COLEÇÃO
FICÇÃO SERIADA

Ligia Prezia Lemos
Larissa Leda F. Rocha
Clarice Greco
[organizadoras]

FICÇÃO SERIADA

ESTUDOS E PESQUISAS

VOLUME 9

EDUFMA
Editora Jogo de Palavras

Ficção seriada:

estudos e pesquisas

volume 9

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Reitor — Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva
Vice-Reitor — Prof. Dr. Leonardo Silva Soares

SISTEMA INTEGRADO DE BIBLIOTECAS

Diretor — Prof. Dr. César Augusto Castro

EDITORA DA UFMA

Coordenadora — Irenilma Cadête Lima
Conselho Editorial
Profa. Dra. Andréa Katiane Ferreira Costa
Profa. Dra. Débora Batista Pinheiro Sousa
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa
Prof. Dr. José Carlos Aragão Silva
Profa. Dra Jussara Danielle Martins Aires
Profa. Dra. Karina Almeida de Sousa
Prof. Dr. Luís Henrique Serra
Prof. Dr. Luiz Eduardo Neves dos Santos
Profa. Dra. Luma Castro de Souza
Prof. Dr. Márcio José Celeri
Profa. Dra. Maria Áurea Lira Feitosa
Profa. Dra. Raimunda Ramos Marinho
Profa. Dra Rosângela Fernandes Lucena Batista
Bibliotecária Márcia Cristina da Cruz Pereira

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

EDITORA JOGO DE PALAVRAS

Editor responsável — Prof. Dr. João Paulo Hergesel

Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial-Compartilha Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Ligia Prezia Lemos, Larissa Leda F. Rocha e Clarice Greco
[organizadoras]

Ficção seriada:

estudos e pesquisas

volume 9

São Luís Alumínio

EDUFMA

2026

© 2026 EDUFMA

Projeto gráfico, diagramação e capa	João Paulo Hergesel
Imagem de capa	João Paulo Hergesel
Preparação e revisão de texto	Os autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ficção seriada [recurso eletrônico]: estudos e pesquisas / Ligia Prezia Lemos, Larissa Leda F. Rocha, Clarice Greco (organizadoras). — São Luís: EDUFMA, Editora Jogo de Palavras, 2026.
v. 9, 338 p.: il. — (Coleção Ficção Seriada).

Modo de acesso: <www.edufma.ufma.br>
ISBN (Jogo de Palavras) 978-65-87397-50-4
ISBN (EDUFMA) 978-65-5363-626-2

1. Ficção televisiva seriada – Estudos e pesquisas. 2. Representações raciais. 3. Gênero. 4. Plataformas digitais. 5. Streaming. 6. Telenovelas brasileiras. I. Lemos, Ligia Prezia. II. Rocha, Larissa Leda F. III. Greco, Clarice.

CDD 384.550 014
CDU 654.19:001.8

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária
Marcia Cristina da Cruz Pereira – CRB 13 / 418

CRIADO NO BRASIL [2026]
Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

| EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
Av. dos Portugueses, 1966 | Vila Bacanga
CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil
Telefone: (98) 3272-8157
www.edufma.ufma.br | edufma@ufma.br

| EDITORA JOGO DE PALAVRAS |
Rua José Jovino da Silva, 290 | Jardim Olidel
CEP: 18125-086 | Alumínio | SP | Brasil
Telefone: (11) 98947-2110
www.jogodepalavras.com | editorajogodepalavras@outlook.com

AUTORES E AUTORAS

Aélton Alves de Melo Júnior
Beatriz Martins de Castro
Bernardo Demaria Ignácio Brum
Clarice Greco
Danielly Bezerra
Enoe Lopes Pontes
Flávia Périssé Nolasco da Costa
Francisco Ewerton Aleixo da Silva
Gêsa Cavalcanti
Giovana Juliatto Bordini
Glauco Saldanha de Medeiros
Inês Salvador
Jhonnatan Oliveira
João Paulo Hergesel
Juarez Guimarães Dias
Larissa Leda F. Rocha
Luiz Felipe Salviano
Marcella Ferrari Boscolo
Marcia Luisa Bastilho Gonçalves
Marcos José Vieira Curvello
Marcus Augusto da Silva Cordeiro
Maria Alice de Faria Nogueira
Maria Ignês Carlos Magno
Mariana Marques de Lima
Matheus Effgen
Mayara Barros
Raquel Lobão
Robson Souza dos Santos
Sofia Soares
Thais de Oliveira Penteado
Thiago Costa
Thiago Henrique Dias
Valquíria Michela John
Vanessa Guimarães Lauria Callado
Victor Ramos

Os textos que compõem esta obra foram revisados por pares, sendo aceitos para apresentação no congresso científico e posteriormente recomendados para esta publicação.

As menções a obras e autores, bem como os trechos, imagens e quadros replicados neste livro, respeitam o artigo 46, do Capítulo IV, da legislação sobre direitos autorais (Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998): "Não constitui ofensa aos direitos autorais: [...] a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra".

SUMÁRIO

Apresentação 10
Ligia Prezia Lemos, Larissa Leda F. Rocha e Clarice Greco

QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS

A construção de universo narrativo negro na telenovela *Amor Perfeito* 13
Victor Adriano Ramos

Tem preto na tela?! levantamento sobre personagens negros em telenovelas das 18h entre 2020 e 2025 26
Gêsa Cavalcanti

O protagonismo da mulher negra na telenovela: estereótipos e ressignificações 44
Mariana Marques de Lima

Para além do entretenimento: a importância da discussão do racismo na telenovela *Vai na Fé* 59
Francisco Ewerton Aleixo da Silva

TEMÁTICAS SOCIAIS E REPRESENTATIVIDADE

Protagonismo e representações de gênero em séries policiais brasileiras da década de 1990 76
Aélton Alves de Melo Júnior

Telenovela brasileira e representatividade de personagens LGBTQIAPN+ ... 92
Valquíria Michela John, Thiago Henrique Dias da Costa, Beatriz Martins de Castro e Robson Souza dos Santos

Personagens com deficiência nas telenovelas de Portugal e do Brasil: um estudo comparativo entre os anos 2000 e 2025 111
Inês Salvador e Danielly Bezerra

A TV é ESG! proposta de indicadores para leitura dos relatórios com base no caso Globo 127
Marcella Ferrari Boscolo e Maria Ignês Carlos Magno

FICÇÃO E STREAMING

Adaptação e *worldbuilding* em regime seriado: a consolidação transmedial de *Fallout* 143
Sofia Soares, Raquel Lobão e Mayara Barros

Rindo do fim do mundo: a ironia apocalíptica de *Fallout* (2024) 159
Bernardo Demaria Ignácio Brum, Luiz Felipe Salviano e Marcus Augusto da Silva Cordeiro

A performance do "eu" em *Bebê Rena*: do individual ao coletivo, as potências e desafios da autoficção em tempos de cultura participativa 177
Glauco Saldanha de Medeiros e Juarez Guimarães Dias

AMBIENTE DIGITAL E ALGORITMOS

Há disputas de *gifs* no *Tumblr* de telenovelas? um estudo de caso dos fãs *shippers* das produções *Vale Tudo* e *Dona de Mim* 194
Enoe Lopes Pontes, Giovana Juliatto Bordini e Thaís de Oliveira Penteado

Netflix *look* e a estética do algoritmo 210
Marcos José Vieira Curvello

Entre as lágrimas da mulher que espera e os algoritmos: dor, afeto e resistência no capitalismo emocional dos K-dramas 223
Marcia Luisa Bastilho Gonçalves

NARRATIVAS

Cânone, vilania e relação entre mãe e filho na série *Pinguim* 239
Thiago Costa e Clarice Greco

Monstruosas e maravilhosas: as vilãs da teledramaturgia brasileira e as sensibilidades do olhar lançado aos corpos 254
Larissa Leda F. Rocha e Jhonnatan Oliveira

Melodrama vertical e vídeos curtos: estratégias narrativas em *A Vida Secreta do meu Marido Bilionário* 271
Vanessa Guimarães Lauria Callado

Quando lembrança e esquecimento são desafios: memória e o trauma do estupro em *Vai na Fé* 284
Matheus Effgen

Telenovela e desenvolvimento humano e integral: um balanço de dois anos de pesquisa sobre *Travessia* 298
João Paulo Hergesel

Rio em Capítulos: a cidade que a televisão transforma em cenário 311
Flávia Périssé Nolasco da Costa e Maria Alice de Faria Nogueira

SOBRE AS ORGANIZADORAS 326

SOBRE OS AUTORES 327

Apresentação

Ligia Prezia Lemos, Larissa Leda F. Rocha e Clarice Greco

O nono volume da coleção *Ficção Seriada: estudos e pesquisas* reúne capítulos derivados dos trabalhos apresentados em agosto e setembro de 2025, durante o 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom 2025), realizado no Centro Universitário FAESA (Campus Vitória) e no Centro Cultural SESC Glória, no Espírito Santo. Como acontece tradicionalmente, os textos que publicamos aqui passaram pelas discussões coletivas realizadas durante o congresso, foram revistos e reescritos por suas autoras e autores, incorporando debates e questionamentos que surgiram ao longo das sessões e novas ideias e questionamentos que vieram depois delas.

Esta edição reúne 20 capítulos escritos por 34 pesquisadoras e pesquisadores, refletindo a pluralidade temática e metodológica que caracteriza o campo dos estudos da ficção televisiva seriada. Dialogando com as transformações sociais, culturais e tecnológicas contemporâneas, os trabalhos abordam questões relacionadas às representações raciais, de gênero e deficiência; às plataformas digitais e ao streaming; às formas narrativas emergentes; aos fandoms; às disputas em torno dos afetos e identidades; além de investigações sobre estética, mercado, memória e narrativa.

As telenovelas brasileiras aparecem de maneira significativa neste volume, especialmente em discussões sobre representatividade negra, racismo, personagens LGBTQIAPN+ e violência de gênero, em análises de obras como *Amor Perfeito*, *Vai na Fé*, *Vale Tudo*, *Dona de Mim* e *Travessia*. Outros trabalhos refletem sobre protagonismos femininos, relações familiares, autoficção, cultura participativa e serialidades contemporâneas em produções como *Bebê Rena*, *Pinguim* e *Fallout*.

As transformações das linguagens audiovisuais e dos modos de circulação também estão presentes no livro. Os capítulos discutem, por exemplo, o melodrama vertical e os vídeos curtos, a repercussão do chamado "Netflix look", as relações entre algoritmos e capitalismo emocional nos *K-dramas* e as articulações entre adaptação, *worldbuilding* e transmidialidade. Há ainda reflexões sobre ESG, recepção, fandoms, *gifs*, disputas de sentido nas redes digitais e o papel da televisão na construção simbólica das cidades e da vida social.

Este volume marca também um momento especial para nós. Em 2025, encerramos nosso ciclo na coordenação do GP Ficção Televisiva Seriada da Intercom, depois de muitos anos de trabalho, trocas, debates e afetos compartilhados. Seguiremos, porém, vinculadas à organização desta coleção,

agora ao lado de Clarice Greco, que integra a nova coordenação do GP. Assim, este livro representa ao mesmo tempo a continuidade e a renovação.

Neste espaço coletivo de pesquisa e diálogo, temos acompanhado diferentes transformações das narrativas seriadas na televisão e no streaming. Desde 2018, a coleção *Ficção Seriada: estudos e pesquisas* registra parte da produção acadêmica apresentada no GP, funcionando como espaço de memória e intercâmbio entre pesquisadoras e pesquisadores do campo. Reunindo capítulos, registrando inquietações e levantando hipóteses, propondo debates e apontando questões do nosso tempo, este nono volume não foge à regra.

Esperamos que os textos reunidos aqui contribuam para fortalecer cada vez mais os estudos sobre ficção seriada e estimulem novas reflexões sobre essas narrativas que, de mãos dadas conosco, atravessam o cotidiano contemporâneo.

Outono de 2026,

Ligia Prezia Lemos,
Larissa Leda F. Rocha
Clarice Greco

QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS

A construção de universo narrativo negro na telenovela *Amor Perfeito*

Victor Adriano Ramos

As telenovelas brasileiras consolidaram-se, ao longo das décadas, como o principal produto audiovisual do país, funcionando como um verdadeiro cartão-postal da cultura nacional e um pilar fundamental de construção do imaginário coletivo. Desde a estreia das primeiras obras, ainda na década de 1950, estas produções mantêm um diálogo constante com as demandas sociais garantindo altos índices de audiência, se consolidando como um importante marco cultural. No entanto, apesar do reconhecido padrão de qualidade técnica, estes produtos são historicamente marcados por uma representação falha da diversidade, especificamente a diversidade racial, onde a população negra foi frequentemente sub-representada ou confinada a papéis marginalizados (Araújo, 2019; Oliveira, 2016; Grijó e Souza, 2015; Ramos, 2022).

Nos estudos de Joel Zito Araújo, que marcam o início da pesquisa sobre a presença negra nas telenovelas brasileira, condensado no livro e documentário *A Negação do Brasil* (2019), podemos constatar que, por décadas, predominou a invisibilidade ou o desenvolvimento de personagens negros sem núcleos familiares densos ou exploração de sua subjetividade. Embora o cenário tenha adquirido novas nuances a partir de 2004, com a primeira protagonista negra em *Da cor do pecado* (TV Globo, 2004), pesquisas subsequentes de Oliveira (2016) e Grijó e Souza (2015) apontaram que a inclusão quantitativa ainda carregava limitações qualitativas, mantendo vínculos com estereótipos (Rodrigues, 2011).

Esses dados se relacionam às pesquisas recentes divulgadas pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (GEMAA), onde foram analisadas as produções desde 1977 até 2023. O estudo aponta uma desigualdade hierárquica persistente, na qual apenas 8% dos protagonistas em quase cinco décadas foram defendidos por atores e atrizes não brancos, enquanto a presença negra era proporcionalmente maior em tramas secundárias (18%), concentrando-se em núcleos de menor prestígio, sem vínculos diretos com os núcleos principais das tramas (Félix; Feres Júnior, 2025).

Além disso, a pesquisa apontou também a ausência de diretores e autores titulares negros, essa relação corrobora a percepção inicial do nosso estudo, pois identificamos em *Amor Perfeito* (TV Globo, 2023) uma quebra nesse padrão. O ano de 2023 representa um marco na programação da TV Globo, com três protagonistas negros simultâneos pela primeira vez na história da emissora, além da formação das equipes compostas por pelo menos uma pessoa negra em todas as produções. A pesquisa do GEMAA apresenta dados que revelam um salto histórico na representatividade racial principalmente no ano de 2023, com

personagens negros (pretos e pardos) atingindo o recorde de 37%, e mulheres negras ocupando 16% dos papéis (Félix; Feres Júnior, 2025).

Podemos definir então *Amor Perfeito* como uma novela que estabelece novos padrões de inserção de personagens negros, além de ser a primeira telenovela da TV Globo a possuir em sua equipe criativa um autor-titular negro, o roteirista e dramaturgo Elísio Lopes Junior. Apesar de não ser o único autor — Duca Rachid e Júlio Fisher formam o trio de autores-titulares —, o título de primeiro autor negro é uma marca considerável, que chama nossa atenção.

A equipe de roteiro é composta ainda por Dora Castelar, Duba Elia e Mariani Ferreira, como roteiristas-colaboradores. Além disso, a novela tem a direção artística de André Câmera e os diretores de núcleo formado por Oscar Francisco, Alexandre Macedo, Joana Antonaccio, Lúcio Tavares e Larissa Fernandes. A partir de Souza (2004), compreendemos como autoria a junção entre o autor-titular e direção-geral/artística. Essa conjunção é responsável pela construção criativa da obra.

Em *Amor perfeito* notamos que pessoas negras ocupam a posição de autoria em todos os núcleos de desenvolvimento, desde a autoria titular, responsável pela composição e decisão dos caminhos dramatúrgicos, e também na direção, responsável pela tradução imagética do roteiro. Considerando o quantitativo de atores e atrizes negros com função e participação ativa na trama, nos chama atenção que a produção com maior diversidade de elenco, tenha essas características em seu quadro criativo. O que levanta um questionamento, quanto maior o número de profissionais negros nas equipes criativas, mais desenvolvido serão as personagens negras na trama?

Entendemos que outras produções consideradas por nós como um demonstrativo de amplidão de representação negra, como a novela *Lado a Lado* (TV Globo, 2013; Ramos, 2022), escrita inteiramente por pessoas brancas, revela então que a racialidade da equipe criativa não é o principal indicativo da complexificação dessas narrativas. Essa observação nos fez formular alguns questionamentos, entre eles, qual seria o nível de relação entre a participação de profissionais negros na etapa criativa de uma telenovela e a forma como essas personagens são apresentadas na trama? Para além disso, observamos que *Amor Perfeito* explora relações envolvendo a racialidade dos personagens negros, mas não apenas nas chaves dos estereótipos comuns nessas narrativas, como apontam Araújo (2019), Grijó e Souza (2015) e Oliveira (2016).

Ou seja, *Amor Perfeito* constrói um universo narrativo onde a pertença racial dos personagens é apresentada de forma expansiva, inserindo novas dinâmicas de representação e de vivência dessas personagens. A forma que a novela apresenta esses elementos pode ser observada em algumas categorias,

como a cenografia, os aspectos de direção, os figurinos, elementos que podem ser analisados através de cenas específicas ao longo da trama. Mas também, podemos observar essa maneira de representação ampliada através da construção narrativa e das escolhas de enquadramento, ou seja, aspectos diretamente relacionados às equipes criativas.

Este capítulo faz parte das elaborações do autor em sua pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Universidade Federal da Bahia. Buscamos apresentar neste capítulo alguns aspectos da pesquisa em desenvolvimento, que tem como um dos objetos de análise a novela *Amor perfeito*. O que chamamos de "construção de um universo narrativo negro", que dá título a este capítulo, é considerado por nós como a vivência negra encenada, um conceito que vem se estabelecendo no desenvolvimento da pesquisa doutoral. Neste capítulo apresentamos, de forma ainda experimental, alguns aspectos que fundamentam a construção desse conceito.

O universo narrativo negro ou os pilares para a construção da vivência negra encenada

Antes de nos aprofundarmos nos aspectos narrativos da obra é preciso compreender mais a fundo a relação que contribui para o seu surgimento. Os dados da pesquisa do GEMAA revelam uma expansão nos personagens negros nas telenovelas da emissora, mostrando que além de um dado quantitativo, existe também uma visível intenção de uma expansão qualitativa, considerando o aumento de personagens negros em diferentes núcleos narrativos (Félix; Feres Júnior, 2025). Essa necessidade de expansão está diretamente relacionada a agenda ESG (*Environmental, Social, and Governance*) adotadas pela TV Globo, que estabelece direcionamentos específicos em relação à inserção de profissionais negros em suas produções.

Um marco dessa mudança foi a criação em 2021 do departamento de inovação e diversidade, área responsável pela implementação de práticas abrangentes em relação à inserção de pessoas pertencentes a minorias sociais, entre elas pessoas negras. Uma de suas atribuições é o gerenciamento e formação das equipes criativas, que passa então a ter a presença obrigatória de ao menos um profissional negro, como acontece em todas as telenovelas a partir de 2023.

A emissora divulgou em seus relatórios referentes às práticas adotadas em 2023 e 2024, a forma como essa aproximação tem acontecido e como manter essa relação nos próximos anos. A empresa assumiu o compromisso público de atingir a equidade racial em seus quadros e produções até 2030. Sendo que em

2024, 81% dos colaboradores recrutados vieram de grupos sub-representados (negros, mulheres, LGBTQIA+ e pessoas com deficiência) (TV Globo, 2024).

No ano de 2024, a emissora atingiu o índice de 45% de pessoas negras entre os novos contratados, segundo os dados apresentados pelo relatório. Podemos observar que esse quantitativo tem reflexo imediato nas produções, já que em 2024 todas as telenovelas inéditas tiveram como protagonistas mulheres negras, fator celebrado pela emissora. Esse fator inédito representa uma virada na percepção que a empresa deseja alcançar no seu público, ou seja, existe a necessidade de manter e garantir a manutenção do capital simbólico (Bourdieu, 1992).

Em 2024, o percentual de atores e atrizes negros escalados para as produções inéditas chegou a 43%, o maior índice desde o início da implementação das políticas de igualdade racial. O relatório de 2024 destaca ainda que 47% dos cargos de liderança na área de criação já são ocupados por mulheres, além do esforço paralelo para ampliar a presença negra nessas instâncias, como exemplificado pela contratação de Elísio Lopes Júnior. Podemos perceber inclusive a relação em manter esse posicionamento, já que em 2026 o trio de autores Elísio Lopes Júnior, Duca Rachid e Júlio Fischer, estrearam uma nova produção no horário das 18h, que vem se destacando pelo forte teor relacionado às culturas negras africanas.

Para compreender essas mudanças que se consolidam no campo da telenovela (Souza, 2004), articulamos os conceitos dos autores Pierre Bourdieu (1992) e Michael Baxandall (2006), permitindo visualizar como essa estratégia corporativa se converte em inovação na forma de construir narrativas. Souza (2004) define a partir da articulação com Bourdieu (1992) que o campo da telenovela brasileira é um microcosmo dotado de autonomia relativa, onde agentes (autores, diretores, gestores) disputam capital simbólico e autoridade. Historicamente, este campo operou sob um *habitus* — um sistema de disposições incorporadas — que privilegiava a perspectiva branca e relegava o negro à subalternidade (Araújo, 2019; Félix; Feres Júnior, 2025).

O campo da telenovela é um espaço de disputa por capital simbólico, que pode ser entendido pela chave do prestígio e reconhecimento das instâncias de consagração específicas desse meio. Historicamente, as posições de poder nesse campo foram ocupadas majoritariamente por agentes brancos, cujo *habitus* tendia a reproduzir visões hegemônicas e estereotipadas sobre a população negra, como já explorado em outros textos (Ramos, 2022).

Observamos então que a implementação das metas ESG e a criação de departamentos de diversidade na TV Globo atuam como uma força externa vinda do campo de poder, compreendido pela gestão corporativa, que altera o espaço

dos possíveis dentro do campo da criação. Ou seja, mediante a necessidade de inserir a temática racial e trata-la de forma expansiva em relação a como vinha sendo reproduzida até então, é criado um espaço onde não apenas é possível o desenvolvimento de obras como *Amor Perfeito*, mas que também a favoreçam, basta observar os dados apresentados pelo GEMAA que constatam que em 2023 houve um grande aumento da inserção de atores e atrizes negros (Félix; Feres Júnior, 2023). Essa diretriz institucional exige que o campo se abra para novos agentes, transformando a diversidade em um novo critério de consagração e legitimidade, o que ajuda na manutenção do capital simbólico da TV Globo.

A expansão da participação negra, o que chamamos de inserção da vivência negra encenada, observada em *Amor Perfeito* ocorre quando a TV Globo, pressionada por demandas sociais e metas de mercado, permite a entrada de novos agentes no campo. Elísio Lopes Júnior ingressa então não como um novato, mas como um agente que acumula capital simbólico em campos adjacentes, como o teatro e o cinema negro. O seu *habitus*, forjado na construção de universos onde a população negra é protagonista, entra em choque positivo com as regras tradicionais do campo, garantindo a expansão do espaço dos possíveis (Bourdieu, 1992).

Articulando com Baxandall, que nos ajuda a entender a obra como uma solução para um problema, entendemos então que o problema que a TV Globo tinha era a necessidade de expansão não apenas quantitativa da presença negra em suas telenovelas, mas o desenvolvimento qualitativo dessa representação. Então temos como ponto de atenção as metas ESG da TV Globo, que prevê para 2030 a exigência de equidade racial e a ampliação da diversidade em todas as áreas. Podemos considerar então essa a principal diretriz imposta pela empresa.

O encargo então pode ser entendido nesse contexto como a tarefa que desenvolve essa diretriz, ou seja, a construção da telenovela, que passa pela contratação de novos profissionais que tenham elementos técnicos específicos para a construção dessa obra, ou usando o aparato metodológico de Bourdieu, que tenha *habitus* que se aproximem. No caso de Elísio Lopes Júnior, o encargo foi explicitamente definido como o de “enegrecer a sinopse” (Rachid, Fisher, Lopes Jr., 2023).

Dessa forma, podemos entender que a diretriz institucional de aumentar a diversidade para manter a audiência e o valor de mercado — mantendo seu capital simbólico — gera um encargo criativo, que é traduzido a partir da função de criar uma trama de época que consiga alcançar o sucesso comercial e apresentar novas visões da população negra. Mas, isso só é possível também pelo empenho dos agentes específicos, que através do espaço dos possíveis, ou seja, que encontram a abertura histórica para experimentações que busquem avançar

a forma como o negro é representado em tela, associados ao seu próprio projeto artístico (Bourdieu, 1992).

A presença de outros profissionais negros — como roteiristas-colaboradores e diretores de núcleo e o próprio diretor artístico — em *Amor Perfeito* garante que a solução para o encargo de diversidade esteja alinhada a uma mudança estrutural, como apontam os próprios dados da emissora através de seus relatórios ESG (TV Globo, 2023; 2024). Esses agentes atuam como detentores de um saber especializado sobre a cultura negra, o que lhes confere uma autoridade técnica necessária para responder às novas diretrizes da emissora, não apenas por serem profissionais negros, mas por terem se destacado em outros campos através dessa temática.

Dessa forma, a obra finalizada torna-se o espaço ideal onde as soluções são aplicadas, ou seja, é a partir da obra que podemos inferir os caminhos que a equipe criativa aplicou para a construção desse universo negro. Podemos entender então que o caminho que levou *Amor Perfeito* a ter um alto teor de presença negra, passa então por alguns pontos fundamentais, a necessidade de expansão de capital simbólico do TV Globo intercalando com o desejo de ampliar o espaço dos possíveis através do projeto criador dos profissionais envolvidos na obra.

Amor Perfeito e as relações entre a vivência negra encenada e os seus aspectos constitutivos

Livremente adaptada da obra *Marcelino Pão e Vinho* (Direção de Ladislao Vajda, 1955) a novela é ambientada nas décadas de 1930 e 1940, na fictícia cidade de Águas de São Jacinto, em Minas Gerais. A história gira em torno do amor entre Marê (Camila Queiroz), uma jovem rica e idealista, e Orlando (Diogo Almeida), um médico negro, bem-sucedido. O casal é separado pelas armações de Gilda (Mariana Ximenes), a madrasta de Marê. Gilda atira no próprio marido, Leonel (Paulo Gorgulho), e consegue forjar provas para que a enteada seja condenada pelo crime.

Presa injustamente, Marê descobre que está grávida de Orlando e dá à luz a Marcelino (Levi Asaf) durante uma tentativa de fuga. No entanto, o bebê acaba se perdendo e é acolhido pelos padres da Irmandade dos Clérigos de São Jacinto, que o criam. Oito anos se passam e Marê finalmente sai da prisão disposta a provar sua inocência. Marê e Orlando se reencontram e a história passa a ser a busca incansável dos dois pelo filho perdido, enquanto o próprio Marcelino tem como maior sonho conhecer a mãe, sem saber que já havia a encontrado.

Amor perfeito é uma história ambientada nas décadas de 1930 e 1940, sendo então uma novela de representação histórica, de acordo com Araújo

(2019), historicamente as produções de época exibidas as 18h traziam mais personagens negros, devido às tramas serem apresentadas em uma sociedade escravocrata em sua maioria. Dessa forma, essa novela dialoga diretamente com esse espaço de reprodução, mas modifica a forma de representar personagens negros, pois apresenta uma elite estabilizada, rompendo com narrativas excludentes. Entendemos então que o encargo assumido pelo autor-titular Elísio Lopes Júnior foi o de normalizar a existência negra através do "enegrecimento" da sinopse.

Sobre isso, é preciso ressaltar que a sinopse da novela, ou seja, o documento no qual consta toda a estrutura narrativa e desenvolvimento dos personagens apresentados a emissora, foi escrito pela dupla Duca Rachid e Júlio Fischer. Com a entrada de Elísio Lopes Júnior na equipe houve mudanças na forma como a representação de personagens negros era tratada. Essa função foi assumida pelo autor mediante a escrita de um extenso relatório onde apontava os aspectos que acentuavam os estereótipos (Rachid, Fisher, Lopes Jr., 2023). Mediante essa análise, a sinopse então é reescrita, transformando essas visões estereotipadas em dimensões complexas, apresentando uma nova visão sobre a vivência negra, algumas dessas visões serão apresentadas neste capítulo.

Embora a obra tenha recebido críticas sob a alegação de um suposto apagamento do racismo estrutural da época (Camioto, 2023), o autor defendeu sua escolha estética e histórica argumentando que médicos e advogados negros existiam nos anos 1940, mas foram apagados da historiografia porque a narrativa oficial preferia focar no fracasso e na exclusão. Essa afirmação é baseada em pesquisas apresentadas pelo autor como modo de defesa para a consolidação desses modos de representação. Assim, a fabulação em *Amor Perfeito* funciona não como uma negação da história, mas como resgate do direito à memória de uma classe profissional negra invisibilizada, além de estar diretamente relacionada à necessidade de novos modelos de representação, que não necessariamente correspondem a uma visão pautada na realidade social.

No campo da telenovela, a representação de personagens negros esteve historicamente atrelada ao que Elísio Lopes Júnior define como o compromisso de falar sempre sobre a sobrevivência, ou seja, atrelar sempre os personagens negros a dificuldades de sobrevivência, nunca mostrando aspectos de vida amplas. Essa forma de representação enfraquece a maneira como a população negra se vê na sociedade, considerando que a telenovela é o produto audiovisual de maior expressividade na cultura brasileira (Lopes, 2003), se faz necessário quebrar essa perspectiva, sendo inclusive tratada como uma defesa política. O autor sintetiza a mudança de paradigma da obra afirmando que nenhuma pessoa preta sai de casa com o objetivo de ser discriminada.

Essa relação pode ser estabelecida pela diretriz (Baxandall, 2006) estabelecida pela emissora, a de trazer uma nova perspectiva para a representação de personagens negros, fazendo com que seu capital simbólico possa ser mantido. Uma das soluções que podemos reconhecer na obra é a construção de personagens negros que se afastam da lógica do estereótipo. Mas, isso acontece a partir da construção de uma rede de afetos, explorando diversas perspectivas de vivências negras em diversos extratos sociais. Mesmo apresentando personagens que são empregadas domésticas, por exemplo, estereótipo comum, a trama consegue estabelecer uma relação de expansão em relação à forma como sua trajetória de vida é apresentada.

A novela cumpriu rigorosamente as diretrizes de diversidade ao escalar um elenco composto por aproximadamente 50% de atores negros, como indica a pesquisa apresentada pelo GEMAA (Félix, Feres Júnior, 2025). A visibilidade na tela só foi possível porque houve uma mudança nas instâncias de consagração e poder (Bourdieu, 1996). O ator Babu Santana (intérprete do Frei Severo) ressaltou publicamente a raridade e a importância de a obra contar com um diretor artístico negro, André Câmara, além de diretores como Larissa Fernandes e o próprio autor Elísio Lopes Júnior. Santana destacou que ocupar esses espaços de decisão é conquistar os espaços que já são nossos por direito (Carlos, 2023), essa afirmação ressalta o caminho que estamos investigando, ajudando a formular nossa pergunta central, quanto mais profissionais negros com comprovado capital simbólico em outros campos, maior será a complexificação percebida nas obras?

Essa configuração confirma a tese de que o *habitus* desses agentes criativos negros atua como uma fonte de construção de outras perspectivas sobre a representação da presença negra. Ao alinhar as diretrizes institucionais da emissora, dispostas nos relatórios ESG da emissora (TV Globo, 2023; 2024) com as vivências e o capital simbólico dos integrantes negros dessas equipes, *Amor Perfeito* estabelece um novo horizonte de possibilidades para a representação negra, dialogando diretamente com o histórico de representação de novelas das 18h da emissora.

