinhança, as estórias sobre nazistas refugiados na Argentina, o interesse de Rockefeller (RKO) nos campos de petróleo do Hemisfério Ocidental, enfim, pela importância da América Latina no campo das exportações.

No entanto, entre as décadas de 60 e 70, a América Latina perde essa aura romântica, convertendo-se num campo de batalhas político, envolvendo a relação tensa entre as atividades da CIA e os movimentos revolucionários de esquerda no continente. Em *Narcos*, a série da Netflix, essa ambiguidade na relação com o mundo latino-americano está presente. *Narcos* (Netflix, 2015), de José Padilha, é uma produção intercultural que mescla fórmulas narrativas das séries policiais estadunidenses e das séries latino-americanas, conhecidas como narcosséries ou narcovelas, que têm por protagonistas sicários e narcotraficantes. A trama incorpora ainda a tradição da telenovela

biográfica colombiana ao abordar vida e morte do lendário Pablo Escobar em um thriller de ação. Na série, o agente Murphy narra em primeira pessoa de forma crítica a era Reagan, que em abril de 1986 incorporou à doutrina de segurança nacional a *National Security Decision Directive* (NSDD), estabelecendo a aliança entre grupos armados de esquerda e o narcotráfico como uma ameaça para a segurança nacional dos EUA. Ao se afastar do modelo de bom comportamento cunhado pelos mocinhos do gênero policial, Murphy evita tanto o maniqueísmo de David Caruso (Horatio Caine) de *CSI Miami* (2002-2012), imitado até em propagandas por seu gesto ao colocar os óculos escuros, quanto a neutralidade de anti-heróis como o Walter White (Bryan Cranston) de *Breaking Bad* (AXN, 2008-2-13), apenas um cidadão comum que se converte num traficante ao se descobrir com câncer.

A adaptação da série *Breaking Bad* para o mercado hispânico, *Metástasis* (Sony, 2015), totalmente fiel ao roteiro original, não teve nenhum sucesso, o que reforça a ideia de que franquias de entretenimento devem ter liberdade para se adaptar ao gosto local.

Essas obras, repletas de hibridações transculturais e interculturais (CANCLINI, 2001, p. 30), na verdade, privilegiam o mercado dominado pela América Latina Hispânica, que representa mais do que o dobro do mercado em português, quanto à temática e idioma, com personagens e temas que remetem ao imaginário latino global, criado por Hollywood, e personificado no passado por Carmen Miranda. Para brilhar no mercado internacional, Moura teve de aprender a falar espanhol. E apesar das críticas, o esforço lhe valeu indicações mundiais, como a do Globo de Ouro de melhor ator dramático em séries.

### **Expansão, Novos Formatos e Hibridações**

Nos últimos três anos a presença da produção seriada de gênero que não tem como principal característica o melodrama associado à telenovela aumentou em toda a América Latina. A ficção criminal não é a predominante nas telas da televisão aberta, mas se amplia na televisão pública, aberta e na paga, bem como nos serviços de streaming, e surge envolta em polêmica. Foram identificados, quanto à temática, dois grandes modelos:

1 - O estadunidense clássico. Realista, semidocumental, com narrativa centrada na solução dos casos, e não na vida dos personagens, com uma visão que de modo geral enaltece o papel da polícia como corporação que combate o crime e promove a segurança e a consolidação da cidadania;

2 – O de crítica social, de inspiração noir ou neopolicial, em que o personagem principal deve romper com o bem, para poder combater o mal. O protagonista não é necessariamente policial, ele personifica com frequência o “marginal romântico”, e é muitas vezes um delinquente, injustiçado pelo sistema. Muitos protagonistas são mulheres.

Com relação à estrutura narrativa, pude identificar em minha análise que as narrativas criminais e policiais estão presentes em três tipos predominantes de produções ficcionais:

1 – Formato Latino. Estrutura híbrida, com elementos da narrativa policial e detetivesca clássicas, porém aliadas à estrutura de melodrama da telenovela, caso das chamadas narcosséries, mas também de dramas e comédias policiais, com até 100 capítulos por temporada, de telenovelas curtas (que eu considero como as neo-telenovelas) e minisséries.

2- Formato estadunidense ou hollywoodiano. Temporadas com arco dramático definido, de 8 a 13 episódios, com uma história fechada, por vezes combinada a episódios com casos a serem solucionados.

3 – Formato telefilme. Os elementos da narrativa cinematográfica estão presentes neste formato que pode incluir hibridações do gênero, apresentando-se mais melodramático e assemelhado à telenovela, ou mais próximo ao thriller de ação e suspense. O formato pode ter capítulos, e pode ainda ser convertido em minissérie, ou série. Pode ser ainda resultante da condensação de uma minissérie, e ser lançada como um projeto integrado.

As séries sobre tráfico, por vezes nomeadas como narcosséries, se enquadram claramente na primeira, e, portanto, apesar de não serem muitos títulos, ocupam muitas horas na grade televisiva, mais do que a produção estrangeira que segue o modelo hollywoodiano.

Essas obras de ficção televisiva passam a compor o imaginário latino-americano do gênero com uma produção de ficção que fala de violência, de conflitos sociais, e trata temas urbanos de forma realista enfatizando a competência das corporações como disse acima. A finalidade desses seriados não é a de narrar a nação, e sim mostrar uma realidade que é transnacional, e que se espelha na tradição narrativa desses gêneros no cinema mundial e, sobretudo, no americano, que exerce a influência mais presente nas telas de cinema e de televisão continentais. Com isso, ela acaba por atualizar os gêneros nos quais se baseou e concorre para criar um imaginário que é latino-americano, e não mais apenas local o que interfere na estética, e até mesmo no sotaque e na presença de atores internacionais dentro dos elencos.

TOTAL DAS FICÇÕES DE TV PRODUZIDAS NA AMÉRICA LATINA ENTRE 2000-2015 POR PAÍS												
Ano/País	ARG	BRA	CHI	COL	CUB	EQU	EUA	MÉX	PER	URU	VEN	TOTAL
2000	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	3
2001	5	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	6
2002	5	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1	8
2003	2	1	1	1	0	0	2	0	0	0	0	7
2004	3	1	3	1	0	1	1	0	0	0	1	11
2005	6	3	4	1	1	0	1	0	1	0	0	17
2006	3	2	3	3	1	0	0	0	4	0	0	16
2007	2	3	3	5	1	0	1	1	2	0	0	18
2008	1	1	5	6	1	0	1	4	0	0	0	19
2009	3	5	3	6	2	0	0	5	0	0	0	24
2010	1	3	1	7	1	0	4	3	0	0	0	20
2011	1	4	4	5	1	0	1	5	0	0	1	22
2012	7	7	1	10	1	0	2	5	0	1	0	34
2013	4	4	5	10	1	1	1	3	1	0	0	30
2014	4	12	1	10	2	0	6	4	1	0	1	41
2015	7	11	4	7	1	0	4	2	1	0	0	37
TOTAL	55	59	39	72	13	2	25	32	10	1	5	313

**Tabela 1 - As Ficções Criminais Latino-Americanas 2000-2015**



O resultado final da pesquisa sobre as séries criminais computou a existência de 313 produtos de ficção televisiva, incluindo minisséries, séries, telenovelas policiais e telefilmes, no período entre 2000 e 2015, em 11 países: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Estados Unidos, Equador, México, Peru, Venezuela e Uruguai. O período mais intenso de produção se dá no período entre 2012 e 2015 com a liderança da Colômbia, com 37 produtos, seguida pelo Brasil, com 34, Argentina, com 23 ficções, num total de 94 produções (conforme tabela abaixo). Os dados foram coletados a partir de pesquisas já existentes, como os catálogos OBITEL (que só passaram a ser publicados a partir de 2007), pesquisas feitas nos principais jornais dos 11 países, nos portais das emissoras, portais especializados (IMDB, Affinity), blogs, entrevistas com produtores, diretores, roteiristas, atores.

País/Ano	ARG	BRA	COL	Total
2012	7	7	10	24
2013	4	4	10	18
2014	4	12	10	26
2015	7	11	7	25
Total/País	23	34	37	94

Tabela 2 – Argentina, Brasil e Colômbia no período 2012-2015

### Conclusões

Apesar do *boom* das narcosséries, o tema narcotráfico não é o único encontrado nas narrativas criminais latino-americanas, apesar das notícias na mídia levarem a crer o contrário; mas a incidência do tema, sobretudo, nas séries colombianas e estadunidenses, é sem dúvida emblemática dos grandes conflitos sociais e políticos da região. No entanto, classificar todas as produções que abordam o tema de narconovelas não corresponde à realidade. Nem todas as séries adotam o mesmo formato para abordar o tema, e não necessariamente o traficante é o protagonista dessas produções. A ideia do marginal romântico, bastante presente na literatura latino-americana (BRAHAM, 2009, online), do bandido estilo Robin Hood representado pelo bandolerismo mexicano, e pelo cangaço no Brasil, influencia o surgimento de uma produção que tem caráter ambíguo na discussão do bem e do mal, fronteiras borradas. As corporações policiais, muitas vezes envolvidas com o crime, ou com ditaduras militares, reforçam o mito do bandido como vingador dos oprimidos e excluídos. Ao mesmo tempo, os métodos empregados pela lei nem sempre se contrapõem àqueles utilizados pelas organizações criminais.

Nos últimos anos, a Globo vem transformando algumas de suas séries, inclusive as criminais, em telefilmes, para comercialização no Exterior. Em 2016, o grupo vendeu o seu primeiro formato em sistema de franquia, um thriller criminal de suspense e ação, para o mercado hispânico – a série Supermax. A versão brasileira e a hispânica foram desenvolvidas conjuntamente pelos diretores (showrunners) José Alvarenga Jr e Daniel Burman, e por uma equipe de roteiristas, liderados pelos autores Marçal Aquino e Fernando Bonassi, e composta por Bráulio Mantovani, Carolina Kotscho, Dennison Ramalho, Juliana Rojas, Raphael Draccon e Raphael Montes Enquanto a versão brasileira

optou por trabalhar com a linha do fantástico e do sincretismo, ainda que fundados na realidade, a hispânica preferiu desenvolver um aspecto mais psicanalítico na produção. A ideia de versões diferentes da mesma produção está presente também em *A Rainha do Sul* (La Reina del Sur, Telemundo, RTI, Antena #). A versão no formato latino, estrelada pela mexicana Kate Del Castillo, em espanhol, foi produzida na verdade pelos Estados Unidos para o seu mercado hispânico assim como a versão *The Queen of the South* (2016), em inglês, protagonizada pela brasileira Alice Braga, ambas adaptadas do romance homônimo do escritor espanhol Arturo Pérez-Reverte.

A estratégia de transnacionalização é oportuna para um momento em que se verifica uma expansão nesse tipo de produção por meio de plataformas de streaming, como a Netflix. “A televisão como fórum subcultural, como janela para outros mundos e como comunidade fechada autodeterminada são claramente fenômenos próprios da televisão de nicho (narrowcasting), característica do canal pago e da web (CARLÓN, 2013, p. 119)”. São também elementos constantes no que Amanda Lotz (2007 Apud CARLÓN) chama de transição multicanal, e que para ela começou com o YouTube. Hoje existem muito mais canais, e múltiplos suportes. Desta forma, as produções almejam expandir-se para mercados locais e transnacionais. Não vale a pena investir em produções voltadas unicamente para um país, ou para uma temporada de exibição. Com isso, surge espaço para a produção de narrativas mais complexas e elaboradas (MUNGIOLI, PELLEGRINI, 2013, p. 25), que poderão ser disponibilizadas em um catálogo virtual, exclusivo para assinantes.