Em *Amor Perfeito*, os personagens negros circulam e exercem poder nos espaços de maior prestígio econômico e social da trama, como o Grande Hotel Budapeste e o hospital da cidade. Exercendo funções de privilégio social, como médicos e embaixador. Ao mesmo tempo que existem personagens negros em funções de pouco privilégio social, como empregados domésticos, porém, a trama dá uma complexificação a essas vivências através da possibilidade de estudos, sendo possível mudar de carreira para essas pessoas. Da mesma forma, personagens também ocupam a posição de professores, cabeleireiros,

empresários donos de lojas de vestimenta, entre outras ocupações. Observamos que essas três funções sociais, apesar de não possuírem o mesmo prestígio social de médicos e embargadores, assumem um papel fundamental na trama de consolidar uma ampliação sobre as possibilidades de ocupação da população negra.

É a professora Celeste (Cyda Moreno) a responsável pelas cenas em que se apresenta e se dialoga sobre o racismo através da interação com os personagens infantis, inclusive com o protagonista, Marcelino. Além disso, é ela quem incentiva outras personagens negras a buscarem melhores oportunidades de trabalho e estudo. Já a cabeleireira lida tanto com personagens brancos quanto com negros, mas em relação a esses há um cuidado da trama em apresentar os cabelos naturais através de penteados extravagantes que mantém uma relação com a cultura negra através dos penteados. E Wanda (Juliana Alves), dona de uma loja de roupas, além de apresentar uma outra possibilidade de relação empregatícia, a personagem apresentava possibilidades de soluções visuais para outros personagens negros que tinham em sua loja um local para se expressar através das vestimentas.

A direção de arte e a cenografia operam como agentes de legitimação (Bourdieu, 1992). Ao enquadrar corpos negros consumindo e gerindo espaços de luxo na década de 1940, a obra elimina o estranhamento visual que a teledramaturgia havia naturalizado (Araujo, 2019), transformando o capital econômico em atributos inerentes também à vivência negra. Expandindo então a forma como personagens negros podem ser representados e apresentados sob novas perspectivas através dessa categoria do trabalho.

Um outro ponto que chama atenção é a presença de lideranças religiosas negras, representadas na figura de Frei Severo (Babu Santana) e outros clérigos de origens diversas, deslocando a autoridade moral da narrativa. Como a novela é uma livre adaptação de Marcelino, pão e vinho, o espaço religioso é parte fundamental da narrativa, mas com a inserção de figuras negras de autoridade nesse âmbito, a trama adquire novas nuances. Podemos relacionar, inclusive, a forma como a preservação de práticas culturais relacionadas à população negra, como o reisado apresentado como herança cultural de uma família negra, passa então a ter um espaço mais amplo.

O mosteiro funciona narrativamente como um espaço de acolhimento, é nesse lugar onde Marcelino é criado e também onde Marê e Orlando buscam aconselhamento e abrigo, quando necessários, além de outros personagens. Ao criar coletivamente Marcelino, a Irmandade subverte a estrutura nuclear da família tradicional burguesa, ecoando as redes de solidariedade amefricanas

(Gonzalez, 2020) onde a criação da prole é um compromisso comunitário, dialogando com uma forma de visão social negra.

Em vez de ignorar o racismo da década de 1940, a novela o reinscreve não como uma fatalidade passiva, mas como uma disputa ativa. Quando Orlando enfrenta o racismo da vilã Gilda (Mariana Ximenes) ou da elite local, o embate não se dá apenas na esfera da ofensa física ou verbal, mas movimenta outros aspectos narrativos que ajudam a compor a trama. Orlando utiliza o seu capital cultural e institucional, o seu diploma de medicina e a sua posição no hospital, para confrontar a branquitude. Revelando outras camadas de relação onde negros podem atingir, sem necessariamente precisar recorrer a cenas de violência ou de cunho explicitamente racista.

O racismo na trama é frequentemente combatido através de mecanismos institucionais, através da construção de uma narrativa que insere personagens negras em diferentes extratos sociais, a partir de diferentes possibilidades. As personagens negras de *Amor Perfeito* possuem ferramentas intelectuais e sociais para processar, expor e desarticular as micro agressões racistas, demonstrando que o *habitus* de submissão foi substituído por um *habitus* de enfrentamento. Podemos atribuir essa chave de mudança à relação estabelecida a partir da consolidação de profissionais negros, com reconhecimento de capital simbólico em outros campos, nas equipes criativas.

Enquanto o casal protagonista movimenta a trama central, o núcleo de personagens femininas negras periféricas oferece um terreno fértil para observar a quebra das categorias de estereótipos relacionados à forma de trabalho e afeto atribuídos às mulheres negras. Personagens como Neiva (Maira Gal) e Aparecida (Isabel Filardis), embora exerçam funções de cuidado ou serviço, não são destituídas de sonhos e desejos em relação a suas escolhas pessoais. As suas narrativas envolvem empreendedorismo, conflitos geracionais com os filhos e negociações de poder com os patrões. Elas estão cientes do papel que exercem naquela dinâmica social e passam então a ser ativas em suas escolhas.

As interações entre essas mulheres formam uma rede paralela que influencia diretamente os rumos de desenvolvimento da trama, não apenas funcionando como personagens que auxiliam os protagonistas em suas tramas, mas ganham camadas próprias. O diálogo entre elas resgata a força do que Gonzalez (2020) chama de comunicação amefricana, onde a sabedoria popular e a articulação comunitária superam a dependência da narrativa branca hegemônica.

Considerações finais

A análise parcial da telenovela *Amor Perfeito* nos dá alguns elementos que ampliam a nossa pergunta de pesquisa, se há uma correlação direta e estruturante entre a presença de profissionais negros em posições de liderança criativa e a complexificação das narrativas de personagens negros na teledramaturgia. É preciso explorar outras nuances e trazer novas perspectivas para a análise, o que está sendo feito na pesquisa em desenvolvimento. Mas, dos elementos apresentados podemos perceber que a obra não se limita a cumprir uma meta quantitativa de elenco, mas opera uma reconfiguração qualitativa no que tange àquilo que estamos chamando de vivência negra encenada, que pode ser compreendido como elementos dramatúrgicos e de direção que visam ampliar a forma como personagens negros são representados.

Ao utilizar os aportes de Pierre Bourdieu e Michael Baxandall, foi possível constatar que a diretriz corporativa de diversidade da emissora, através de sua agenda ESG, atua como catalisador no campo. Contudo, a efetiva superação dos estereótipos históricos só ocorreu porque o encargo de transformar a sinopse foi assumido por agentes — como o autor Elísio Lopes Júnior e diretores como André Câmara — dotados de um *habitus* e de um capital simbólico forjados na valorização da cultura negra. Essa conjunção de fatores força a expansão do espaço dos possíveis.

Na prática estética e narrativa, essa expansão materializa-se na construção de uma década de 1940 onde a população negra não é definida pela subserviência, mas incorpora novos modos de vivência, representados a partir de elementos que se associam à cultura negra. A ocupação de espaços de prestígio, como o hospital e o Grande Hotel, aliada à ressignificação da autoridade moral através da Irmandade dos Clérigos, demonstra que a representação negra deixou de orbitar exclusivamente aspectos estereotipados, passando a apresentar outras formas de representação mais amplas.

As personagens femininas periféricas, longe de serem meras escadas narrativas, estabelecem redes de comunicação que conferem tridimensionalidade às suas existências. Por fim, *Amor Perfeito* consolida-se não apenas como uma novela que rompe padrões, mas estabelece, através da correlação entre a necessidade da empresa em ampliar a representação negra, e o *habitus* dos agentes responsáveis pela criação, como um marco histórico. As soluções criativas testadas e validadas nesta produção pavimentaram o terreno para um novo padrão de qualidade, provando que o alinhamento entre equidade nos bastidores e protagonismo na tela é o caminho definitivo para a manutenção do capital simbólico da teledramaturgia nacional.

Ainda são necessários outros estudos para que possamos comprovar e entender melhor como as soluções e os caminhos apontados neste capítulo, são conduzidos pela narrativa. Nos comprometemos a continuar esse estudo a fim de trazer novas perspectivas para essa área temática.

Referências

AMOR PERFEITO. Autoria de Duca Rachid, Júlio Fischer e Elísio Lopes Júnior Direção de André Câmara. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2023. 1 novela.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Ed. Senac, 2019.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica das imagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus Editora, 1996

CAMIOTTO, Giovanna. Juliana Alves revela críticas racistas ao elenco de Amor Perfeito. **Terra (Pipoca Moderna)**, 18 ago. 2023. Disponível em: https://www.terra.com.br/nos/juliana-alves-revela-criticas-racistas-ao-elenco-de-amor-perfeito,fb83e61b390339024082fb2eefc021102k2jbsif.html. Acesso em: 2 mar. 2026.

CARLOS, Henrique. Babu Santana celebra personagem em Amor Perfeito e faz desabafo importante. **Terra** (RD1), 21 maio 2023. Disponível em: https://www.terra.com.br/diversao/tv/babu-santana-celebra-personagem-em-amor-perfeito-e-faz-desabafo-importante,1d45d194d3b5077ab7de9d32b6443a1doxgw3lep.html. Acesso em: 2 mar. 2026.

DA COR DO PECADO. Autoria de João Emanuel Carneiro. Direção de Denise Saraceni. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2004. 1 novela.

FELIX, Marcelle; FERES JÚNIOR, João & Campos, Luiz Augusto. **Televisão em cores?** Raça e gênero dos atores das novelas da Rede Globo (1977 – 2023) (GEMAA), IESP-UERJ, 2025, p. 1-19.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRIJÓ, Wesley Pereira; SOUZA, Adam Henrique Freire de. O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações. **Estudos em Comunicação**, n. 11, p. 185-204, maio 2012.

GRUPO GLOBO. **Relatório ESG 2023**. Rio de Janeiro, 2023.

GRUPO GLOBO. **Relatório ESG 2024**. Rio de Janeiro, 2024.

LADO A LADO. Autoria de João Ximenes Braga e Claudia Lage. Direção de Dennis Carvalho e Vinícius Coimbra. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2012-2013. 1 novela.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, Brasil, n. 26, p. 17–34, 2003. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34. Disponível em: https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469. Acesso em: 11 maio. 2026.

MARCELINO pão e vinho. Direção de Ladislao Vajda. Roteiro de José María Sánchez Silva e Ladislao Vajda. Espanha: Chamartín, 1955. 1 filme (91 min), P&B.

OLIVEIRA, Laila Thaíse. **A mulher negra na primeira pessoa**: uma construção de raça e gênero nas telenovelas protagonizadas por Taís Araújo. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2016.

RACHID, Duca; FISCHER, Julio; LOPES JR., Elísio. **Roteiro de dramaturgia longa**: estudo de caso: "Amor Perfeito". [*S. l.*]: Território Cursos e Eventos, nov. 2023. Curso ministrado online.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

RAMOS, Victor Adriano. **Tem negra nessa novela?** Representação da mulher negra em Lado a lado. 2022. 135 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE), Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

SOUZA, Maria Carmen Jacob de. **Telenovela e representação social**: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela *Renascer*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

Tem preto na tela?! levantamento sobre personagens negros em telenovelas das 18h entre 2020 e 2025

Gêsa Cavalcanti

Desde o começo da década de 2020 tenho abordado no GP de Ficção Seriada questões de disputas pelo imaginário operadas no campo da ficção. No processo, tenho, principalmente, tratado desta temática tomando como foco as orientações sexuais e identidade dissidentes[1], mas há ainda um outro eixo temático que me interessa no processo: as questões raciais. A primeira pesquisa sobre o assunto no GT de Ficção Seriada foi o trabalho intitulado *"Não quero Neto Petro": Racismo e Redenção em O outro Lado do Paraíso*. No artigo, discuto o modo como uma trama específica da telenovela *O outro Lado do Paraíso* (Rede Globo, 2018), a história do casal inter-racial Raquel (Erika Januza) e Bruno (Caio Paduan), é mobilizada pelo racismo. Busco na referida pesquisa entender como o racismo se move na trama enquanto uma temática social enfrentada pela produção. Problematizo no texto o modo como a telenovela cria desfechos conciliadores que exima a branquitude de seu papel enquanto algoz do negro. Esse papel de algoz na contemporaneidade, por mais duro que possa parecer, é relacionado às violências simbólicas que a branquitude, enquanto pacto (Bento, 2022) mantém ao criar cativeiros para as identidades negras.

Anteriormente, em outra pesquisa (Cavalcanti, 2022), publicada na Revista EntreMeios da PUC-RIO, trabalhei com a primeira protagonista negra de Malhação, Joana (Aline Dias). Optando por analisar se ela de fato é central na trama, mas ainda a presença de estereótipos negativos usuais sobre mulheres negras: como a ideia de mulher negra raivosa, a figura materna associada às escravas-amas, e ainda a Jezebel, que associa mulheres negras a promiscuidade (Harris-Perry, 2011). Retomo esse percurso para analisar criticamente minhas próprias proposições ao pensar raça e telenovela. Agora, meu foco é pensar de forma mais ampla, com um olhar mais exploratório que visa entender esse movimento histórico evolutivo que a Rede Globo tem realizado na representação de personagens negros.

A pesquisa de Joel Zito Araujo (2000) em *A Negação do Brasil: o Negro na Telenovela Brasileira* faz um levantamento quanti-qualitativo das representações do negro na telenovela até o final da década de 1990. No meu atual experimento exploratório, tento dar continuidade a esse esforço de análise crítica. Em um

[1] Faço aqui referência aos textos Cavalacanti e Ferreira (2011 e 2024) que assino tendo o pesquisador Vinicius Ferreira como coautor, são eles Visibilidade Gay Em Malhação: Vidas Brasileiras: Dispositivo Pedagógico Da Diferença E Recepção Da Trama e Casais sáficos em telenovelas da Rede Globo: tabus, invisibilidades e censuras.

primeiro momento, busco levantar, de forma quantitativa, as produções exibidas entre 2000 e 2025, com o objetivo de dimensionar a presença (ou ausência) de personagens negros nas telenovelas neste período. Partindo desse projeto mais amplo, a pesquisa que apresento aqui faz dois movimentos de cortes necessários por questões prático-metodológicos e ainda dimensionais: elejo como objeto as tramas exibidas entre 2020 e o primeiro semestre de 2025 com um recorte específico na faixa de exibição das 18h.

Isto posto, a amostra analítica desta pesquisa é composta por sete telenovelas, são elas: *Nos Tempos do Imperador* (Rede Globo, 2021-2022)*, Além da Ilusão (Rede Globo, 2022), Mar do Sertão* (Rede Globo, 2022)*, Amor Perfeito* (Rede Globo, 2023)*, Elas por Elas,* (Rede Globo, 2023-2024), *No Rancho Fundo* (Rede Globo, 2024)*, Garota do Momento* (Rede Globo, 2024-2025) e *Êta Mundo Melhor*! (Rede Globo, 2025-2026). No processo de análise das tramas, além das questões quantitativas já explicadas, objetiva-se ainda observar como os personagens negros são postos em circulação na trama, quais sentidos predominam sobre eles.

O negro visto nas tramas das 18h

A primeira telenovela na faixa das 18h a contar a história de protagonistas negros foi *Lado a Lado* (Rede Globo, 2012-2023). A trama, escrita por João Ximenes Braga e Cláudia Lage, é ambientada em 1903, um período histórico para o entendimento da composição do Rio de Janeiro pelo "bota-abaixo" do então prefeito Pereira Passos e ainda com uma abolição recente (1888). É nesse contexto que conhecemos as grandes protagonistas da trama: Isabel (Camila Pitanga) e Laura (Marjorie Estiano). Isabel é uma mulher negra, pobre, vivendo em um cortiço. Laura é nascida em família aristocrata, embora ainda tivesse posses, perdeu o título de nobreza. Além delas, compõem o núcleo protagonista os personagens Edgar (Thiago Fragoso) e José Maria (Lázaro Ramos), que forma, respectivamente, par romântico com Laura e Isabel.

Lado a Lado representa um momento de inflexão, sem dúvidas, ela rompe com um histórico de mais cinco décadas de protagonismo exclusivamente branco na faixa das 18h da Rede Globo. Um caso anterior e complexo havia sido o da telenovela *Escrava Isaura* (Rede Globo, 1976), em que Isaura, protagonista, apesar de ser negra na diegese, é vivida por uma atriz branca. Leio Isaura, por sinal, como exemplar do privilégio da cor e da noção de pacto da branquitude (Bento, 2022). Isaura goza de distinções por sua cor de pele, mesmo com sua condição de escrava - para usar aqui o termo posto pela narrativa. Ela tem roupas diferentes, seus cabelos não precisam estar escondidos como os das outras mulheres negras que vemos em cena, Isaura senta a mesa com seus donos, e

chama a sinhá da casa de madrinha, tendo sido criada e educada pela mulher. É uma escrava que toca piano, fala outros idiomas. É uma escrava de exceção justamente por parecer com seus donos.

Trago essas duas tramas para pensar um movimento histórico na forma de narrar questões raciais. Em *Escrava Isaura* a abolição, por exemplo, é tratada como uma concessão branca enquanto em *Lado a Lado* como uma conquista das lutas e movimentos negros; o racismo na trama de Gilberto Braga é uma questão moral e individual, já na história escrita por João Ximenes Braga e Cláudia Lage suas questões são postas de modo estrutural e histórico. Esse movimento que aponto é tímido, lento, separado por décadas e por avanços que não se dão de forma linear nem contínua. A regra representacional nesse percurso segue sendo um mar de alvura, com os conflitos das mocinhas e mocinhos brancos sendo colocados em foco enquanto os personagens negros são o pano de fundo.

A presença de pessoas não brancas em papéis de destaque nas telenovelas brasileiras permanece desproporcional ao tamanho dessa população no Brasil, considerando os dados de autodeclaração do IBGE, esse número é ainda menor quando falamos da representação dos povos originários. A composição por cor ou raça mostra que 45,3% da população brasileira autodeclara-se parda, 43,5% branca, 10,2% preta, 0,8% indígena e 0,4% amarela. Nesse sentido, a maioria da população é negra (pretos e pardos).

Em levantamento que realizei - usando como fontes os arquivos do Memória Globo, cruzando-os com fichas de arquivos como o site Teledramaturgia e ainda a busca em acervos de revistas e jornais - observei que entre 1965 e 2025, a Rede Globo levou ao ar um total de 303 telenovelas em suas três principais faixas[2]. Nesse período, cabe apontar que somente 26 títulos possuem ao menos um protagonista negro. Observo também que 25 dessas telenovelas foram exibidas após 2004, quando Taís Araújo deu vida a Preta na telenovela *Da Cor do Pecado* (Rede Globo, 2004).

O modo de olhar

O exercício de pesquisa que realizo neste texto parte de um desafio que é próprio da negritude: a autoidentificação. Em um país marcadamente racista, o processo de reconhecer-se como negro perpassa tanto a experiência individual de enfrentamento ao racismo, quanto a construção coletiva de uma consciência racial, processo em tensão com a violência constante que se impõem ao negro,

[2] São analisadas as faixas das 18h, 19h. 20h/21h. Na faixa das 18h e 18h foram contabilizadas, em cada uma delas, 102 tramas exibidas, com um total de 204. Já na faixa das 20h, que ficou no ar até o começo de 2011, foram 74 telenovelas, e na faixa das 21h foram mais 25 tramas. Totalizando 302 títulos.

como observa Neusa Souza (2021): “ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais do ego do sujeito branco e a de recusar, negar e anular a presença do corpo negro”. Há então uma violência de ordem externa-interna e outra externa-externa, processos não estanques e nos quais estão envoltos a tentativa de rompimento com o mito da democracia racial, o questionamento das hierarquias de cor e a afirmação de uma identidade historicamente negada.

Nesse processo de identificação, uso como critério a busca por informações que deem margem à autoleitura do ator que dá vida ao personagem enquanto pessoa negra. Esse foi o modelo que deu conta da maior parte da amostra.

Nos casos em que não pude encontrar evidências que suportem a autodeclaração do indivíduo, que é o critério principal utilizado pelo IBGE para a classificação de cor ou raça da população, fiz uso de metodologias de heteroidentificação. Essas metodologias são justamente usadas como um mecanismo complementar à autodeclaração e baseiam-se na análise dos traços fenotípicos observáveis, ou seja, nas características físicas que são socialmente associadas à população negra (preta e parda) no Brasil. O foco recai na percepção social do indivíduo em relação à raça, e não em sua ancestralidade ou genótipo. São analisados traços como cor da pele, tipo e textura do cabelo, formato do nariz e lábios.

Cabe ainda ressaltar que se entende aqui que a heteroidentificação não se constitui como um procedimento objetivo ou universal e que o procedimento é uma prática que se altera historicamente. Em um Brasil de algumas décadas atrás, parte do elenco que hoje se identifica como negro, não seria capaz de verbalizar essa autodeclaração ou de ser lido, via procedimento de heteroidentificação, desta forma.

No material analisado neste capítulo, há um caso de personagem que não pode ser classificado de maneira conclusiva, que é resultado da ausência de autodeclaração do indivíduo, combinada com a ambiguidade fenotípica.

Outro regime se instaura? personagens negros em telenovelas de 2020 e 2025

A primeira trama analisada na faixa é *Nos Tempos do Imperador*, que conta com 10 personagens negros. Esses personagens possuem, principalmente, papel secundário na narrativa e estão focados em dois núcleos, Pequena África e Clã Pindaíba. Estabelecendo relações eventuais com o núcleo principal (Monarcas). Cabe destacar que um dos personagens negros, Samuel, alcança uma centralidade narrativa contínua, sendo então classificado como

protagonista. Em Cavalcanti (2025), ao analisar a presença de Samuel na narrativa, observo que seu tempo de tela é um fator determinante nessa classificação. Essa centralidade do personagem se evidencia, por exemplo, pela presença dele nos ganchos narrativos. “No primeiro capítulo da telenovela (...) os dois ganchos (intervalo e fim de capítulo) são protagonizados por Samuel. Ainda na primeira semana, ele volta a ser o gancho final nos capítulos seis e sete” (Cavalcanti, 2025 p.175).

Com um arco que atravessa toda a novela, Samuel tem um desenvolvimento pessoal, um interesse amoroso, uma trama própria que é central na história. Assim como Samuel, a maioria dos personagens negros da trama possuem algum grau de complexidade. Zayla (Heslaine Vieira), Bernadinho (Gabriel Fuentes), Guebo (Maicon Rodrigues) e Mãe Candida (Dani Ornellas), Justina (Cinara Leal), Don Olu (Rogério Brito) possuem diferentes traços de qualidade ou tendências passam por desenvolvimentos. Apenas três dos personagens são planos ou estáticos. Dois deles, por sinal (Abena e Baltazar) morrem ainda nas primeiras semanas da trama.

Nos Tempos do Imperador retrata uma outra realidade da população negra durante o regime monárquico de Dom Pedro II, escolhendo contar uma história que tem sido pouco representada na teledramaturgia. Homens e mulheres negras que vão à faculdade (Como Samuel que se torna engenheiro ou Justina que se torna professora), que constroem resistências para lidar com as exclusões da branquitude.

Figura 1: *Frames* de cena de *Nos Tempos do Imperador*



Fonte: NOS TEMPOS DO IMPERADOR. Brasil: Globo, 2021-2022. Globoplay. Disponível em: https://globoplay.globo.com/nos-tempos-do-imperador/t/m7GctZSbTV/. Acesso em: 10 fev. 2026.

Os personagens negros não estão isolados em núcleos brancos, existindo como exceções, mas envoltos em relações de comunidade. A trama contesta, em diversos momentos, as violências policiais sofridas pelo povo negro, as injustiças dos sistemas de educação, a ausência de direitos, inclusive do direito à memória. Há, claro, pela centralidade da monarquia enquanto núcleo protagonista, certo paternalismo e a leitura de Dom Pedro II como branco salvador, mas na maior parte do tempo a história negra é conduzida por personagens negros. No último capítulo, por exemplo, Justina inaugura uma

escola voltada para o povo negro, nessa aula inaugural Mãe Cândida conta uma história:

> **Mãe Cândida:** Vocês já ouviram falar da história da árvore do esquecimento? Antes do nosso povo ser sequestrado e serem obrigados a embarcar em um navio negreiro e virem para cá como escravizados, eles praticavam um ritual na tentativa de esquecer suas memórias, eles davam sete voltas em torno de uma árvore, para deixar plantadas ali suas memórias.
> **Justina:** O que vamos fazer aqui é resgatar a memória do nosso povo, replantar as nossas raízes que os brancos tentaram arrancar quando escravizaram os nossos avós, os nossos pais, a nós. Mas chegamos até aqui vivos e vamos reescrever a nossa história, vamos replantar as nossas raízes e nossas árvores hão de crescer fortes e vamos dar muitos frutos. Frutos da nossa resistência, frutos da nossa luta, da nossa liberdade. Que é nossa!

Além da Ilusão ainda em seu processo de divulgação enfrentou a demanda por representação negra. Na primeira chamada de apresentação dos personagens, a trama recebeu críticas por não refletir a pluralidade do país. Em resposta, o diretor Luiz Henrique Rios afirmou que a produção contou com mais de um terço de atores negros, preenchendo papéis variados e essenciais na trama[3]. Levantando as fichas da produção encontrei um total de 12 personagens negros, correspondendo a 24,49% do elenco.

Os personagens negros em *Além da Ilusão* desempenharam funções variadas, muitos deles inseridos nos núcleos da vila operária e da tecelagem. Neste núcleo esses personagens falam de condições de trabalho, as aspirações de melhoria de vida (como a busca de Letícia pelos estudos) e as superações pessoais (como a jornada de Bento após o acidente). Essa concentração mostra a preocupação da telenovela em dar visibilidade aos desafios da população negra no contexto industrial do Brasil das décadas de 1940 e 1950. Pela leitura das fichas de personagens, resumos de capítulos e busca de cenas relacionadas a cada um dos personagens analisados, percebi que a maioria desses personagens pode ser classificados como coadjuvantes principalmente por mobilizarem a trama, mas metade deles são personagens planos, sem desenvolvimento ou

[3]https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/com-um-terco-do-elenco-negro-alem-da-ilusao-rejeita-pecha-de-novela-branca-73935

mudanças significativas na narrativa. Quase todos os personagens negros relevantes possuem laços familiares explícitos ou implícitos na trama.

Alguns personagens negros se inserem em contextos mais complexos e de maior poder, ou em tramas de mistério, desafiando a representação exclusiva em papéis subalternos. Neste sentido, um personagem exemplar é Augusta (Olivia Araujo), governanta no núcleo principal da telenovela, ela reproduz o modelo da mulher negra maternal que cuida dos brancos, na apresentação dos personagens disponível no Gshow ela é descrita como "quem praticamente criou Elisa e Isadora. Ela era uma mulher de confiança e grande amiga da família, especialmente de Isadora"[4]. No entanto, a personagem não se limita a essa lógica, ela está envolta no mistério central da trama ajudando a inocentar o protagonista, Davi, e tem ainda um desenvolvimento amoroso.

Figura 2: *Frames* de cena de *Além da Ilusão - Cenas de Augusta*



Fonte: ALÉM DA ILUSÃO. Brasil: Globo, 2022. Globoplay. Disponível em: https://globoplay.globo.com/alem-da-ilusao/t/cM1zQ7R5wR/. Acesso em: 10 nov. 2025.

A telenovela *Mar do Sertão* trouxe um recorte diferente do Brasil das duas tramas anteriormente analisadas por ser ambientada no sertão nordestino. A telenovela tem 8 personagens negros em papéis recorrentes, correspondendo a

[4] https://gshow.globo.com/novelas/alem-da-ilusao/personagem/augusta-dos-santos/

21,05%. A maioria desses personagens são secundários e possuem pouco papel narrativo, não possuindo arcos dramáticos próprios. O destaque está para personagens como Lorena (Mariana Sena) e Laura (Eli Ferreira), ambas com função de coadjuvante, se relacionando de forma direta com o núcleo principal e passando por transformações e conflitos no andamento da narrativa. Outro ponto é que esses personagens são empresários, como Eudoro Cidão (Érico Brás) que é dono de uma gráfica local ou Quintilha (Ju Colombo) que é dona de uma pousada, o que permite que *Mar do Sertão* apresente um cenário mais diverso do ponto de vista representacional. A limitação, como já comentei, é a falta de desenvolvimento desses personagens. Em matéria no Gshow a Rede Globo chegou a celebrar o marco representacional com um ensaio fotográfico com a maioria dos atores negros da trama[5].

Amor Perfeito, telenovela que substituí *Mar do Sertão*, tem 40% do elenco negro com base na ficha da emissora. A novela buscou construir uma teia de relações onde a presença negra fundamental, evitando a figuração ou papéis estereotipados e oferecendo arcos que, mesmo em diferentes níveis de profundidade, contribuíam para a riqueza da história. Sendo assim, grande parte dos personagens negros de *Amor Perfeito* possuem função narrativa e a maioria tem arcos próprios ou contribui significativamente para o desenvolvimento da trama principal e das subtramas.

Um diferencial do olhar histórico evolutivo aqui estabelecido é a presença de dois protagonistas negros. Orlando (Diogo Almeida) e Marcelino (Levi Asaf), pai e filho, compõem o arco principal da história. Orlando Gouveia é um médico, retratado como alguém muito inteligente e profundamente apaixonado. Ele é o grande amor de Marê (Camila Queiroz) e, como é revelado mais tarde, o pai biológico de Marcelino. Sua etnia e profissão em uma época como as décadas de 1930 e 1940 já o tornam um personagem de destaque e representatividade, mostrando a existência de profissionais negros qualificados e respeitados, desafiando estereótipos históricos. Marcelino, por sua vez, tem uma jornada focada em descobrir suas origens e se reencontrar com seus pais, um dos pilares emocionais e narrativos da novela, unindo os destinos de Marê e Orlando. Sua perspectiva sobre o mundo e sua relação com os frades e com a religião são elementos centrais da história de *Amor Perfeito*.

Um ponto crítico é a ausência de uma discussão mais aprofundada sobre o racismo. Na maior parte do tempo, a raça não é problematizada, embora haja um ponto em pensar histórias negras que não tratam exclusivamente do combate

[5] https://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao/noticia/elenco-de-mar-do-sertao-celebra-representatividade-negra-em-ensaio-especial.ghtml

ao racismo ou do sofrimento, a trama desvincula-se da realidade histórico-social da população negra do período. Ao minimizar o racismo ou tratá-lo apenas em momentos pontuais, *Amor Perfeito* deixa de explorar as complexidades e os desafios diários que pessoas negras enfrentavam, opressões que historicamente moldaram e continuam a moldar a realidade racial.

Em *Elas por Elas* a trama gira ao redor do reencontro de sete amigas, protagonistas da trama. Entre essas sete mulheres, duas delas são negras: Taís (Késia Estácio), Adriana (Thalita Carauta). Elas impulsionam grande parte da trama central do reencontro das amigas, seus segredos, romances e dilemas. Isso garante que a perspectiva e as vivências de mulheres negras estejam no coração da história.

Dos 40 personagens listados, 11 são negros e 29 são brancos. Essa proporção significa que 27,5% do elenco é composto por personagens negros, que desempenham funções variadas na narrativa. Enquanto alguns, como Taís, Adriana e Mário Fofoca (Lázaro Ramos), possuem arcos próprios bem desenvolvidos, com conflitos, jornadas e transformações significativas, outros, como Raquel e Evilásio, têm uma participação mais pontual e servem para dar suporte aos núcleos familiares e à ambientação da trama, sendo categorizados como personagens planos.

Além disso, os personagens negros ocupam diferentes profissões (modelo, detetive, veterinária, cabeleireira, estudante, donas de casa), inserindo-se em ambientes variados (clínica, agência de modelos, núcleos de investigação, famílias). Isso evita a homogeneização, mostrando a diversidade da vida negra. *Elas por Elas* não discute o racismo de forma direta, evitando cenas explícitas ou dramas raciais, "os autores optaram por mostrar negros como pessoas bem-sucedidas, sem entrar na questão do racismo"[6].

A novela *No Rancho Fundo* (2024) apresenta em sua composição de elenco com 12 personagens negros entre os 40 personagens da trama, o que representa 30,8% do total. Entre os destaques, Quintilha (Ju Colombo) se sobressai como uma mulher negra em posição de poder, dona do Grande Hotel São Petersburgo, com enredo próprio que mistura negócios, humor e romance. Caridade (Clara Moneke) também ocupa espaço relevante, com conflitos familiares, afetivos e religiosos, o que a distância da tradicional função de apoio.

Outros personagens como Nastácio (Guthierry Sotero) embora com menos centralidade, possuem trajetórias afetivas e de lealdade ao núcleo principal (Família Leonel) ganhando destaque na trama. Por outro lado, parte significativa dos personagens negros ainda ocupa funções subalternas e

[6] https://www.tele-visao.com/2024/04/tres-acertos-de-elas-por-elas-que-foi.html

estereotipadas, como empregados domésticos e membros de núcleos cômicos, são exemplos: Esperança (Vera Monteiro), Guarda Narciso (Narcibum, interpretado por Cosme dos Santos) e Blanchette (Dandara Queiroz). Essas personagens, apesar de presentes, são muitas vezes construídas com base em estereótipos de comicidade, subserviência ou ingenuidade. Além disso, personagens como Dona Ecolástica (Vilma Melo) e Dona Manuela (Adriana Seiffert) reforçam a associação entre personagens negros e papéis ligados ao serviço doméstico ou à função de conselheiros e ajudantes das famílias brancas centrais.

Por outro lado, a presença de Quintilha e Caridade aponta para uma tentativa de diversificar a representação, especialmente ao colocá-las em posições de maior autonomia e complexidade narrativa. Quintilha, por exemplo, tem destaque por ser uma mulher de negócios, gerenciando o hotel com pulso firme, além de desenvolver uma trama amorosa própria e momentos de humor que não a reduzem a um estereótipo. Caridade, por sua vez, faz parte da família protagonista (os Leonel) e tem conflitos que envolvem religiosidade, romance e relações familiares, permitindo que sua personagem ultrapasse a lógica tradicional da personagem negra coadjuvante de apoio. Entretanto, a distribuição desigual de funções sociais e complexidade de personagens entre os negros e os brancos ainda reflete um padrão típico das telenovelas brasileiras, em que a maior parte dos papéis de poder, centralidade ou protagonismo segue concentrada em personagens brancos.

Em seguida, analisei *Garota do Momento* que conta com 14 personagens negros presentes de forma contínua na trama, o que representa 41,18% da composição. Desses personagens, 9 são mulheres e 5 são homens. Com exceção de duas personagens, Aparecida (Mariah da Penha) e Conceição (Arlinda Di Baio), que são as fofoqueiras da trama e que têm desenvolvimento próprio para além da função principal de comentar os acontecimentos da novela, todos os personagens negros possuem arcos próprios.

Figura 3: *Frames* de cenas de *Garota do Momento*



Fonte: GAROTA DO MOMENTO. Brasil: Globo, 2024. Globoplay. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/13094296/?s=0s. Acesso em: 20 nov. 2025.

Há um forte sentido de comunidade que permite que os personagens negros não estejam isolados. Além disso, os personagens são complexos, possuem desenvolvimento e escapam dos estereótipos clássicos da representação negra. Vera e Sebastião, por exemplo, são respectivamente, empregada doméstica e motorista de uma família branca. Vera tem um papel maternal associado a essa função, mas mesmo esse papel é tratado na trama de forma sensível e operando uma desconstrução que deixa claro que Vera não é submissa. Além de empregada doméstica ela é dona de um clube para pessoas negras, ela tem um grupo de pastoras que se apresentam no clube, vive uma relação amorosa que é explícita e desenvolvida em cena, além de passar por uma trajetória de transformação, principalmente, depois de deixar de trabalhar como doméstica. Sebastião também vive seus conflitos e tem mais tempo de cena fora do trabalho do que na função.

Em *Garota do Momento* os personagens negros desenvolvem questões profissionais de ascensão e luta por sonhos, são ambíguos ou complexos e possuem núcleos familiares bem estabelecidos. O destaque vai para a personagem principal, Beatriz (Duda Santos), uma jovem negra cuja história pessoal é atravessada por perdas, mas também por muitos sonhos. Beatriz torna-se modelo, atriz de telenovela e a trama explora diretamente a representatividade

negra e sua importância pelos lugares que Beatriz ocupa. A raça é uma questão central da trama que repensa e contesta no passado o lugar do povo negro.

Por fim, chego à análise de *Êta Mundo Melhor!* que apresenta um conjunto de oito personagens negros entre aqueles que compõem seus núcleos recorrentes, número que indica, principalmente no contexto histórico da faixa aqui apresentado, uma distribuição desigual de centralidade, relevância dramática e complexidade narrativa. Esses personagens (Lúcio, Asdrúbal, Dita, Francine, Haydée, Quitéria, Manuela e Zenaide) ocupam posições distintas na estrutura da trama.

Figura 4: *Frames* de *Êta Mundo Melhor!*



Fonte: ÊTA MUNDO MELHOR!. Brasil: Globo, 2025-2026. Globoplay. Disponível em: https://globoplay.globo.com/eta-mundo-melhor!/t/7HJVQ2PJY6/. Acesso em: 30 jan. 2025.

O principal destaque é Dita, protagonista feminina da trama. Diferentemente de sua posição secundária em *Êta Mundo Bom!*, na continuação Dita assume centralidade, ela faz isso ao se tornar o par romântico do protagonista, Candinho, mas cabe ainda destacar que seu protagonismo não está limitado a seu papel afetivo-amoroso, ela tem laços familiares, desejos próprios que estão principalmente centralizados na sua busca por uma carreira como cantora. Sendo assim, Dita tem tempo de cena expressivo e participa de forma

ativa nos principais conflitos da telenovela, como a busca de Candinho por seu filho sequestrado.

Há ainda um segundo nível de relevância no qual classifico personagens como Haydée, Lúcio e Asdrúbal. Tais personagens, mesmo não tendo a mesma complexidade de um protagonista ou co-protagonista, desempenham funções estruturantes importantes. Haydée, por exemplo, é uma personagem com trama própria - mistério sobre seu passado - e que ganha momentos de densidade justamente nos pontos de tensão desse mistério, como a descoberta de seu pai, a leitura do diário de sua mãe, etc. Destaco ainda o arco de racismo intrafamiliar que é desenvolvido através da personagem.

Lúcio, por sua vez, apresenta uma recorrência significativa nos resumos de capítulos e ocupa uma posição estratégica enquanto personagem de mediação. Ele é o dono da Rádio Paraíso, então há um papel como mediador entre núcleos e como voz pública. Há um desenvolvimento da carreira profissional, de laços amorosos (disputa entre Margarida e Manoela) e ainda de uma relação familiar (Haydée).

Asdrúbal é o conselheiro de Candinho. Ele tem um aspecto cômico e aparece em momentos de revelações e conflitos, mas sem um desenvolvimento próprio.

As demais personagens, Manuela, Quitéria, Francine e Zenaide, permanecem em posições de baixa centralidade, ainda que algumas ganham nuances relevantes. Manuela, por exemplo, tem sua trajetória ampliada ao ingressar no universo artístico como atriz de radionovela e também um desenvolvimento amoroso com Lúcio. Apesar disso, seu arco é episódico e não altera substantivamente a hierarquia narrativa. Quitéria, Francine e Zenaide seguem associadas a núcleos domésticos, ou de suporte, raramente desenvolvendo conflitos próprios de longa duração, elas operam acionando decisões alheias sem agência narrativa significativa.

Cabe ainda observar que o racismo é tratado na trama de *Êta Mundo Melhor!* Para começar, quero citar a matéria "Dita como espelho: racismo, representatividade e coragem" veiculada na revista Raça. O texto destaca que Dita funciona como um espelho das experiências sociais vividas por mulheres negras, sobretudo no que diz respeito ao enfrentamento cotidiano do racismo e às estratégias de afirmação de dignidade e autonomia. "Um elemento poderoso aparece quando Dita exige respeito profissional, quando recusa ofertas sem aumento salarial ou condições justas"[7] A matéria enfatiza ainda que as cenas de discriminação racial vividas pela personagem foram construídas com cuidado,

[7] https://revistaraca.com.br/dita-como-espelho-racismo-representatividade-e-coragem/

em diálogo entre atriz e produção, evitando enquadrá-la como vítima passiva ou culpabilizada pela violência sofrida. A construção preserva a agência e integridade moral de Dita, recusando soluções conciliatórias fáceis e deslocando o racismo do campo do mal-entendido individual para o da violência social concreta.

Ainda assim, cabe observar que esse enquadramento não chega a inserir a raça como dimensão constitutiva e permanente da trajetória da personagem ao longo de toda a trama. Embora a questão racial não seja tratada de modo episódico ou meramente pedagógico, ela aparece concentrada em arcos específicos, de forte densidade simbólica, mas não estrutura de forma contínua os demais conflitos centrais da narrativa, que seguem organizados principalmente pelo melodrama romântico, pela ascensão individual e pela busca do filho sequestrado. Nesse sentido, até o momento, a telenovela que mais se aproxima de um modelo em que a raça opera como eixo estruturante da experiência narrativa é *Garota do Momento*, em que as questões raciais atravessam de maneira sistemática os percursos individuais e coletivos dos personagens negros.

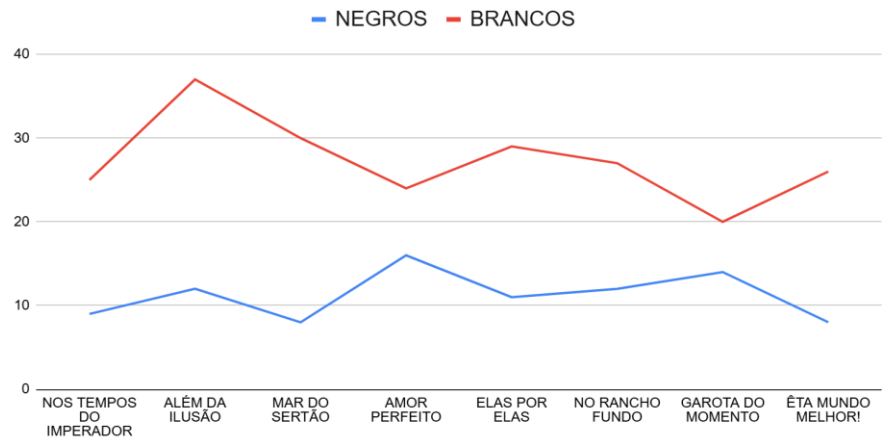
Observo ainda que Dita não é a única personagem através da qual questões raciais são discutidas. Haydée, por exemplo, também protagoniza um arco significativo em que o racismo é tematizado de forma direta. Isso acontece quando ela descobre quem é seu pai e acaba sendo rejeitada pela família do homem por ser negra. Esse desdobramento, sem dúvidas, amplia o repertório de experiências raciais representadas na trama.

Conclusões

Ao realizar um levantamento dos personagens negros presentes em telenovelas exibidas na faixa das 18h pela Rede Globo, confirma-se que há um esforço perceptível da emissora em aumentar e qualificar a representação de personagens negros em suas telenovelas a partir de 2020, respondendo a um discurso institucional de maior compromisso com a diversidade racial.

Apesar desse movimento, os números gerais ainda indicam uma predominância de personagens brancos, sendo apenas 27,60% negros (pretos ou pardos). Além disso, desse percentual, 57,30% são mulheres negras. No gráfico abaixo, aponto os processos quantitativos de avanços, recuos representacionais quantitativos dos personagens negros em telenovelas de forma comparativa aos personagens brancos.

Gráfico 1: Quantitativo de personagens negros e brancos por telenovela na faixa das 18h – Ordem Cronológica



Fonte: autora (2026)

De forma geral, as tramas recentes da faixa das 18h apresentam personagens negros com maior complexidade e profundidade narrativa do que os vistos na década anterior. Muitos deles possuem arcos próprios, interesses amorosos e profissionais, e não se limitam a papéis de subalternidade ou estereotipados. Noto ainda uma tentativa de romper com estereótipos clássicos (Harris-Perry, 2011), como a "criada subserviente" ou a "mulher negra sofrida e hipersexualizada". Personagens como Vera em *Garota do Momento* (empregada doméstica que é também dona de um clube e líder comunitária) ou Samuel em *Nos Tempos do Imperador* (ex-escravo que se torna engenheiro) exemplificam essa busca por representações mais plurais e complexas.

A discussão sobre o racismo nessas tramas varia. Em alguns casos, busca-se desvincular a narrativa negra do sofrimento e do combate ao racismo, focando em histórias de amor, sucesso e superação. Embora entenda o princípio por trás de tais escolhas, advogo que a desvinculação da realidade político-social tanto do tempo representado quanto do tempo da representação, significa deixar de lado o potencial político-pedagógico da telenovela e ainda uma possível adesão da trama a uma ideia de democracia racial e de uma lógica de embranquecimento desses personagens.

Em outros casos, as tramas optam por tratar do racismo diretamente. Nessas telenovelas as violências sofridas pelo povo negro, as injustiças e a importância do resgate da memória e da resistência são abordadas. É isso que acontece, principalmente em *Nos Tempos do Imperador* e *Garota do Momento*.

A comparação com o cenário dos anos 2000, mostra que o maior desafio da teledramaturgia brasileira não é apenas aumentar a presença negra em tela, mas garantir que esses corpos negros sejam tratados como sujeitos plenos: com desejos, contradições, arcos narrativos próprios e direito à representação em todas as dimensões da experiência humana. O desafio é garantir que a diversidade deixe de ser um direito exclusivo da branquitude e que as pessoas negras escapem do encarceramento em papéis sem agência dramática, profundidade narrativa.

Nesse sentido, na continuidade da pesquisa, interessa-me ainda investigar quem escreve essas tramas, bem como a participação de profissionais negros na construção das telenovelas. Se, por um lado, os dados apontam avanços, por outro, eles denunciam a persistência de uma estrutura simbólica de poder que ainda racializa o acesso ao protagonismo, à complexidade dos personagens negros dentro das tramas da teledramaturgia brasileira.

Referências

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil:** o negro na telenovela brasileira. São Paulo, Editora Senac, 2000.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CAVALCANTI, Gêsa. Preta, Pobre e Nordestina: uma análise da representação da primeira protagonista negra da telenovela. **EntreMeios**, v. 16, n. 1, jan-jul/2020.

CAVALCANTI, Gêsa. "Não quero neto preto: racismo e redenção em O outro lado do paraíso." *In:* LEMOS, Ligia Prezia; ROCHA, Larissa Leda F. (org.). **Ficção seriada**: estudos e pesquisas. Alumínio, SP: Jogo de Palavras; São Luís, MA: EDUFMA, 2022b.

CAVALCANTI, Gêsa. Uma mudança de paradigma? protagonistas negros na faixa das 18h da Rede Globo entre 2020 e 2025. *In*: KNEIPP, Valquíria; ANDRADE, Ana Goulart de; OLIVEIRA, Vânia Braz de (org.). **Quadros televisivos**. Aveiro: Ria Editorial, 2025. p. 165-191.

CAVALCANTI, Gêsa; FERREIRA, V. Visibilidade gay em Malhação: Vidas Brasileiras: dispositivo pedagógico da diferença e recepção da trama. *In:* LEMOS, Ligia Prezia; LEDA, Larissa (org.). **Ficção seriada**: estudos e pesquisas. Alumínio, SP: Jogo de Palavras; São Luís, MA: EDUFMA, 2021. v. 4, p. 357-376.

CAVALCANTI, Gêsa. Casais sáficos em telenovelas da Rede Globo: tabus, invisibilidades e censuras. *In:* Ligia Prezia Lemos, Larissa Leda F. Rocha (org.). **Ficção seriada**: estudos e pesquisas. Alumínio, SP: Jogo de Palavras; São Luís, MA: EDUFMA, 2024, v. 7, p. 37-61.

HARRIS-PERRY, M. ***Sister Citizen:*** Shame, Stereotypes and Black Women in America. Yale: Yale University Press, 2011.

SOUZA, Neusa. **Tornar-se negro:** ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

O protagonismo da mulher negra na telenovela: estereótipos e ressignificações

Mariana Marques de Lima

Em 2025 percebemos o início de um marco inédito na teledramaturgia brasileira: as três telenovelas do horário nobre da TV Globo[8] foram protagonizadas por atrizes negras. Esse movimento percebido no fim de 2024 pela mesma emissora, foi sedimentado no ano seguinte e traduz uma reivindicação antiga por representatividade negra na TV aberta, principalmente pela telenovela ser um dos principais produtos culturais do país, sendo entendida como uma narrativa da nação (Lopes, 2011), e por se configurar como uma ficção que moldou culturalmente o Brasil (Néia, 2024). Dessa forma, este capítulo dá continuidade a uma discussão iniciada em 2019, quando nos propusemos entender o Lugar do Negro na telenovela Brasileira (Lima, 2021). A partir desse marco temporal, com a pandemia de Covid-19 e a insurgência do movimento *Black Lives Matter* (Vidas negras importam), ocasionada pela morte do estadunidense George Floyd; observamos que contestações antigas — como o racismo e a misoginia — foram retomadas com um novo vigor em novos enquadramentos. No caso racial, os dois eventos citados desencadearam, aparentemente, uma via inédita de conscientização sobre os padrões vigentes de preconceito. Isso pôde ser percebido pelas iniciativas institucionais da emissora que visavam aumentar a pluralidade de sua estrutura criativa em diferentes âmbitos (Somos, 2025).

Dado este breve contexto, percebemos que até então esse espaço da negritude na ficção televisiva era marcado por estereótipos e preconceitos que, via de regra, já se perpetuam na sociedade e que foram transpostos para o âmbito das ficções. O apagamento negro não é somente evidenciado na falta de atores negros, mas também sob a perspectiva da produção. E até então, os exemplos de atuação eram escassos, especialmente quando pensamos no protagonismo.

Contudo, trazemos uma atualização desse espaço por meio da análise de três protagonistas femininas das tramas *Garota do Momento* (TV Globo, 2024-2025), das 18h; *Dona de Mim* (TV Globo, 2025), das 19h; *Vale Tudo* (TV Globo, 2025), das 21h. Questionamos de que forma essa atualização foi realizada, e se ainda vemos resquícios que deflagram preconceitos, seja de gênero e/ou raça. Investigamos a construção dessas personagens e como se dá essa representação. Nos debruçamos nos aspectos apontados por Antonio Candido

[8] Emissora tradicionalmente possui a maior audiência em termos de ficção televisiva seriada do Brasil. Suas produções ficcionais do horário nobre estão divididas nas faixas das 18h, 19h e 21h. Cada horário tem suas diferenças em termos de gênero, narrativa e duração, atendendo, por vezes, públicos distintos.

(2009) como a profundidade psicológica, a representação social e a relação entre personagem e a narrativa.

A partir dos estudos prévios acerca da representatividade negra na telenovela (Araújo, 2000, Grijó e Sousa, 2012; Faria e Fernandes, 2007; Couceiro de Lima, 1983; Silva, 2018, Lima, 2019) percebemos que os papéis aos quais personagens negros foram alocados podiam ser resumidos em três categorias-chave, a saber: a subalternidade, o erotismo e a invisibilidade. Com algumas exceções ao longo dos anos em tramas pontuais, essas categorias constituem as principais segmentações representativas destinadas às pessoas negras nas ficções. Assim, notamos que a partir de 2021, essa representação social foi atualizada, tornando-se perceptível na escalação de protagonistas.

Articulamos, aqui, dois eixos centrais: gênero e raça, através do estudo da telenovela como um dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023), um mecanismo que reproduz e naturaliza hierarquias raciais, reforçando a branquitude como norma e perpetuando estereótipos. A base dessa dinâmica de poder simbólico está no pacto da branquitude que consiste na "cumplicidade não verbalizada entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios" (Bento, 2022, p. 18). Lilia Schwarcz (2024) explica que a branquitude não é uma categoria de reconhecimento, haja vista que quem é branco não costuma se identificar dessa maneira; no entanto, a negritude é uma conquista advinda da luta dos movimentos sociais que, ao longo dos anos, foram estabelecendo suas bases para as mudanças que vemos no momento com o protagonismo negro na televisão.

Lembramos que no Brasil, segundo os últimos dados do Censo 2022 (Belandi; Gomes, 2023) pardos e pretos somam 55,5% do total da população do país, portanto são uma maioria minorizada (Santos, 2020), apequenada por mecanismos de exclusão e discriminação que geraram a falta de políticas públicas efetivas ao longo da constituição do país, e assim culminaram num apagamento sistêmico quando se trata de visibilidade e representatividade nas telas. Em síntese, os impactos sociais do pacto da branquitude no âmbito televisivo são o mote desta análise.

Racismo midiático e as categorias de erotização, invisibilidade e subalternidade

O termo racismo midiático foi empregado pela primeira vez no texto de Grijó e Sousa (2012) para elucidar a falta de personagens negros na televisão. Essa lacuna tem sido campo de estudos de pesquisadores que explicitam a invisibilidade e exclusão da população negra da telenovela como Joel Zito Araújo

(2000), Couceiro de Lima (1983) entre outros. Eles apontavam como a falta de representatividade e a predileção por atores brancos não condizia com a real formação da população, isto é, a maioria dos brasileiros não se enxergava nas telas. Em vista desses trabalhos acadêmicos e do próprio acompanhamento das ficções, notamos que a presença de negros nas tramas podia ser resumida em três categorias: a invisibilidade, a erotização e a subalternidade. As categorias abarcadas servem como base para entendermos os principais estereótipos que foram encenados nas narrativas até o momento. Entretanto, neste trabalho, o foco é entender como essas categorias se aplicam às mulheres negras.

A representação de pessoas negras, especialmente mulheres, é marcada por papéis subalternos, como empregadas domésticas, babás ou moradoras de favelas, reforçando uma hierarquia social que as coloca em posição de inferioridade, tanto material quanto moral. Estereótipos, como a "mãe preta" ou a "empregada espevitada", naturalizam a servidão e perpetuam um imaginário racista que associa negritude à marginalidade (Gonzalez, 2020; Freire Filho, 2004).

Quando se trata do erotismo, o corpo negro feminino é comumente sexualizado, reduzido a símbolos de desejo e exotismo. Heranças da escravidão, como a figura da "mucama objetificada" (Gonzalez, 2020), ecoam na representação da "mulata" como um ser voluptuoso e disponível, destinado ao prazer alheio, mas não ao afeto ou ao matrimônio. Essa erotização reforça a desumanização da mulher negra, tratada como mercadoria e não como sujeito (Kilomba, 2019, p. 78). Isso está no cerne do que Kilomba ainda aponta como cenas do racismo cotidiano, que se desenrola nas projeções de tudo que a branquitude entende como o outro, o sujeito não igual:

O racismo cotidiano refere-se a todo vocabulário, discursos, imagens, gestos, ações e olhares que colocam o sujeito negro e as Pessoas de Cor não só como "*Outra/a*"— a diferença contra a qual o *sujeito branco* é medido — mas também com Outridade, isto é, como a personificação dos aspectos reprimidos na sociedade *branca*. Toda vez que sou colocado como "outra" — seja a "outra" indesejada, a "outra" intrusa, a "outra" perigosa, a "a outra violenta, a "outra passional, seja a "outra" suja, a "outra" excitada, a "outra" selvagem, a "outra" natural, a "outra" desejável ou a "outra" exótica —, estou inevitavelmente experienciando o racismo, pois estou sendo forçada a me tornar a personificação daquilo com o que o *sujeito branco* não quer ser reconhecido. Eu me torno a/o *"Outra/o"* da branquitude, não o *eu* — e, portanto, a mim é negado o direito de existir como igual.

Esse racismo cotidiano discutido por Kilomba se desenvolve por meio de experiências do dia a dia, um "padrão contínuo de abuso" (Kilomba, 2023, p. 80), do qual estamos acostumados. No caso da telenovela, tais experiências foram teletransmitidas ao longo dos anos e se transformam num regime de visibilidade, onde impera a hegemonia da branquitude. Angélica Almeida (2024) explica que vivemos num século em que as disputas de narrativas se dão por meio das imagens, especialmente quando se trata do debate político. Entretanto, o campo imagético da ficção apresenta o ideal do padrão, e a disjunção do que é o real, como explicado por Joel Zito Araújo (2000), em sua menção à estética sueca da telenovela brasileira, em que ignora ou minimiza a presença de pessoas negras ou pardas, relegando-as a papéis secundários, estereotipados ou, em muitos casos, inexistentes. No âmbito televisivo a branquitude é associada à beleza, bondade, heroísmo e sucesso, enquanto a construção da ambientação e dos elencos frequentemente desconsideram a miscigenação brasileira e a pluralidade de identidades culturais e raciais do país.

Mário Theodoro (2022, p. 20) nos elucida que a "branquitude é a transformação estética, da percepção de mundo e da cultura brancas em padrão social e faz com que tudo que não seja associado ao arquétipo ariano e aos seus desdobramentos seja considerado negativo, contraproducente, inferior ou perigoso". Essa negação da diversidade e da alteridade propicia o contrato entre brancos na construção desse espaço midiático que privilegia a alvura de seus representantes. O traço da telenovela como dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023) vai imbuir e fomentar esse contrato dos racialmente hegemônicos.

Nesse sentido, Cida Bento (2022, p. 18) destaca que o pacto da branquitude é um acordo não verbalizado de autopreservação, que atende a interesses de determinados grupos e perpetua o poder de pessoas brancas. O pacto não se constitui como uma conspiração premeditada, mas sim uma cumplicidade estrutural construída ao longo dos anos de escravização. Os impactos atuais dessa colaboração estão na manutenção de seus privilégios, de modo a assegurar também o confinamento da população negra em camadas mais baixas da pirâmide social, e em permanente condição de subalternidade. Bento (2022) clarifica que neste acerto há um componente narcísico, espécie de autopreservação, que como Theodoro (2022) elucidou, tudo o que foge e/ou ameace o "normal", o considerado padrão, gera insegurança e medo, que consequentemente, está na essência do preconceito.

Já a categoria da invisibilidade, demonstra que mesmo quando presentes, personagens negros ocupam papéis secundários, sem profundidade ou relevância narrativa. A falta de representação em posições de protagonismo reflete um racismo estrutural que nega a negros o status de igualdade social

(Fraser, 2022). A luta contra essa invisibilidade exige a desconstrução do racismo midiático (Grijó e Sousa, 2012), que insiste em limitar pessoas negras a estereótipos degradantes.

Nancy Fraser (2022) explica que essa desigualdade atrelada à representatividade social na telenovela pode ser entendida por meio da compreensão de injustiça cultural ou simbólica que vêm pela ausência de reconhecimento: "ser invisibilizado por práticas interpretativas, comunicativas e representativas que dispõem de autoridade em sua própria cultura"; e pelo desrespeito ao "ser rotineiramente difamado ou rebaixado em representações culturais públicas e estereotipadas e/ou em interações na vida cotidiana" (Fraser, 2022, p. 31). A desconsideração está no cerne do racismo cotidiano analisado por Kilomba (2023) e se dá pelas experiências do dia a dia, sendo que as consequências de anos dessa falta de respeito acarretam num quadro alarmante de negação de si mesma e pode resultar nas buscas por alterações estéticas em traços que evidenciam essa diferença do padrão estético vigente, como Fanon (2020 [1952]) explicitou em *Pele Negra, máscaras brancas*.

A teledramaturgia expressa e interpela os indícios causais do racismo, e sua expressão no âmbito midiático. Como se trata de uma ficção calcada no realismo e naturalismo, a falta de representatividade negra ao longo de seus 60 anos, se mostra ainda mais flagrante. A dinâmica televisiva, portanto, ocasiona violações simbólicas, tais como a humilhação de ver-se sempre representado como subalterno e a invisibilização de não se reconhecer como parte legítima da sociedade, mesmo sendo a maioria. Articulamos, portanto, a telenovela como parte de um dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023), pois as ficções produzem sentidos ao reproduzir as formas de assujeitamento e exclusão da população negra. Sendo que neste processo, se estabelece a fortificação da hegemonia branca num espaço de poder midiático. O termo constituído por Sueli Carneiro parte de uma conversa filosófica com autores como Isildinha Baptista Nogueira, em seu entendimento da psicanálise e da maneira como o racismo afeta o campo do inconsciente; e Michel Foucault, de onde advém o termo dispositivo. Em seu entendimento, o dispositivo de racialidade é um dispositivo de poder atuante em sociedades pós-coloniais, como a brasileira, onde ainda reina uma mentalidade escravocrata.

Haja vista que imagens não são neutras, a telenovela, por mais que se trate de uma obra de ficção, exibe e discute as tensões sociais de classe e raça. As categorias apresentadas são resultado dos anos de teledramaturgia em que ficaram patentes tais dinâmicas de poder e evidenciando os marcadores sociais, que segundo Lilia Schwarcz (2023, p. 17),

> [...] são categorias classificatórias e de articulação compreendidas como construções sociais — como são os mitos, as fantasias, as ideologias — quanto exercem uma influência real, pragmática no mundo, por meio da produção e reprodução de identidades coletivas, de hierarquias sociais e processos de subalternização.

Tais marcadores sociais produzem sentido por meio da conexão que é estabelecida entre eles, e "têm a capacidade de impactar a realidade, produzindo hierarquias de formas de subordinação" (Schwarcz, 2023, p. 18). Logo, a telenovela apresenta esses marcadores sociais, e sendo um dispositivo de racialidade "também produz uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será sua representação" (Carneiro, 2023, p. 31), evidenciando que as marcas do período escravocrata ainda se fazem presentes.

Kabengele Munanga (2021, p. 24) explica que "a luta pela libertação do negro passa necessária e absolutamente pela descontrução das imagens negativas contra ele forjadas pela ideologia racista e pela reconstrução de novas imagens que o libertem da alienação e da negação de sua humanidade". O autor explica que essas imagens racistas impactam o negro não somente no plano sociológico, mas também no plano psíquico, o que perpassa a consituição da individuação.

Isildinha Nogueira (2021) aborda a temática da representatividade a partir da psicanálise e, em sua obra *A cor do inconsciente: significações do corpo negro* (2021), a autora tem como ponto de partida o questionamento de como a luta pela libertação do negro poderia ter êxito se as imagens e representações negativas do corpo negro introjetadas ao longo dos anos e que participaram da configuração de sua psique não foram tocadas? Em outras palavras, a libertação externa do indivíduo negro precisa ser acompanhada de um trabalho psíquico interno. Nogueira, por sua vez, explica que o olhar para o inconsciente é um dos trabalhos mais complexos e árduos porque exige que o sujeito acesse e desfaça algo que foi instalado antes que ele tivesse palavras para nomeá-lo.