#### Referências

- ALMEIDA, Marco Antonio. **O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social.** Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 137-173
- ARTEAGA, Leandro. La conformación del cine policial argentino (1933-1939). *Culturas 8 • Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 2014. Acesso em 15-07-2015. Disp. em <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Culturas/article/view/4776>
- BENDASSOLLI, Pedro F. et al. Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. **Rev. Adm. Empres.**, São Paulo, v. 49, n. 1, Mar. 2009. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-75902009000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75902009000100003&lng=en&nrm=iso)>. access on 27 Feb. 2015. .
- BRAHAM, Persephone (2004). **Crimes against the State, Crimes against Persons.** Detective Fiction in Cuba and Mexico. Minneapolis: University of Minnesota Press. CANNITO, Newton (2010). *A televisão na era digital - interatividade, convergência e novos modelos de negócio.* São Paulo: Summus
- CARDOSO, Gustavo (2007). **A mídia na sociedade em rede: filtros, vitrines, notícias.** Rio de Janeiro, RJ: FGV.
- CARLÓN, M.. **Contrato de fundação, poder e mediatização: notícias do front sobre a invasão do YouTube, ocupação dos bárbaros.** Matrizes Ano 7 – nº 1 jan./jun. 2013 - São Paulo – Brasil, p. 107-126
- COSTA, Ana Paula Silva Ladeira (2013). **Fluxos internacionais da comunicação: A circulação de formatos televisivos franqueados na América Latina.** Dissertação de mestrado, Instituto de Artes e

Comunicação, Universidade Federal Fluminense. Disp em [www.uff.br/ppgcom/wp-content/uploads/dout-ladeira-2013.pdf](http://www.uff.br/ppgcom/wp-content/uploads/dout-ladeira-2013.pdf)

FECHINE, Yvana. Transmídiação e cultura participativa: pensando as práticas textuais de agenciamento dos fãs de telenovelas brasileiras. In: **Revista Contracampo**, v. 31, n. 1, ed. dezembro-março ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014. Págs.: 5-22. FERREIRA, M.M. (coord.). Entrevistas: abordagens e usos da história oral. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

GARCIA CANCLINI, Néstor (2003). **Globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003

GARCIA CANCLINI, Néstor (2008). Imaginários culturais da cidade: Conhecimento / espetáculo / desconhecimento in COELHO, Teixeira (org.), **“A Cultura pela Cidade”**. São Paulo: Iluminuras : Itaú Cultural.

GARCIA-CANCLINI, Nestor (2001) **Culturas Híbridas** : Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad. Buenos Aires, Barcelona, México: Editora Paidós.

HARVEY, David. **A condição Pós-Moderna**. Uma pesquisa sobre a origem da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HARVEY, David. . **Rebel Cities**. From the right to the city to the urban revolution. London, New York: Verso. 2012

JAMESON, Fredric (1992). **The geopolitical aesthetic**: cinema and space in the world system. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

JAMESON, Fredric (1997). **Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevasco. Rio de Janeiro: Editora Ática.

JAMESON, Fredric **The Detections of Totality**. New York: Verso books, 2016.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JENKINS, Henry (2009). **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph.

LOPES, M.I.V.; OROSCO GÓMEZ, G. (Coords.) (2012). **Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos: Anuário OBITEL 2012**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LOPES, M.I.V.; OROZCO GÓMEZ, G. (Coords.) (2011). **Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências: Anuário OBITEL 2011**. São Paulo: Ed. Globo.

LOPES, M.I.V.; OROZCO GÓMEZ, G. (Coords.) (2014). **Estratégias de Produção Transmídia na ficção televisiva. Anuário OBITEL 2014**. Porto Alegre: Editora Sulina.

LOTZ, Amanda (2007). **The television will be revolutionized**. New York: New York University Press

LUSVARGHI, Luiza (2012). A nova ordem na ficção seriada da tv brasileira – um estudo sobre audiência e modos de endereçamento. Comunicação apresentada ALAIC 2012. **XI Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación.**, GT 7 - Estudios de Recepción, Montevideo, Uruguai

LUSVARGHI, Luiza (2012). Crimes Contemporâneos – Crítica social e Neopolicial na América Latina in “Televisão, Formas Audiovisuais e de Documentário, org. Gabriela Borges, Renato Luiz Pucci Jr., Gilberto Alexandre Sobrinho, vol.II, São Paulo, Campinas e Faro (Portugal): Edição Socine/Unicamp/Universidade do Algarve – CIAC.

MASSAROLO, JC, ALVARENGA, Marcus Vinícius Tavares (2010). Franquia Transmídia: O Futuro da Economia Audiovisual nas Mídias Sociais. Trabalho apresentado no **XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010, dentro do GP Publicidade – Marcas e Estratégias.

MITTELL, Jason (2004), **Genre and Television**. From Cop Shows to Cartoons in American Culture. New York and London: Routledge.

MITTELL, Jason (2015). **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling** New York and London: New York University Press, e-book;

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma, e PELLEGRINI, Christian. **Narrativas complexas na Ficção Televisiva** (2013). Niteroi: Contracampo. Edição 26, 2013, pg 21-37. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/308/263>

NAREMORE, James (2008). **More than Night. Film Noir in Its Contexts**, Updated and Expanded Edition Berkeley: University of California Press.

NEALE, Steve (ed. 2000). **Genre and Hollywood**. New York: Routledge, 2000.

SCOLARI, Carlos Alberto (2013). **Narrativas transmedia** : cuando todos los medios cuentan. Barcelona: Editora Deusto

VILCHES, L. (Org.) (2007). **Culturas y mercados de la ficción televisiva em latinoamérica: Anuário OBITEL 2007**. Barcelona: Editorial Gedisa

## A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA MULHER POPULAR EM DUAS TELENOVELAS DE JOÃO EMANUEL CARNEIRO: ASPECTOS DA MIDIATIZAÇÃO DE CLASSE SOCIAL E GÊNERO

*Rosana Mauro*<sup>176</sup>

---

### Resumo

A pesquisa analisa a construção discursiva da mulher popular nas telenovelas de João Emanuel Carneiro Avenida Brasil (2012) e A Regra do Jogo (2015/2016) a partir da perspectiva do conceito de midiatização. O foco da análise são personagens protagonistas que dialogam com a mulher popular do ponto de vista sócio-histórico. O quadro teórico apoia-se nos estudos de linguagem de Bakhtin, na Análise do Discurso e em estudos da estética audiovisual.

**Palavras-chave:** telenovela; midiatização; gênero; classe social; mulher popular.

---

176 Doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade de São Paulo. Mestre em Ciências da Comunicação pela USP. Pesquisadora do GELiDis – Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação. Tese sob orientação da Profa. Maria Cristina Palma Mungioli (PPGCOM/USP). Email: [mauro.rosana@gmail.com](mailto:mauro.rosana@gmail.com).

### **Abstract**

*The research analyzes the discursive construction of popular women in telenovelas of João Emanuel Carneiro Avenida Brasil (2012) and A Regra do Jogo (2015/2016) from the concept of mediatization. The focus of the analysis are protagonists characters that dialogue with popular women's socio-historical perspective. The theoretical framework builds on studies of Bakhtin's language, Discourse Analysis and the visual aesthetic studies.*

**Keywords:** telenovela; mediatization; gender; social class, popular women.

---

### **Introdução**

Este artigo faz parte de uma pesquisa de doutorado em andamento, cujo objetivo é analisar a construção das personagens femininas do núcleo popular - do ponto de vista discursivo, narrativo e da estética audiovisual – nas telenovelas de João Emanuel Carneiro *Avenida Brasil* (2012) e *A Regra do Jogo* (2015/2016), de modo a discutir as especificidades da teleficção no processo de midiaticização. Este trabalho faz uma primeira aproximação em relação à construção das personagens, a partir do conceito de midiaticização.

A midiaticização diz respeito à onipresença crescente da mídia em nossa sociedade na construção de conhecimentos e práticas sociais (COULDRY; HEPP, 2013). Nessa direção, a telenovela assume um papel privilegiado na arquitetura de um imaginário social brasileiro, inclusive em relação ao sentido de classes sociais e gênero no Brasil.

Acreditamos no aspecto independente da mídia no processo de midiaticização, aspecto esse adquirido no momento histórico em que mídias passam a operar por lógicas próprias, independentes de outras instituições (Hjarvard, 2014). Porém, entendemos que cada mídia e cada situação espacial possuem suas especificidades, como argumenta Braga (2014).

Nesse sentido, é frutífero o conceito de forças de moldagem utilizado por Hepp (2014) para se referir ao fato de diferentes mídias moldarem a comunicação de diferentes formas no processo de midiaticização. Acredita-se, assim, ser pertinente atentar para as especificidades não só da televisão, mas também da telenovela como um produto específico no conjunto dos programas televisivos. Na telenovela, a narrativa, a estrutura das cenas, os recursos televisuais, as personagens, entre outros fatores propiciam um tipo específico de identificação com o telespectador.

### **Mulher popular**

A noção de popular que atribuímos à mulher está relacionada à questão de classe social, que em sua gênese, acreditamos, esteja relacionada com a atividade de trabalho e com a posição ocupada no modo de produção social, como defende o marxismo.

Em *O Capital* (2013), originalmente publicado na Alemanha em 1867, Marx concebe a divisão de classes de acordo com a lógica capitalista que reproduz as diferenças entre os detentores dos bens e os assalariados de forma contínua, por meio da exploração do mesmo pelos donos do capital, com a instauração da mais-valia<sup>177</sup>. Ao longo do trabalho do autor, tem-se a oposição entre duas classes principais: a burguesia e o proletariado.

---

177 Valor adicional de um produto, que supera a soma dos valores necessários para a sua produção, como os

O sociólogo Ricardo Antunes aponta para a atualidade da concepção marxista ao abordar a classe-que-vive-do-trabalho (ANTUNES, 2001). Hoje, essa classe inclui, na visão do estudioso, todos aqueles que vendem sua força de trabalho, envolve tanto os trabalhadores produtivos que produzem diretamente mais-valia, como os trabalhadores improdutivos que a produzem de forma indireta.<sup>178</sup>

Consideramos também a noção simbólica do conceito de classe social, explorada por Bourdieu (2007), segundo o qual as diferenças primárias de classe encontram sua origem no volume global do capital: capital econômico, capital cultural e capital social. Ao longo de seu texto, Bourdieu aborda três grandes classes, as classes superiores, as classes médias e as classes populares, no interior das quais há subdivisões por ocupação profissional (BOURDIEU, 2007).

Assim, atribuímos a palavra popular como uma adjetivação de povo, para se referir ao comum à maioria das pessoas que são menos favorecidas na sociedade e que vivem do trabalho. Ou seja, em um sentido de *habitus* de classe social (BOURDIEU, 2007).

No que diz respeito à mulher brasileira, especificamente, consideramos como popular a “herdeira” da mulher urbana do final do século XIX e início do século XX, residente nas grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo. Mulher da periferia ou subúrbio, que vive socialmente em desvantagem - em relação à sociedade como um todo e também dentro de sua própria classe social em relação ao homem – e sempre precisou do trabalho fora do ambiente doméstico para sobreviver.

De acordo com Soihet (2015), a classe popular nas cidades brasileiras foi muito impactada com o projeto de modernização no início do século XX. Esse projeto contou com a aceleração da urbanização, o movimento das populações pobres para as capitais, o afrancesamento das cidades e a introdução de valores burgueses como o da propriedade privada. A população pobre passou a se concentrar nas regiões centrais, em habitações coletivas, casas de cômodos ou cortiços, nas quais a privacidade era facilmente rompida pela vigilância policial às camadas populares na época. Havia uma “vontade” dos dirigentes de derrubar tais moradias populares, consideradas focos de epidemias, corrupção moral e atraso.

Nesse cenário, havia o controle à vida sexual feminina, que se dava pelos interesses burgueses de propriedade privada que passavam pela necessidade de evitar a bastardia e garantir como herdeiros filhos legítimos, restringindo o espaço feminino ao âmbito privado. Porém, as mulheres populares que precisavam trabalhar para sobreviver não conseguiam se encaixar nesse ideal burguês e sofriam perseguição policial.

As mulheres da classe popular nas cidades pesquisadas pela autora (Rio e São Paulo) viviam mais como autônomas que como assalariadas, trabalhavam de lavadeiras, engomadeiras, doceiras, bordadeiras, floristas, cartomantes, entre outras ocupações. O trabalho tinha papel fundamental

---

meios de produção e a força de trabalho. Esse valor a mais é possível devido ao fato do capitalista não pagar pelo valor total gerado pelo trabalho de seus funcionários. Ele se apropria do trabalho destes e lucra com isso.

178 O trabalho produtivo é considerado como aquele que se troca diretamente por capital, ou seja, o trabalho assalariado servido a um capitalista. Já o trabalho improdutivo não é trocado por capital de forma direta, ele é executado pelos profissionais que trabalham por conta própria, mas não são grandes proprietários e não vivem de juros.

na autonomia dessas mulheres, que tinham a rua e as praças como espaço de lazer, trânsito e comunicação para o dia a dia de trabalho, ao contrário do que pregava a nova ordem para as mulheres como um todo, que deveriam se resguardar em casa e evitar sair sozinhas na rua.