O trabalho da autora nos auxilia a pensar no racismo como um sistema, parte da estrutura social brasileira; e a estrutura psíquica seria o modo como esse sistema habita o sujeito por dentro. Ela esclarece como a autodepreciação e os processos autodestrutivos culturalmente introjetados numa sociedade racista podem interditar o desenvolvimento da pessoa negra:

> De um lado, a dificuldade, para o negro, de construir sua identidade social enquanto negro, indivíduo pertencente ao

> grupo de negros; de outro, o mesmo tipo de dificuldade em se construir como indivíduo no interior do corpo social como um todo, pelas identificações com seus semelhantes sociais. Tais dificuldades são um subproduto, de um lado, do "não lugar" social do escravizado, cuja identidade não correspondia a um lugar de sujeito, no corpo social, mas a um lugar de "peça", objeto; de outro, ao fato de que, tendo adquirido, pós-escravidão, o estatuto jurídico de cidadão, portanto, o reconhecimento de seu lugar de indivíduo social, não pôde, por outro lado, identificar-se com esse lugar no plano socieconômico (Nogueira, 2021, p. 58).

Em síntese, Cida Bento (2022) explica o mecanismo externo e como a estrutura social mantém o negro em posição subalterna e inferiorizada. Já Isildinha Nogueira (2021) explica o mecanismo interno, como essa posição subalterna é internalizada e passa a operar como uma autonarrativa.

Avanços na representatividade negra

Para compreendermos a atual conjuntura da representação das personagens negras, elencamos as três protagonistas das telenovelas do horário nobre da TV Globo: Beatriz (*Garota do Momento*, 18h), Leona (*Dona de Mim*, 19h) e Maria de Fátima (*Vale Tudo*, 21h). Exibidas no decorrer de 2025, foi possível identificar três construções de protagonista feminina que dialogam produtivamente com a moldura conceitual proporcionada por Antonio Candido (2014) em seu texto *O personagem na ficção*, em que cada uma poderia representar uma estratégia diferente de composição do personagem de ficção televisiva, e juntas revelam como a teledramaturgia brasileira contemporânea negocia entre a fórmula típica do formato e a ambição de complexidade.

Em *A Garota do Momento,* Beatriz Dourado (Duda Santos) é retratada como uma jovem humilde, porém com sonhos e que acredita na bondade. Aos poucos, sua vida começa a mudar quando se torna garota-propaganda de uma das maiores fábricas de sabonete do país. A personagem cresce triste, acreditando ter sido abandonada pela mãe; e ao reencontrá-la, percebe que sua mãe não a reconhece. Por meio de Candido (2014), notamos que Beatriz começa como uma personagem essencialmente plana, pois é uma mocinha de caráter inabalável, definida pela bondade e pela resiliência. Seus traços são previsíveis dentro da dinâmica moral do folhetim, já que ela tem as características típicas das protagonistas que por serem consideradas boas, terminam por sofrer. Entretanto, elas também perseveram em seus objetivos, garantindo que eventualmente a vitória chegue. O que a telenovela introduz é a duplicação

especular com sua antagonista, que se mostra dissimulada, autocentrada e que não mede esforços para alcançar o que deseja, usando inclusive uma condição cardíaca congênita para se vitimizar. Neste quesito, as duas personagens existem como contrapontos morais, numa estrutura que Candido reconheceria como típica da narrativa popular: o par herói/vilão que não é tanto psicológico quanto alegórico.

A trama é ambientada na década de 1950, uma característica típica das ficções desse horário, e ao trazer essa dimensão de época, a narrativa opta por discutir temas como o surgimento da publicidade e da televisão no Brasil, um enquadramento propício para inserir a evolução da protagonista e que, por conseguinte, confere a Beatriz uma espessura histórica que transcende a fórmula das telenovelas. Neste caso, ela não é apenas a mocinha, mas representa uma mulher negra que rompe barreiras num ambiente conservador. Para isso, a telenovela retrata tais aspectos por meio dos variados preconceitos — racial, social e de gênero —, como parte da trama.

Neste aspecto, a personagem encarna contradições reais de seu tempo histórico, e não apenas a contradição interior de um indivíduo. Mesmo que a personagem incorra em questões típicas de uma mulher negra numa sociedade racista e misógina como a brasileira, percebemos que o modelo de promessa (Jost, 2004), ou seja, a verossimilhança não se perde neste aspecto, mesmo sabendo que seria quase impossível uma mulher negra ascender socialmente ao ponto alcançado pela protagonista. No modelo de promessa de Jost (2004) cada gênero televisivo admite um tipo de promessa, tendo em vista que conhecendo este gênero é possível que identifiquemos o que queremos. Logo, a promessa se estabelece no entendimento de reciprocidade, no direito de exigir do campo contrário, pois "todo gênero, com efeito, repousa na promessa de uma relação com o mundo cujo modo ou grau de existência condiciona a adesão ou a participação do receptor" (p. 33). A promessa designa ao espectador o direito de exigir, haja vista que "um outro traço, decorrente de noção de promessa, é que ela não se atualiza a não ser na confiança mútua" (Jost, 2004, p. 28). Portanto, Beatriz não surpreende o espectador com um ato inesperado de caráter; ela surpreende pela trajetória de ascensão que o sistema social lhe nega e que ela, ao longo da trama, vai galgando. É uma personagem plana em sua psicologia, mas esférica em sua função histórica.

Em *Dona de Mim,* folhetim das 19h, a personagem Leona (Clara Moneke) é uma mulher determinada, divertida, que traz a perda gestacional como um dos motes iniciais de sua história, logo essa dor do passado é determinante para as ações futuras da personagem. Dessa forma, Leona é construída como uma personagem esférica (Candido, 2014), haja vista que ela tem um passado que a

condiciona sem determiná-la completamente. Na trama a protagonista age de modo imprevisível, chegando a se passar pela irmã para conseguir emprego, improvisando soluções para problemas financeiros, ao mesmo tempo de modo internamente coerente. O trauma da perda gestacional vivido por Leona não é um mero gatilho melodramático, é também um nó que organiza toda a sua psicologia, que a ficção se compromete a desfazer progressivamente. A telenovela é ambientada no Rio de Janeiro contemporâneo, desse modo, Leona se constitui como uma mulher negra, periférica, de São Cristóvão, personagem cuja situação não pode ser desmontada em partes; pois raça, território e classe funcionam como um sistema integrado de determinações. Candido observa que o personagem de ficção é tanto mais eficaz quanto mais o espectador tem a impressão de que existe uma vida interior que excede o que é mostrado, um além da personagem que a obra apenas parcialmente revela. "A força de grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos de sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu" (Candido, 2014, p. 59)

Dona de Mim tem como proposta temática abordar as diferentes formas de maternidade, para isso situa Leona num campo de tensões existenciais que lhe confere espessura. Ela não é definida pelo que quer, como ascensão social e amor, mas pelo que perdeu e pela relação que estabelece com essa perda. Assim, o motor dramático da personagem é justamente a tensão entre a mulher que se tornou com o luto e as dificuldades financeiras — desorganizada, improvisadora, avessa ao planejamento —, e a mulher que quer ser, construída ao longo da trama pelo relacionamento com Sofia, da qual se torna babá. Nos termos de Candido, a estrutura profunda de uma personagem esférica em que ela é o que é e ainda o que está se tornando, sublinha a distância entre esses dois pontos apresentada ao longo da narrativa inteira, "portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender" (Candido, 2014. p. 63).

A origem periférica da protagonista não é cenário, mas uma condição de existência. Na trama, Leona abandona a faculdade e rompe com seu noivo após a perda de seu bebê. Nesse ínterim, passa a ganhar a vida com trabalhos informais, evidenciando o retrato de como a ruptura de um projeto de vida (casamento, maternidade, faculdade) empurra uma mulher periférica negra de volta à informalidade. A precariedade encenada evidencia a estrutura social que permeia a experiência vivida por uma jovem mulher negra brasileira.

Em suma, Leona apresenta uma dimensão psicológica com o trauma gestacional e uma dimensão social sendo mulher negra e periférica que atravessa barreiras de classe. Ambas norteiam a telenovela e sublinham a protagonista traumatizada num contexto estrutural e trazem visibilidade na representação

social. É a combinação das duas que a torna, nos termos de Candido, um personagem necessário — aquele cuja existência justifica e organiza a narrativa ao seu redor.

Maria de Fátima (Bella Campos), protagonista do *remake* da telenovela *Vale Tudo,* pode ser considerada amoral, dissimulada e disposta a tudo para enriquecer. Tendo esse forte desejo de ascensão social, acaba por prejudicar sua própria mãe, Raquel (Taís Araújo) ao vender a casa em que ambas moravam no Sul do Brasil. De personalidades opostas, enquanto Raquel busca se manter de forma honesta, preservando a humildade com a qual foi criada, Fátima é inescrupulosa, tem horror à pobreza e é capaz de tudo para enriquecer.

Na versão original de 1988, Maria de Fátima era um arquétipo quase puro: a vilã que o público adorava odiar. A grande questão do *remake* de 2025 é se ela se tornou algo mais, uma personagem esférica, com três dimensões, repleta de camadas e capaz de surpreender o público que já estava inteirado da trama. Uma das mudanças mais notáveis está na forma como a ambição de Maria de Fátima se manifesta: se na versão original ela buscava ascensão como modelo, no *remake* ela almeja o sucesso como influenciadora digital, um reflexo da inserção das redes sociais digitais no cotidiano.

Candido (20214) argumenta que o que torna um personagem inesquecível não é sua bondade ou maldade, mas a capacidade de ser as duas coisas simultaneamente de um modo que nos parece psicologicamente verdadeiro. Maria de Fátima, na tradição da teledramaturgia brasileira, é um caso raro de antagonista que funciona também como protagonista: a narrativa a segue com a mesma atenção com que segue sua mãe Raquel, a protagonista considerada o contraponto moral. Isso cria uma estrutura dialógica incomum no formato, na qual as duas protagonistas têm visões de mundo radicalmente opostas, todavia nenhuma delas simples. A força da estrutura narrativa construída está na oposição dessas duas mulheres negras, pois Maria de Fátima só existe em sua plena complexidade em relação à Raquel. Sozinha, ela seria apenas a vilã; ao lado da mãe, ela se torna a interrogação que a ficção propõe ao espectador sobre os limites entre ambição legítima, a sobrevivência e a crueldade.

Vistas em conjunto, as três protagonistas revelam como a telenovela brasileira contemporânea mobiliza recursos distintos de composição do personagem. Beatriz opera pela coerência alegórica, representando uma tese histórica e moral, e sua planificação psicológica é a condição de sua eficácia como símbolo. Leona opera pelo processo de subjetividade, existindo como um personagem em transformação, cuja riqueza está no interior e na trajetória, mais próxima do modelo do romance psicológico. Maria de Fátima opera pela

ambiguidade moral estrutural, sendo das três, a personagem que mais claramente recusa a classificação reducionista de mocinha ou vilã.

Antonio Candido afirma que o personagem de ficção "sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial" (2014, p. 55). Assim, as três telenovelas, em horários distintos e com públicos diferentes, apostam em protagonistas femininas que constroem essa verdade existencial de maneiras diversas: pela esperança, pelo crescimento e pela contradição. Cada ficção é adequada à proposta de seu horário e à sua posição no sistema da teledramaturgia da emissora. Trata-se de três protagonistas negras com três tipos de personagem completamente distintos: a alegórica (Beatriz), a processual (Leona) e a moralmente ambígua (Maria de Fátima). Mulheres negras sendo personagens planas, esféricas, vilãs, mocinhas, periféricas, ambiciosas, traumatizadas, engraçadas, camadas que anteriormente só eram reservadas aos personagens brancos.

Tendo em vista que a televisão se constitui como uma ferramenta para a construção do imaginário social, possibilitando a construção da visão de si e do outro, temos a telenovela como um instrumento relevante nesse constructo, especialmente nessa alteração nos padrões de representatividade. Apesar desses avanços mencionados na análise dessas protagonistas, a mulher negra ainda se encontra na menor escala social. Segundo os dados do Ministério da Igualdade Racial[9], a mulher negra é o maior grupo demográfico do país, contabilizando 28% da população, portanto, 60,6 milhões; no entanto ocupam o último degrau em todos os indicadores de bem-estar. No mercado de trabalho, recebem em média menos da metade do rendimento do homem branco; enfrentam desemprego e informalidade, realidade vivida pela personagem Leona, de *Dona de Mim,* e que aponta para proporções sistematicamente acima da média nacional. São também a maioria absoluta no Cadastro Único e chefiam sozinhas cerca de 4,3 milhões de domicílios com filhos pequenos, acumulando trabalho reprodutivo e produtivo sem nenhuma rede de apoio adequada.

Na educação, o analfabetismo entre elas é o dobro do registrado entre mulheres brancas, e apenas 14,7% concluem o ensino superior, uma realidade encenada por duas das personagens analisadas. Maria de Fátima se negava a estudar e vislumbrava uma carreira como influencer; já Leona abandonara a faculdade em vista de todas as dificuldades de sua vida pessoal. Nesse sentido, das que chegam à universidade, um terço acaba em ocupações que exigem

[9] Disponível em: https://www.gov.br/igualdaderacial/pt-br/composicao/secretaria-de-gestao-do-sistema-nacional-de-promocao-da-igualdade-racial/diretoria-de-avaliacao-monitoramento-e-gestao-da-informacao/informativos/informe-edicao-mulheres-negras.pdf Acesso em 28 mar. 2026

apenas ensino fundamental ou médio. Na saúde, representam 68% das mortes maternas e ainda com risco elevado de violência obstétrica. O panorama ainda se agrava, pois as mulheres são a maioria em situações de fome, de moradia precária e de rua. E são as principais vítimas da violência de gênero: 63,6% das mulheres assassinadas em feminicídio em 2023 eram negras, o maior número registrado desde que a lei foi criada em 2015. O conjunto desses dados não descreve vulnerabilidades isoladas, mas deflagram um sistema em que raça e gênero se cruzam para concentrar, sobre o mesmo corpo, a maior parte das privações que o país produz.

Em vista desses dados aludimos ao conceito de maioria minorizada, tal como desenvolvido por Richard Santos (2020), que parte de uma contradição na sociedade brasileira e que nos auxilia a pensar na representatividade da mulher negra, a saber: a população negra e parda no Brasil constitui mais da metade dos brasileiros segundo o IBGE, e ainda assim ocupa sistematicamente o último lugar em todos os indicadores que definem uma vida digna, como renda, escolaridade, saúde, moradia, representação política e visibilidade cultural. Essa contradição não é um paradoxo acidental da história, mas o resultado de mecanismos ativos e contínuos de subalternização, racismo estrutural, discriminação cotidiana e a ausência de políticas públicas efetivas funcionam não como resíduos de um passado superado, mas como práticas renovadas que convertem a maioria numérica em minoria social, simbólica e material.

Esse processo está no cerne da sociedade desigual (Theodoro, 2023) e da injustiça simbólica apontada por Nancy Fraser (2022). Logo, a minorização opera em duas frentes simultaneamente. Na frente material, limita o acesso dessa população ao emprego formal, à educação superior, à saúde de qualidade e à habitação digna, produzindo e mantendo as desigualdades dos dados apresentados. Na frente simbólica, naturaliza a inferioridade com discursos midiáticos, currículos escolares e narrativas culturais. Portanto, a telenovela, historicamente, apresentou o corpo negro como um desvio do padrão, algo exotificado. Sendo a inteligência negra como exceção digna de espanto; construindo, por repetição, a narrativa de que a posição subalterna dessa população é consequência de seus próprios limites e não de um sistema desenhado para produzi-la.

O resultado desse duplo movimento é o seu efeito sobre a construção identitária brasileira frente a desvalorização persistente e abrangente, pois ela não permanece apenas fora do sujeito, mas adentra em seu inconsciente como explicitado por Nogueira (2021). A internalização de narrativas de inferioridade opera mesmo em contextos de resistência, porque o sujeito que resiste ainda precisa despender energia para desfazer, dentro de si, aquilo que a estrutura

passou décadas instalando. Em suma, Santos (2020) aponta que o conceito de maioria minorizada é um diagnóstico das relações de poder no contexto brasileiro que transforma quantidade em impotência, presença em invisibilidade e maioria em margem.

Considerações finais

O presente capítulo se propôs a analisar a representatividade da mulher negra na telenovela brasileira a partir de 2024, em que foi possível observarmos três protagonistas negras no horário nobre da TV Globo. Esse movimento de representatividade já estava sendo desenvolvido na emissora desde 2019, e desde então temos visto a inserção de atores negros em papéis humanizados que saem dos enquadramentos inferiorizantes anteriormente observados. Apresentamos a forma como a telenovela, desde a sua constituição, tem exercido a função de dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023) atrelado a um regime de visibilidade que apresenta à sociedade brasileira, por meio do realismo, quem pode ou não ser visto nas telas.

Isto posto, notamos um movimento de fratura, mesmo que ainda pequena, na imagem branca hegemônica na teledramaturgia. Vale lembrar que essa inserção ainda permanece majoritariamente no campo da visualidade, com a escalação de atrizes e atores negros. No âmbito da produção e criação, já percebemos iniciativas que visam fomentar a representatividade. Alinhada às suas metas de ESG, a TV Globo estabeleceu o objetivo de ampliar em 50% a representatividade nos elencos de suas produções até 2030, reforçando seu compromisso com a diversidade (Somos, 2025).

Por fim, o que se destaca nas personagens Beatriz, Leona e Maria de Fátima é que elas protagonizam histórias sobre mulheres comuns, e não ficções sobre ser negra. São protagonistas negras de histórias sobre amor, ambição, recomeço, ascensão, maternidade e sobrevivência. E mesmo que a questão racial seja abordada, isso não é o mote central da personagem.

Referências

ALMEIDA, Angélica Ferrarez. Espaços de poder na trama do virtual e a visibilidade de mulheres negras. *In:* FILICE, Renísia Cristina Garcia *et al*. (org.). **Tecendo redes antirracistas III:** entre resistências e emancipações. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil:** o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

BELANDI, Caio; GOMES, Irene. Censo 2022: pela primeira vez, desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda. **Agência IBGE Notícias**, Rio de Janeiro, 22 dez. 2023. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-

agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda. Acesso em: 17 maio 2026.

CANDIDO, Antonio.; GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DONA DE MIM. Direção: Allan Fiterman. Produção: TV Globo. Brasil: Globo, 2025.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade:** A construção do outro como não ser como fundamento do ser. São Paulo: Zahar, 2023.

COUCEIRO DE LIMA, Solange M. **O negro na televisão de São Paulo:** um estudo de relações raciais. São Paulo: FFLCH/USP, 1983.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FARIA, Maria Cristina Brandão de; FERNANDES, Danúbia de Andrade. A representação da identidade negra na telenovela brasileira. **E-Compós**, Brasília, v. 10, p. 1-15, dez. 2007. Disponível em: https://e-compos.org.br. Acesso em: 22 out. 2026.

FREIRE FILHO, João. Mídia, Estereótipo e Representação das Minorias. **Eco-Pós**, v. 7, n. 2, pp. 45-71, 2004.

GAROTA DO MOMENTO. Direção: Natália Grimberg. Produção: TV Globo. Brasil: Globo, 2024-2025.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano:** ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

JOST, F. **Seis lições sobre a televisão.** Porto Alegre: Sulina, 2004.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, M. O Lugar do Negro na Telenovela Brasileira. *In:* LOPES, M. I. V. *et al*. **XVI Congresso Ibercom 2019**: comunicação, violências e transições / AssIBERCOM Associação Ibero-Americana de Investigadores da Comunicação Pontificia Universidad Javeriana (Colômbia). São Paulo: Assibercom, 2021.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZes**, São Paulo, Brasil, v. 3, n. 1, p. 21–47, 2011. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47.

MUNANGA, Kabengele. Prefácio. *In:* NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **A cor do inconsciente:** significações do corpo negro. São Paulo: Perspectiva, 2021.

NÉIA, Lucas Martins. **Como a ficção televisiva moldou um país:** uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2023. DOI: https://doi.org/10.11606/9786550290399

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **A cor do inconsciente:** significações do corpo negro. São Paulo: Perspectiva, 2021.

SANTOS, Richard. **Maioria minorizada:** um dispositivo analítico de racialidade. Rio de Janeiro: Telha, 2020.

SILVA, W. A telenovela e os negros: a representatividade étnica na Rede Globo entre 2011 e 2017. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. **Anais** [...]. Joinville: Intercom, 2018. p. 1-15. Disponível em: http://portalintercom.org.br. Acesso em: 22 out. 2026.

SCHWARCZ, Lilia. **Imagens da branquitude:** a presença da ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SOMOS (Globo). **Diversidade & inclusão**. 2025. Disponível em: https://somos.globo.com/esg/pt/2024/noticia/diversidade-and-inclusao.ghtml. Acesso em: 19 abr. 2026.

THEODORO, Mário. **A sociedade desigual:** racismo e branquitude na formação do Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

VALE TUDO. Direção: Paulo Silvestrini. Produção: TV Globo. Brasil: Globo, 2025.

Para além do entretenimento: a importância da discussão do racismo na telenovela *Vai na Fé*

Francisco Ewerton Aleixo da Silva

A telenovela brasileira integra o cotidiano social há mais de sete décadas, constituindo-se como um dos principais formatos da ficção televisiva seriada no país. Por meio de suas tramas, romances, personagens heroicas e antagonistas, esse gênero consolidou-se como um importante dispositivo de produção de narrativas sobre a vida social. Contudo, compreendemos que as telenovelas não operam apenas no registro do entretenimento, mas também como espaços privilegiados de construção simbólica, nos quais são refletidas, negociadas e tensionadas concepções de mundo, valores sociais e hierarquias culturais que atravessam a sociedade brasileira.

Esse produto audiovisual atua como uma extensão da vida social brasileira, integrando-se às rotinas, afetos e repertórios simbólicos dos telespectadores. Com personagens que se tornam icônicos, amplamente reconhecidos e marcados por bordões e narrativas de grande repercussão, as telenovelas contribuem para a constituição de um imaginário coletivo que incide diretamente sobre a vida social e a formação de opiniões. Nesse sentido, Ligia Prezia Lemos e Larissa Leda F. Rocha (2022, p. 48), apontam que "as práticas dos espectadores de teledramaturgia vêm passando por fortes alterações nas últimas duas décadas".

A TV Globo configura-se como uma das principais produtoras de telenovelas no contexto brasileiro, consolidando-se historicamente como referência na ficção televisiva seriada. A emissora organiza sua grade diária com cinco faixas dedicadas ao gênero, sendo duas destinadas à reexibição de obras consagradas e três voltadas a produções inéditas. As reprises são exibidas nas faixas intituladas "Edição Especial" e "Vale a Pena Ver de Novo", veiculadas, respectivamente, às 14h45 e às 17h, enquanto as telenovelas inéditas ocupam os horários das 18h, 19h e 21h.

Além disso, desde 2022, a TV Globo passou a reprisar a telenovela das 19h nas madrugadas, estratégia que combinou a manutenção da grade com custos reduzidos, o aproveitamento da audiência residual e a continuidade da exploração comercial do conteúdo por meio da publicidade. Historicamente, a emissora também reservou o horário das 23h para telenovelas mais densas e de menor duração em épocas pontuais.

Ainda manteve, por décadas, a faixa das 17h30 para a novela *Malhação* (TV Globo, 1995-2020), direcionada ao público jovem, evidenciando a segmentação etária e estratégica da produção ficcional. Dessa maneira, "[...]

inaugurou um novo conceito de teledramaturgia na emissora, semelhante aos da *soap operas* norte americanas, em que, entre outras características, não há previsão de término" (Menegaz, 2006, p. 41, grifos da autora). Entretanto, obra foi descontinuada em 2020 em meio à pandemia de COVID-19, e, segundo a própria Globo, os números da audiência não eram mais satisfatórios.

Ao retratarem determinadas realidades sociais, as telenovelas brasileiras também revelam seus próprios silenciamentos históricos. Nesse sentido, impõe-se a questão: qual foi, de fato, o lugar destinado às personagens negras na teledramaturgia nacional? Ao longo de décadas, observa-se a recorrente marginalização desses sujeitos, frequentemente afastados dos núcleos centrais e privados de protagonismo narrativo. Em grande parte das produções, personagens negras foram posicionadas em funções subalternizadas, existindo majoritariamente como suporte às trajetórias de personagens brancas, muitas vezes representadas como seus empregados ou figuras de serviço, reforçando hierarquias raciais já consolidadas no imaginário social.

Quando o corpo negro não era subalternizado a pessoas brancas, era hipersexualizado. Lelia Gonzalez (2020) aponta que a sociedade brasileira historicamente o circunscreve a dois lugares socialmente legitimados: o da trabalhadora doméstica e o da "mulata", figura hiperssexualizada e exotizada, dois espectros detectáveis em diversas telenovelas brasileiras. Outro aspecto destacado por Gonzalez refere-se ao fato de que, mesmo quando ocorrem avanços na presença negra em determinados espaços sociais, o discurso sobre tais conquistas permanece, muitas vezes, mediado pela perspectiva branca. Para a autora:

Quando nós vemos nas novelas, por exemplo, quando surge alguma coisa com relação ao negro de uma maneira mais avançada, como na novela *Corpo a Corpo*, o que a gente percebe é que o nosso discurso de movimento negro, na novela, estava na boca dos brancos. Quer dizer, os personagens negros da novela eram uns alienados; não sabiam de nada; queriam mais era embranquecer. Agora, o discurso do movimento negro, que resulta de uma prática doída e sofrida, que todos nós temos tido no decorrer desses anos todos, aparece tranquilamente na boca de personagens brancos, reafirmando de novo a superioridade cultural, intelectual etc (Gonzalez, 2020, p. 235, grifos da autora).

Seguindo nesta conjuntura, será abordada neste trabalho, a telenovela *Vai na fé* (TV Globo, 2023), que tem como autora a novelista Rosane Svartman, e exibida entre 16 de janeiro e 11 de agosto, no horário das 19h. Ao longo de seus sete meses no ar, a trama levou ao grande público temáticas sensíveis e socialmente relevantes, ainda que com uma abordagem leve e acessível aos

telespectadores, como geralmente ocorre nesta faixa de horário, conforme veremos adiante.

Essa telenovela se diferencia no panorama da teledramaturgia brasileira, pois, entre os 46 personagens apresentados, 21 são negros, número expressivo quando comparado a produções de décadas anteriores. Além disso, nenhum desses personagens atuou em *Vai na fé* em ocupações domésticas, posição historicamente atribuída a personagens negros em diversas obras ao longo da televisão brasileira. A diversidade de ocupações e trajetórias profissionais atribuídas a esses personagens configura-se, portanto, como um avanço na representação, tensionando estereótipos recorrentes e ampliando os regimes de visibilidade racial na narrativa ficcional.

Diante desse cenário, este trabalho concentra-se nas pautas raciais mobilizadas por *Vai na fé* durante sua exibição, temática que permaneceu historicamente marginalizada e inferiorizada nas novelas brasileiras[10]. Essa ausência é evidenciada por Joel Zito Araújo (2019, p. 100), ao afirmar que "nenhuma história levada ao ar nos anos 70, pela Rede Tupi e Rede Globo, se propôs a contar os conflitos e os dramas da luta pela ascensão social e econômica da população negra na sociedade brasileira". Assim, a telenovela em análise se insere em um contexto de deslocamento parcial das hierarquias representacionais, ao compreender a invisibilidade histórica das experiências negras no gênero.

Esta pesquisa compõe parte da dissertação de mestrado do autor, que se propôs a estudar o protagonismo negro e o aumento das relações inter-raciais na telenovela *Vai na fé*. Dito isso, este trabalho tem como objetivo analisar a representação de problemáticas sociais brasileiras na telenovela supracitada, evidenciando a relevância da teledramaturgia nacional como um dispositivo simbólico de reflexão, disputa de sentidos e potencial transformação social.

Para a discussão acerca da representação das funções sociais de *Vai na fé*, parte-se do percurso metodológico da análise de imagens em movimento proposto por Diane Rose (2002). A autora delineia três etapas fundamentais para esse tipo de investigação: a seleção do *corpus*, a transcrição ou translação e a codificação. Em sua aplicação original, Rose analisa a representação da loucura na televisão, mas ressalta que o método pode ser adaptado a pesquisas que se debruçam sobre diferentes objetos audiovisuais.

[10] Vale salientar que Rosane Svartman é uma mulher branca, contudo em *Vai na Fé*, além de escrever a novela, ela contou com a colaboração de mais seis roteiristas, sendo desses, três profissionais negros e uma diretora negra. Assim, as discussões acerca de racismo abordadas na obra puderam partir das pessoas negras que estavam na produção.

Considerando o escopo deste capítulo e o método proposto por Rose (2002), torna-se necessário articular essas reflexões às contribuições teóricas de autores que se dedicaram ao estudo da história e da linguagem da telenovela brasileira, cujas pesquisas são fundamentais para a compreensão das dinâmicas representacionais e socioculturais mobilizadas em *Vai na fé*. Será utilizado também o portal Memória Globo, o acervo da TV Globo que contém as obras já exibidas pela emissora, além de teóricos como Araújo (2000, 2019), Almeida (2019), Sodré (2006) e Gonzalez (2020), que trazem uma discussão acerca de telenovelas e racismo. A seguir, trataremos das primeiras observações acerca de *Vai na fé* para a teledramaturgia e sua representatividade ao grande público. Utilizou-se a ferramenta de inteligência artificial ChatGPT (versão 5.3), a fim de identificar no texto erros gramaticais e ortográficos (Sampaio; Sabattini; Limongi, 2024).

Vai na fé e representatividade: o negro está no centro do protagonismo?

Ao refletir sobre a telenovela enquanto dispositivo midiático capaz de fomentar o debate em torno de temáticas sociais, evidencia-se a urgência de abordar as múltiplas realidades de um Brasil ainda marcado por profundas desigualdades, e a necessidade de representá-las de modo crítico e reflexivo. Nesse contexto, torna-se fundamental problematizar temas historicamente silenciados, contribuindo para a construção de um imaginário coletivo mais plural e potencialmente transformador.

Vai na fé desloca-se, em certa medida, do padrão historicamente associado às produções exibidas no horário das 19h da TV Globo, tradicionalmente marcadas por forte apelo à comicidade, por elementos de leveza e certo grau de fabulação que configuram um "horário-conforto" ao telespectador. Embora a obra dialogue com essas convenções, ela também incorpora temáticas socialmente sensíveis e contemporâneas, trazendo para o centro da narrativa problemáticas estruturais do contexto brasileiro, com destaque para o racismo.

Essas ocorrências não são pontuais e refletem uma dinâmica histórica de marginalização da população negra na televisão brasileira, especialmente nas novelas ao longo das décadas. Muniz Sodré (2006) argumenta que a mídia participa ativamente da produção de sentidos sobre o mundo social, podendo reforçar ou tensionar hierarquias simbólicas. No contexto das relações raciais brasileiras, essa dinâmica incide diretamente sobre a representação da população negra na televisão. Nesse contexto, a presença de personagens negros com trajetórias complexas em *Vai na fé* pode ser compreendida como uma tentativa de enxergar essas estruturas, promovendo deslocamentos no regime de

visibilidade e uma reconfiguração simbólica no campo da teledramaturgia brasileira.

Dialogando sob essa perspectiva, a telenovela configura-se como um espaço de disputa simbólica, no qual narrativas negras, que foram historicamente silenciadas e estereotipadas, passam a ser incorporadas de modo mais central. Ao conceber a cultura como um sistema vivo, dinâmico e em permanente reinvenção, Sodré (2006) ressalta o papel da comunicação como instância mediadora na produção de sentidos, evidenciando que a representação midiática é um reflexo do social e também um vetor ativo de transformação simbólica.

Historicamente, o negro na televisão foi visto como um personagem relegado ao ínfimo, reservado aos papéis de empregadas domésticas e babás para mulheres. Aos homens restavam os jardineiros e motoristas de pessoas brancas, muito em conta do racismo impregnado na sociedade brasileira. Silvio Almeida (2019, p. 41) aponta que:

Após anos vendo telenovelas brasileiras, um indivíduo vai acabar se convencendo de que mulheres negras têm uma vocação natural para o trabalho doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, meticulosos e racionais em suas ações.

Vai na fé modificou um estereótipo ocorrido em várias obras. Iniciando pelos protagonistas, duas pessoas negras, Sol e Ben, interpretados por Sheron Menezzes e Samuel de Assis. Apesar de reviverem a história do homem protagonista rico e da mocinha pobre, a história se mantém autêntica pela forma de se desenvolver. O romance entre Sol e Ben é construído como uma história de reencontro atravessada por memória, amadurecimento e desejo de reparação. Apaixonados na juventude, os dois foram separados pelas circunstâncias sociais e pelas manipulações de Theo, até então, amigo de Ben, interpretado por Emílio Dantas, que, movido por um desejo não correspondido por Sol, engendrou armações para afastá-los.

Anos depois, já adultos e transformados por suas trajetórias, Sol e Ben se reencontram em posições sociais distintas. Ela, uma mulher negra periférica que construiu sua vida com esforço e autonomia; ele, um advogado inserido em outro estrato social. A trama, então, tensiona passado e presente, mostrando que a reconstrução desse amor exige enfrentar conflitos familiares, diferenças de classe e as marcas deixadas por manipulações, silenciamentos e desigualdades estruturais. Abaixo, vemos uma imagem da caracterização dos personagens.

Figura 1: Sol e Ben interpretados por Sheron Menezzes e Samuel de Assis



Fonte: Gshow. Vai na Fé: veja 15 fotos exclusivas do último capítulo. **Gshow**, 11 ago. 2023. Disponível em: https://gshow.globo.com/novelas/vai-na-fe/noticia/vai-na-fe-veja-15-fotos-exclusivas-do-ultimo-capitulo.ghtml. Acesso em: 13 abr. 2026.

Historicamente, os casais centrais das telenovelas brasileiras foram majoritariamente compostos por personagens brancos, e, mais recentemente, por arranjos inter-raciais que, embora ampliem a visibilidade da diversidade, ainda mantêm a branquitude como polo estruturante do romance. A presença de um casal negro protagonista como Sol e Ben, permanece rara no horário nobre.

Ainda no final da década de 1960, aventou-se a possibilidade de um protagonismo negro na telenovela *A cabana do pai Tomás* (TV Globo, 1969), dirigida por Hedy Maia, mas o contexto de produção e as escolhas narrativas da época limitaram a consolidação de um casal negro como centro efetivo da trama (Araújo, 2019). Segue abaixo uma imagem (Fig. 2), que ilustra o casal.

Figura 2: Cloé e Tomás, papeis dos artistas Ruth de Souza e Sérgio Cardoso



Fonte: Memória Globo. A Cabana do Pai Tomás. **Memória Globo**, 28 out. 2021. Disponível em: https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-cabana-do-pai-tomas/noticia/a-cabana-do-pai-tomas.ghtml. Acesso em: 13 abr. 2026.

O casal formado por Tomás e Cloé, papéis dos artistas Sérgio Cardoso e Ruth de Souza protagonizaria o primeiro casal negro de uma telenovela da TV Globo. Apesar de se confirmar apenas na ficção, o ator em questão era um homem branco que fazia o que se denomina de *blackface*[11]. A caracterização de Sérgio Cardoso envolvia práticas como escurecimento artificial da pele, uso de peruca e a aplicação de rolhas no nariz para alargar seus traços. Esses recursos reforçavam uma representação estereotipada e racializada de pessoas negras, evidenciando e contribuindo para a reprodução do racismo na televisão brasileira (Araújo, 2019).

Diferentemente de representações anteriores marcadas por certa neutralização da dimensão racial, a narrativa de *Vai na fé* explicita conflitos e atravessamentos estruturais, deslocando a negritude do lugar de invisibilidade discursiva para o centro da construção dramática. Nesse contexto, a trama se insere como um marco relevante na teledramaturgia brasileira ao centralizar um casal negro cuja trajetória amorosa e social não se reduz a papéis periféricos ou estereotipados, tensionando historicamente os limites da representatividade no gênero. No próximo tópico, detalharemos algumas situações de racismo e representatividade ocorridas em *Vai na fé*.

O racismo apresentado em *Vai na fé*: uma marca ainda presente dentro e fora das câmeras

Vai na fé pode ser compreendida como um marco simbólico na teledramaturgia brasileira contemporânea por romper com a tradição de silenciamento e marginalização da experiência negra. Historicamente, o racismo nas telenovelas brasileiras foi tratado como um problema "externo", alheio às relações íntimas e afetivas que estruturam o cotidiano, um tabu brasileiro que restringia o racismo ao papel do vilão, mantendo-o fora do circuito familiar, das amizades e do amor (Araújo, 2019).

Hoje, a telenovela ultrapassa a função estrita do entretenimento e consolida-se como uma instância privilegiada de elaboração simbólica do cotidiano, operando como uma narrativa sobre a nação (Lopes, 2003). Nesse sentido, ao articular conflitos e questões públicas, o gênero produz um efeito de reconhecimento que aproxima ficção e tecido social, permitindo que o público se perceba implicado nas tramas e as incorpore como parte de sua própria realidade. Assim:

[11] A prática consiste no indivíduo pintar a pele de preto e usar características comumente voltadas às pessoas negras, comum no cinema norte-americano (Araújo, 2019).

> Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano. As relações do público com as novelas são mediadas por uma variedade de instituições, pesquisas de audiência, relações pessoais, contatos diretos com autores, além da imprensa e da mídia especializada e, mais recentemente, por dispositivos da internet (Lopes, 2014, p. 4).

Inserido em uma formação social marcada pela herança escravocrata e pelo racismo estrutural, o Brasil historicamente relegou à população negra e, principalmente, a esta classe artística, papéis secundários e desprovidos de densidade afetiva ou complexidade subjetiva na teledramaturgia. Essa dinâmica é evidenciada por Araújo (2000), ao registrar o depoimento da atriz Zezé Motta, que relata ter ouvido de uma vizinha que, para interpretar uma empregada doméstica, não sabia que precisaria "fazer curso", naturalizando a associação entre negritude e subalternidade profissional.

Dito isso, muitos percalços e lutas foram feitas para que a população negra começasse a, de fato, se reconhecer nas telenovelas, sobretudo em papéis de destaque e de protagonismo. Essa realidade passou a ser explicitada a partir dos anos 2000, quando os artistas negros conquistaram seus primeiros protagonistas, especialmente as mulheres. Wesley Pereira Grijó e Adam Henrique Freire Sousa (2012, p. 192), apontam que:

Tal ascensão dos personagens negros como protagonistas das narrativas ocorreu dentro o contexto de inclusão das camadas populares nas telenovelas, deixando de serem apenas personagens de segunda ordem, como predominou em décadas anteriores, mas passaram a ter um pouco mais de participação nas histórias.

Ainda que, ao longo dos anos, especialmente a partir da década de 2020, tenham surgido alguns protagonistas negros na teledramaturgia brasileira, antes dessa época, esse movimento permanecia limitado e insuficiente. Não basta que o protagonismo negro se restrinja a uma presença simbólica ou a uma estratégia de diversidade superficial. É fundamental que as narrativas explicitem as lutas, os dilemas e as manifestações do racismo estrutural que atravessam a sociedade brasileira, incluindo a recorrente sexualização do corpo negro. Historicamente, a ficção televisiva explorou atributos como a sensualidade exacerbada, o corpo curvilíneo e seminu e a associação quase automática ao domínio de ritmos como o samba, reiterando estereótipos racializados (Domingues, 2020).

Nesse sentido, a autora de *Vai na fé* constrói uma presença significativa de personagens negros com densidade dramática e trajetória própria, além de

evidenciar as dores, tensões e contradições implicadas de uma pessoa negra em um país marcado por sua herança escravocrata. Vale destacar que a novelista é uma mulher branca e, no entanto, o processo de escrita contou com seis roteiristas colaboradores, dos quais quatro são pessoas negras: Fabrício Santiago, Pedro Alvarenga, Renata Sofia e Sabrina Rosa. Além disso, a direção foi composta por quatro profissionais, entre os quais se destaca a presença da diretora negra Juh Almeida. Esse dado afirma a importância da participação de profissionais negros na construção da narrativa, apontando para um processo criativo mais plural, o que pode ter contribuído para a complexidade com que as questões raciais foram abordadas na obra.

A relevância de *Vai na fé* reside na forma como a narrativa incorpora o debate racial de maneira estruturante, mostrando uma tradição da teledramaturgia brasileira que, por décadas, tratou o racismo de modo episódico e superficial. Ao apresentar questões raciais como engrenagem constitutiva das dinâmicas sociais que regulam oportunidades, subjetividades e regimes de visibilidade da população negra, a novela desloca o eixo da discussão para o campo estrutural. Com isso, amplia o debate público sobre desigualdade racial no Brasil e inscreve essas problemáticas no centro da experiência dramática.

Propõe-se, portanto, uma análise mais aprofundada das racialidades mobilizadas pela trama nesta pesquisa, a partir de duas situações de racismo vivenciadas por personagens negros. A primeira envolve o personagem Yuri, interpretado por Jean Paulo Campos, enquanto a segunda refere-se a uma ocorrência de caráter mais estrutural, que atravessa a narrativa de forma difusa, conforme veremos adiante.

A análise fundamenta-se na metodologia proposta por Diane Rose (2002), cuja perspectiva crítica organiza-se em quatro etapas interdependentes: seleção do *corpus*, transcrição do material, codificação das categorias analíticas e tabulação dos dados. Embora o foco original da autora não recaia especificamente sobre a teledramaturgia, pois focava na representação do discurso da loucura em personagens de séries britânicas, a incorporação de seu referencial ao objeto aqui examinado revela-se pertinente diante da complexidade inerente à análise de produtos audiovisuais e de suas estruturas discursivas.

Ao transpor o método para a investigação da narrativa ficcional televisiva, reconhece-se que cada etapa, partindo da escolha das cenas à categorização dos elementos simbólicos, envolve decisões interpretativas atravessadas por enquadramentos teóricos e pelas próprias condições do campo de pesquisa. Os procedimentos de seleção, transcrição, codificação e tabulação constituem práticas situadas, marcadas por limites epistemológicos e pelas disputas de

sentido que estruturam o objeto analisado. A dimensão verbo-visual constitui elemento estruturante das gramáticas que organizam a produção de sentido na televisão, orientando os modos pelos quais mensagens e códigos se materializam em narrativas audiovisuais. É nesse horizonte que se insere a proposta de Rose (2002), cuja abordagem integra conteúdo e estrutura como instâncias indissociáveis da análise, permitindo examinar de forma mais aprofundada a constituição das representações sociais no universo audiovisual (Lopes Junior, 2023).

Baseando-se em Gomes e Ramos (2023), propõe-se a tabulação de cenas selecionadas a partir de um referencial teórico previamente definido. Os quadros analíticos são organizados em duas dimensões, visual e sonora, tendo nesta última, a necessidade da elaboração de categorias que possibilitem a compreensão das informações a partir do que é apresentado na cena. A articulação entre essas dimensões fornece os elementos necessários para a construção das conclusões da análise.

A seguir, serão apresentadas as tabelas 1, 2, 3 e 4, junto às figuras 3 e 4, inspirados na pesquisa de Gomes e Ramos (2023), seguindo a metodologia proposta por Rose (2002) em duas cenas distintas de *Vai na fé*. Por meio das características analisadas, busca-se evidenciar de que modo a narrativa constrói a representação do racismo, articulando-o como uma prática recorrente com a realidade. Dessa forma, a análise permite examinar as aproximações entre a ficção e as experiências vivenciadas pela população negra, dialogando com os desafios estruturais presentes no cotidiano.

Figura 3: Yuri é confundido com assaltante e vai preso



Fonte: VAI NA FÉ, Brasil: Globo, 2023. Globoplay. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/11293011/?s=0s. Acesso em: 13 abr. 2026.

O enredo da cena centra-se em Yuri, que após um encontro com alguns amigos foi embora sozinho a pé e foi parado por uma viatura da polícia, sendo preso em seguida. A sequência evidenciou como esse tipo de enquadramento se ancora em critérios racializados, deslocando a suspeita para o corpo negro como

categoria de culpabilidade. Assim, a prisão do personagem não se apresenta como um erro isolado, mas como dramatização de práticas que reproduzem o racismo estrutural no sistema de justiça brasileiro. Abaixo, seguem os quadros que ilustram a imagem acima.

Tabela 1: Yuri colocado para identificação – dimensão visual [cena do capítulo 4]

Categoria	Dimensão visual
Cenário	Delegacia.
Figurino/caracterização	Os suspeitos seguram uma placa com os números 1, 2 e 3. O primeiro é um homem branco, que usa uma camiseta sem manga na cor roxa, Yuri, que é o único negro, está de camisa preta estampada com um casaco na cor vinho e o terceiro também é branco e como o primeiro, traja uma camisa sem manga branca e listrada. A vítima usa uma blusa branca e uma outra preta estampada. A policial veste uma blusa preta e um casaco verde, com seu distintivo à mostra.
Gestualidade/performance	Os três suspeitos estão parados apenas segurando as placas tensos; a vítima está com algumas marcas de violência pelo pescoço, nervosa e chorando e a policial que está com ela está calma lhe fazendo perguntas.
Enquadramento	Primeiro plano e plano geral.
Iluminação	Uma lâmpada fluorescente ilumina os suspeitos na sala, enquanto as demais ambientações ao redor têm a iluminação natural.

Fonte: Elaborado pela autoria (2026).

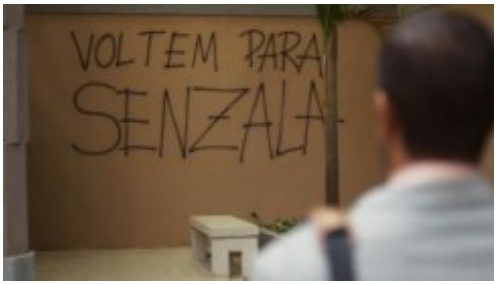
Tabela 2: Yuri colocado para identificação – dimensão sonora [cena do capítulo 4]

Categoria	Dimensão sonora
Trilha sonora	Música instrumental de tensão.
Diálogo	Policial: põe a mão pra frente todo mundo. Vítima: o segundo. Policial: tem certeza? Vítima: tenho.

Fonte: Elaborado pela autoria (2026).

A situação ocorrida com Yuri, que em *Vai na fé* é um estudante de direito e pobre, reforça o racismo enraizado na sociedade brasileira e escancara a forma como as pessoas enxergam a população preta do país. Situações enfrentadas pelo personagem refletem a realidade de milhares de jovens negros que, por conta da sua cor e origem, são estigmatizados ao crime e, consequentemente, presos injustamente. A seguir, será mostrada a próxima imagem que contextualiza mais uma situação racista exibida pela novela.

Figura 4: Ben vê pichação racista no ICAES



Fonte: VAI NA FÉ, Brasil: Globo, 2023. Globoplay. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/11543555/?s=0s. Acesso em: 13 abr. 2026.

Longe de ser meramente ilustrativa, a imagem mobiliza uma dimensão simbólica que evidencia as questões raciais presentes no ambiente universitário. A cena retrata uma pichação no muro do ICAES[12], onde aconteciam os jogos jurídicos com equipes de outras instituições. Após a derrota de uma das faculdades, surge a expressão "voltem para senzala" na parede da instituição, que remete diretamente à memória escravocrata brasileira e reinscreve o corpo negro em um lugar histórico de não pertencimento à academia.

A reação dos estudantes foi de indignação e posteriormente ocasionou uma ocupação do prédio até que o responsável fosse identificado, deslocando o episódio do campo da ofensa individual para o debate público sobre racismo no espaço acadêmico. A cena, portanto, denuncia um ato discriminatório e dramatiza como a universidade, ainda que concebida como espaço de mobilidade social e produção de conhecimento, permanece atravessada por hierarquias raciais e disputas de pertencimento. Em seguida, destacam-se os quadros referente a imagem acima.

[12] Sigla para Instituto Camargo Antunes de Ensino Superior, universidade ficcional da telenovela.

Tabela 3: Ben vê pichação racista – dimensão visual [cena do capítulo 79]

Categoria	Dimensão visual
Cenário	Pátio do ICAES.
Figurino/caracterização	Os alunos competidores do ICAES usam camisetas nas cores vermelha e azul e os adversários na cor verde; Ben traja um terno cinza com camisa salmão; Ricardo usa calça e camisa sociais; os demais alunos e convidados usam roupas casuais.
Gestualidade/performance	Os alunos estão tensos e nervosos com a pichação racista, mudando o humor de Ben, que chega feliz e fica impressionado ao ver a imagem.
Enquadramento	Primeiro plano e plano geral.
Iluminação	Luz natural do pátio do ICAES.

Fonte: Elaborado pela autoria (2026).

Tabela 4: Ben vê pichação racista – dimensão visual [cena do capítulo 79]

Categoria	Dimensão sonora
Trilha sonora	Música instrumental de tensão.
Diálogo	Ben: e aí, Yuri? Vim torcer por você, cara. Que horas começa? Yuri: apareceu de ontem pra hoje. Ben: já sabemos quem fez isso? Bella: ainda não, mas picharam depois que a gente ganhou os jogos. Ben: eu vou descobrir. Dessa vez não vai ficar impune.

Fonte: Elaborado pela autoria (2026).

As duas situações apresentadas em *Vai na fé* trazem uma questão central na sociedade brasileira: a permanência de desigualdades raciais enraizada na formação escravocrata do país. Ao dramatizar episódios de discriminação, seja na esfera da segurança pública, seja no ambiente acadêmico, essa narrativa evidencia como práticas racistas não se restringem ao passado, mas se atualizam em diferentes instituições sociais.

Assim como sugerido na situação apresentada (Fig. 4), casos de racismo em universidades não pertencem exclusivamente ao campo da ficção; ao contrário, encontram correlacionamentos em experiências concretas vivenciadas por estudantes negros. Nesse sentido, a obra representa conflitos, e

principalmente, os reinscreve no debate público, conferindo visibilidade a dinâmicas estruturais que atravessam a realidade da população negra no Brasil.

A partir da análise de imagens em movimento proposta por Rose (2002), foi possível evidenciar os eixos centrais que estruturam *Vai na fé*, bem como examinar a construção de seus personagens, suas trajetórias e posições na narrativa. As investigações buscaram compreender os efeitos dessa representação no debate público e reafirmar a pertinência da metodologia empregada e do referencial teórico mobilizado para a leitura desse produto audiovisual.

Considerações finais

A telenovela brasileira e, principalmente, *Vai na fé*, ao incorporar profissionais negros em posições centrais de autoria, como direção e roteiro, sinaliza uma inflexão relevante no campo da teledramaturgia. Esse movimento implica a superação de assimetrias históricas, assim como também amplia as possibilidades de construção de narrativas mais plurais e criticamente engajadas nas dinâmicas raciais que, por décadas, foram marginalizadas ou tratadas de modo periférico.

Nesse horizonte, a obra contribui para potencializar o debate acerca do racismo estrutural nos meios de comunicação de massa, que, conforme observa Sodré (2006, p. 52), "tem o poder de naturalizar determinados discursos e representações, tornando invisíveis as práticas de exclusão e discriminação que operam nos corpos e nas identidades sociais". Ao deslocar personagens negros do lugar recorrente da subalternidade para posições de centralidade dramática, *Vai na fé* pode ser compreendida como um gesto discursivo e simbólico que busca desestabilizar essas engrenagens de naturalização, intervindo na reconfiguração do imaginário social historicamente produzido pela teledramaturgia brasileira.

Vai na fé promoveu um deslocamento relevante na teledramaturgia brasileira ao articular entretenimento e crítica social de maneira integrada à própria lógica narrativa, inserindo no horário das 19h, debates historicamente marginalizados. Ao inscrever o racismo, a desigualdade e as disputas por pertencimento no centro do enredo, a trama fortalece formas naturalizadas de representação e amplia o espaço de visibilidade para experiências negras que, por muito tempo, foram secundarizadas na televisão.

Esse movimento dialoga com demandas contemporâneas por reconhecimento e justiça social, na medida em que legitima subjetividades diversas e problematiza estruturas de poder sedimentadas no imaginário midiático. Sem deixar de operar dentro das engrenagens industriais da televisão

comercial, a telenovela evidencia que a ficção seriada pode atuar como uma área de disputa simbólica, contribuindo para reconfigurar, mesmo de forma situada e gradual, o papel social da televisão e da própria teledramaturgia nacional.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Polén, 2019.

A NEGAÇÃO do Brasil. Direção: Joel Zito Araújo. Brasil: Casa de Criação Cinema, 2000. 92 min.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil:** o negro na telenovela. Senac: São Paulo, 2019.

CONHECIDAS pelas novelas, Globo e Televisa disputam liderança na América Latina. Afinal, quem é a maior? **TN Online,** jul. 2017. Disponível em: https://tnonline.uol.com.br/amphtml/noticias/cotidiano/67%2C422960%2C14%2C07%2Cconhecidas-pelas-novelas-globo-e-televisa-disputam-lideranca-na-america-latina-afinal-quem-e-a-maior. Acesso em: 12 maio 2026.

DIAS, Carlos; PATRIARCA, Paola. Racismo em universidades: professores e alunos negros relatam ataques criminosos no interior de SP. **G1 Sorocaba e Jundiaí**, jul. 2019. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/2019/07/05/racismo-em-universidades-professores-e-alunos-negros-relatam-ataques-criminosos-no-interior-de-sp.ghtml. Acesso em: 12 maio 2026.

DOMINGUES, Meire Patrícia. Mulheres negras fictícias e reais: manifestações racistas em ambiente midiático: das mulheres negras fictícias às reais. *In:* SIMÕES, Rita Basílio de; MARQUES, Maria Beatriz; FIGUEIRA, João (org.). **Media, informação e literacia:** rumos e perspectivas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020. p. 193-216.

ENTENDA motivo da Globo reprisar novela das 19h na madrugada. **O Canal**, jan. 2025. Disponível em: https://ocanal.com.br/entenda-motivo-da-globo-reprisar-novela-das-19h-na-madrugada/. Acesso em: 12 maio 2026.

FULGÊNCIO, Caio Nélio de Freitas. Da cor do pecado: uma análise sobre a construção da identidade negra na telenovela da Rede Globo. **Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, v. 6, n. 2, 2017.

GOMES, Ana Ângela Faria; RAMOS, Victor Adriano. Tem negras nessa novela? A representação da mulher negra em "Lado a lado". **Revista Tomo**, São Cristóvão, v. 42, 2023.

GONZALEZ, Lelia. **Por um feminismo negro latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRIJÓ, Wesley Pereira; SOUSA, Adam Henrique Freire. O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações. **Revista Estudos em Comunicação**, n. 11, p. 185-204, mai. 2012.

LAMAS, João Pedro; PAGANELLA, Eduardo. Homem negro é preso injustamente e passa a noite de aniversário na cadeia em Porto Alegre. **G1 RS**, dez. 2025. Disponível em: https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2025/12/11/homem-negro-e-preso-injustamente-e-passa-a-noite-de-aniversario-na-cadeia-em-porto-alegre.ghtml. Acesso em: 12 maio 2026.

LEMOS, Ligia Prezia; ROCHA, Larissa Leda F. Ficção televisiva brasileira e covid-19: reconfigurações e estratégias de programação. **Lumina**, v. 16, n. 1, p. 45–60, 2022.

LOPES JUNIOR, Claudinei. **Sob as luzes da interseccionalidade:** um estudo sobre a produção de sentido na construção das representações das protagonistas da série Coisa Mais linda. 2023. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-34, 2003.

LOPES, Maria Immacolaata Vassalo de. Memória e identidade na telenovela brasileira. *In:* XXIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação — COMPÓS, 23., 2014, Belém, PA, Brasil. **Anais eletrônicos [...]** Belém: COMPÓS, 2014. p. 1-16.

MEMÓRIA Globo. Disponível em: https://memoriaglobo.globo.com/. Acesso em: 23 fev. 2026.

MENEGAZ, Camila Vital. **Dez anos de *Malhação*:** e como fica a adolescência? 2006. 181 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MIYASHIRO, Kelly. Malhação chega ao fim após 26 anos com reprise e vexame no Ibope. **Notícias da TV**, jan. 2022. Disponível em: https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/audiencias/malhacao-chega-ao-fim-apos-26-anos-com-reprise-e-vexame-no-ibope-74301. Acesso em: 12 maio 2026.

ROSE. Diane. Análise de Imagens em Movimento. *In:* BAUER, Martin W; GASKELL, George. (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som:** manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis:** afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

VAI NA FÉ. Direção: Cristiano Marques. Produção: TV Globo. Brasil: Globo, 2023.

SAMPAIO, Rafael Cardoso; SABBATINI, Marcelo; LIMONGI, Ricardo. **Diretrizes para o uso ético e responsável da Inteligência Artificial Generativa:** um guia prático para pesquisadores. São Paulo: Editora Intercom, 2024.

TEMÁTICAS SOCIAIS E REPRESENTATIVIDADE

Protagonismo e representações de gênero em séries policiais brasileiras da década de 1990

Aélton Alves de Melo Júnior

Fruto do *zeitgeist* da contemporaneidade, o gênero narrativo policial é reflexo da conexão simbólica entre ficção e experiência social (Massi, 2011), ou melhor, da relação dialética entre teledramaturgia e vida cotidiana (Martín-Barbero, 1997). No audiovisual, este gênero é marcado por cenas de ação, perseguições, mistérios e investigações em cenários urbanos. Porém, ao observarmos a representatividade social em séries de TV brasileiras, nota-se a recorrência de protagonismo masculino frente a escassa centralidade na figura da mulher policial. Para o estudo, identifica-se que durante a década de 1990, o protagonismo policial feminino irrompe na TV Globo com a série *Delegacia de mulheres* (1990) e só volta a ocorrer em *A justiceira* (1997), sendo que no intervalo entre elas a emissora transmitiu *As noivas de Copacabana* (1992) e *Agosto* (1993) com protagonismo masculino. A partir dessas obras, temos o objetivo de identificar e discutir quais codificações e convenções narrativas são acionadas para representar homens e mulheres policiais na ficção seriada nacional da década de 1990.

Fundamentam a pesquisa o conceito de representação de Stuart Hall (2016), debates sobre masculinidade a partir de Connell (2015) e hooks (2021), estudos de televisão e ficção seriada (Martín-Barbero, 1997; Lopes, 2010) e o conceito de tecnologias do imaginário (Silva, 2006). Para a observação das quatro séries selecionadas, toma-se como foco o episódio piloto, a iconografia dos protagonistas e os "eventos narrativos" (Rocha, 2016) que os impulsionam para a jornada policial. Além disso, a escolha do recorte temporal na década de 1990, justifica-se por permitir traçar um panorama das representações de gênero na ficção seriada policial brasileira, especialmente o tipo de protagonismo feminino que irrompe no período.

Representação e a ficção televisiva policial

Para Stuart Hall (2016), o conceito de representação remete a forma como as sociedades expressam suas compreensões da realidade e as compartilham através de códigos linguísticos e culturais, ou melhor, por "sistemas de representação" (Hall, 2016), como a escrita, a imagem e o som. Tais sistemas, por sua vez, tendem a seguir regimes de representação, pois estão inseridos em relações de poder que regulam os sentidos postos em circulação. Portanto, na lógica da indústria cultural de massa, o sistema de representação

opera como espaço de construção e circulação de sentidos regulados por determinados veículos de comunicação.

Porém, para Hall (2016) os regimes de representação estão além das estruturas de controle, pois os sentidos também são negociados entre produtores e receptores. Dessa forma, o ato de representar se dá de forma dialética, uma vez que as representações funcionam como suporte do imaginário social (Legros et al., 2007; Silva, 2006), mediando simbologias, imagens, mitos, arquétipos e estereótipos que são negociados dentro de lógicas de poder. Com essa reflexão, compreendemos que as imagens veiculadas na grande mídia atuam como pontes entre o indivíduo e o mundo, participando dos processos de interpretação e significação do cotidiano.

Podemos trazer para o debate os argumentos de Martín-Barbero e Rey Germán (2001) sobre a televisão. Em *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*, os autores argumentam que a TV é um espaço híbrido de tecnicidade e visualidades, operando entre o poder hegemônico e as práticas cotidianas. Ou melhor, para Martín-Barbero (1997) a comunicação midiática não se reduz aos meios técnicos, mas envolve processos complexos de negociação de sentidos entre matrizes culturais, formatos industriais, lógicas de produção e competências de recepção. Nessa lógica, compreendemos que quando assistimos a uma série de TV não estamos apenas consumindo um produto cultural, mas participando de um processo de afirmação e atualização de imaginários sociais que nos atravessam e nos constituem enquanto sujeitos.

Com perspectiva aproximada, Lopes (2010) argumenta que a ficção televisiva atua como um espaço de mediação cultural, no qual o cotidiano, a ficção e o imaginário nacional se entrelaçam, em suas palavras: “a narrativa ficcional televisiva surge como um valor estratégico na criação e consolidação de novas identidades culturais compartilhadas, configurando-se como uma narrativa popular sobre a nação” (Lopes, 2010, p. 5). Tal processo colabora para o senso de pertencimento nacional, no qual as representações servem como modelos de identificação. Nesse sentido, as representações televisivas podem ser encaradas como tecnologias do imaginário (Silva, 2006), isto é, dispositivos de produção de mitos, visões de mundo e estilos de vida que “trabalham pela povoação do universo mental como sendo um território de sensações fundamentais” (Silva, 2006, p. 22).

Em *Tecnologias do Imaginário*, Juremir Machado da Silva (2006) questiona se há a possibilidade de induzir a produção de imaginários através da mídia. Sua perspectiva é de que as representações midiáticas operam enquanto mediadoras simbólicas e são marcadas por idealizações, valores e afetos que vem do imaginário coletivo. Porém, o autor sustenta que o imaginário não se

impõe de forma racional como a ideologia, pois "[...] a ideologia vincula-se ao aparelho da manipulação; o imaginário, às tecnologias da sedução" (Silva, 2006, p. 20). Isto é, a ideologia é uma construção racional voltada para a persuasão e a manipulação da consciência, pressupondo certa passividade do receptor. Já o imaginário, ao atuar no plano do sensível e do simbólico, mobiliza adesão por meio da sedução estética. Logo, há valorização do receptor ativo que compactue com os jogos de sedução (Silva, 2006).

Se o imaginário mobiliza pela sedução e não pela imposição racional, as séries de TV são mais do que veículos de propagação ideológica, funcionam como espaços de negociação (mediação) simbólica entre emissor e receptor e vice-versa. Assim, na lógica de mediação midiática (Martín-Barbero, 1997), a ficção televisiva recorre ao estereótipo como recurso narrativo estratégico, pois ele oferece ao espectador um repertório de imagens e sentidos previamente sedimentados, tornando personagens e situações reconhecíveis de forma imediata. Contudo, essa eficácia não é neutra, pois ao acionar determinadas imagens a estereotipação apaga o processo histórico que as produziu e revela-se, assim, uma ferramenta ideológica que apresenta construções culturais como dados da realidade, mobilizando não apenas a razão, mas sobretudo o sensível e o afetivo (Maffesoli, 2001).

Segundo Flávia Biroli (2011), os estereótipos são "dispositivos cognitivos que facilitam o acesso a novas situações e informações. Isso significa que equivalem a categorias que definem padrões de aproximação e de julgamento que orientam a leitura do novo a partir de referências prévias" (Biroli, 2011, p. 04). Ou seja, os estereótipos audiovisuais não se impõem como verdades absolutas, mas seduzem como possibilidades de identificação e fácil compreensão. Mas, Biroli (2011) ressalta que os estereótipos não se resumem à reducionismo de representação, pois são, também, frutos de processos de validação social coletiva. Em outras palavras, não há, necessariamente, conflito entre os estereótipos midiáticos e as vivências cotidianas porque estas são, de certo modo, fontes para a elaboração e aceitação dos primeiros.