Porém, apesar dessas diferenças, os ideais das mulheres de classes abastadas eram apresentados às mulheres populares que se sentiam inferiorizadas e aspiravam ao casamento formal. Em geral, elas aceitavam a dominação masculina e acreditavam ser delas a responsabilidade pelo trabalho doméstico, mesmo contribuindo com o sustento da casa.

Isto posto, temos o embasamento teórico para classificar as personagens femininas como populares. No total são 14 de cada telenovela.

### **Personagens**

De acordo com Candido há três elementos centrais num desenvolvimento novelístico: o enredo, a personagem e as ideias. No que diz respeito ao personagem, nosso foco, o autor aclara que há afinidades e diferenças entre os seres vivos e os seres da ficção. “Daí concluímos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário” (CANDIDO, 2014, p. 56). Desse modo, o autor explica que quando a ficção representa o ser humano de forma fragmentária, ela está retomando a forma incompleta como nós percebemos nossos semelhantes na vida real. Porém, no romance, o escritor precisa construir uma estrutura.

Existe a necessidade da simplificação no romance, que pode se manifestar nos gestos e frases da personagem, para que o leitor a marque e a identifique como portador de determinada personalidade e características. Assim, a personagem de romance é mais fixa e lógica, o que, na visão do teórico, não se refere à falta de profundidade “[...] mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra [...]” (2014, p.59).

Nesse sentido, Candido, recorrendo à história do romance e a seus teóricos, expõe dois tipos de romancistas, o de costumes e o de natureza. O primeiro concebe o homem pelas suas relações sociais e o segundo, retrata o homem pela profundidade de sua existência. Forster (2005), como o próprio Candido explica, retoma essas classificações históricas do romance e distingue as personagens entre planas e esféricas.

Forster (2005) compara em sua obra as personagens de ficção com as pessoas da vida real e, inclusive, intitula os capítulos dedicados aos personagens de “Pessoas”. Para ele, as pessoas da vida real e da ficção tendem a se comportar segundo o mesmo modelo. Os personagens planos, Forster explica, também chamados de tipos e caricaturas, são construídos em torno de uma ideia ou qualidade simples; são reconhecidos facilmente pelo leitor e lembrados também facilmente, o que são vantagens para o teórico. As personagens planas, segundo o autor, têm tendência à comédia, pois um personagem sério ou trágico plano seria muito enfadonho, já as pessoas redondas podem despertar mais sentimentos além de humor e inadequação

Forster aclara que uma forma para saber se um personagem é redondo é averiguar se ele tem a capacidade de nos surpreender convincentemente.

Este artigo visa a realizar uma breve análise discursiva de duas personagens de cada telenovela. Escolhemos, assim, para observação e comparação as duas vilãs, Carminha de *Avenida Brasil* e

Atena de *A Regra do Jogo*. Ambas podem ser consideradas o que chamamos de mulher popular, mas que para sobreviver ao invés de se dedicarem ao trabalho optaram por condutas antiéticas próprias das vilãs de telenovelas.

Para a análise, conforme exposto no início do artigo, utilizaremos as noções de Bakhtin de dialogia e polifonia. Os dois conceitos estão ligados entre si e têm como base a concepção sócio-histórica da linguagem. De acordo com Bakhtin/Volochinov (2002, p.43), as formas da comunicação verbal são determinadas pelas relações de poder e pela estrutura sociopolítica.

### **Vilãs populares**

Carminha (Adriana Esteves) pode ser considerada uma personagem redonda por apresentar diversas facetas e fugir do vilão unidimensional. A personagem faz parte de uma representação que foi cunhada pela mídia como a da “nova Classe C”. Carminha, que cresceu em um lixão, enriqueceu à custa de seu marido Tufão (Murilo Benício), jogador de futebol, que torna-se famoso e carrega consigo a família para morar em uma mansão construída no bairro popular *Divino*, onde já residiam. A vilã casou com o jogador por interesse, parte de um plano arquitetado com seu amante Max (Marcello Novaes), cunhado de Tufão e também morador da mansão.

Carminha é alvo de um plano de vingança da cozinheira da casa, Nina (Débora Falabella), que fora abandonada quando criança em um lixão pela vilã, madrasta da garota na ocasião. Além disso, Rita (antigo nome de Nina) ressentida-se pelo fato de Carminha ter roubado o dinheiro do pai e ter sido a responsável indireta pela morte do homem, que fora atropelado. Carminha não sabe que Nina e Rita são a mesma pessoa, e contrata a cozinheira, mantendo com ela, no início da trama, uma relação próxima.

De acordo com Mauro e Trindade (2012), Carminha apresenta quatro identidades diferentes, a da individualidade patológica, a de uma classe emergente arrogante, a da tradição e moral fingida e uma última identidade vaidosa e um pouco inocente, que demonstra apreço por Nina e amor pelo filho Jorginho (Cauã Reymond). O aspecto da arrogância está atrelado à sua vilania, pois a personagem já possuía o sonho de enriquecer e se diferenciar desde quando era pobre, faz parte de seu caráter amoral, de sua individualidade expressa pela ganância.

Sua arrogância e maldade estão presentes no desprezo que Carminha tem de seu passado pobre; quando exige ser tratada como uma rainha pelas empregadas, e, longe do marido, as proíbe de comer a mesma comida da casa, repreende, e faz questão de mostrar as distinções sociais a partir de seu poder de consumo; nas passagens em que maltrata sua filha Ágata (Ana Karolina), entre outros aspectos.

Carminha não é caracterizada da forma plana como Ivana (Letícia Isnard) e Muricy (Eliane Giardini), que se vinculam principalmente à comédia, ao exagero nos modos e gostos (decotes profundos e cores fortes, por exemplo), dialogando com a visão burguesa em relação à mulher popular (SOIHET, 2015). Mas, nem por isso a personagem está isenta da comicidade e da caracterização vinculada ao *Kitsch*. Este aparece na personagem com mais clareza na decoração da casa, que apresenta o excesso na mistura de diferentes estilos. Nas vestimentas, Carminha é sóbria e comportada assemelhando-se às mulheres do núcleo rico da trama. Inclusive, a bolsa usada pela personagem,



bem como suas camisas de seda fizeram sucesso e tiveram procura por parte do público. Também para comida, a moça apresenta um gosto considerado refinado.

Ao mesmo tempo, tem-se a decoração da casa por ela escolhida que exhibe a tendência para o exagero de uma nova rica. Por exemplo, as miniaturas de abacaxi, a estátua de mico que sustenta a fruteira, o vaso com um rosto pintado, gato de porcelana, o uso do dourado pela casa, a mistura de estampas e o excesso de porta-retratos na estante da sala. Além disso, há a ignorância da personagem no que diz respeito à cultura, ela não se interessa pelos livros trazidos por Nina e demonstra falta de conhecimento em determinadas cenas. Também a linguagem da personagem, principalmente quando não está sendo dissimulada, é bastante popular e, por vezes, vulgar, com termos como “vaquinha” e “corno”.

A comicidade da personagem está presente na sua dissimulação. Ela finge ser uma mãe de família exemplar, religiosa e tradicional. Para isso, muda o seu linguajar, inclusive, com a utilização de termos antigos como “concubinato”, para se referir ao modo de vida de sua rival. O trecho a seguir, no qual os personagens discutem a propaganda da rede de cabeleireiros de Tufão e Monalisa (Heloísa Périssé), ilustra esse tom paródico.

Carminha: “Aliás, quero saber direitinho como é que vai ser essa tal foto aí do outdoor.”.

Muricy: “Ah, nossa, isso eu também queria saber.”.

Tufão e Max explicam

Carminha: “Cês não me aprontem nada indecente, pelo amor de Deus. Porque se deixar seguir pela cabeça daquela sócia de vocês lá, aquela mulherzinha amoral, nós vamos acabar em Sodoma e Gomorra.”.

Leleco (Marcos Caruso): “Que é isso?”.

Tufão: “Sodoma e gangorra?”. Risos.

Max: “Ô Carmen Lúcia, a propaganda ela pede um pouco de sensualidade.”.

Carminha se exalta: “Tô vendo que é indecente.”.

Muricy: “Tô vendo tudo.”.

Tufão fala rindo: “Fala logo Max. Fala logo, que a mulher tá de calci... de u... de biquíni lá...”.

Carminha: “Foi ideia tua, né, Max.”.

Max explica

Carminha: “Olha aqui, com que cara eu fico quando eu encontrar o padre Solano?”.

Leleco murmura sem estar enquadrado na câmera: “Ah bom.”.

Carminha: “Como é que eu vou explicar pra ele o anúncio da minha firma. Uma mulher pelada fazendo embaixadinha. Problema meu né, problema meu, deixa que eu resolvo, é isso...”.

Muricy fala sem ser enquadrada na câmera: “Problema nosso, depois a gente tem que se resolver...”.

Carminha dá um tapa em Tufão: “Se tu relar...” - Tufão ri - “... um dedo naquele fio de cabelo mal alisado, você tá perdido na minha mão, Tufão. Perdido.”

No trecho o interdiscurso é marcado por sua relação com a Bíblia. Carminha cita “Sodoma e Gomorra”, duas cidades que teriam sido destruídas por Deus com enxofre e fogo devido a atos imorais. Essa citação e as referências ao padre fazem parte da construção de uma personalidade falsa de esposa e mãe exemplar de Carminha que a vilã alimenta por meio de fingimentos. Pode-se ver ainda, nessa cena uma paródia de uma família religiosa e tradicional.

Além dos momentos de fingimento e de maldade explícita, Carminha, como já mencionado, possui um lado afetuoso. O público tem acesso, assim, a dois momentos da “bondade” da personagem, a dissimulada (dissimulação acessada somente pelo público e não pelos outros personagens, com a exceção de Max) e aquela que faz realmente parte da personagem, visível quando ela conversa com Nina, antes de descobrir que se trata de Rita. Ao contrário de seu comportamento com outras pessoas da casa, Carminha não faz careta quando Nina vira as costas, por exemplo. Também demonstra amor sincero por seu filho Jorginho.

É possível averiguar, desse modo, diferentes vozes pertencentes à personagem Carminha, e a dialogia com aspectos sociais. Há o diálogo com o discurso da religiosidade, a paródia à família tradicional e diálogo com a sociedade de consumo, por exemplo, nas atitudes da personagem. Carminha também transita por linguagens diferentes, a popular, a da malandragem e da tradição exagerada e antiquada. Em determinados momentos, se assemelha a uma bruxa de conto de fadas que maltrata crianças e empregadas, em outros aparece de modo cômico e até afetuoso.

O desenrolar da história de Carminha também apresenta interdiscursividade com narrativas literárias, que exploram a vingança da empregada doméstica contra a patroa. Em dado momento, Carminha descobre quem é Nina e esta a chantageia e a tortura psicologicamente, exigindo serviços domésticos de Carminha, em uma inversão de papéis que fora explorada na clássica obra *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, entre a empregada Juliana e a patroa Luísa.

Atena (Giovanna Antonelli), de *A Regra do Jogo*, por sua vez, também é uma vilã amoral, uma estelionatária de origem pobre, cujo verdadeiro nome é Francineide, residente de uma pensão no subúrbio do Rio de Janeiro. No início da trama, Atena se aproveita de sua bela aparência para aplicar um golpe no protagonista Romero Rômulo (Alexandre Nero). Ela o seduz, e consegue uma cópia da chave do seu apartamento, onde invade e rouba o dinheiro que o rapaz tinha escondido. Ele a desmascara, mas como ela sabe muito sobre Romero, ela o chantageia, se muda para a sua cobertura e, tempos depois, passa a fazer parte da facção à qual Romero pertence.

Assim como Carminha, Atena é gananciosa, mas demonstra afetividade no decorrer da trama quando se apaixona de verdade por Romero. A personagem tem um apelo maior ao romantismo no desenrolar da novela. Diferente de Carminha, sua dissimulação não passa pela mãe de família tradicional, ela finge ser uma mulher rica para aplicar seus golpes, sempre sensual e bem humorada, dialogando com o arquétipo da *femme fatale* muito presente no filme *noir* francês de meados do século XX. A comicidade da personagem está em seu lado divertido, na leveza das cenas, mesmo quando aplica seus golpes. As trilhas sonoras da personagem são animadas, conferindo um caráter de descontração às suas atitudes. Trata-se de uma vilã que deseja aproveitar a vida, beber drinques caros, desfrutar de banho em hidromassagem, entre outros luxos. É uma personagem jovem e bastante ligada aos prazeres imediatos e ao consumo.