Em produções audiovisuais, os exemplos dos estereótipos são diversos e podem ir desde padrões de construção de narrativa a problemáticas racistas, classistas, sexistas e LGBTfóbicas. Nas séries policiais, a recorrência de protagonismo masculino apresenta estereótipos de homens viris, ferinos, inabaláveis, dotados de habilidades combativas e racionais. Conforme argumenta Marta Rodrigues (2022), o fenômeno do protagonismo masculino no gênero policial é observado desde a literatura, como nos contos de Edgar Allan Poe sobre o detetive Dupin, nos livros de Arthur Conan Doyle e o emblemático Sherlock Holmes, e mesmo uma autora mulher, Agatha Christie, também

entregou protagonismo a Hercule Poirot em 33 de suas obras. No cinema a situação se repete, por exemplo, com o personagem Dirty Harry que marcou Hollywood ao protagonizar diversos filmes durante as décadas de 1970 e 1980.

Na televisão norte-americana, *Miami vice* (NBC, 1984–1989) ajudou a consolidar o tom do gênero policial com uma narrativa centrada nos detetives Sonny (Don Johnson) e Ricardo (Philip Michael Thomas), dois agentes disfarçados que combatem o crime organizado na cidade de Miami. A masculinidade hegemônica (Connell, 2015) está inscrita nestes personagens não apenas em suas ações, mas também em sua iconografia, através de posturas que buscam denotar masculinidade, como imponência e poder autoritário,

No Brasil, a ficção seriada policial está presente desde os primórdios da televisão nacional, como nas séries *O vigilante rodoviário* (TV Tupi, 1959) e *22-2000 cidade aberta* (TV Globo, 1965). Mas, um exemplo notório entre as obras pioneiras é *Plantão de polícia* (TV Globo, 1979–1981), que narra as aventuras de Waldomiro Pena (Hugo Carvana), um jornalista encarregado de cobrir ocorrências policiais. Embora o protagonista não seja um policial, mas um jornalista que mergulha no universo do crime, ele se envolve pessoalmente com os casos que cobre, frequentando lugares suspeitos e misturando-se a figuras do submundo urbano. Assim, ele se inscreve como um herói masculino, intuitivo e disposto a assumir riscos tal como um oficial de polícia.

Tais características de representação de protagonista masculino na ficção policial, estão no que Raewyn Connell (2015) define como masculinidade hegemônica, que é a construção cultural e histórica que sustenta a ordem de gênero, legitima a posição dominante dos homens, a subordinação das mulheres e das masculinidades ditas desviantes. Em abordagem semelhante, bell hooks (2021) explica que a masculinidade patriarcal impulsiona sentimentos de poder, superioridade e controle na hierarquia de gênero, levando a problemáticas como a agressividade e a dificuldade de estabelecer relações igualitárias, além de produzir efeitos nocivos para os próprios homens, que ao reprimir emoções e internalizam a lógica de dominação, sofrem com isolamento afetivo.

Já no inverso do ideal de masculinidade hegemônica estão os papéis historicamente atribuídos às mulheres, frequentemente associados à fragilidade do corpo feminino e à suposta predisposição aos cuidados maternos. Beauvoir (1970) demonstra que alguns mitos ajudam a estabelecer imaginários sobre a feminilidade, os quais denomina de mitos cristalizados, isto é, mitos cuja idealização de ser mulher sobrevive ao desgaste do tempo. Como exemplo, ela destaca os mitos religiosos de Eva e da Virgem Maria, representações que definem a mulher não em si mesma, mas em função do masculino. Logo, por meio dos mitos a noção de feminilidade é colocada como essência feminina, aquilo

que difere a mulher do homem. Ou nas palavras da filósofa, em entrevista ao programa francês *Questionnaire* (1975)[13]:

[...] ser mulher não é um fato natural. É o resultado de uma certa história. Não existe destino biológico ou psicológico que defina a mulher como tal. Ela é produto da história, da civilização, antes de tudo, que resultou em sua condição atual; e, em seguida, para cada mulher em particular, de sua história pessoal, em especial a da infância. É isso que a determina como mulher, que cria nela algo que não é de modo algum inato, nem uma essência, algo que foi chamado de "eterno feminino" ou de feminilidade. Quanto mais estudamos a psicologia da criança, quanto mais nos aprofundamos, mais se torna evidente que as meninas são fabricadas para se tornarem mulheres (Questionnaire, 1975, n.p - tradução nossa).

Nessa perspectiva, a mídia opera como motor para a circulação massiva de narrativas que naturalizam formas de ser mulher. Nesse contexto, Valeska Zanello (2018) denomina de dispositivo materno o conjunto de práticas, discursos e expectativas sociais que naturalizam nas mulheres a responsabilidade pelo cuidado e pela doação afetiva, especialmente em relação aos filhos. Para o argumento, a autora aborda que historicamente a maternidade tem sido posicionada como essência feminina, tanto por discursos religiosos quanto científicos, realizando, portanto, uma associação entre a capacidade biológica e a suposta finalidade moral e social do corpo da mulher. Nas palavras da autora, "em uma sociedade tradicional, a mulher não tem estatuto fora do casamento, sendo ele a única via possível para que ela se realize como ser social. Ser 'santa mãezinha' tornou-se, portanto, a carteirinha social para as mulheres sobreviverem nesta sociedade patriarcal" (Zanello, 2018, p. 107). Nessa perspectiva, o dispositivo materno não se limita à experiência da maternidade, mas também como um mecanismo discursivo/argumentativo que aciona determinados atributos femininos para estabilizar feminilidades disruptivas. Portanto, ao analisarmos as séries escolhidas na próxima seção, é preciso atentar como os papéis de gênero condicionam a construção das narrativas de homens e mulheres na ficção policial.

As séries policiais brasileiras

O estudo aqui apresentado é um recorte da tese de doutorado, em andamento, do autor do texto. A pesquisa parte de um intenso mapeamento de

[13] Transcrição da entrevista completa disponível em: https://high-ontology.notion.site/Simone-de-Beauvoir-1975-Interview-694f4e9530c04784830bd875e7d43c3f. Acesso em: 28 set. 2025.

séries policiais brasileiras, e verificou que o protagonismo feminino irrompe no início da década de 1990 com o lançamento de *Delegacia de mulheres* (1990), após décadas de protagonismo masculino[14]. Dentre as séries lançadas, por diferentes emissoras na década de 1990, o protagonismo feminino só volta a ocorrer na série *A justiceira* (1997), antes sendo precedida pelas séries *As noivas de Copacabana* (1992), *Agosto* (1993) e *Pista dupla* (1996).

Para observação das séries, elaboramos uma tabela com informações técnicas (tabela 1) divididas nas colunas: título da série; ano de lançamento; número de temporadas e episódios; canal de exibição; e ficha técnica contendo criadores/roteiristas, diretores e link para a página do IMBD (site compreendido como um dos mais robustos bancos de dados online do audiovisual, portanto, nossa fonte principal). De antemão, chama a atenção o fato de todas as séries se restringirem a uma única temporada, o que indica a padronização do formato ficção televisiva seriada no Brasil da década de 1990, especialmente as obras do gênero policial.

Tabela 1: mapeamento de séries policiais brasileiras na década de 1990.

Série	Ano	Temporadas	Exibição	Ficha técnica
Delegacia de mulheres	1990	1 (17 ep.)	TV Globo	• **Criação/Roteiro:** Maria Carmem Barbosa, Patrícia Travassos, Charles Peixoto e Ronaldo Santos • **Direção:** Wolf Maya, Denise Saraceni e Del Rangel.[15]
As noivas de Copacabana	1992	1 (16 ep.)	TV Globo	• **Criação/Roteiro:** Dias Gomes; Ferreira Gullar; Marcílio Moraes. • **Direção:** Maurício Farias; Mauro Farias; Roberto Farias.[16]
Agosto	1993	1 (16 ep.)	TV Globo	• **Criação/Roteiro:** Giba Assis Brasil; Rubem Fonseca; Jorge Furtado.

[14] A lista do mapeamento de séries policiais brasileiras pode ser acessada em: https://www.imdb.com/pt/list/ls4158639493 Acesso em 02 mar. 2026.
[15] Página no IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0287207/
[16] Página no IMDb: https://www.imdb.com/pt/title/tt0177046/

				• **Direção:** José Henrique Fonseca; Paulo José; Denise Saraceni[17]
Pista dupla	1996	1 (24 ep.)	CNT	• **Criação/Roteiro:** Altenir Silva; • **Direção**: Atílio Riccó.[18]
A justiceira	1997	1 (12 ep.)	TV Globo	• **Criação/Roteiro:** Daniel Filho, Doc Comparato, Aguinaldo Silva, Antônio Calmon; • **Direção:** Daniel Filho, Dennis Carvalho, Vicente Amorim e José Alvarenga Júnior. [19]

Fonte: elaborado pela autoria (2026)[20].

Os dados também revelam a série *Pista Dupla* (1996) como a única com mais de 20 episódios e, igualmente, a única não veiculada pela TV Globo, mas pela Rede CNT, emissora sediada em Curitiba-PR. Vale ressaltar que essa série não será analisada, devido à falta de acesso aos episódios em plataformas de vídeo on-line. A centralidade das demais produções na TV Globo, sinaliza a hegemonia audiovisual do canal, bem como o rigor técnico ao observarmos que enquanto a série de 1996 apresenta apenas um profissional creditado em cada função, as da TV Globo contam com equipes mais numerosas. Interpretamos, portanto, que essa diferença reflete as assimetrias do mercado televisivo brasileiro da época, no qual a TV Globo ocupava posição dominante em termos técnicos e de investimento.

Nota-se também que as séries possuem direção majoritariamente masculina, sendo Denise Saraceni a única mulher na função, com participação em *Delegacia de mulheres* (1990) e *Agosto* (1993). Acrescenta-se que na série de 1990 o envolvimento feminino também se estende ao roteiro/criação, com a participação de Maria Carmem Barbosa e Patrícia Travassos. Aliás, para retratar o cotidiano de uma delegacia feminina, as autoras tiveram como base pesquisas realizadas pela pedagoga e feminista brasileira Schuma Schumaher, uma das fundadoras do S.O.S. Mulher (Memória Globo, 2021).

[17] Página no IMDb: https://www.imdb.com/pt/title/tt0208670/
[18] Página no IMDb: https://www.imdb.com/title/tt1661632/
[19] Página no IMDb: https://www.imdb.com/pt/title/tt0145615/
[20] Todos os links da tabela foram acessados em 19 fev. 2026.

A composição das equipes, nos leva a verificar como a noção de *male gaze* (olhar masculino) pode interferir na construção da narrativa audiovisual. O conceito de *male gaze* é defendido por Laura Mulvey (1983), em estudos feministas de cinema, ao argumentar que no cinema hollywoodiano as imagens de mulheres são construídas e direcionadas ao prazer do olhar masculino. Logo, este conceito refere-se à maneira como as mulheres são projetadas, enquadradas e representadas na tela, de modo a atrair e satisfazer o olhar masculino, tanto do espectador quanto daqueles que produzem e escrevem as narrativas. Nas palavras da autora:

Num mundo estruturado por assimetrias sexuais, o prazer de olhar polarizou-se entre ativo/homem e passivo/mulher. O determinante olhar masculino projeta a sua fantasia na figura feminina, que é moldada em conformidade. No seu papel tradicionalmente exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e expostas, com a sua aparência codificada para provocar um forte impacto visual e erótico, de tal maneira que possam ser conotadas com a qualidade de serem olhadas. A mulher exibida como objeto sexual é o *leitmotif* do espetáculo erótico: das *pin-ups* a *strip-tease*, de Ziegfeld a Busby Berkeley, ela prende o olhar, representa para desejo masculino e é dele significado (Mulvey, 1983, p. 125 – grifos da autora).

A série *Delegacia de mulheres* (TV Globo) estreou em 1990, mas, originalmente foi ao ar em dezembro de 1989 como um unitário especial de fim de ano. Porém, ao obter recepção favorável, no ano seguinte a obra ganhou uma temporada completa de 17 episódios, transmitidos entre março e julho. Na diegese, o protagonismo é compartilhado entre a delegada Celeste (Eloísa Mafalda) e as oficiais Rosiclair (Cininha de Paula), Belinha (Mayara Magri), Marineide (Lúcia Veríssimo) e Adelaide (Zilda Cardoso) (imagem 1). Segundo o site Memória Globo (2021), as protagonistas simbolizam atributos femininos como sabedoria, beleza, força, eficiência, esforço, intuição e senso de realidade. Esses atributos podem ser identificados, no episódio piloto, ao observarmos as performances, as posturas e as vestimentas das personagens. Por exemplo, na personagem Belinha os sentidos de jovialidade, empatia e tranquilidade são evidenciados através de roupas coloridas, gestos gentis, cabelos definidos e voz calma. Enquanto Marineide (Lúcia Veríssimo) tem a postura de durona acentuada através de uma performance corporal rígida, cabelos sem definição, tatuagens e roupas em tons escuros.

Imagem 1: protagonistas da série *Delegacia de Mulheres*.



Fonte: DELEGACIA DE MULHERES. Direção: Wolf Maya; Denise Saraceni; Del Rangel. Brasil: TV Globo. 1990.

A série tem como cenário principal uma delegacia especializada em crimes contra mulheres e, além de acompanhar o cotidiano pessoal das agentes, aborda a investigação de casos diversos, como violência doméstica e abandono parental, que é o tema central do episódio piloto. Neste, o foco narrativo se divide entre duas personagens, Belinha (Mayara Magri), uma policial novata em seu primeiro dia de trabalho, mãe, sensível e empática; e Rute Baiana (Susana Vieira), uma policial experiente que atravessa uma crise no casamento.

No decorrer do episódio, Belinha se envolve no caso de Fátima, uma mulher jovem vítima de violência doméstica, que com um bebê nos braços foi buscar ajuda após ser agredida pelo pai de seu filho. A policial acolhe a mulher segurando seu bebê no colo enquanto, aos prantos, ouve o relato da vítima (imagem 2). Tal demonstração de sentimento é recebida pelas colegas de profissão com olhares de reprovação. Essa cena inaugura a tensão central que percorre a narrativa de Belinha durante o episódio, no caso a possível incompatibilidade entre sensibilidade e profissionalismo no exercício da função policial.

Imagem 2: Belinha dando assistência



Fonte: DELEGACIA DE MULHERES. Direção: Wolf Maya; Denise Saraceni; Del Rangel. Brasil: TV Globo. 1990.

Do outro lado da narrativa, a policial Rute está em busca do marido há dois dias e, por ironia do destino, descobre que o homem denunciado por Fátima é o seu companheiro, que mantinha uma relação extraconjugal e abusiva com a jovem. Quando as duas se encontram (imagem 3), Fátima pergunta a Rute "você não é uma policial?", a intenção é questionar a competência profissional dela, pois seu faro investigativo deveria ter notado a infidelidade do marido. Rute responde: "não sou mais é nada, não sou mais mulher. Eu perdi tudo". A declaração não revela só sua frustração como policial, mas também como esposa, pois Rute nunca conseguiu engravidar, fato que evidencia como o dispositivo materno (Zanello, 2018) está ancorado na frustração da personagem.

Na cena seguinte, Rute confronta o marido, que nega as acusações. Mas, ao notar que ela não está convencida, ele admite a infidelidade se colocando como vítima da situação. Seu argumento é de que a dedicação de Rute ao trabalho inviabilizou-a de engravidar e por isso ele buscou engravidar outra mulher. Ele utiliza a ausência da maternidade como justificativa moral, especialmente quando afirma suas "necessidades como homem" (fala do personagem), no caso, a necessidade de querer descendentes, sem qualquer consideração aos sentimentos da esposa. Ao fim da cena, Rute tem um ataque de fúria, agride o companheiro (imagem 3) e decide se afastar da delegacia por tempo indeterminado (encerrando a participação da atriz Susana Vieira na série). Sua saída da instituição é devido a fragilidade moral e sentimental que se encontra. Em paralelo, o atendimento acolhedor de Belinda, foi crucial para a resolução do caso, atitude que é bem vista pelas colegas de trabalho que passam a compreender que sensibilidade e competência profissional não são atributos excludentes.

Imagem 3: Rute confronta Fátima e o seu marido infiel.



Fonte: DELEGACIA DE MULHERES. Direção: Wolf Maya; Denise Saraceni; Del Rangel. Brasil: TV Globo. 1990.

Em *As noivas de Copacabana* (1992), o protagonista policial é o personagem França (Reginaldo Faria), responsável por investigar uma série de assassinatos de mulheres trajadas de noiva cometidos por um *serial killer*. Maduro, durão e de ética inabalável, ele conduz a investigação com firmeza e perspicácia, chegando inclusive a contrariar as decisões equivocadas de seu superior hierárquico. Essa atitude o posiciona como um homem guiado por princípios morais e éticos que são inerentes a sua subjetividade. Tais princípios são traduzidos nas suas performances e vestimentas, como nas cenas em que ele aparece sério, de jaqueta jeans e usando óculos escuros (imagem 4). Sua iconografia sintetiza uma postura racional e contida, sem brechas para o envolvimento emocional – fato que o contrasta frente às mulheres policiais de *Delegacia de mulheres* (1990).

Imagem 4: cenas do policial França investigando os casos de assassinato.



Fonte: AS NOIVAS DE COPACABANA. Direção: Roberto Farias, Maurício Farias, Mauro Farias. Brasil: TV Globo, 1992.

Ao encarnar o perfil de herói policial, França se inscreve no modelo de masculinidade hegemônica (Connell, 2015), através de atributos como

racionalidade, autocontrole, força e autoridade. Na narrativa, França não precisa justificar suas atitudes durante as investigações, nem demonstrar equilíbrio emocional, pois sua autoridade é pressuposta na diegese. Tal fenômeno contrasta com a trajetória de Belinha em *Delegacia de mulheres* (1990) que precisou provar sua competência policial diante das colegas de trabalho. Portanto, em *As noivas de Copacabana* (1992) a representação policial masculina não negocia sentidos entre capacidade e vulnerabilidade como na narrativa feminina.

Essa postura masculina também é observada em *Agosto* (TV Globo, 1993), minissérie que reconstrói de forma fictícia os eventos que culminaram no suicídio do presidente Getúlio Vargas. No episódio piloto, o oficial de polícia Alberto Mattos (José Mayer) é encarregado de investigar o assassinato de um poderoso empresário em meio a um complexo jogo de crimes e disputas políticas. Maduro e sisudo, ele conduz o caso com intuição aguçada e seriedade profissional, sem concessões emocionais. Essa postura se mantém mesmo em cenas de intimidade (imagem 5), nas quais o personagem é apresentado agindo com a mesma racionalidade característica do ambiente de trabalho.

Imagem 5: cenas do oficial Mattos no episódio piloto da série *Agosto* (1993).



Fonte: AGOSTO. Direção: Paulo José, Denise Saraceni, José Henrique Fonseca. Brasil: TV Globo, 1993.

Assim como França, Mattos é um homem de princípios morais inabaláveis, mas sua integridade o torna uma figura incômoda em um ambiente policial corrompido, pois seus colegas questionam sua conduta quando ele age com humanidade e empatia em relação aos detentos. Em ambos os personagens, portanto, nota-se que a autoridade policial é construída sobre os pilares da

racionalidade, da contenção emocional e da integridade ética. Tais atributos se inscrevem no ideal de masculinidade hegemônica (Connell, 2015), mas sem que essa legitimidade precise ser justificada ou negociada dentro da narrativa, como é o caso da narrativa de Belinha.

Essa diferença de abordagem entre o protagonismo masculino e feminino também se manifesta na série *A justiceira* (1997), obra centrada na personagem Diana (Malu Mader), uma policial que abandona a carreira após matar acidentalmente seu parceiro durante uma operação. Anos depois, com o filho sequestrado por uma quadrilha de tráfico infantil, ela aceita integrar um grupo secreto de combate ao crime em troca de ajuda para localizá-lo. No episódio piloto, a trajetória de Diana é construída sobre um acúmulo de situações traumáticas que funcionam como justificativas para a transformação da personagem. Ela é apresentada como uma policial habilidosa que, ao longo do episódio, precisa lidar com situações traumáticas: a morte do colega de trabalho, o marido adicto e agressivo, a ausência de suporte para criar o filho, as dificuldades financeiras, uma relação conflituosa com o pai e, por fim, o desaparecimento do filho. Todas essas adversidades são utilizadas como justificativas para a postura que ela assume ao fim do episódio, no caso, uma performance corporal rígida, atitudes racionais, ar de seriedade, contenção emocional e iconografia semelhante à dos protagonistas homens aqui comentados, como jaqueta e óculos escuros).

Imagem 6: cenas do primeiro episódio da série *A justiceira* (1997).



Fonte: A JUSTICEIRA. Direção: Daniel Filho, Dennis Carvalho, Vicente Amorim, José Alvarenga Júnior. Brasil: TV Globo, Brasil, 1997.

Essa transformação se materializa visualmente na cena de encerramento do episódio (imagem 6), na qual Diana consolida a performance que sustentará toda a temporada. Assim, roupas em tons escuros e neutros e a postura sisuda, sugerem que para ocupar o centro de uma narrativa policial de ação, a personagem precisa se inscrever nos códigos visuais e comportamentais associados ao imaginário do que é um herói policial masculino.

Considerações finais

Ao observarmos as séries *Delegacia de mulheres* (1990), *A justiceira* (1997), *As noivas de Copacabana* (1992) e *Agosto* (1993), foi possível perceber algumas codificações e convenções narrativas acionadas para representar a autoridade policial dentro das dinâmicas de gênero. Ou melhor, de formas distintas e semelhantes, notou-se que estruturas sociais de gênero condicionam as condições e as motivações de cada protagonista na jornada policial.

Os policiais França e Mattos, apesar de estarem em produções distintas, se assemelham por possuírem elementos que se inscrevem no ideal de masculinidade hegemônica (Connell, 2015), por exemplo, suas narrativas não buscam justificar o posto de autoridade dos policiais e nem suas performances de homem moralmente ético e durão. Essa construção narrativa pode encontrar justificativa na equipe de roteiro e direção majoritariamente masculina – apesar da direção ser partilhada com Denise Saraceni em *Agosto* (1993).

Já nas protagonistas femininas, o protagonismo policial emerge atravessado por negociações simbólicas que revelam a operação do dispositivo materno (Zanello, 2018) como mecanismo de legitimação e controle da presença feminina em espaços de poder. Em *Delegacia de mulheres* (1990), a policial Belinha precisa demonstrar que sua sensibilidade não compromete seu profissionalismo, sendo submetida ao julgamento das colegas antes de ter seu lugar na instituição validado. E em *A justiceira* (1997), a oficial Diana só retorna ao exercício policial movida pela maternidade ameaçada (o sequestro do filho), precisando suprimir suas emoções e adotar uma iconografia masculinizada para ocupar o centro de uma narrativa de ação.

Tal configuração orienta o enquadramento dos corpos e das situações a partir do *male gaze* (Mulvey, 1983) que tende a naturalizar a imponência policial masculina e tratar o feminino como desvio que exige explicação e legitimação. Portanto, enquanto os protagonistas masculinos encarnam o arquétipo do herói policial de forma imediata, as protagonistas femininas percorrem jornadas de legitimação marcadas por provações e traumas, evidenciando, assim, que o protagonismo feminino, embora inovador para o período, emerge ainda capturado pelas sistemas de representação (Hall, 2016) e tecnologias do imaginário (Silva, 2006) que associam a mulher à emoção, ao cuidado e à vulnerabilidade, reservando à racionalidade e à ação o território masculino.

Referências

22-2000: CIDADE ABERTA. Direção: Victor Lima. Roteiro: Domingos de Oliveira. Brasil: TV Globo, 1965.

A JUSTICEIRA. Direção: Daniel Filho, Dennis Carvalho, Vicente Amorim, José Alvarenga Júnior. Brasil: TV Globo, 1997.

AGOSTO. Direção: Paulo José, Denise Saraceni, José Henrique Fonseca. Brasil: TV Globo, 1993.

AS NOIVAS DE COPACABANA. Direção: Roberto Farias, Maurício Farias, Mauro Farias. Brasil: TV Globo, 1992.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CONNELL, Raewyn. **Masculinidades**. Ciudad Universitaria, México: Programa Universitario de Estudios de Género, 2015. Disponível em: https://www.eme.cl/wp-content/uploads/2015-connell-masculinidades.pdf. Acesso em: 01 abr. 2025.

DELEGACIA DE MULHERES. Direção: Wolf Maya, Denise Saraceni, Del Rangel. Brasil: TV Globo, 1990.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LEGROS, Patrick; MONNEYRON, Frédéric; RENARD, Jean-Bruno; TACUSSEL, Patrick. **Sociologia do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Ficção televisiva e identidade cultural da nação. **Revista ALCEU,** v. 10, n. 20, p. 5-15, jan./jun. 2010. Disponível em: https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Lopes.pdf. Acesso em: 02 mar. 2026.

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

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MEMÓRIA GLOBO. **Delegacia de Mulheres**. 2021. Disponível em: https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/delegacia-de-mulheres/noticia/delegacia-de-mulheres.ghtml. Acesso em 16 abr. 2026.

MIAMI VICE. Criação: Anthony Yerkovich. Produção executiva: Michael Mann. Estados Unidos: NBC, 1984–1989.

O VIGILANTE RODOVIÁRIO. Direção: Ary Fernandes. Brasil: TV Tupi, 1959.
PLANTÃO DE POLÍCIA. Direção: Wolf Maya. Brasil: TV Globo, 1979.

QUESTIONNAIRE. **Pourquoi je suis féministe?** Entrevista com Simone de Beauvoir no ano de 1975. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c3u1A0Mrjjw. Acesso em: 20 abr. 2026.

ROCHA, Simone Maria. Os visual studies e uma proposta de análise para a as (tele)visualidades. **Significação: revista de cultura audiovisual,** v. 43, n. 46, p. 179-200, 2016. DOI: /10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.99767.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivo**: cultura e processos de subjetivação. Curitiba: Appris, 2018.

Telenovela brasileira e representatividade de personagens LGBTQIAPN+

Valquíria Michela John, Thiago Henrique Dias da Costa, Beatriz Martins de Castro e Robson Souza dos Santos

As telenovelas configuram uma das parcelas mais importantes da programação aberta da televisão nacional, inscrevendo-se, direta ou indiretamente, no dia a dia dos brasileiros – seja daqueles que as acompanham assiduamente, seja daqueles que não o fazem. Nesse contexto, a Rede Globo de Televisão – e suas telenovelas – ocupam um local privilegiado em termos de audiência. Desde sua criação, em 2005, o Obitel[21] - Observatório Íbero Americano de Ficção Televisiva - mapeia anualmente os produtos de maior audiência nos países participantes. Em tais mapeamentos, a Rede Globo tem continuamente liderado o ranking dos produtos mais vistos no Brasil, no qual a telenovela se destaca (Lopes; Moura, 2024, p.79).

Assim, como ressaltado em textos anteriores (John; Pereira, 2024; John *et al.*, 2023), as narrativas das telenovelas brasileiras continuam a difundir (e problematizar) hábitos, crenças, valores. Continuam a, se não criar, ao menos reforçar papeis sociais e culturais relacionados à etnia, condição social, idade, sexo, entre outros tantos traços que constituem nossa identidade como sujeitos sociais. A telenovela contribui para a construção, para o reforço e até para a problematização das representações identitárias que veicula a partir de seus enredos. Com isso, não se quer dizer que os conteúdos das telenovelas, independente das representações que levam aos seus espectadores, são lidos e apropriados de forma passiva pelos espectadores. Porém, não se pode deixar de lado a reflexão sobre a importância desse conteúdo televisivo na construção de regimes de representação (Hall, 2016) sobre o outro e sobre si.

A Teoria Queer ganhou mais espaço de discussão científica no final do século passado, quando a sexualidade deixou de ser uma temática tratada sob o viés religioso, médico e jurídico, instituições essas que corroboram para a discriminação de pessoas com identificação sexual não heteronormativa (Lopes, 2002, *apud* Silva, 2015). Assim, nas últimas décadas, sob um olhar muito mais antropológico e social do que antes, observou-se uma crescente demanda para a discussão da sexualidade que trouxe, e que ainda luta para trazer, melhorias para essa população do ponto de vista da equidade social o que implica também em seus modos de representação.

A fim de compreender o cenário atual e a relevância da tratativa deste assunto nesta pesquisa, é possível observar no mais recente (e primeiro a levantar

[21] https://www.obitelbrasil.org/

esse tipo de questão) levantamento feito pelo Instituto Brasileira de Geografia e Estatística (IBGE) em 2022, que constatou a presença de pelo menos três milhões de pessoas de 18 anos ou mais que se declaram homossexuais, bissexuais, pansexuais, assexuais ou outras orientações. Segundo o próprio Instituto, não é descartável a possibilidade de esses dados estarem subnotificados, levando em conta a forma como a amostragem é feita e a delicadeza que gira em torno do assunto.

Sendo assim, no que diz respeito às telenovelas, uma vez que essas produções têm papel significativo na formação de opinião e na disseminação de comportamentos e valores sociais, faz-se relevante a observação desse assunto, que serve de identificação a pelo menos três milhões de pessoas, dentro das tramas ficcionais, procurando entender sua predominância, abordagem, forma de inserção e enredo, dentre outros itens passíveis de discussão.

Considerando o contexto histórico dentro da principal emissora do país, apesar da variedade de aparições desde a primeira vez que um personagem homossexual apareceu em uma novela da Rede Globo em *O Rebu* (Rede Globo, 1974), esses personagens estiveram por muito tempo representados sob um olhar heteronormativo (e principalmente masculino) que os incumbia de reproduzir comportamentos. Como aponta Silva (2015), a presença LGBTQIAPN+ nas telenovelas passa, em diferentes momentos, por abordagens de ótica heteronormativa, representações estereotipadas, como personagens gays efeminados ou afetados, ou ainda enredos voltados à replicação de uma configuração normativa ou associados a algum tipo de opressão ou conflito necessariamente decorrente da sexualidade.

Como mencionado por Colling (2007) fazendo correlação aos estudos de Stuart Hall sobre a cultura negra, é evidente a preocupação de inclusão desses personagens nos produtos audiovisuais, porém também é válida a dúvida sobre se o objetivo disso se mantém na preocupação em dar mais espaço público para essa discussão ou se é apenas em prol da espetacularização da temática:

> [...] esta visibilidade alcançada também pode ser considerada fruto de um trabalho incessante dos movimentos gays e lésbicos espalhados pelo mundo, que romperam a barreira dos guetos e da invisibilidade e passaram a exigir mais respeito e seriedade. [...] A presença de gays e lésbicas nas telenovelas, especialmente quando não representados de forma caricata e estereotipada, quando não ligada à criminalidade, como verificamos nas novelas da década de 70 e 80, obviamente tem contribuído para uma maior visibilidade e aceitação da orientação sexual homossexual. Ao mesmo tempo, isso ainda não tem se traduzido, efetivamente, em grandes ganhos e avanços que efetivamente farão diferença (Colling, 2007, p.3)

Desta forma, o que se busca compreender neste momento é a maneira como esses personagens vêm sendo retratados nas telenovelas e de que maneira isso ocorre. Quais os papéis que ocupam na trama, sua faixa etária, seu contexto social, qual a sua ocupação, a recepção do público, a escolha de atores e atrizes para tais papéis e quais as implicações sociais da abordagem dessa temática são algumas das perguntas que guiam essa discussão acerca da representatividade nas telenovelas. Ainda que não encontremos respostas a todas essas perguntas na etapa em que se encontra a pesquisa, as utilizamos como fio condutor no mapeamento aqui apresentado a fim de que possam ser identificadas constâncias e inconstâncias na inserção desses personagens - e, a partir disso, analisar o que representam. Neste capítulo, apresentamos o mapeamento quantitativo da presença dessas personagens nas tramas da telenovela das nove da Rede Globo no intervalo de 1980 a 2024 para que, posteriormente, possamos nos dedicar à análise qualitativa dos modos de representação de forma a verificar quais regimes de representação (Hall, 2016) a telenovela ajuda a contruir quanto às vivências LGBTQIAPN+.

Procedimentos adotados

Estas pesquisa se insere num projeto mais amplo que analisa as personagens protagonistas das telenovelas das 21h produzidas pela Rede Globo no intervalo de 1980 a 2024. Vale destacar que, durante o ano de 2020, em função da pandemia de Covid, a Rede Globo reprisou novelas. Para efeito da coleta, as reprises foram contabilizadas nas décadas em que aparecem

Na primeira etapa do projeto mais amplo, a coleta de dados visava o levantamento das informações das personagens protagonistas (heroínas/mocinhas e vilãs/antagonistas) das narrativas exibidas nesse horário. Nesse mesmo processo, foi realizado também o mapeamento da presença de personagens LGBTQIAPN+ nas tramas em todos os núcleos das narrativas (uma vez que se constatou rapidamente a baixa presença desses personagens nos núcleos centrais).

Tal levantamento dialoga com a pesquisa de Silva (2015) que aprofundou os estudos em personagens homossexuais em telenovelas ao longo dos anos. A autora mapeia a presença de personagens LGBTQIAPN+ nas telenovelas até 2013. Deste modo, foi realizado o cruzamento do mapeamento realizado em nossa pesquisa com o de Silva (2015) e, de modo a dar continuidade ao levantamento realizado pela autora, o intervalo enfatizado na análise qualitativa, ainda em andamento, vai de 2014 a 2024.

Assim, o objetivo inicial era analisar a presença das diferentes identidades das personagens femininas protagonistas de 2014 a 2024. No entanto, já no início da pesquisa foi possível perceber que não haveria amostra de estudos suficientes para análise de acordo com esses parâmetros, uma vez que não foram identificadas protagonistas não heteronormativas nas novelas desta faixa. Por esse motivo, o conjunto de parâmetros para o estudo foi, então, ampliado para a seleção dos demais personagens LGBQIAPN+, sejam eles masculinos ou femininos, presentes nas tramas secundárias das novelas das 21h.

Primeiramente, para uma análise geral, foram mapeados os personagens das mais diversas formas de expressão de gênero e sexualidade desde o ano de 1980. Esse levantamento foi feito a partir da consulta de websites especializados em telenovelas, especialmente o Memória Globo[22], portal oficial da emissora, e o Teledramaturgia[23], portal independente mantido por Nilson Xavier que serve como um repositório de informações sobre novelas brasileiras.

Ao longo da pesquisa, então, foram consultadas essas bases de dados e as informações foram compiladas em planilha. Em um primeiro momento, quantificou-se quantas personagens se enquadravam em cada identidade da sigla LGBTQIAPN+. Foram observados, então, qual o indicador quantitativo da presença desses personagens ao longo dos anos, para cada uma das identidades estudadas. Na sequência, partiu-se para a análise qualitativa de cada uma das formas de expressão a partir da escolha de determinados personagens representantes de cada identidade que obtiveram destaque durante o período de exibição de suas novelas, a fim de ilustrar, por meio da observação empírica do seu desenvolvimento na respectiva trama e a abordagem de sua identidade os regimes de representação (Hall, 2016) construídos. Esta etapa ainda está em fase de realização, sendo que aqui optamos por trazer o panorama quantitativo, que se ainda não aponta para os modos de representação, mas já nos permite fazer inferências sobre eles a partir dos dados relacionados à representatividade dessas personagens.

Por fim, é importante destacar que as identificações atribuídas aos personagens ao longo desta pesquisa foram realizadas com base em observações empíricas de suas tramas, bem como em fontes disponíveis na internet e em alguns casos em capítulos disponíveis no Globoplay. No entanto, é de fundamental importância ressaltar que essas classificações não podem ser consideradas como totalmente conclusivas. Em alguns casos, as narrativas das

[22] https://memoriaglobo.globo.com/
[23] https://observatoriodatv.com.br/teledramaturgia/

novelas não abordam de forma explícita a sexualidade dos personagens, ou as informações são tratadas de maneira ambígua, dificultando uma definição precisa. Portanto, as conclusões aqui apresentadas refletem interpretações derivadas do material acessível, sem a pretensão de exatidão ou exaustão absoluta[24].

Representantividade LGBTQIAPN+ nas telenovelas

A sexualidade humana é complexa e se desenvolve de maneira singular para cada indivíduo. De maneira geral, segundo Polakiewicz (2021), pode-se dizer que ela é composta por quatro dimensões fundamentais: o sexo biológico, a identidade de gênero, a expressão de gênero e a orientação sexual. O sexo biológico refere-se às características cromossômicas e anatômicas que diferenciam os seres humanos em termos de masculino, feminino ou intersexo. A identidade de gênero, por sua vez, diz respeito à autopercepção do indivíduo em relação ao gênero, que pode ou não corresponder ao sexo designado ao nascimento. A expressão de gênero envolve a forma como uma pessoa manifesta seu gênero por meio de comportamentos, aparência e linguagem corporal. A orientação sexual refere-se à atração emocional, romântica ou sexual de uma pessoa por indivíduos de um determinado gênero ou gêneros.

A sigla LGBTQIAPN+ representa a diversidade das vivências e identidades sexuais e de gênero, abrangendo, conforme as definições de Polakiewicz (2021): lésbicas, mulheres que se identificam com o gênero feminino e sentem atração por outras mulheres; gays, homens que se identificam com o gênero masculino e sentem atração por outros homens; bissexuais, indivíduos que sentem atração por mais de um gênero; trans, termo guarda-chuva para transexuais e travestis, pessoas cuja identidade de gênero difere do sexo biológico designado ao nascer, independentemente de procedimento médico; queer, termo abrangente que inclui identidades que rejeitam as categorizações normativas de gênero e sexualidade; intersexuais, indivíduos que nascem com características biológicas que não se encaixam nas definições típicas de masculino ou feminino; assexuais, pessoas que não experimentam atração sexual; pansexuais, indivíduos que sentem atração por pessoas independentemente de sua identidade de gênero; não bináries, indivíduos cuja identidade de gênero não se limita às categorias de

[24] Vale destacar que este texto, em função do limite de espaço, destaca o mapeamento quantitativo. Na pesquisa mais ampla, procedemos à análise das representações de cada uma das identidades da sigla que foram encontradas no levantamento realizado de modo a promover a correlação entre representatividade (presença) e representação (modo como as personagens são construídas). Nesse processo, realizamos, ainda, o cruzamento sobre autoria das telenovelas e a presença LGBTQIAPN+.

masculino ou feminino; o símbolo + presente na sigla engloba ainda outras possibilidades da sexualidade humana que, por ventura, não sejam reconhecidas dentro das definições anteriores.

Ao analisar a totalidade das telenovelas da Rede Globo, exibidas no horário das 21h no intervalo de 1980 a 2024, é possível verificar de forma quantitativa a presença de personagens não heteronormativos ao longo de todo o período. Ao todo, foram mapeadas 77 novelas transmitidas ao longo desses anos, sendo três reprises e uma faixa interrompida exibida em partes diferentes devido às limitações de gravações causadas pela pandemia da COVID-19. Em todas as décadas analisadas, foram identificados 143 personagens LGBTQIAPN+. Os dados podem ser visualizados na tabela a seguir:

Tabela 1: Quantidade de personagens LGBTQIAPN+ em novelas das 21h da Rede Globo de 1980 a 2024 por cada identidade abraçada pela sigla.

Identidade	Quantidade Total de Personagens LGBTQIAPN+	Percentual em relação ao total de personagens LGBTQIAPN+
Lésbicas	32	21,8%
Gays	69	46,9%
Bissexuais	23	15,6%
Trans	18	12,2%
Queer	0	0,00%
Interssexos	2	1,4%
Assexuais	2	1,4%
Panssexuais	0	0,0%
Não Bináries	0	0,0%
Crossdresser	1	0,7%
TOTAL	**147**	**100%**

Fonte: elaborado pelos autores (2026).

Os dados apontam que a prevalência geral se deu com personagens de homens gays, alçando quase a metade das representações, seguido de mulheres lésbicas e homens e mulheres bissexuais. A performatividade travesti, a

assexualidade, a interssexualidade e o crossdressing foram subrepresentados com aparições mínimas. Além disso, personagens queer, panssexuais e não bináries não apareceram dentro das mais de quatro décadas analisadas. A pesquisa também permitiu a análise temporal da presença dessas representações, em que foi constatado um aumento gradual da aparição de personagens LGBTQIAPN+ ao longo das décadas. Inicialmente, a ficção televisiva da Rede Globo durante o conhecido "horário nobre" reuniu 15 personagens ao longo de seis, das 18 novelas da primeira década analisada, ao passo que, na última década completa, esse número chegou a 57 personagens, presentes em 15 das 18 novelas exibidas de 2010 a 2019. No momento da realização deste estudo, nos enquadramos exatamente na metade da década atual, e já é possível constatar que os folhetins já trouxeram em seu enredo 38 personagens LGBTQIAPN+ em todas as 9 novelas exibidas de 2020 a 2024 (incluindo as reprises de *Fina Estampa* (2011), *A Força do Querer* (2017) e *Império* (2015) ocorridas entre 2020 e 2021). Em uma análise geral, de 1980 a 2024, a Rede Globo trouxe a diversidade de sexualidades abordada em 48 tramas das 77 exibidas no período, uma relação de 62,3%.

Tabela 2: Representatividade LGBTQIAPN+ em Novelas das 21h da Rede Globo de 1980 a 2024

Década	Total de Personagens LGBTQIAPN+	Percentual em relação ao total de personagens LGBTQIAPN+ de todas as décadas	Total de novelas* do período	Quantidade de novelas* com a presença de algum personagem LGBTQIAPN+	Percentual de novelas* com a presença LGBTQIAPN+ em relação ao total de novelas do período
1980-1989	15	10,2%	18	7	33,3%
1990-1999	14	9,5%	17	8	47%
2000-2009	23	15,6%	15	9	60%
2010-2019	57	38,8%	18	15	83,3%
2020-2024	38	25,9%	9	9	100%
TOTAL	**147**	**100%**	**77**	**48**	**62,3%**

Fonte: elaborado pelos autores (2026).

Com a análise temporal, é visível o aumento da inserção dessa temática nas novelas a partir da década de 2010, que sozinha reúne aproximadamente 40% da totalidade dos personagens aqui mapeados. Outra observação que a análise trouxe é que, ainda que estejamos na metade da década de 2020, o número de personagens presentes nas novelas dessa década já ultrapassa a metade da quantidade presente na década anterior. Uma das razões para os últimos anos ter concentrado grande parte dos representantes aqui estudados deve-se à novela *Terra e Paixão*, de Walcyr Carrasco, exibida de 8 de maio de 2023 a 19 de janeiro de 2024. A história dos 221 capítulos da novela tem como foco central a família La Selva, nome de influência na agropecuária da cidade fictícia de Nova Primavera, no Mato Grosso do Sul. Paralelamente, um dos enredos secundários

da trama centra-se nos trabalhadores do bar da Cândida, personagem de Susana Vieira, lugar que serve para encontros para a população da cidade e de espaço para shows e eventos. Dentre os funcionários da casa, há um núcleo que reúne diversos personagens com representatividade LGBTQIAPN+. São eles: Luana (Valéria Barcellos), gerente do bar, é uma mulher transsexual; Kelvin (Diego Martins), garçom e um dos melhores amigos de Candida, é gay e se envolve com o peão Ramiro (Amaury Lorenzo), um dos funcionários de Antonio La Selva (Tony Ramos); e Graciara, uma das garçonetes, é bissexual. Além destes, outros núcleos da novela também trouxeram: Mara (Renata Gaspar) que é bissexual e se envolve com Menah (Camilla Damião), mas já teve relacionamento com Nina (Kizi Vaz) no passado; Angelina (Inez Viana), funcionária dos La Selva, também expõe, em determinado momento da novela, que possuía uma paixão por sua ex-patroa. Ao todo, a obra de Walcyr Carrasco reuniu oito personagens LGBTQIAPN+ em uma só novela - número não encontrado em nenhuma outra trama do horário das 21h desde 1980 até hoje.

Este cenário aponta para crescimento na representatividade, mas não de forma igual para todas as identidades. Na próxima etapa da pesquisa, que está em andamento, nos aprofudamos na discussão sobre os regimes de representação (Hall, 2016) dessas personagens, de modo a estabelecer o cruzamento entre representatividade e representação. Trazemos, neste momento, uma apresentação geral do encontrado em relação às identidades que se fizeram presentes, com destaque para as quatro que mais apareceram no mapeamento quantitativo.

Representatividade Lésbica

As personagens lésbicas apareceram 32 vezes ao longo de 19 novelas desde 1980, uma relação de aparição em 24,7% de novelas do período que pode ser verificada no quadro abaixo. Seguindo o mesmo padrão que a análise geral de personagens LGBTQIAPN+ apontou, também houve um aumento da presença lésbica ao longo dos anos, com concentração maior entre as últimas décadas.

Tabela 3: Representatividade Lésbica em Novelas das 21h da Rede Globo de 1980 a 2024

Década	Total de personagens lésbicas	Percentual em relação ao total de personagens lésbicas de todas as décadas	Total de novelas* do período	Quantidade de novelas* com a presença de alguma personagem lésbica	Percentual de novelas* com a presença lésbica em relação ao total de novelas do período
Década de 80	3	9,4%	18	1	5,5%
Década de 90	3	9,4%	17	2	11,8%
Década de 00	8	25%	15	5	33,3%
Década de 10	10	31,2%	18	6	33,3%
Década de 20	8	25%	9	5	55,5%
TOTAL	**32**	**100%**	**77**	**19**	**24,7%**

Fonte: elaborado pelos autores (2026).

Nesse período, a novela *Babilônia*, de Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga, exibida em 2015, trouxe as personagens Estela e Teresa, interpretadas por Nathalia Timberg e Fernanda Montenegro, respectivamente. Na trama, as duas estão juntas há mais de 30 anos e ambas são mulheres brancas, de classe alta e possuem como ocupação o ramo da advocacia e antiguidades. Juntas, as duas criam o neto de Estela, por quem são chamadas de "mãe". Já no primeiro capítulo da novela, as duas atrizes de renome nas artes cênicas do Brasil, ambas com 85 anos de idade na época, protagonizaram a cena de um beijo entre o casal de suas personagens enquanto se preparavam para dormir. Ainda que cotidiana, a cena trouxe repercussão com os telespectadores nas redes sociais, tanto de forma positiva ressaltando a importância da representatividade de casais lésbicos em contexto familiar nas obras, bem como de maneira repulsiva por aqueles que desaprovam tal representação. Na ocasião, João Campos, deputado e líder da Frente Parlamentar Evangélica do Congresso

Nacional - e autor do projeto conhecido como “cura gay” - publicou uma nota de repúdio à novela e a seus patrocinadores:

> A Frente Parlamentar convoca todos os evangélicos, todos os cristãos bem como as pessoas que se sentem violentadas por estes constantes estupros morais impostos pela mídia liberal, a não assistirem à novela Babilônia. Da mesma forma, a título de protesto, recomenda que não consumam os produtos dos anunciantes que patrocinam esta novela (Franco, 2015).

Apesar da tentativa, o casal continuou junto até o fim da novela e, ainda que tivessem momentos de atritos como outros casais na história, a trama condicionou Estela e Teresa a superarem seus desafios juntas e a dividirem momentos de amor e afeto. Assim, *Babilônia* abriu espaço para a discussão do amor homoafetivo, principalmente entre duas mulheres mais velhas, pouco visto de forma explícita na teledramaturgia brasileira.

Representatividade Gay

Os personagens homossexuais masculinos representam quase a metade de ocorrências de identidades não heteronormativas nas telenovelas das 21h da Rede Globo, estando presentes em 31 novelas desta faixa. Mais uma vez, as duas últimas décadas concentram as maiores quantidades, com 29 personagens identificados como gays somente na década de 2010 e 14 personagens ao longo da primeira metade da década de 2020. A tabela a seguir reúne as aparições desses personagens em cada década.

Tabela 4: Representatividade Gay em Novelas das 21h da Rede Globo de 1980 a 2024

Década	Quantidade total de personagens gays	Percentual em relação ao total de personagens gays de todas as décadas	Total de novelas* do período	Quantidade de novelas* com a presença de algum personagem gay	Percentual de novelas* com a presença gay em relação ao total de novelas do período
Década de 80	8	11,6%	18	4	5,2%
Década de 90	8	11,6%	17	4	5,2%
Década de 00	10	14,5%	15	7	9,1%
Década de 10	29	42,0%	18	11	14,3%
Década de 20	14	20,3%	9	5	6,5%
TOTAL	**69**	**100%**	**77**	**31**	**40,3%**

Fonte: elaborado pelos autores (2026).

A análise desses personagens permite o encontro de diferentes figuras que reverberam entre os telespectadores (seja por afinidade, seja por repulsão), a começar por Félix (Mateus Solano), o vilão de *Amor à Vida* (2013) que protagoniza, ao fim da novela, o primeiro beijo gay em uma novela das 21h da Rede Globo, o que foi precursor de discussões em torno da representação da homossexualidade em novelas seguintes. É justamente sobre Félix que Fernanda do Nascimento Silva se aprofunda em sua dissertação de mestrado, denominada "Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida" (2015). Com sua investigação se dando até o fim da novela em 2013, é cabível voltarmos o olhar, então, para o cenário após a exibição desta obra e outros personagens gays e suas características de representatividade.

Nesse sentido, em Terra e Paixão (2024), Kelvin (Diego Martins) é um dos funcionários do Bar da Cândida, atuando como o braço direito da dona, e que pode ser visto como um dos personagens principais do seu núcleo. Kelvin é um rapaz branco, jovem, com idade entre 20 e 30 anos, com um jeito de ser livre e bem resolvido com a própria sexualidade. Em determinado momento da trama, ele começa a desenvolver sentimentos por Ramiro (Amaury Lourenço), o capataz do principal agricultor da cidade, Antônio La Selva. Ramiro, um pouco mais velho, aparentando entre 30 e 40 anos, é de pele preta e tem uma personalidade mais rígida e reservada. Diferentemente de Kelvin, Ramiro não entende completamente sua sexualidade e seu enredo passa pelo processo de buscar mais compreensão em relação aos seus sentimentos por Kelvin e a si mesmo, já que cresceu em uma região rural, sem estudos e muitos recursos financeiros e sem o afeto de outras pessoas ao seu redor. Assim, o personagem de Amaury atravessa diferentes dilemas frente ao envolvimento dos dois e as ações que deve fazer a mando dos La Selva. A dupla não está entre os protagonistas da novela, mas ganhou repercussão com o público ao explorar as diferentes camadas que os dois personagens trazem, reunindo cenas de muita emoção e cenas de bom humor, que culminaram, depois de certa resistência de Ramiro, no relacionamento entre os dois e o casamento no fim da novela.

Representatividade Bissexual

A bissexualidade esteve presente em 17 das 77 novelas do período, tendo sido representada por 24 personagens identificados ao todo. A maior identificação de personagens bissexuais pode ser obtida na análise da década de 2010 que reúne mais da metade das aparições. A tabela a seguir apresenta os dados compilados.

Tabela 5: Representatividade Bissexual em Novelas das 21h da Rede Globo de 1980 a 2024

Década	Quantidade total de personagens bissexuais	Percentual em relação ao total de personagens bissexuais de todas as décadas	Total de novelas* do período	Quantidade de novelas* com a presença de algum personagem bissexual	Percentual de novelas* com a presença de bissexuais em relação ao total de novelas do período
Década de 80	3	13,0%	18	2	2,6%
Década de 90	1	4,3%	17	1	1,3%
Década de 00	5	21,7%	15	4	5,2%
Década de 10	9	39,1%	18	7	9,1%
Década de 20	5	21,7%	9	3	3,9%
TOTAL	**23**	**100%**	**77**	**17**	**22,1%**

Fonte: elaborado pelos autores (2026).

Dentre os 23 personagens bissexuais que apareceram ao longo dos anos, pode-se observar a presença da personagem Clara, interpretada por Giovanna Antonelli, da novela *Em Família* (2014). É uma das poucas aparições depois de *Amor à Vida* em que a temática é tratada muito próxima ao núcleo principal da novela. Na história, Clara, uma mulher bem de vida que aparenta ter de 30 a 45 anos, é dona de casa e é casada com o chef de cozinha Cadu (Reynaldo Gianecchini), com quem tem o filho Ivan. Mesmo feliz no casamento, Clara se apaixona pela fotógrafa Marina (Tainá Muller) em determinado momento da trama e as duas começam a se aproximar cada vez mais. Nesse momento a bissexualidade é trazida à tona na história em uma conversa de Clara com sua mãe, Chica interpretada por Natália do Vale. No diálogo entre as duas, a mãe questiona se a filha havia deixado de ser heterossexual e tinha passado a ser

homossexual. Em sua resposta, Clara nega e explica que acha que é bissexual, que não poderia dar certeza à mãe naquele momento por ainda não ter tido experiências homoafetivas, mas que ela, de fato, sentia amor e afeto tanto por homens quanto por mulheres. A história segue então para a separação de Clara e Cadu e pelo início do romance com Marina, que seguirá até o fim da novela quando as duas se casam, tendo Cadu como padrinho de casamento.

Representatividade Trans

As identidades apresentadas até aqui estiveram presentes ao longo de todas as décadas estudadas, o que não será válido para as demais identidades. Os personagens trans, que englobam diferentes formas de se identificar, como transgênero ou travesti, por exemplo, possuem aparições únicas nas duas primeiras décadas analisadas, nenhuma na terceira para só então terem mais aparições depois de 2010. Ao todo, foram identificados 18 personagens trans em 14 novelas do período, como mostra a tabela a seguir. Destaque para a década atual que possui mais da metade das tramas com a presença de algum personagem trans.

Tabela 6: Representatividade Trans em Novelas das 21h da Rede Globo de 1980 a 2024

Década	Quantidade total de personagens trans	Percentual em relação ao total de personagens trans de todas as décadas	Total de novelas* do período	Quantidade de novelas* com a presença de algum personagem trans	Percentual de novelas* com a presença trans em relação ao total de novelas do período
Década de 80	1	5,6%	18	1	5,6%
Década de 90	1	5,6%	17	1	5,9%
Década de 00	0	0%	15	0	0%
Década de 10	8	44,4%	18	7	38,9%
Década de 20	8	44,4%	9	5	55,6%
TOTAL	**18**	**100%**	**77**	**14**	**18,2%**

Fonte: elaborado pelos autores (2026)

Em 2017, *A Força do Querer* abordou, de forma aprofundada, todas as questões e problemáticas que envolveram a transição de gênero da personagem Ivana (Carol Duarte) que, ao decorrer da trama, se descobre na verdade como Ivan. Ivana é uma moça branca, jovem, próxima dos seus 20 anos, e de classe alta, que desde pequena foi criada para ser a imagem e semelhança da mãe Joyce (Maria Fernanda Cândido). Ao longo da novela, essa trama paralela é explorada nas sessões de terapia de Ivana, nos desafios de se relacionar com outras pessoas e nos conflitos entre mãe e filha – uma vez que Joyce não aceita que sua filha seja diferente da imagem idealizada que ela construiu. Nesse processo, Ivana descobre ser um homem trans, troca seu nome para Ivan e muda sua aparência pelo desconforto que sentia no corpo que possuía. Ao longo do processo, Ivan conta com o apoio de T. Brant (Tarso Brant), que, assim como Ivan,

se descobriu como homem trans no passado, e também Nonato (Silvero Pereira), que trabalha como motorista e vive a travesti Elis Miranda. Ao final da novela, Ivan retoma com Cláudio (Gabriel Stauffer), com quem teve um relacionamento antes de entender sua própria identidade.

Considerações e tensionamentos provisórios

A análise da representatividade de personagens LGBTQIAPN+ nas telenovelas do horário nobre da Rede Globo, entre 1980 e 2024, revelou tanto avanços quanto lacunas significativas. Em termos quantitativos, observou-se um aumento expressivo no número de personagens não heteronormativos ao longo das últimas décadas, especialmente a partir de 2010. No entanto, essa representatividade ainda é marcada por desigualdades entre as diferentes identidades da sigla LGBTQIAPN+, com uma predominância de personagens gays e lésbicas, enquanto identidades como assexuais, intersexos e crossdressers permanecem sub-representadas, e personagens queer, pansexuais e não bináries, inexistentes nas tramas analisadas.

A pesquisa evidencia que, embora haja um crescimento na inclusão de personagens LGBTQIAPN+, a forma como essas identidades são representadas ainda carece de maior profundidade e protagonismo nas tramas. Muitas dessas personagens ocupam posições secundárias e suas histórias são frequentemente exploradas de forma periférica, sem se inserirem nos núcleos principais das novelas. Isso sugere que, apesar do aumento quantitativo, ainda há um longo caminho a ser percorrido para que todas as identidades LGBTQIAPN+ sejam tratadas com a mesma relevância e complexidade nas narrativas televisivas.

Além disso, as identificações atribuídas aos personagens LGBTQIAPN+ baseiam-se em interpretações empíricas a partir das tramas e fontes consultadas, o que reflete a dificuldade de uma categorização clara de certas identidades. Isso evidencia o desafio de se trabalhar com a representatividade em narrativas que nem sempre abordam explicitamente as questões de sexualidade e identidade de gênero. Conclui-se que, embora tenha havido avanços notáveis na visibilidade de personagens LGBTQIAPN+ nas novelas da Rede Globo, há ainda um espaço significativo para a ampliação e qualificação dessas representações, de modo que todas as identidades sejam abordadas com a devida atenção e respeito às suas especificidades.

A partir disso, se estando na metade da década, atingimos aproximadamente metade da quantidade de personagens da década anterior, deixamos para reflexão os seguintes questionamentos: o que será que os próximos cinco anos nos aguardam em relação a esse panorama? Seguiremos a tendência de abraçar cada vez mais personagens diversos nas obras? As outras

identidades não abraçadas no recorte de estudo desta pesquisa em 40 anos de história televisiva ganharão espaço nessa faixa? E, por fim, quanto tempo ainda será preciso para que cada identidade possa se sentir dignamente representada nos papeis principais das telenovelas no horário nobre da principal emissora do país?

Referências

COLLING, L. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. **Revista Gênero**, v.8 n.1, p. 207-221, 2007. Disponível em: https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020/01022011- 01492314-collingleandro.pdf.

FONSECA, Rosa Maria Godoy Serpa da. Gênero como categoria para a compreensão e a intervenção no processo saúde-doença. In: KALINOWSKI, C. E. (org.). **PROENF**: Programa de Atualização em Enfermagem: Saúde do Adulto. Porto Alegre: Artmed/Panamericana, 2008. v. 3, p. 9-39.

FONSECA, Rosa Maria Godoy Serpa da. Gênero como categoria para a compreensão e a intervenção no processo saúde-doença no âmbito da saúde do adulto. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, São Paulo, v. 36, n. 1, p. 11-19, mar. 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/j/reeusp/a/r6NMgD8B4G9S9b9TmsM4fgb/. Acesso em: 22 out. 2026.

IBGE. **Censo 2022: IBGE divulga 1º levantamento sobre homossexuais e bissexuais no Brasil.** Agência de Notícias. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2022-05/ibge-divulga- levantamento-sobre-homossexuais-e-bissexuais-no-brasil. Acesso em: 24/3/2024.

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

JOHN, V. M.; PEREIRA, J. L. T.. Mulheres negras na teledramaturgia brasileira: mapeamento da presença e modos de representação das protagonistas na novela das 21h. *In:* 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2024, Balneário Camboriú. **Anais do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.** São Paulo: Intercom, 2024, v.1, p.1 - 8

JOHN, V. M.; LIRA, E. Z. G. C.; RIBEIRO, L. B.; COSTA, F.; SANTOS, R. S.. O Sofrimento da Mulher Negra na Telenovela Brasileira: construção da personagem Camila de Amor de Mãe e sua percepção pelo público no Twitter *In:* 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2023, Belo Horizonte. **Anais 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.** São Paulo: Intercom, 2023, v.1, p.1 – 15.

LOPES, M. I. V. de; MOURA, C. P. de. Brasil: o "Brasil Profundo" na ficção televisiva. *In:* LOPES, M. I. V. de; BURNAY, C. D; VILELA, R. S. (coord). **Anuário Obitel 2024**: O que está acontecendo com as narrativas na ficção televisiva Ibero-Americana? Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2024. Edição digital bilíngue disponível em: obitel.net

PEREIRA, J. L. T.; JOHN, V. M. Representação de Heroínas e Vilãs Negras nas Telenovelas Brasileiras *In:* 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2024, Balneário Camboriú. **Anais do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.** São Paulo: Intercom, 2024, v.1, p.1 – 14.

POLAKIEWICZ, Rafael; **Orientação sexual, identidade e expressão de gênero: conhecendo para cuidar da população LGBTI+**. Disponível em: https://pebmed.com.br/o-sexo-biologico-a-orientacao-sexual-identidade-de-genero-expressao-de-genero-conhecendo-para-cuidar-da-populacao-lgbti/#:~:text=A%20identidade%20de%20g%C3%AAnero. Acesso em: 22 out. 2026.

SILVA, F. **Bicha (nem tão) má:** representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2015.

Personagens com deficiência nas telenovelas de Portugal e do Brasil: um estudo comparativo entre os anos 2000 e 2025

Inês Salvador e Danielly Bezerra

Este capítulo investiga quantas e como as telenovelas portuguesas e brasileiras do século XXI têm representado personagens com deficiência. Com uma abordagem comparativa entre Portugal e Brasil, analisam-se tendências narrativas, estereótipos persistentes e sinais de transformação, discutindo-se também até que ponto estas personagens são construídas como sujeitos complexos ou reduzidas a funções dramáticas. Na ficção, a deficiência não é apenas uma característica física ou clínica: é também uma construção narrativa que pode ampliar vozes e experiências, ou reforçar preconceitos. Por isso, importa observar se estas personagens têm agência e desejo próprios, ou se existem sobretudo para provocar pena, inspirar "superação" ou servir ao arco emocional de outras figuras.

A julgar pelo papel expressivo que a relação da televisão com a audiência guarda historicamente nos dois países, fica saliente a importância de contribuir para o debate particular sobre a inclusão de Pessoas com Deficiência (PcD) na sociedade, e tendo especialmente o panorama luso-brasileiro como uma entrada pouco explorada, o presente texto incita um olhar comparativo entre as duas realidades, inspirado pelo largo histórico de exibição das novelas brasileiras nos canais portugueses, além do recrutamento de profissionais brasileiros para produções lusas e as contínuas coproduções transatlânticas. Outros aspectos caros a este trabalho dizem respeito à relação acadêmica interinstitucional entre as autoras (de origem portuguesa e brasileira), e à condição de PcD de uma delas.

Assim, este trabalho visa compreender de que modo se dão as representações sobre as diversas deficiências retratadas nas novelas produzidas e exibidas pelos canais SIC e TVI (Portugal) e pela TV Globo (Brasil) entre os anos de 2000 e 2025. A escolha dos veículos obedece ao critério de audiência, em que os canais respondem pela liderança em seus respectivos países. As análises se concentraram em um conjunto de critérios tidos como mais classificatórios das personagens e que permitiram o estabelecimento de categorias sobre quais as formas de representação e os tipos de deficiência foram retratadas.