A linguagem utilizada pela personagem é popular, com trejeitos de malandragem em alguns momentos. Suas roupas são sensuais e demonstram luxo. Apenas em alguns momentos ela veste-se de forma simples, por exemplo, no início da trama em cenas na pensão. Até mesmo o final da personagem é mais leve e divertido que o de Carminha, pois, Atena não se redime, o fim dado a ela é aplicar golpes no exterior com o seu comparsa Ascânio (Tonico Pereira), com quem desenvolve certa afetividade. A carga dramática de Carminha é maior. É possível sugerir que Carminha é uma personagem mais complexa, mais imprevisível, capaz de surpreender mais, se encaixando na imprevisibilidade convincente da personagem redonda explicada por Forster (2005).

Atena apresenta dubiedade em relação ao empoderamento feminino. No início, se mostra independente, apesar de criminosa, uma mulher sedutora livre que não deseja se vincular amorosamente, apesar de proferir um discurso de repulsa às mulheres. Porém, ao se apaixonar por Romero, ela deseja o amor romântico com o rapaz e, por muitas vezes, se humilha para conseguir esse amor. No final, é realizado um casamento entre os dois. O trecho da cena abaixo, do dia 11 de setembro de 2015, demonstra o discurso inicial de Atena e seu viés divertido. Atena e Romero estão se conhecendo em um restaurante, um pouco antes o rapaz havia terminado um namoro de forma grosseira com uma garota que se exalta, grita e joga bebida no rosto dele. Atena observa e ao ver que ele se aproxima do balcão onde ela está, pede dois drinques. Os dois iniciam uma conversa da qual foi extraída o seguinte pedaço.

Ele se interessa muito pela conversa, sente-se contemplado pelas preferências da moça. Atena paga a conta, inclusive. Apesar dela, em certa medida, dissimular-se para conquistá-lo, ou seja, dizendo exatamente o que ele deseja ouvir, para posteriormente roubá-lo, o discurso machista da personagem tem respaldo no decorrer da trama em seu comportamento e desfechos, como o casamento. Trata-se de um discurso machista, porque, apesar da demonstração de um desprendimento feminino sexual, ela reafirma os mesmos valores da dominância masculina, da aceitação da traição e da cafajestagem masculina, e nenhuma empatia com a ex-namorada de Romero e com as mulheres, de modo geral. Além disso, o desenrolar da personagem sustenta a frase de Romero dita em outro momento da conversa, da qual um pedaço está acima, de que no fundo toda mulher quer um homem para casar.

Desse modo, é possível perceber uma personagem menos polifônica em Atena. Carminha é mais elaborada até mesmo no que diz respeito à construção do seu passado familiar. Porém, as duas têm em comum a procura por luxo, elas querem se dar bem na vida com pouco esforço, se aproveitam da aparência física – as duas são belas, esbeltas, jovens e loiras. Elas usam os relacionamentos para obter o que desejam. Ambas não apreciam em nenhum momento em situação de trabalho e negam suas raízes pobres. De certa forma, elas dialogam, é possível inferir, com a história da mulher popular contada por Soihet (2015) no âmbito das poucas oportunidades, da origem pobre, e da dependência dos relacionamentos para obterem status social, embora elas revelem um lado negro específico das personagens vilãs.

### **Considerações finais**

De acordo com as breves análises, entende-se que as duas personagens permitem, a produção de um sentido de mulher popular, em escalas diferentes, com a chave interpretativa da vilania, por meio de suas linguagens, estética, comportamento e narrativa.

Do ponto de vista da midiatização, os diversos aspectos da construção dessas personagens fazem parte da especificidade da teleficção, um diferencial das forças de moldagem, para usar a expressão de Hepp (2014), do gênero telenovela e, mais especificamente, da construção realizada pelo escritor João Emanuel Carneiro e a diretora Amora Mautner.

### Referências

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**. Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2001.

BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochinov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução: Daniela Kern; Guilherme F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRAGA, José Luiz. Lógicas da mídia, lógicas da midiatização? In: Fausto Neto, Antonio; Anselmina, Natália Raimondo; Gindin, Irene Lis. (Org.). **Relatos de investigaciones sobre mediatizaciones**. 1ed. Rosário, Argentina: UNR Editora, 2015, v. 1, p. 15-32.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

COULDRY, Nick; HEPP, Andreas. **Conceptualizing mediatization**: contexts, traditions, arguments. *Communication Theory*, v. 23, Issue 3, p. 191-201, 2013.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. São Paulo: Globo, 2005.

HEPP, Andreas. As configurações comunicativas de mundos midiatizados: pesquisa da midiatização na era da “mediação de tudo”. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n.1, p. 21-44, jan/jun. 2014.

HJARVARD, Stig. **Midiatização**: conceituando a mudança social e cultural. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n.1, p. 21-44, jan/jun. 2014.

MARX, Karl H. (1867). **O Capital**: Crítica da Economia Política: Livro I: O processo de produção do capital. Tradução: Rubens Enderlej. São Paulo: Boitempo, 2013.

MAURO, Rosana; TRINDADE, Eneus. “O estereótipo da vilã emergente na construção das identidades discursivas de Carminha em Avenida Brasil”. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom 2012). **Anais do Intercom**, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-0389-1.pdf>. Acessado em: 30 maio. 2016.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil Urbano. In: DEL PRIORE, Mary (org). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015.

# A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA IDENTIDADE FEMININA NAS GERAÇÕES DA SÉRIE TELEVISIVA 3 TERESAS

Sílvia Dantas<sup>179</sup>

---

## Resumo

O trabalho analisa a construção de sentidos da identidade feminina por meio dos discursos de três gerações de mulheres da série televisiva *3 Teresas*, veiculada no canal GNT (2013-2014). Com dramaticidade e humor, a série apresenta os conflitos geracionais entre avó, mãe e filha, no contexto atual de transição demográfica. Amparada nos Estudos Culturais, Estudos Latino-Americanos de Comunicação e Estudos sobre séries, a pesquisa possui enfoque multidisciplinar e pretende examinar as conexões entre a linguagem verbo-visual e a construção simbólica da identidade feminina por meio do discurso teleficcional.

**Palavras-chave:** Ficção televisiva; gênero; discurso.

## Abstract

*The paper analyzes the construction of feminine identity through the speeches of three women's generations from the television series "3 Teresas", broadcasted on pay television channel GNT (2013-2014). With drama and humor, the series presents the generational conflict between grandmother, mother and daughter, in the current context of demographic transition. Supported by Cultural Studies; Latin American Studies of Communication; and TV Series Studies, the research has a multidisciplinary approach and purposes to investigate the connections between the verbal-visual language and the symbolic construction of female identity.*

**Keywords:** TV fiction; gender; discourse.

---

## Introdução

Esse texto traz algumas discussões desenvolvidas na atual pesquisa de doutorado em andamento no PPGCOM-USP iniciada em 2014<sup>180</sup>, direcionada para a área de concentração I (Teoria e pesquisa em Comunicação) e Linha de Pesquisa 2 (Linguagens e Estéticas da Comunicação).

A fim de buscar as conexões entre a linguagem verbo-visual e a construção simbólica das identidades femininas por meio do discurso teleficcional, a investigação parte do contexto atual de transição demográfica marcante na contemporaneidade e bastante divulgado pela mídia.

Pesquisas recentes, como a da Organização Mundial da Saúde divulgada pela Agência Brasil (2015), informam que o número de pessoas com mais de 60 anos no mundo vai dobrar até 2050. Também no Brasil os números impressionam. Considerado até pouco tempo jovem, o País tem apresentado mudanças significativas na composição etária da população. A pirâmide demográfica, antes concentrada principalmente em uma expressiva base – marcada pelas crianças –, começa a se alterar de forma paulatina e constante. Embora ainda predominem as faixas de 10-19 e de 30-39

---

179 Doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade de São Paulo (PPGCOM/USP), bolsista CAPES. Mestra em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). Integra o Grupo Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Email: silviagdantas@gmail.com

180 Pesquisa de doutorado orientada pela Profa. Dra. Maria Cristina Palma Mungioli (PPGCOM/USP).

anos, o envelhecimento gradual da população brasileira torna-se cada vez mais importante, impactando decisivamente na dinâmica social.

Nesse contexto, merece destaque o fenômeno da “feminização” da velhice, isto é, a efetiva concentração de mulheres nessa faixa etária, como indica estudo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) realizado por Borges *et al.*

A razão de sexos para a população com mais de 60 anos de idade é de cerca de 0,8, indicando que existem aproximadamente 80 homens para cada 100 mulheres, resultado dos diferenciais de mortalidade entre os sexos, cujas taxas para a população masculina são sempre maiores do que aquelas observadas entre as mulheres. (BORGES *et al.*, 2015, p. 147)

O envelhecimento populacional e a “feminização” da velhice acarretam, dentre outros fatores, uma maior convivência entre as gerações. Além disso, é importante perceber também as distintas formas como homens e mulheres se relacionam com a velhice, razão pela qual os estudos de gênero são fundamentais para entender melhor a transformação do feminino na contemporaneidade.

Nesse cenário, despertou nossa atenção a série *3 Teresas* (GNT, 2013-2014), produção nacional que trata da convivência de três gerações, ao tempo em que evidencia também a questão de gênero e a transformação da identidade feminina no início do século XXI. Com esse objeto empírico, nossa intenção é analisar a construção de sentidos da identidade feminina por meio dos discursos de três gerações de mulheres da série.

Amparada nos Estudos Culturais, Estudos Latino-Americanos de Comunicação e Estudos sobre séries, a pesquisa de doutorado que se encontra em andamento dialoga ainda com o campo da sociologia, antropologia e história, por meio dos estudos de gênero e gerações, e utiliza o ferramental teórico-metodológico dos estudos de linguagem empreendidos por Bakhtin e da Análise do Discurso de linha francesa, com foco na construção discursiva. Trata-se, assim, de um estudo de caso com abordagem qualitativa e enfoque interdisciplinar, buscando observar a construção da identidade feminina no eixo geracional representado por filha, mãe e avó, a fim de entender como as mulheres de uma mesma família relacionam-se e constroem-se por meio dos discursos.

### **A Série 3 Teresas**

Com direção de Luiz Villaça<sup>181</sup>, a série *3 Teresas* foi uma coprodução da Bossa Nova Films com o GNT, canal em que foram exibidas duas temporadas, em 2013 e 2014, de 13 episódios semanais cada, e 23 minutos de duração, totalizando até o momento 26 episódios.<sup>182</sup> A previsão de uma terceira temporada para 2016, anunciada por Kogut e Bangos<sup>183</sup>, não se concretizou até o momento.

---

181 Luiz Villaça dirigiu também *Por trás do pano* (1999), *Cristina quer casar* (2003) e *O contador de histórias* (2009), *De onde eu te vejo* (2016), além do quadro *Retrato Falado*, do *Fantástico* (Globo) durante oito anos. Dirigiu também as séries *Te quero*, *América*, *Norma* e *A mulher do prefeito* (indicada ao Emmy Internacional, em 2014) e a série *Vizinhos* (GNT). Disponível em: <<http://eueocinema.com/2015/08/12/3-teresas-como-se-faz-uma-excelente-serie-brasileira/>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

182 Atualmente, a série está disponível na plataforma digital: <<http://globosatplay.globo.com>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

183 Segundo Kogut (2014), “3 Teresas ganhará uma terceira temporada no GNT. A nova leva de episódios deve ir ao ar em 2016. É que Luiz Villaça, diretor da atração, está trabalhando em *Vizinhos*, nova série para o

A trama apresenta como personagens principais três mulheres pertencentes a diferentes gerações e com mesmo nome, cujos apelidos a distinguem: Teresinha (vívda na ficção por Claudia Mello) é a mais velha, aposentada e mãe de Teresa (Denise Fraga), que, por sua vez, tem em torno de 40 anos, é vitrinista e recém-separada do marido, com quem tem uma filha, Tetê (Manoela Aliperti). Esta é adolescente estudante e está às voltas com o primeiro namorado e o início da vida sexual. A partir da separação de Teresa (Denise Fraga), mostrada no primeiro episódio da série, ela vai morar com a mãe e leva a filha, dando início à narrativa definida pela emissora como:

Uma série sobre a convivência, na mesma casa, de três gerações de mulheres, apoiando e enlouquecendo umas às outras, dividindo o mesmo espaço e o mesmo nome. Três visões muito particulares de mundo, três olhares diferentes para problemas semelhantes, em um programa repleto de humor, sentimentos e deliciosos conflitos. (GNT, 2013)

Em entrevista a Marília Gabriela (2013), o diretor Luiz Villaça declarou: "sempre tive essas três Teresas na cabeça". Segundo ele, é encantador falar de mulheres, abordar essas três gerações possíveis e explorar a riqueza do cruzamento das três idades. Na entrevista, Denise Fraga completou que o mais interessante é perceber como o mesmo conflito se dá em idades diferentes e como cada uma delas encara situações semelhantes.

*3 Teresas* nasceu há muito tempo atrás na verdade. Eu sempre tive um grupo de criação que fazia coisas pro *Fantástico*, e a gente um dia falou das *3 Teresas*, essas três mulheres, mas foi uma coisa que ficou meio engavetada ali... um dia vamos fazer. E com essa abertura que rolou, com essa vontade do GNT de produzir série, uma dia numa reunião a gente falou: olha, eu tenho uma coisa que eu acho que cabe muito bem. Daí montamos uma nova equipe. (VILLAÇA, 2013)<sup>184</sup>

A equipe a que ele se refere inclui Leonardo Moreira e Rafael Gomes<sup>185</sup>, responsáveis pelo roteiro de *3 Teresas* e *Vizinhos* (GNT, 2015), série que também aborda o conflito de gerações e a síndrome do ninho vazio, além do recente filme *De onde eu te vejo* (Warner Bros., 2016)<sup>186</sup>. Em comum nesses trabalhos, a preocupação com o sensível, característica tanto do diretor quanto da atriz Denise Fraga, sua esposa. Ao serem perguntados sobre as afinidades profissionais, Denise respondeu que os dois têm "um tom parecido: essa coisa da comédia cotidiana, o humor permeando, essa coisa emocional."<sup>187</sup> Segundo o roteirista Rafael Gomes, o objetivo da série *3 Teresas* era "uma 'comédia dramática', que tivesse meios tons, que buscasse um equilíbrio entre gêneros" (NETLABTV, 2013).

---

canal." Fonte: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2014/11/bianca-comparato-fara-personagem-dramatico-na-proxima-novela-das-18h.html>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

184 VILLAÇA, Luiz. In: Marília Gabriela entrevista. Marília Gabriela conversa com Denise Fraga e Luiz Villaça. Exibido em 07/05/2013. Disponível em: <<http://globosatplay.globo.com/gnt/v/2678440/>>

185 Rafael Gomes é diretor, dramaturgo e roteirista, formado em Cinema pela Faap. No seu currículo, destaca-se a série infanto-juvenil "Tudo O Que É Sólido Pode Derreter", para a TV Cultura, "Alice" e "Louco Por Elas", da TV Globo. Fonte: <http://substanciafilmes.com.br/wp-content/uploads/2015/06/CV-RafaelGomes.pdf>. Leonardo Moreira é dramaturgo e diretor da Companhia Hiato, de São Paulo, estreou como autor e diretor com a peça *Cachorro Morto* (2008) e com o texto seguinte, *Escuro*, recebeu o Prêmio Shell 2011 de Melhor Autor. É um dos roteiristas do longa-metragem *A noite do Halley* e de séries para a televisão. Fonte: <http://www.ciahiato.com.br/companhia-direcao.html>

186 O filme é uma comédia romântica que conta a história de amor e separação de um casal (Denise Fraga e Domingos Montagner) em paralelo com a evolução da cidade de São Paulo.

187 FRAGA, Denise. In: Marília Gabriela entrevista. Marília Gabriela conversa com Denise Fraga e Luiz Villaça. Exibido em 07/05/2013. Disponível em: <<http://globosatplay.globo.com/gnt/v/2678440/>>

Para isso, o trabalho foi árduo: Cada um dos episódios teve pelo menos seis versões antes da final, com o objetivo de que a história fosse convincente e o mais natural possível (NETLABTV, 2013).

Como resultado, o texto é considerado um dos pontos altos da série na avaliação da imprensa especializada. Laviano (2013) destaca o “texto espetacular e atuações sob medida”. Montone (2013) estranha o pouco destaque publicitário para uma produção tão primorosa: “Enquanto assistia fiquei me perguntando: por que o canal não fez o mesmo estardalhaço com a série como fez com *Sessão de Terapia*?” Bandos (2015) destaca a excelência da produção: “Tanto aspectos técnicos, quanto narrativos provam que *3 Teresas* é uma produção nacional acima da média. Um bom roteiro, combinado a um ótimo elenco e a uma bela ideia original [...]” Por razões como essas, foi considerada “um dos melhores lançamentos da temporada cheia de novidades no canal” (KOGUT, 2013).

Além disso, a série foi indicada como uma cinco das finalistas da premiação anual da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de 2013 na categoria televisão<sup>188</sup> e foi indicada ainda ao Prêmio Contigo 2015 – Melhor Série em Canal Fechado. Além de sucesso de crítica, a série também teve boa resposta de audiência<sup>189</sup>.

### **Cultura das séries: influências e realismo**

Ao defender que vivemos em um cenário cultural singular que pode ser denominado como uma “cultura das séries”, Silva (2014) atribui grande importância às formas narrativas, destacando-se a importância do texto, a premência da complexidade e a consagração do escritor/produtor. Como o autor destaca, o texto das séries é um grande atrativo, muito beneficiado pela migração de roteiristas do cinema que passaram a considerar a TV como possibilidade que confere mais liberdade criativa e autoral ao escritor/produtor.

Conforme Lima (2013), em matéria para a Folha de S. Paulo, referindo-se a séries americanas, mas que também pode ser aplicado a produções ficcionais brasileiras, “o ponto central da onda migratória é o texto. O roteiro de TV deixou as fórmulas e hoje aposta em estruturas dramáticas complexas, que se espriam por temporadas”. O aprofundamento das personagens e a complexidade das narrativas são apontados, por exemplo, em séries classificadas como fenômenos de audiência e crítica, como é o caso das recentes *Breaking Bad* e *Mad Men*.

Para *3 Teresas*, o roteirista Rafael Gomes comenta a inspiração que surge a partir das séries norte-americanas: “Nós vimos muitas séries nos últimos 15 anos, quando a TV americana teve esse boom de séries muito boas, e elas fazem parte do nosso cotidiano hoje” (NETLABTV, 2013). Mas ele vai além e reforça a necessidade de que os profissionais brasileiros desenvolvam seu próprio know-how considerando o contexto brasileiro, pois é preciso “aprender a fazer, aprender a construir séries. Por mais que a gente tenha milhões de modelos, da própria televisão americana, fazer a sua

---

188 Concorreram na categoria as séries *Agora Sim* (Sony/Mixer); *A Menina Sem Qualidades* (MTV Brasil/Estudios Quanta); *O Negócio* (HBO/Mixer); *3 Teresas* (GNT/Bossa Nova Films) e *Latitudes* (TNT/Losbragas/House Entertainment), sendo esta última a vencedora, conforme informações do site Meio e Mensagem, 2013.

189 Conforme Kogut (2014), *3 Teresas* ocupou o primeiro lugar na TV paga entre mulheres das classes A e B com mais de 18 anos, considerando os dados do Ibope até 12 de junho de 2013.



própria série é outra coisa. E mais que isso: fazer a sua própria se comunicar com o público brasileiro” (NETLABTV, 2013).

Nesse sentido, a Lei da TV Paga (Lei 12.485/2011) fomentou o desenvolvimento de séries brasileiras nas emissoras a cabo, possibilitando um grande incentivo às produções. Villaça exalta a maior produção de conteúdo nacional nos canais a cabo como forma de melhorar a qualidade das produções e gerar influências recíprocas: “essa abertura do canal a cabo vai influenciar a TV aberta, que vai influenciar o cabo, que vai influenciar o cinema”.<sup>190</sup> A forte influência do cinema, aliás, é um ponto crucial na obra do diretor, que admite sua intenção de fazer produtos televisivos semelhantes à qualidade do cinema.

3 Teresas foi – acho que pra todo mundo que fez, e não sou só eu, atores, não, equipe também – foi... é um marco assim. Foi realmente a possibilidade de fazer uma comédia e uma busca disso que eu te falei, da atuação de um jeito que eu acredito muito, dos tempos, de uma direção de arte absolutamente inteirinha feita em locação, então com aquela super verdade da casa que existe, não é estúdio, então, de uma aproximação muito forte com o cinema. E isso é muito encantador.” (VILLAÇA, 2013)<sup>191</sup>

Buscando uma maior aproximação com o cotidiano das personagens, toda a série foi filmada em uma casa escolhida pelo diretor, já utilizada como locação inclusive em outras produções, como é o caso do quadro *Retrato Falado*, exibido no Fantástico (2000-2003). Segundo Villaça, “ela tem cara de casa de avó, de quem viveu o auge nos anos 1960/70 e agora está em decadência” [...].É uma casa com muitas fugas para colocarmos as câmeras. Aproveitamos o realismo” (O ESTADO DE S. PAULO, 2015).<sup>192</sup>



Figura 1. A casa das 3 Teresas



Figura 2. Objetos em cena na casa da avó

O roteirista Rafael Gomes acrescenta que a série “tem personagens e situações muito reais. Às vezes com pitadas de absurdo, às vezes com pitadas de estranhamento, mas sempre com verossimilhança” (NETLABTV, 2013).

190 VILLAÇA, Luiz. In: Marília Gabriela entrevista. Marília Gabriela conversa com Denise Fraga e Luiz Villaça. Exibido em 07/05/2013. Disponível em: <<http://globosatplay.globo.com/gnt/v/2678440/>>

191 VILLAÇA, Luiz. In: Marília Gabriela entrevista. Marília Gabriela conversa com Denise Fraga e Luiz Villaça. Exibido em 07/05/2013. Disponível em: <<http://globosatplay.globo.com/gnt/v/2678440/>>

192 O Estado de S.Paulo. Cultura. Casa usada na série mantém móveis dos moradores. 28 abr. 2013. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,casa-usada-na-serie-mantem-moveis-dos-moradores-imp-,1026430>>. Acesso em: 23 ago. 2014.

Merece destaque, ainda, o fato de que a grande maioria dos títulos dos episódios da série *3 Teresas* fazem referência a filmes<sup>193</sup>. Há também alusões a nomes de músicas ou bandas<sup>194</sup>, ou ainda frases famosas ou trechos de poemas, como é o caso de *O Inferno São Os Outros* (frase de Jean-Paul Sartre); *Navegar É Preciso* (frase de Fernando Pessoa) e *De Onde Estou Já Fui Embora* (trecho de poema de Manoel de Barros). Trata-se do importante recurso do interdiscurso, visto que as palavras já foram ditas e o discurso surge como resultado de uma cadeia discursiva. Associado à memória discursiva, o interdiscurso envolve a relação do discurso com uma multiplicidade de outros textos recebidos e remete à circularidade, visto que cada sujeito se alimenta dos diversos discursos – da mídia, da escola, da política etc. Assim, “todo discurso se estabelece na relação com um discurso anterior e aponta para outro. Não há discurso fechado em si mesmo mas um processo discursivo do qual se podem recortar e analisar estados diferentes” (ORLANDI, 2009, p.62).

Além de evidenciar o vasto conhecimento de outros produtos da indústria cultural por parte dos roteiristas e diretor, que influenciam a produção, esse recurso de alusão remonta à importância dos detalhes, que Jost (2015) menciona. Esse autor atribui grande papel às referências externas, que surgem como uma recompensa para o bom observador quando analisa, por exemplo, a série norte-americana *Dexter*, na qual a maioria dos títulos se referem a programas de televisão ou rádio, músicas ou filmes. Para ele, essas alusões a outros mundos fictícios justificam-se pela explicação da ficção pela própria ficção (JOST, 2015, p. 172).

### **Gestão dos comportamentos e reflexividade**

O foco da produção são os conflitos e a convivência entre as gerações no seu cotidiano, tema que acompanha a tendência de aumento de séries abordando a vida privada e a intimidade, apontada por Jost (2012, p. 49).

Este autor parte da análise de Frye sobre os cinco modos ficcionais (Mítico; Romanesco; Mimético alto; Mimético baixo e Irônico) para constatar o abandono progressivo da escala mítica dos super-heróis, com a aproximação cada vez maior das pessoas comuns, que oscilam entre a vida profissional e a particular, sem superioridade em relação ao meio e aos seus semelhantes. Segundo ele, tanto a literatura quanto as séries passaram paulatinamente dos modos de ficção elevada aos modos mais baixos, de tal forma que hoje “a maioria das séries conta a história de personagens do modo mimético baixo, isto é, de personagens que se parecem conosco” (JOST, 2012, p.35). Isso confere uma impressão de realismo, pois articula vínculos entre a ficção e o telespectador, e possibilita um maior reconhecimento entre este e a personagem.

---

193 Filmes: *O Turista Acidental* (1988); *Um Corpo Que Cai* (1958); *Sonho de uma Noite de Verão* (1999); *Adivinhe Quem Vem Para Jantar?* (1967); *Todos Dizem Eu Te Amo* (1996); *Prova De Fogo - Maze Runner* (2015); *Incêndios* (2010); *A Morte Do Caixeiro Viajante* (peça de teatro de Arthur Miller escrita em 1949, filme de 1951 e outra versão de 1985); *Um Bonde Chamado Desejo* (1995); *De Repente, 18* (referência a *De repente, 30*, filme de 2004); *Como Se Fosse A Primeira Vez* (2004); *Uma mulher sob influência* (1974).

194 Referências a músicas/bandas: *Vista Para O Mar* (música O Amor Verdadeiro Não Tem Vista Para O Mar, de Pullovers); *Como Nossos Pais* (música cantada por Elis Regina); *A Banda Mais Bonita Da Cidade* (banda que se tornou famosa pela música *Oração*, divulgada na internet).

A presença de três gerações femininas facilita a identificação com o público, que se reconhece nas situações ligadas à gestão dos comportamentos e à reflexividade, descrita por Giddens (2002, p. 72) como um “processo de auto-interrogação sobre como o indivíduo maneja o tempo de sua vida”.

Teresa (mãe) é obcecada pela busca da felicidade e angustiada sobre o futuro em constante busca pela “felicidade compulsiva e compulsória” (FREIRE FILHO, 2010, p. 17). É sua a iniciativa pelo fim do seu casamento, pois está disposta a conquistar a “vista pro mar”, intertexto que surge em várias cenas do episódio inaugural como uma metáfora para a felicidade e a realização completa, pois “viver cada momento reflexivamente é uma questão de intensificar a consciência dos pensamentos, sentimentos e sensações corporais” (GIDDENS, 2002, p. 71). Atraída pelo *ethos* da contemporaneidade marcado pela responsabilidade individual pela sua trajetória e pela eterna busca da felicidade, a personagem experimenta formas de ser e de viver a fim de transformar seu estilo de vida e adaptar-se ao espírito do tempo.

Dona Teresinha (avó) é ativa e animada, mas também alcoólatra e cleptomaniaca. Da geração que viveu intensamente os anos 1960, ela se intitula como transgressora, mas atualmente encontra-se mais acomodada. No entanto, chega a fumar maconha em um “baile da terceira idade” e fica bastante agitada. Demonstra o desejo de viver intensamente os últimos anos, tendo como imperativos a felicidade e o gozo da liberdade urgentes (FREIRE FILHO, 2010), numa conduta que se assemelha bastante à dinâmica ativa atribuída em geral ao jovem.

De fato, vislumbramos aqui um notável ofuscamento entre as fronteiras de idade como marca da contemporaneidade, havendo a “dissociação entre a juventude e uma faixa etária específica e a transformação da juventude em um bem, um valor que pode ser conquistado em qualquer etapa da vida, através da adoção de formas de consumo e estilos de vida adequados” (DEBERT, 2005, p. 26). Fica evidente que a valorização exacerbada da juventude traz consigo a carga simbólica de atributos positivos ligados à alegria, atividade, otimismo, produtividade, enfim, uma atitude marcadamente proativa e realizadora, almejada por todos independentemente da idade.

Já Tetê (filha, adolescente) é séria, tem dificuldades de sorrir, mas procura experimentar novos prazeres – de drogas a beijos lésbicos – com curiosidade a fim de tirar conclusões objetivas. Com muita ironia, a mais nova das Teresas também passa por angústias sobre o seu futuro e por dúvidas quanto ao caminho a seguir, mas parece viver “tudo ao mesmo tempo agora” com mais atividade e menos tempo para reflexão.

Para todas elas, com ênfases distintas a depender da evolução do arco narrativo da série, a reflexividade é constante. A separação/mudança de Teresa, como ponto inicial da série que leva as três personagens à mesma casa, é a circunstância que pode ser considerada um “momento decisivo” (GIDDENS, 2002) e, como tal, maximiza a reflexividade.



**Figura 3.** Cartazes promocionais da série divulgados pelo Facebook do GNT

A transformação da intimidade também fica enfaticamente marcada na série. O amor romântico não deixou de existir, mas se alterou com o surgimento da “sexualidade plástica”, isto é, “liberta das necessidades de reprodução” (GIDDENS, 1993, p. 10). De acordo com esse autor, o “relacionamento puro” está associado ao vínculo emocional constante que se mantém enquanto a relação se mantém satisfatória para ambos, podendo atingir o patamar de “amor confluyente”, isto é, “versão de amor em que a sexualidade de uma pessoa é, um fator que tem de ser negociado como parte de um relacionamento” (GIDDENS, 1993, p. 74).

Na série, Teresa separa-se do marido por acreditar que não está sendo suficientemente feliz, razão pela qual vai em busca de outros relacionamentos. Sem saber como lidar com a nova situação, ela repete a frase enunciada por uma amiga que tenta animá-la: “Mulher separada é solteira com experiência”, que transforma-se num “meme” divulgado pela página do Facebook da emissora.

### **Considerações finais**

Conforme Machado (2014, p. 11), a produção televisiva “pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os voos da sua imaginação”. De fato, a série *3 Teresas* traz uma leitura da sociedade em evolução, cujas gerações seguem representadas de forma menos estereotipada do que acontecia tempos atrás.

A partir da análise das duas temporadas exibidas, identificamos oito temas centrais que são trabalhados pelas três gerações de forma mais recorrente, a saber: (I) Papéis sociais femininos e relações entre gerações; (II) Prazer e felicidade; (III) Vida profissional; (IV) Trabalho doméstico; (V) Bens (patrimônio) e segurança financeira; (VI) Relacionamentos; (VII) Sexo e sexualidade; (VIII) Envelhecimento e morte.

Uma vez que as três Teresas possuem diferentes olhares e perspectivas em relação aos mesmos temas, interessa-nos, sobretudo, perceber como essas questões são construídas discursivamente sob a perspectiva da visão de mundo de cada uma das diferentes personagens, que, de certa forma, podem indicar possíveis perfis identitários das suas gerações.

Por meio dessas primeiras reflexões fruto das análises iniciais, verificamos que a série *3 Teresas* traz uma abordagem diferenciada ao contemplar, de maneira leve e ao mesmo tempo contundente, a

convivência das diferentes gerações com texto repleto de intertexto e ironias, considerado pela crítica um ponto alto da produção. Trata-se de uma série bem produzida que se destaca pelo realismo das locações, competência da direção e interpretações, e que passa por diversos gêneros (comédia, drama, romance), com um aprofundamento das personagens e das situações possíveis no contexto da segunda década dos anos 2000, refletindo e refratando a dinâmica social nesse momento de transição demográfica e maior convivência intergeracional.

### Referências

AGÊNCIA BRASIL EBC, 30 set. 2015. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2015-09/oms-alerta-que-numero-de-pessoas-com-mais-de-60-vai-dobrar-ate-2050>>. Acesso em: 24 out. 2015.

BANDOS, L. “3 Teresas”: como se faz uma excelente série brasileira. **Eu e o cinema**. 12 ago. 2015. Disponível em: <<http://eueocinema.com/2015/08/12/3-teresas-como-se-faz-uma-excelente-serie-brasileira/>>. Acesso em: 20 out. 2015.

BORGES, G. M.; CAMPOS, M. B. de; CASTRO E SILVA, L. G. Transição da estrutura etária no Brasil: oportunidades e desafios para a sociedade nas próximas décadas. In: ERVATTI, L. R.; BORGES, G. M.; JARDIM, A. de P. (orgs.) **Mudança Demográfica no Brasil no Início do Século XXI**: Subsídios para as projeções da população. Número 3. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, 2015.

DEBERT, G. G. A vida adulta e a velhice no cinema. In: GUSMÃO, N. M. M. de (org.). **Cinedebate: cinema, velhice e cultura**. Campinas, SP: Alínea, 2005, p. 23-44.

FREIRE FILHO, J. A felicidade na era de sua reprodutibilidade científica: construindo pessoas “cronicamente felizes”. In: FREIRE FILHO, J. (Org). **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 49-82.

GIDDENS, A. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: UNESP, 1993.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GNT. **3 Teresas**. Sobre a série. Disponível em: <[http://gnt.globo.com/\\_3teresas/sobre/](http://gnt.globo.com/_3teresas/sobre/)>. Acesso em: 23 ago. 2013.

JOST, F. Do que as Séries Americanas são sintoma? Porto Alegre: Sulina, 2012.

JOST, F. **Los nuevos malos**. Buenos Aires: Librería, 2015.

KOGUT, P. “3 Teresas” e “Surtadas na yoga” dão boas audiências ao GNT. **O Globo**, 29 jun. 2013. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2013/06/3-teresas-e-surtadas-na-yoga-dao-boas-audiencias-ao-gnt.html>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

KOGUT, P. “3 Teresas”, do GNT: ótimas atuações em crônica do cotidiano. **O Globo**, 09 maio 2013. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2013/05/3-teresas-do-gnt-otimas-atuacoes-em-cronica-do-cotidiano.html>>. Acesso em: 10 set. 2013.

LAVIANO, E. 3 Teresas: Triplamente relevante. **Box de série**. 10 maio 2013. Disponível em: <<http://www.boxdeseries.com.br/site/3-teresas-triplamente-relevante/>>. Acesso em: 10 set. 2013.

LIMA, Isabelle Moreira. Texto sofisticado sustenta bonança das séries. **Folha de São Paulo**, 09 dez. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/12/1197187-texto-sofisticado-sustenta-bonanca-das-series.shtml>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 6. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014.

MARILIA GABRIELA ENTREVISTA. Marília Gabriela conversa com Denise Fraga e Luiz Villaça. Gnt. Exibido em 07/05/2013. Disponível em: <<http://globosatplay.globo.com/gnt/v/2678440/>>

MEIO E MENSAGEM. APCA elege os melhores de TV, rádio e cinema. 10 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/noticias/2013/12/10/APCA-elege-os-melhores-de-TV-radio-e-cinema.html>>. Acesso em: 10 jan.2014.

MONTONE, M. Crítica: nova série 3 teresas do canal gnt. **Moniquices**. 16 maio 2013. Disponível em: <<http://www.moniamontone-blog.com/2013/05/critica-nova-serie-3-teresas-do-canal.html>>. Acesso em: 10 set. 2013.

NETLABTV. **Série 3 Teresas**: Risos e lágrimas de três gerações de mulheres. 26 jun. 2013. Disponível em: <<http://netlabtv.com.br/serie-3-teresas/>>. Acesso em: 23 ago. 2013

O ESTADO DE S.PAULO. Cultura. Casa usada na série mantém móveis dos moradores. 28 abr. 2013. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,casa-usada-na-serie-mantem-moveis-dos-moradores-imp-,1026430>>. Acesso em: 23 ago. 2014

ORLANDI, E. P. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. 8. ed. Campinas, SP: Pontes, 2009.

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

## O UNIVERSO NARRATIVO DE *LATITUDES*: UM ESTUDO DE CASO DAS ESTRATÉGIAS DE TRANSMIDIAÇÃO EM UMA PRODUÇÃO FICCIONAL BRASILEIRA

*Tomaz Penner*<sup>195</sup>

---

### Resumo:

O projeto busca analisar as estratégias de transmídiação desenvolvidas no âmbito da produção ficcional *Latitudes* (2013, 2014), veiculada em três plataformas diferentes: YouTube, televisão e cinema. Como resultados, identificamos a estratégia de *propagação* (Fechine, 2013), além do uso da *reassistibilidade* (Mittel, 2011) como recurso narrativo e de inserção mercadológica. Também foi possível localizar a *nave-mãe* (Jenkins, 2008) da obra no YouTube, o que representa uma transformação significativa na produção ficcional brasileira.

---

195 Graduado em Publicidade pela Universidade Federal do Pará e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Bolsista CNPq. Pesquisador do GELiDis – Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação da ECA-USP. Pesquisa de mestrado orientada pela Profa. Dra. Maria Cristina Palma Mungióli (PPGCOM/USP). Email: tomazpenner@gmail.com

**Palavras-chave:** *Latitudes*; estratégias de transmídiação; YouTube; narrativa transmídia.

**Abstract:**

*The present study aims to identify and systematize transmediation strategies developed by the producers of the series *Latitudes* (2013, 2014), a project distributed in three different platforms: internet (YouTube), television and cinema. As main results, we identified propagation strategies (Fechine, 2013), and the use of rewatchability (Mittel, 2011) for the establishment of transmediation in *Latitudes*. We also identified the mothership (Jenkins, 2008) of *Latitudes* on YouTube, what means a significant transformation in the fictional Brazilian production.*

**Key-words:** *Latitudes*; transmediation strategies; YouTube; transmedia storytelling.

---

## Introdução

A pesquisa ora apresentada foi realizada a nível de mestrado e parte do cenário de convergência (Jenkins, 2008) que marca de maneira indelével a comunicação e a experiência estética dela decorrente na contemporaneidade. Em particular, o estudo proposto se dedica à análise das significativas mudanças que vêm ocorrendo, de acordo com Ryan (2005), Jenkins (2008), Castells (2009), Lopes e Munglioli (2011), nas condições de produção, distribuição e consumo cultural, cuja matriz produtiva associa antigas e novas mídias para a construção de narrativas e consequentemente cria condições para movimentos de produção de sentido, ancorados no princípio da inter-relação e, portanto do *interdiscurso* (Orlandi, 2009).

Nesse contexto, marcado pelos novos meios, pela *hipertelevisão* (Scolari, 2014) e distribuição em múltiplas telas, a proposta de estudo se caracteriza como uma exploração em profundidade, por meio de um estudo de caso, do Projeto Transmídia *Latitudes*<sup>196</sup>, considerando seus elementos constitutivos como integrantes de um conjunto de estratégias adotadas pelos produtores objetivando a constituição de um universo narrativo que se desdobra em diversas plataformas (televisão, internet e cinema) e diferentes formatos (série de televisão, websérie e filme).

A pesquisa apresenta como foco de estudo as estratégias de transmídiação estabelecidas no âmbito da produção audiovisual. Para essa finalidade, elegemos a obra *Latitudes* (2013), em razão de suas características composicionais, de distribuição e de veiculação, que evidenciam a construção de uma narrativa transmídia desde o momento de sua concepção até o contato com o espectador.

Nesse contexto, *Latitudes* se apresenta como uma narrativa distribuída em múltiplas plataformas, cuja história conta os encontros e desencontros do casal José (Daniel de Oliveira) e Olívia (Alice Braga) em diversas cidades do mundo. A trama foi produzida em três formatos diferentes: websérie, seriado de televisão e filme de longa metragem, para serem exibidos na internet, TV paga e cinema, respectivamente. São oito episódios para a televisão e oito para o YouTube, cada um ambientado em uma cidade diferente do mundo (Paris, Londres, Veneza, José Ignacio, São Paulo, Porto, Buenos Aires e Istambul). Durante o desenvolvimento da trama ficcional, são expostas as dificuldades de superação da efemeridade que os protagonistas – ele, um fotógrafo renomado e

---

<sup>196</sup>Latitudes é uma narrativa ficcional apresentada em três plataformas diferentes: YouTube, televisão e cinema. A obra estreou suas versões seriadas na internet e televisão no segundo semestre de 2013 e foi distribuída em formato de filme de longa-metragem no começo de 2014. A produção é assinada pelo diretor Felipe Braga, da produtora brasileira Los Bragas.

ela, uma famosa editora de moda - estabelecem em suas relações, por conta das constantes viagens a trabalho. No cinema, há uma compactação dos episódios em um filme, cujas sequências são divididas linearmente na mesma ordem dos episódios no seriado de televisão e na websérie de *Latitudes*.

A mesma história é apresentada de maneiras diferentes em cada uma das plataformas envolvidas, em uma ação transmídia elaborada desde o momento da produção, denotando uma ação estratégica articulada entre mídias, configurando-se como uma *narrativa transmídia* – (Jenkins, 2008); Scolari (2013); Fachine (2013).

A repetição da narrativa nas diversas plataformas que a comportam permite que se explore o interdiscurso, abrindo caminho para um diálogo com a multiplicidade de discursos, ficcionais ou não, que atravessam longitudinalmente a obra. Conforme explica Orlandi (2009), o interdiscurso é:

[...] definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. (ORLANDI, 2009, p.31)

É por meio do interdiscurso que os elementos constitutivos da narrativa, desde referências geográficas a obras artísticas, podem ser compreendidos, sedimentando conflitos dramáticos localizados histórica e culturalmente na ficção. Os oito episódios online, cada um com doze a dezessete minutos de duração, foram disponibilizados às segundas-feiras, a partir da estreia, dia 28 de agosto de 2013. Na televisão, os oito episódios, com vinte e cinco minutos, foram exibidos pela TNT<sup>197</sup> às quartas-feiras, estreando dia 02 de setembro de 2013. A versão para o cinema, com uma hora e vinte minutos de duração, estreou dia 28 de fevereiro de 2014.

Dirigida por Felipe Braga, *Latitudes* é apresentada desde sua concepção como uma narrativa transmídia<sup>198</sup>. É possível notar que os episódios no canal do YouTube<sup>199</sup> contam uma história que começa, se desenvolve e acaba nessa plataforma, sem necessidade de complementações para que se entenda integralmente a narrativa. É interessante também observar que essa plataforma foi a primeira a exibir a ficção, seguida pela TV e, por último, pelo cinema. O site concentra, portanto, uma narrativa puramente diegética, que se passa exclusivamente em tempo e espaço correspondentes à trama ficcional.

#### Análises e resultados

Buscando entender como os diversos meios se configuram e se complementam na construção do universo narrativo de *Latitudes*, propomo-nos a explorar não apenas o conteúdo narrativo em si, mas as estratégias de sua exibição nas diferentes plataformas, o que nos leva à materialidade e estética do texto (Bakhtin, 2003)

---

197 Turner Network Television, canal de televisão por assinatura especializado em filmes e series criado em 1988, pelo magnata da mídia Ted Turner.

198 O Estado de São Paulo: “Latitudes é o primeiro projeto transmitida para os três formatos do Brasil”. Caderno de Cultura, 27/08/2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,latitudes-e-o-primeiro-projeto-transmidia-para-os-tres-formatos-do-brasil,1068455>

199 Canal no YouTube: <http://youtube.com/user/Latitudesfilme>



Para o desenvolvimento desse estudo, apresentamos as estratégias de transmediação de *Latitudes* como uma tendência de novos tempos para a produção ficcional brasileira. Devido à limitação de espaço para esse artigo e ao amplo cenário de análises desenvolvidas até o momento, realizaremos um “passeio” pelos principais resultados alcançados de maneira resumida, uma vez que eles fazem parte de um extenso corpo teórico e empírico resultante da nossa pesquisa de Mestrado.

Para começar, lembremos que *Latitudes* é marcada por uma época na qual é produzida e à qual qual necessariamente está submetida. Desde que foi estabelecida no Brasil, na década de 1950, a TV é um sistema de radiodifusão comercial privado, fato que teve como consequência uma rede pública fraca nos dias atuais. Muito pouco regulada e sob essa lógica privada, a TV brasileira desenvolveu-se de maneira a que hoje tenhamos um cenário de hegemonia onde uma única emissora, a Rede Globo, concentra grande poder político e econômico, e abarca mais de 50% da audiência nacional - ou seja, todas as audiências das emissoras concorrentes somadas não alcançam seus índices de penetração (Lopes; Mungioli, 2013). Ao se falar em produção ficcional, é relevante dizer que somente a líder de audiência e duas outras emissoras (Record e SBT) produziram títulos exibidos pela TV aberta no Brasil ao longo dos últimos anos (Lopes; Mungioli, 2011, 2012, 2013, 2014 e 2015).

É nesse ambiente que a TV nacional se desenvolve, e é essa realidade que passa a ser sutilmente contestada a partir do surgimento de novas perspectivas de distribuição e de consumo audiovisual. A *hipertelevisão* (Scolari, 2014) estende seus braços ao redor do mundo conectado à internet, por mais que haja resistência dos donos da mídia tradicional no Brasil. O aparelho de televisão deixa, nesse contexto, de ser a única maneira de acesso aos conteúdos televisivos. Aplicativos de *tablets* e *smartphones*, sites de distribuição em *streaming* e mesmo operadoras de conteúdos *on demand* que oferecem seus serviços em *Smart TVs* fazem parte do cotidiano de uma fatia crescente da população mundial e local.

Vale lembrar que, por mais presente que sejam as tecnologias digitais no mercado televisivo brasileiro, ele continua tendo como seu maior expoente cultural a ficção seriada. A telenovela brasileira aparece como nosso grande produto de exportação midiática e responsável pela potência produtiva nacional, contrariando previsões do norte econômico global, que por vezes taxou países latino-americanos como previsíveis polos de importação de conteúdos audiovisuais de entretenimento. Mais que isso, a ficção seriada se configura como uma *narrativa da nação* (Lopes, 2003), por trazer ao (grande) público as histórias dos *Brasis*, desde o país urbano até as profundezas rurais de nosso território.

É, portanto, previsível que muitas experimentações e inovações de formatos da produção audiovisual, frente a esse contexto de expansão das tecnologias digitais, ocorra no campo da ficção e, além disso, da ficção seriada. Afinal, esse gênero tem o forte apelo que reside no hábito histórico que o insere no contexto produtivo nacional. Não apenas isso: é também facilmente assimilado por audiências acostumadas ao consumo de ficção, que penetra todas as classes e a maior parte das distribuições geográficas do cenário brasileiro, no qual está presente já há mais de 50 anos.

Estabelecida essa conjuntura que justifica a escolha de um objeto empírico inserido no contexto digital e da ficção seriada, seguimos a discussão falando sobre algumas medidas que permitiram o

desenvolvimento do projeto transmídia *Latitudes*. Elas se referem a ações positivas no sentido de democratizar a produção audiovisual brasileira. Foi a partir de algumas mudanças legislativas, cujas normas alteraram as grades horárias das maiores emissoras de TV a cabo do Brasil, que o surgimento de novos títulos foi estimulado. Aos poucos, se observa a constituição de um cenário menos hegemônico, quebrando gradativamente a tradição midiática nacional.

A maior expressão desse processo se constitui na Lei 12.485, popularmente conhecida como “lei do cabo”. A partir da obrigatoriedade progressiva de inclusão de conteúdos nacionais na grade de programação de canais da *Pay TV*, a norma busca que os espaços qualificados (emissoras que exibam prioritariamente séries, filmes, animações e documentários) ocupem mais suas grades horárias com programação brasileira. Dentro dessa cota de tela, metade dos conteúdos deve ser realizada por produtoras independentes.

A medida acabou encorajando diretamente o crescimento da produção independente de audiovisual nacional. Durante o desenvolvimento da pesquisa, também ficou claro que as produtoras independentes fortalecidas pela lei do cabo são grandes geradoras de conteúdos audiovisuais para a internet, de modo que o crescimento de produções no ambiente online surge como um efeito colateral da aplicação da norma (Penner, 2016). *Latitudes* entra no *hall* de produções nacionais feitas nesse modelo fora do eixo da grande indústria de mídia tradicional.

A conjuntura ora apresentada gera uma mudança no paradigma de realização, distribuição e consumo audiovisual. Apesar de ainda não estar totalmente estabelecida e as mídias tradicionais ainda terem muita força no mercado brasileiro, ela é uma tendência que aponta novos formatos e práticas para o campo. Uma das grandes transformações que entram em cena é a progressiva transição do modelo de fluxo para o modelo de arquivo (Fiske, 1987). Enquanto o fluxo é compreendido como a cadência tradicional da televisão, que atende às necessidades da grade horária e tem uma programação fixa, o arquivo responde a novos modelos de distribuição, possíveis com a internet, nos quais os conteúdos são disponibilizados *on demand* e acessados de acordo com a vontade ou necessidade das audiências.

Desse modo, os hábitos de audiência vêm sendo transformados. À medida em que é cada vez menos comum que o espectador precise se sentar em frente à televisão e esperar seu programa favorito começar para ter acesso a ele, as grandes emissoras precisam rever o modelo *broadcast*, historicamente regulador de seus conteúdos. Muitos setores da audiência já não lidam bem com a grade de programação e aceitaram sem problemas a lógica *streaming*. É interessante pensar no sentido de repositório que muitos sites e operadoras *on demand* assumiram. Ao invés de produtos com data e hora para exibição, há espaços onde os conteúdos estão sempre disponíveis e podem ser acessados a partir de diversas plataformas.

Nesse contexto, *Latitudes* surge como uma produção que se beneficiou (e, quem sabe, só foi possível a partir da) lei do cabo, mas que se inseriu profundamente nas plataformas digitais. A partir da análise de sua distribuição em três mídias distintas, a pesquisa aponta a relevância que o YouTube assume na composição do projeto transmídia dirigido por Felipe Braga, uma vez que o site comporta toda a diegese da trama e seus eixos centrais. Nesse ponto do desenvolvimento do trabalho, conseguimos cumprir um objetivo importante ao qual nos propusemos desde o princípio:

localizar a *nave-mãe* (Jenkins, 2008) de *Latitudes*, que está situada na internet – em uma disposição incomum no Brasil. O que se observa normalmente, em relações de transmídiação que envolvem internet e televisão ou internet e cinema, é a narrativa central se concentrar nos filmes ou nas produções de ficção televisiva, de modo que a internet atua como satélite para aglutinar conteúdos que complementam as histórias contidas em outras mídias.

Tendo em vista essa característica, nos dedicamos à compreensão do percurso traçado no projeto transmídia *Latitudes* entre sua *nave-mãe* e as demais plataformas de distribuição estabelecidas pela produção da obra. Entendemos que a presença de títulos televisivos em ambientes online já se configura como uma tendência na ficção brasileira e identificamos um fator primordial para lhe garantir legitimidade, que se refere à presença de profissionais renomados no mercado. Nesse sentido, *Latitudes* é composta por membros da produção com trajetórias de sucesso no Brasil e no exterior.

Eles trazem elementos de identificação com o público e, além disso, reconhecimento de competência e, em certa medida, um atestado prévio de qualidade da obra. Quando boa parte da audiência e a grande indústria de mídia olham com desconfiança para as produções veiculadas na internet, essa característica se revela muito importante. Desse modo, é possível que *Latitudes* se legitime em ambientes tradicionalmente hostis às experimentações no contexto comercial, como a televisão e as salas de cinema.

Sobre essa transposição entre as plataformas, realizamos a análise empírica das mudanças de linguagem e formato estabelecidas para que o projeto transmídia passasse do YouTube para a TNT. Escolhemos esse “trajeto” pelas características únicas que a televisão aglutina no processo em questão, contando com cenas inéditas de *Latitudes*, o que não acontece no longa metragem. Enquanto o filme é composto por uma montagem de todos os webisódios da websérie, sem grandes interferências, a série televisionada traz conteúdos exclusivos e novas perspectivas de produção de sentido à narrativa, com seus extras de produção.

A princípio, realizamos o mapeamento dos conteúdos extras exibidos na televisão e, em seguida, definimos categorias que tipificam esses conteúdos. As diferenças ficam evidentes em um primeiro contato logo ao nos depararmos com a temporalidade da obra, uma vez que no YouTube cada episódio tem em média 15 minutos, que se transformam em um pouco mais de 20 na televisão (excluído o tempo de intervalos comerciais).

Após análise exaustiva dos dois formatos, apontamos alguns resultados interessantes. Primeiro, chegamos às categoria (foram divididas em seis, que representam cada tipo de conteúdo identificado): a) Descritiva, b) Passagem de texto, c) Sugestões dos autores, d) Orientações do diretor, e) Caracterização das personagens e f) Erros de gravação. Feito isso, traçamos várias análises que, entre outras coisas, identificaram as passagens de texto como a inserção narrativa mais comum e os erros de produção a que menos aparece.

Além disso, categorizamos também os formatos pelos quais essas categorias são apresentadas, chegando a três classificações: 1) *Voice over*, 2) Planos-sequência e 3) Tela Dividida. Desse modo, foi possível entender e classificar duas coisas importantes: o que são os conteúdos extras apresentados na televisão e de que forma eles são incorporados à narrativa apresentada na *nave-*

*mãe*. Percebemos, a partir da análise, que essas extensões dão novas ferramentas de interpretação às audiências, além de revelarem elementos exclusivos de realização da obra, levando os leitores a um outro nível de fruição.

Partindo dessa análise específica, trouxemos exemplos de produções criadas para a internet que foram levadas ao ambiente televisivo e vice-versa, a fim de estabelecer uma breve conjuntura do mercado audiovisual de ficção e entretenimento nacional. Corroboramos a ideia de tendência de circulação de conteúdos entre as mídias *online* e *offline* e chegamos a uma etapa importante do trabalho, que nos leva a entender as plataformas de *streaming*, especialmente o YouTube, como uma nova fronteira no mercado audiovisual no Brasil.

Nesse ponto, são apresentados modelos de negócio possíveis a partir das plataformas digitais *on demand*, levando em conta alguns deles - que foram estabelecidos na distribuição de *Latitudes* no YouTube. Essa análise permite entender de que forma uma produção feita de maneira independente se insere comercialmente no mercado audiovisual brasileiro, não apenas em mídias tradicionais, mas especialmente contando com a internet como seu principal veículo de distribuição. Internet, é bom lembrar, que oferece gratuitamente a maior parte dos conteúdos e que estabelece, portanto, novas lógicas econômicas de compra e venda de espaços e modelos de inserção dos anunciantes.

Após essas etapas cumpridas, chegamos finalmente às análises centrais do trabalho, que se referem às estratégias de transmidiação desenvolvidas no polo da produção de *Latitudes*. O primeiro recorte utilizado foi a categorização em estratégias de *Expansão* e *Propagação* (Fechine, 2013), que definem o tipo de recurso utilizado na transposição entre as plataformas. Esse modelo se revelou bastante interessante principalmente devido à sua maleabilidade para trabalhar os conceitos, o que o tornou aplicável fora do contexto de telenovelas para o qual foi originalmente estabelecido. Identificamos que a narrativa se *propaga* no trânsito entre YouTube e cinema e YouTube e televisão, sem expansão do universo ficcional.

Nesse ponto, é interessante perceber que *Latitudes* percorre um caminho diferente do que é visto tradicionalmente na televisão brasileira. À medida que, em geral, as produções contam com TV ou cinema como as plataformas principais de distribuição e recorrem à internet para conteúdos extras, nosso objeto empírico faz o oposto. A partir da *nave-mãe* no YouTube, categorizamos individualmente sua transposição para o formato de seriado televisivo e de longa metragem, identificando uma composição que primordialmente *propaga* seus conteúdos em outras plataformas.

Dessa situação, é possível fazer uma conclusão interessante: uma produção transmídia, para que seja categorizada dessa maneira, não necessariamente precisa expandir seu universo ficcional em outras plataformas. Percebemos que reverberar a narrativa em outras telas é válido, e isso nos leva a falar sobre a *reassistibilidade* (Mittel, 2011), próxima estratégia identificada.

Apesar de concentrar a narrativa central no YouTube, fez parte das estratégias de distribuição de *Latitudes* propagá-la em outros veículos. Isso parece estranho a princípio, pois é um modelo que pressupõe que o público esteja disposto a dois comportamentos cada vez mais raros no tempo de popularização da fruição em *streaming*: 1) esperar a exibição de acordo com a grade horária

televisiva ou 2) pagar para acessar os conteúdos (ou com os ingressos do cinema, ou pelo *download* no iTunes).

No entanto, com o aprofundamento das reflexões para o desenvolvimento dessa pesquisa, identificamos a *reassistibilidade* como uma estratégia concreta de transmidiação, que leva a novos formatos de relacionamento com as audiências e mesmo com os anunciantes. Desse modo, disponibilizar a websérie para acesso gratuito e *on demand* foi uma experiência que buscou a formação do público, que, cativo, iria atrás do conteúdo em outras plataformas. Entende-se, portanto, que a televisão poderia servir como suporte para revelar extras de produção aos fãs e o cinema entraria como uma nova experiência com a obra - já conhecida - na grande tela.

Desse modo, além de elevar determinados fãs ao nível de especialistas, devido à imersão multiplataforma na narrativa, *Latitudes* também cria novas perspectivas de mercado com seus anunciantes. Uma vez que a obra surgiu como um projeto patrocinado, a comercialização dos espaços não se deu da maneira tradicional, com os intervalos comerciais, mas a partir de anúncios feitos com inserções roteirizadas. Esse modelo também conta com a *reassistibilidade* para que os parceiros comerciais anunciados nos episódios circulem entre o maior número possível de plataformas, alcançando, desse modo, um público mais amplo. Podemos pensar, por exemplo, que talvez não fosse possível a uma websérie feita de maneira independente e circulando exclusivamente no YouTube ter o patrocínio de grandes marcas globais como *Latitudes* teve.

A experimentação contou, portanto, com o YouTube como ferramenta fundamental, mas a estrutura que a produção teve (falando de recursos), talvez só tenha sido possível quando o projeto abraçou também as plataformas tradicionais. De maneira geral, portanto, *Latitudes* chegou às audiências das mídias digitais, mas não deixou de lado o público da TV paga e do circuito brasileiro de cinema.

### **Considerações finais**

Por meio do estudo das estratégias de *transmidiação*, nossa proposta de análise se configura como uma imersão no Projeto Transmídia *Latitudes*, considerando alguns de seus elementos constitutivos como integrantes de um conjunto de estratégias adotadas pela produção visando a configurações narrativas que se desdobra em diversas plataformas (televisão, internet – YouTube - e cinema) e diferentes formatos (série de televisão, websérie, filme).

Essa narrativa em múltiplas plataformas aponta uma tendência na produção ficcional brasileira e mundial, cujo conteúdo não se restringe mais a uma só tela. Vive-se um período de convergência e adaptação mercadológica às inovações tecnológicas comunicacionais, sobre o qual é importante se debruçar para o desenvolvimento de análises profundas.

### **Referências**

BAKHTIN, M./ VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.

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

- FECHINE, Y. Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In M. I. V. (Org.). **Estratégias de Transmídiação na Ficção Televisiva Brasileira** (Vol. 3, Cap. 1, pp. 19-60). Porto Alegre: Ed. Sulina, 2013.
- FISKE, J. **Television Culture**. New York: Routledge, 1987.
- JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação e Educação**, São Paulo, ps. 17-34, 2003.
- LOPES, M. I. V.; MUNGIOLI, M. C. P. Ficção televisiva transmidiática: temáticas sociais em redes sociais e comunidades virtuais de fãs. In M. I. V. LOPES (Org.). **Ficção televisiva transmidiáticas no Brasil: plataformas, convergências, comunidades virtuais**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2011.
- LOPES, M. I. V.; MUNGIOLI, M. C. P. Brasil: a “nova classe média” e as redes sociais potencializam a ficção televisiva. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO, G. (orgs). **Transnacionalização da Ficção Televisiva nos Países Ibero-americanos**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2012.
- \_\_\_\_\_. Brasil: a telenovela como fenômeno midiático. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO, G. (orgs). **Memória Social e Ficção Televisiva em Países Ibero-americanos**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2013.
- \_\_\_\_\_. Brasil: caminhos da ficção entre velhos e novos meios. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO, G. (orgs). **Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2011.
- \_\_\_\_\_. Brasil: tempo de séries brasileiras? In: LOPES, M. I. V.; OROZCO, G. (orgs). **Relações de Gênero na Ficção Televisiva**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2015.
- \_\_\_\_\_. Brasil: Trânsito de formas e conteúdos na ficção televisiva. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO, G. (orgs). **Estratégias de Produção Transmídia na Ficção Televisiva**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2014.
- MITTEL, J. Notes on Rewatching. *JustTV*, janeiro de 2011. Disponível em: <http://justtv.wordpress.com/2011/01/27/notes-on-rewatching/>, 2011.
- ORLANDI, E. P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2009.
- PENNER, Tomaz. **A Lei do Cabo e a Produção de Conteúdos Audiovisuais para a Internet**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXIX, 2016. São Paulo. Anais... São Paulo: Intercom, 2016.
- RYAN, M-L. On the theoretical foundations of transmedial narratology. In MEISTER, J. C. (Ed.) **Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity**. Berlin: Walter de Gruyter, 2005.
- SCOLARI, C. A. **Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan**. Barcelona: Deusto, 2013.
- SCOLARI, Carlos A. This is The End: as intermináveis discussões sobre o fim da televisão. In: FECHINE, Y & CARLÓN, M (orgs). **Fim da Televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.