Deficiência: do conceito aos números

O entendimento sobre o que é a deficiência tem se transformado ao longo dos anos, verificando-se uma reviravolta significativa a partir dos anos 1970. Segundo Rocha Silveira (2012), na Grécia e na Roma antigas, a deficiência - que decorria em grande parte da falta de cuidados médicos - era entendida como algo

místico, resultante da ira divina. Por sua vez, na Idade Média, explica a mesma autora, a deficiência estava associada à pobreza extrema, à mendicidade e à feitiçaria, concretizando-se nas primeiras formas de reclusão absoluta, incentivadas pelo estigma social. Já no século XIX, emergiu o conceito de normalização e a fórmula do "Homem Médio", que ditava os padrões físicos de normalidade e, por inerência, de anormalidade biológica (Skliar, 2003). Dá-se, portanto, a partir de 1970 a deficiência como uma construção social, mais do que como um problema médico. Esta mudança de perspectiva teve como agente principal o regresso dos militares aos Estados Unidos após a Guerra do Vietnã (Rocha Silveira, 2012). Os soldados regressaram com múltiplas deficiências, o que deu origem no âmbito das ciências sociais e humanas a um novo campo de estudos, os '*Disability Studies*'.

Assim, a deficiência é entendida nesta pesquisa como um modelo "biopsicossocial" (Organização Mundial de Saúde & Banco Mundial, 2012). A Classificação Internacional de Funcionalidade define a deficiência como o resultado de uma interação dinâmica entre os problemas de saúde de um indivíduo e os fatores contextuais, tanto pessoais quanto ambientais. Explicando melhor esta articulação, por um lado, o modelo médico coloca a tônica na deficiência como um problema individual decorrente de uma condição física ou mental. Por outro lado, o modelo social defende que as pessoas são incapacitadas pela sociedade através de barreiras estruturais e atitudinais, e não apenas pelos seus corpos. É o cruzamento entre estes dois modelos que constitui o conceito de deficiência que se aplica nesta pesquisa.

De acordo com o mesmo Relatório Mundial da Deficiência (Organização Mundial Saúde & Banco Mundial, 2012), existem cerca de 650 milhões de pessoas com deficiência (PcD) em todo o mundo. Nos exemplos do Brasil e de Portugal, e à luz de dados ainda mais recentes, as pessoas com deficiência constituem a destacada condição de 'minoria numerosa' no conjunto social contemporâneo. No caso português, de acordo com os Censos de 2021 (INE, 2022), cerca de 11% da população nacional possui, ao menos, um tipo de deficiência. Já no Brasil, o levantamento do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2022, apontou que 7,3% da população com idade igual ou superior a dois anos tem uma deficiência.

Ficção televisiva, representações e responsabilidade social

São numerosas e cada vez mais diversificadas as produções audiovisuais locais e nacionais de curta duração, o que inclui as parcerias dos canais portugueses e brasileiros com plataformas de *streaming* internacionais. Todavia, em ambos os países, preserva-se a tradição e a consequente aposta no modelo

das telenovelas. Segundo os dados do Observatório Ibero Americano de Ficção Televisiva (Lopes *et al.*, 2025), foram produzidas 10 telenovelas em Portugal e 11 no Brasil, em 2024. A contínua aposta em conteúdos de longa duração, como as telenovelas, acentua a capacidade destas narrativas de proporem "pautas de discussão" e contribuírem para a "construção de agenda pública" (Lopes & Moura, 2025, p. 89 in Lopes *et al.*, 2025)

Constatando o impacto, as telenovelas são agentes de responsabilidade social, desempenhando um papel fundamental na construção de imaginários sociais, na interpretação do mundo e na consolidação de normas identitárias. As telenovelas geram identificação e reconhecimento, são promotoras de mudanças comportamentais e de reflexão crítica. A telenovela cria um repertório partilhado permitindo que pessoas de diferentes classes sociais, gêneros e regiões localizem-se e reconheçam-se mutuamente. Este fenômeno alimenta a ideia de uma "comunidade nacional imaginada", onde a televisão recolhe e atualiza permanentemente as representações da sociedade (Lopes *et al*., 2012).

Seja qual for a temática ou grupo social envolvido, as narrativas das telenovelas resultam frequentemente da articulação de diversas percepções e representações sociais em relação ao outro – sendo ele o grupo que é representado e ao qual, normalmente, roteirista e atores não pertencem. O retrato do grupo em relação ao qual se estabelece uma condição de distanciamento ou estranheza conflui em vieses representacionais imputados pelas "tendências afetivas" de quem as cria (Moscovici, 2003). O autor Moscovici, de quem o conceito das representações sociais é tributário, ressalta que estas ferramentas narrativas e sociais visam sempre tornar familiar aquilo que não é. Para tal, a representação dá-se sempre por via da ancoragem e da objetivação, contribuindo para que os indivíduos ajam e se comuniquem a partir de uma mesma base interpretativa do mundo. Ressalta-se que as representações sociais são ativas e fluídas, isto é, constroem-se e reconstroem-se através dos diálogos e trocas simbólicas encabeçados pelos cidadãos da "sociedade pensante".

Desse modo, a telenovela funciona como um fórum cultural ao permitir a pluralidade de interpretações dos seus conteúdos por diversos agentes (audiência, autores, críticos). As crenças prévias e a cristalização, pessoal ou coletiva, de ideias sociais conduz a juízos de valor que serão expostos através das representações sociais. Estas conectam "o sentido e a linguagem à cultura" (Hall, 2016, p. 31), condicionando "a forma como o indivíduo interpreta a situação e a sua subsequente resposta" (Marcelino, 2007, p. 10). A telenovela é, ainda, um espaço público de debate que tem a capacidade de interferir na agenda midiática e de colocar temas na ordem do dia. Daí a importância destes conteúdos narrativos terem no real - e nas suas várias camadas - a sua referência.

A ficção e a deficiência

Considerando a afirmação clássica de que "o meio é a mensagem" (McLuhan, 1964), ou seja, que a forma como se recebe a informação altera a forma como esta é percebida, urge refletir sobre as representações da deficiência e das personagens com deficiência nas telenovelas tanto portuguesas quanto brasileiras. O fato de as telenovelas se assumirem como produtoras de sentido faz com que sejam capazes de reforçar ou desafiar visões hegemônicas sobre a diferença.

Conceber personagens é uma ação que deriva em torná-las bidimensionais ou tridimensionais. Segundo Comparato (1995), as personagens bidimensionais são "planas", isto é, assentam em estereótipos, mergulhando-se em posturas rígidas, pouco complexas e triviais. Por seu turno, as personagens tridimensionais são, por definição, personagens muito profundas e complexas que captam a sofisticação humana. Esse tipo de concepção torna as personagens e as narrativas protagonizadas mais coerentes e verossímeis.

A construção simbólica, levada a cabo por este meio, pode gerar fenômenos de inclusão ou de estereotipação de minorias, como é o caso das PcD. Nestes termos, Silveira (2012) recupera o conceito de "olhar pendular" (Skliar, 2003) e explica que, nas telenovelas, as narrativas gravitam entre dois extremos representacionais: a vitimização e a divinização das pessoas com deficiência. No domínio da vitimização, as personagens com deficiência são apresentadas como profundamente doentes e totalmente incapazes, estimulando-se o sentimento de pena por parte do telespectador. Para além disso, a autora refere que é usual a associação da deficiência às vilãs, como forma de castigo moral pela maldade que as caracteriza durante toda a trama. No outro extremo está a divinização, isto é, a apresentação das personagens com deficiência como heróis imaculados, capazes de superar todas as dores físicas e emocionais; neste segundo quadro, as personagens com deficiência absorvem um caráter inspirador. Salvaguarda-se que nenhuma das duas pontas reflete a experiência humana real. Ter deficiência não é ser um anjo ou um monstro.

Aporte metodológico

Neste percurso de análise, foram especificamente observadas quantas foram e quais foram as telenovelas exibidas entre 2000 e 2025, em Portugal e no Brasil, buscando detidamente como foram apresentadas e representadas as personagens portadoras de deficiência (PcD). No interesse por compreender as propostas criativas do presente século XXI, foram selecionadas as telenovelas emitidas pela Rede Globo, no Brasil, e pelas emissoras SIC e TVI, ambas de

Portugal. A consulta ao acervo está disponível nos respectivos serviços de streaming mantidos pelas três empresas[25].

Na abordagem dos dados recolhidos, a teoria do enquadramento se apresentou como perspectiva teórico-metodológica que ampara adequadamente este estudo. Partindo especificamente de Robert Entman, o *framing* pode ser entendido como o ato intencional e calculado, de agentes ou produções, de escolher ou recortar aspectos particulares da realidade para dar-lhes relevo em um material ou produção que está em espaço de circulação e comunicação, alcançado por uma audiência que passará a processar a realidade a partir de uma definição de problema muito específica, proposta por seus idealizadores (Entman, 1993).

Nas discussões sobre o impacto das personagens, ou mesmo das telenovelas diante do público geral, independente do país ou cultura localizada, o enquadramento pode ser lido como uma ferramenta de análise sobre de que modo o recorte de uma realidade, ao ser proposto nas telas, coloca diante da audiência uma concepção desta realidade que é fabricada; não neutra, mas criada, sendo reflexo de construção e de intenções.

Com clareza sobre esta espécie de proposição narrativa, Entman assim comenta:

> O quadro determina se a maioria das pessoas percebem, como entendem e se lembram de um problema, bem como a forma como elas avaliam e escolhem agir em relação a isso. A noção de frame, portanto, implica que o quadro tem um efeito comum em grandes porções do público receptor, embora não seja provável que tenha um efeito universal sobre tudo[26] (Entman, 1993, p. 54, tradução nossa).

Consentindo que as narrativas televisivas são constantes em sua tentativa de representação da realidade a partir de determinados apelos ou acionamentos considerados mais ou menos interessantes a depender do espaço

---

[25] Acesso às produções da TV Globo (Brasil) em: <https://globoplay.globo.com/>. Acesso em: 27 fev. 2026. Acesso às produções da SIC (Portugal) em: <https://opto.sic.pt/>. Acesso em: 27 fev. 2026. Acesso às produções da TVI (Portugal) em: <https://tviplayer.iol.pt/>. Acesso em: 27 fev. 2026.

[26] Do original, "the frame determines whether most people notice and how they understand and remember a problem, as well as how they evaluate and choose to act upon it. The notion of framing thus implies that the frame has a common effect on large portions of the receiving audience, though it is not likely to have a universal effect on all" (Entman, 1993, p. 54).

produtivo, o enquadre de personagens com deficiência tem apresentado ao longo das várias décadas, em produções portuguesas e brasileiras, visões bastante específicas do que significa a vida de pessoas com deficiência.

Para explorar com maior rigor e detalhe a amostra das novelas portuguesas e brasileiras que tiveram em seu enredo personagens PcD, foram considerados nessas personagens aspectos como: gênero; faixa etária; estado civil; tipo e nível de dependência; deficiência adquirida ou permanente; e o critério de escalação do elenco (*cripface*[27] ou ator PcD).

Entre o drama e a categorização: o que dizem os dados

Como resultado deste estudo, o levantamento resultou em um conjunto de novelas que, tanto em Portugal quanto no Brasil, disseram respeito a narrativas que pautaram a vida e a experiência de pessoas com deficiência no cotidiano das duas culturas.

No contexto português, foram 17 telenovelas produzidas no recorte deste primeiro quarto de século XXI. A medida é praticamente igualitária entre as emissoras portuguesas TVI e SIC, que tiveram 9 e 8 novelas exibidas em Portugal, respectivamente. A tabela 1 apresenta, por ordem cronológica, quais as novelas e as personagens em seus enredos.

Adianta-se que nas tabelas 1 e 2 são considerados dois grupos de personagens, conforme a incidência destas na narrativa e independentemente da sua profundidade dramática, a saber as Principais e as Secundárias. Das primeiras fazem parte os protagonistas, tipicamente ligados à figura arquetípica do herói/heroína, os coprotagonistas e os antagonistas - ou seja, os oponentes e desafiadores dos protagonistas. Deixa-se, todavia, a nota de que "o antagonista deve ter o mesmo peso dramático que o protagonista, mas não é necessário desenvolvê-lo com a mesma profundidade dramática" (Comparato, 1995, p. 136). As personagens principais são o mote da narrativa e são responsáveis pela intriga que acompanha a história do início ao fim da telenovela. Por outro lado, as personagens secundárias gravitam em torno da intriga principal, podendo gerar também elas enigmas e conflitos secundários (Torres, 2016).

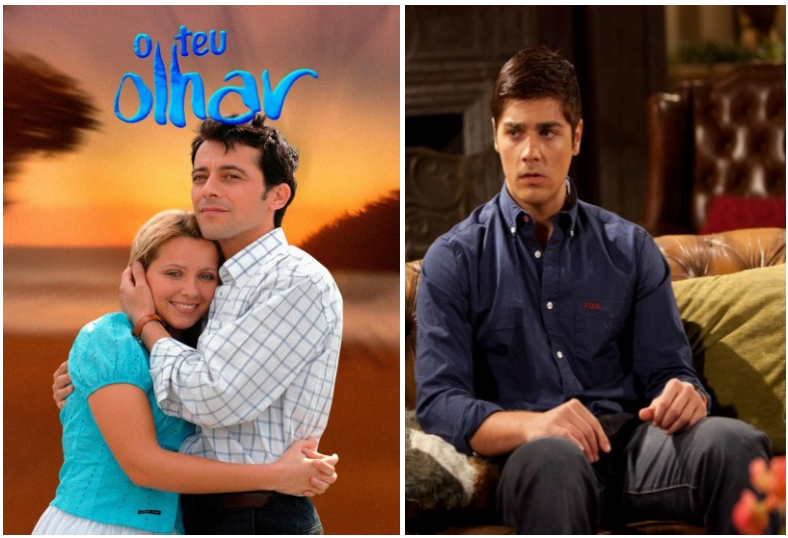
[27] Terminologia cada vez mais usada significando "pessoas típicas que interpretam personagens atípicos. O termo cripface deriva de um outro termo mais antigo, blackface". Definição apresentada pela Associação Autismo e Realidade, disponível em: <https://autismoerealidade.org.br/2022/09/02/o-que-e-cripface/>. Acesso em: 27 fev. 2026.

Quadro 1: Listagem das novelas portuguesas

Novelas	Ano de exibição	Personagem	Núcleo na trama
O Teu Olhar (TVI)	2003-2004	Margarida	Personagem principal-Protagonista
Podia Acabar o Mundo (SIC)	2008	Raimundo	Personagem secundária
Perfeito Coração (SIC)	2009	Gonçalo	Personagem secundária
Espírito Indomável (TVI)	2010	Joaquim	Personagem principal - coprotagonista
Rosa Fogo (SIC)	2011	Teresa	Personagem secundária
Remédio Santo (TVI)	2011	Miguel	Personagem secundária
Doida por Ti (TVI)	2012	Leonardo	Personagem principal - Coprotagonista
Coração D'Ouro (SIC)	2015	José Da Cruz	Personagem secundária
Ouro Verde (TVI)	2017	Miguel	Personagem principal-Antagonista
A Tela (TVI)	2018	Gonçalo	Personagem secundária
Nazaré (SIC)	2019	Bernardo	Personagem secundária
Terra Brava (SIC)	2019	Martim	Personagem secundária
Amar Demais (TVI)	2020	José Carlos	Personagem secundária
Para Sempre (TVI)	2021	Antónia	Personagem principal-Antagonista
Sangue Oculto (SIC)	2022	Rafael	Personagem secundária
A Fazenda (TVI)	2024	Júlia	Personagem principal-Coprotagonista
A Promessa (SIC)	2024	Miguel	Personagem principal-Protagonista

Fonte: Elaborado pela autoria (2026).

Figuras 1 e 2: Da esquerda para a direita, personagens Margarida e Miguel da novela O Teu Olhar (2003-2004) e personagem Miguel da novela Remédio Santo (2011)



Fonte: Fonte: Portal TMDB e IMDb. Disponível, respectivamente, em: https://www.themoviedb.org/tv/204799-o-teu-olhar?language=pt-MZ; https://www.imdb.com/pt/title/tt1920365/. Acesso em 23 de out. 2026.

Das 17 telenovelas portuguesas com personagens com deficiência, foi constatado haver apenas uma personagem em cada trama exibida. As contabilizações também apresentaram:

- 13 personagens homens e 4 mulheres;
- seis adultos (acima dos 30 anos), cinco jovens e três crianças/adolescentes;
- cerca de um terço das personagens é estudante em algum grau;
- dez personagens são solteiras (incluindo neste grupo os divorciados e viúvo);
- doenças representadas se distribuíram entre paraplegia, cegueira, surdez, autismo, síndrome de Asperger e Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA);
- com exceção de um único caso, todas as histórias apresentaram deficiências permanentes;
- a maioria dos casos de deficiência constava na trama original das personagens como uma característica explícita da narrativa (não apenas como acréscimo superficial);

- ao menos 13 dentre as 17 personagens totais foram consideradas completa ou parcialmente autônomas;
- em nove enredos foram consideradas as personagens como 'secundárias' na história, três faziam parte do núcleo central e apenas um era protagonista;
- apenas dois atores eram, de fato, pessoas com deficiência - os outros 15 se configuraram como casos de '*cripface*'.

No caso da amostra brasileira, o intervalo da amostra foi o mesmo, porém com um número menor quando da produção e exibição pela TV Globo. Ressalva-se, ainda, o critério de análise anterior, de um canal de televisão de transmissão gratuita e de presença majoritária nos lares brasileiros. A tabela 2 relaciona, portanto, as novelas exibidas pela TV Globo no intervalo acima explorado.

Quadro 2: Listagem das novelas brasileiras

Novelas (TV Globo)	Ano de exibição	Personagem	Núcleo na trama
Laços de Família	2000-2001	Paulo	Personagem secundária
		Edu	Personagem principal-Protagonista
América	2005	Flor	Personagem secundária
		Jatobá	Personagem secundária
Páginas da Vida	2006	Clara	Personagem principal - coprotagonista
Duas Caras	2007-2008	Clarissa	Personagem secundária
Viver a Vida	2009-2010	Luciana	Personagem principal-Protagonista
Amor à Vida	2013-2014	Linda	Personagem secundária
		César	Personagem principal - coprotagonista
A Lei do Amor	2016-2017	Sílvia	Personagem secundária
O Outro do Paraíso	2017-2018	Estela	Personagem secundária
		Amaro	Personagem secundária
Segundo Sol	2018	Agenor	Personagem secundária
Um Lugar do Sol	2021-2022	Mel	Personagem secundária
Travessia	2022-2023	Juliana	Personagem secundária

Fonte: Elaborado pela autoria (2026).

Figuras 3 e 4: Da esquerda para a direita, personagem Luciana da novela *Viver a Vida* (2009-2010), e personagem Clara da novela *Páginas da Vida* (2006)




Fonte: Portal Terra e Site O Fuxico. Disponível, respectivamente, em: https://www.terra.com.br/amp/story/nos/relembre-9-personagens-com-deficiencia-das-novelas,79a133779a3623cff729c09298d51533zshfaq9j.html; https://ofuxico.com.br/noticias/clara-de-paginas-da-vida-surpreende-por-sua-garra/. Acesso em 23 de out. 2026.

Do total de 11 telenovelas brasileiras com personagens com deficiência, quatro produções tiveram, em simultâneo, duas personagens com deficiência compondo o enredo. Outros dados também extraídos foram:

- seis personagens homens e nove mulheres, totalizando 15 histórias no período;
- nove considerados jovens-adultos (entre 20 e 35 anos), três crianças/adolescentes (até 15 anos) e três personagens na chamada terceira idade;
- cerca de um quinto pertence a uma profissão de destaque como medicina e advocacia;
- seis personagens encerram a novela em uma conciliação romântica com outro(a) personagem;
- seis histórias apresentam a cegueira como deficiência, e outras quatro apresentaram a questão do uso da cadeira de rodas com quadros de politraumatismo ou tetraplegia. As demais representações são de síndrome de Down, autismo e nanismo;

- com exceção de um único caso (igualmente à amostra portuguesa), todas as histórias apresentaram deficiências permanentes (ou seja, que não foram trazidas na narrativa como 'temporárias' no arco da personagem);
- em cerca de metade dos casos, as personagens eram completa ou parcialmente autônomas;
- em um terço dos casos, as personagens foram tidas como coadjuvantes ou 'secundárias' na história;
- um terço dos atores e atrizes escalados eram efetivamente pessoas com deficiência - os outros 10 foram considerados casos de '*cripface*'.

Considerados os dados resultantes das 26 novelas desta amostra, foi possível depreender um conjunto de regularidades que estiveram presentes nos exemplos portugueses e também nos brasileiros. Para este propósito de sintetização, serão encarados como **'**Categorias sobre o objetivo narrativo da deficiência', e que se distribuem do sentido mais limitativo e negativo até o sentido mais positivo e propositivo:

Deficiência como Castigo

No acionamento da deficiência como castigo, sendo ela física ou intelectual, o enredo conduz o arco da personagem para o encontro com a deficiência como castigo ou "karma" pelas más ações cometidas anteriormente. Com o caso emblemático da personagem 'Luciana' na novela 'Viver a Vida', tem-se a vilã e protagonista para quem a deficiência "chega" como uma profunda reviravolta no estilo de vida. A mudança acaba por corresponder, inclusive, à expectativa do público, que percebeu o revés da personagem com um destino justo e uma espécie de compensação pelas maldades cometidas ao longo da trama.

Deficiência como Redenção

Nesta ótica, a deficiência é trazida à personagem para que ela ou ele se conduza a uma 'moral da história', um aprendizado a partir do sofrimento enfrentado. A despeito dos acontecimentos dramáticos, a deficiência se torna, ela mesma, razão de aprendizagem e lição de vida absorvida pela personagem. 'Antónia Novais' na novela "Para Sempre" (TVI) é, em Portugal, um exemplo disso. Trata-se da vilã da história e a personagem mais odiada da narrativa. Na reta final da telenovela, Antónia começa a demonstrar dificuldades em movimentar os dedos das mãos e a segurar objetos, realidade que se intensifica e generaliza até

ao final da telenovela. Gesticulação involuntária e rigidez muscular foram alguns dos sintomas que a personagem apresentou. Antónia tornou-se progressivamente mais vulnerável.

Deficiência como Barreira a ser superada

Uma vez colocada como barreira, a deficiência passa a fazer parte de uma narrativa de superação, onde a história da personagem está focada em demonstrar como a vida de uma pessoa com deficiência, bem como a convivência das outras pessoas com esta personagem destacada, podem fazer parte do cotidiano sem maiores impedimentos ou dificuldades. A própria aprendizagem da personagem com situações que envolvem a deficiência em questão é uma amostra constante sobre como a sociedade pode encarar a deficiência. 'Miguel Fontes Novais' na telenovela "A Promessa" da SIC é exemplo disto na medida em que parte considerável da narrativa se debruça quer sobre a sua recuperação clínica (contratação de enfermeira particular), quer sobre a sua reintegração na família e na sociedade (como fazer as refeições em família e a ida a lugares públicos). Outro exemplo claro recai sobre 'Zequinha' da telenovela "Amar Demais" (TVI) que, aos poucos, superou as suas limitações no trato das relações interpessoais.

PcD como virtuosa

Nesta escalada, a pessoa com deficiência que é colocada como virtuosa explora uma simplificação, embora positiva, mas superficial de um estigma que pode cercar a comunidade PcD, em que a piedade aparece como apelo direcionado àqueles com deficiência. No receio de recair em narrativas que possam acentuar preconceitos, a simplificação tem o efeito de esvaziar a subjetividade de pessoas com deficiência, reduzindo a uma santificação dessas pessoas. Um bom exemplo deste tipo esteve presente na novela portuguesa "Nazaré" (SIC), com 'Bernardo Blanco'. Esta personagem representou uma pessoa no espectro autista, mas poucas são as vezes em que o telespectador vê traços mais dramáticos ou limitadores da doença. Bernardo foi desenhado como extremamente inteligente, proativo e competente, com notas pontuais de dificuldade de interação com núcleos externos ao seu próprio. Destaca-se que esta análise não esteve focada na postura física da personagem, mas somente na sua dimensão social e psicológica.

PcD como autônoma

Possivelmente a categoria mais emancipadora elaborada é a que coloca as pessoas com deficiência como autônomas, com o potencial de propor à

audiência uma compreensão da deficiência do outro como um dos vários aspectos que compõem a existência desse outro, e não o todo estigmatizante. Ao se apresentar como independente, a personagem se insere no cotidiano e na convivência como alguém plenamente capaz de exercer funções profissionais, além de pautar a discussão sobre a importância de políticas públicas e acesso a direitos pela comunidade PcD. 'Júlia Lacerda', na telenovela portuguesa "A Fazenda", é um exemplo de personagem com deficiência completamente independente: ela trabalha, divide a casa com a irmã, tem facilidade em estabelecer relações afetivas e em integrar-se nos meios a que chega. Um exemplo brasileiro na amostra seria Jatobá, da novela "América", que foi construído, inclusive, para estabelecer uma relação entre as capacidades desenvolvidas em sua trajetória ficcional de pessoa adulta cega, e transmiti-las para a personagem infantil 'Flor' que encena uma outra versão de PcD em aprendizagem e contato com o mundo.

Os modelos de produção televisiva têm se alterado com o passar dos anos, o que tem proporcionado uma transformação ou reformulação na perspectiva sobre a deficiência e no papel que as PcD devem ocupar no contexto social contemporâneo. A concepção das personagens tem, ainda, apontado para entendimentos mais amplos da própria representação da deficiência para além das marcas físicas, mas passa a contemplar também as deficiências intelectuais - discussões ativas do presente na sociedade, em ambos os países.

Quanto à tridimensionalidade, conceito que guia as presentes reflexões, é possível reconhecer nas cinco categorias como são aplicados parcial ou totalmente os traços de maior aprofundamento e complexidade das personagens. No caso brasileiro é possível notar uma progressão emancipadora e conscientizadora nas narrativas das telenovelas que abordam a deficiência, de modo que a tridimensionalidade das personagens acaba por desafiar o tradicional olhar pendular nas histórias.

Silveira (2012), por exemplo, apontava a telenovela brasileira "Viver a Vida" (2009) como sendo a que mais contribuiu para uma visão tridimensional da realidade, sendo um possível marco nesta virada de chave. Partindo de representações bidimensionais como as categorias aqui chamadas de Castigo e Redenção, as personagens construídas já neste século mostram uma intenção já descolada da estigmatização popular, caminhando na contramão do senso comum brasileiro que encara - um pouco menos a cada geração - a deficiência com estranheza e preconceito.

A verossimilhança é também uma aposta forte das telenovelas portuguesas que têm, ao longo dos últimos anos, representado de forma fiel as

múltiplas realidades sociais. No que concerne à deficiência, verifica-se uma aposta recorrente na temática e, sobretudo, um destaque destas personagens nas tramas. Isto porque, em muitos casos, são personagens centrais ou coadjuvantes ou, não sendo personagens com elevada incidência narrativa, estão envolvidas nos principais *plots* das telenovelas.

Considerações finais

À guisa de conclusão, os resultados deste estudo apontaram para um destaque das produções brasileiras ressaltando a vanguarda do país na teledramaturgia, que se estende por tradição das últimas décadas a toda comunidade lusófona (na Europa e na África). A consolidação do Brasil na construção das telenovelas se funde, inclusive, à hegemonia da Rede Globo em ocupar um largo espaço e legitimidade diante da audiência brasileira - não somente no quesito das telenovelas, mas em outras modalidades da comunicação midiática, como o jornalismo e entretenimentos diversos.

A diferença no número de produções entre Portugal o Brasil, com a Globo respondendo por quase a totalidade de novelas exibidas por dois canais distintos portugueses, reafirma a tradição brasileira e do grupo Globo na agenda televisiva que visa preencher o tempo de tela da audiência, inclusive adaptando suas narrativas e seus formatos às discussões contemporâneas muito caras à sociedade brasileira atual, como maior representatividade das minorias na mídia, e a demanda por uma maior complexidade (ou tridimensionalidade) das personagens e das tramas.

Evidências de maior relevo, neste contexto brasileiro, são a deficiência física como mais recorrente em produções mais antigas *versus* a deficiência intelectual que acompanha maior representatividade no presente. O destaque reflete o impacto que a pauta tem exercido no imaginário brasileiro e se torna produto e, ao mesmo tempo, propulsor de mudanças no imaginário.

É seguro especular em investigações futuras - ressaltado o efeito de compreensão e de contribuição a este subcampo de estudo - o que justifica o uso de *cripfaces* para representar personagens com deficiência nas telenovelas. A intenção é indagar como é que as PcD olham para a representação da sua deficiência e vida nos produtos audiovisuais portugueses e brasileiros, atualmente à luz destas reflexões apontadas pelas pautas identitárias e pelo lugar de fala. É, ainda, de crucial entendimento saber se a crescente aposta em narrativas com personagens com deficiência se deve, de fato, a uma tentativa de representação das realidades nacionais ou se, por outro lado, visa frutos econômicos, já que o tema da deficiência é uma temática “em alta” e de forte apelo na audiência.

Agradecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais [portugueses] através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto com o identificador DOI: https://doi.org/10.54499/2023.02911.BD.

O presente trabalho também foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ambos do Brasil.

This study was also financed in part by the Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE) and Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), both from Brazil.

Declaração

Este trabalho utilizou a ferramenta de Inteligência Artificial ChatGPT (versão GPT-5.3) para a organização das referências através do prompt: "reescreva estas referências em formato ABNT 6023". No ato da publicação, o texto passou por revisão final humana e as autoras assumem total responsabilidade pelo seu conteúdo.

Referências

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

ENTMAN, Robert. Framing: toward clarification of a fractured paradigm. **Journal of Communication,** [S.l.], v. 43, n. 4, p. 51–58, dez. 1993.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA (Portugal). O que nos dizem os Censos sobre as dificuldades sentidas pelas pessoas com incapacidade. 2022. Disponível em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=588087444&DESTAQUESmodo=2&xlang=pt. Acesso em: 27 fev. 2026.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BURNAY, Catarina Duff; PIÑÓN, Juan; SÁNCHEZ VILELA, Rosario (coord.). **Anuário do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva – OBITEL 2025**: representações de raça e interseccionalidade na ficção televisiva ibero-americana. Santiago: Ediciones UC, 2025. E-book. Disponível em: https://obitel.s3.us-west-1.amazonaws.com/anuario2025/index.html. Acesso em: 27 fev. 2026.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; ALVES, Clarice Greco. Brazilian telenovela: a national/global example of quality? 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/270218154_Brazilian_telenovela_a_nationalglobal_example_of_quality?channel=doi&linkId=54a2fd290cf257a63604dd06&showFulltext=true. Acesso em: 27 fev. 2026.

MARCELINO, Pedro. **Representações sociais e relações intergrupais**. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa, 2007. Disponível em: https://repositorio.ispa.pt/handle/10400.12/3703. Acesso em: 13 jun. 2025.

MCLUHAN, Marshall. **Understanding media:** the extensions of man. New York: McGraw-Hill, 1964.

MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS E DA CIDADANIA (Brasil). Pela primeira vez, IBGE divulga dados sobre pessoas com deficiência no Brasil. 2025. Disponível em: https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2025/maio/pela-primeira-vez-ibge-divulga-dados-sobre-pessoas-com-deficiencia-no-brasil. Acesso em: 27 fev. 2026.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais:** investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2003.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE; BANCO MUNDIAL. Relatório mundial sobre a deficiência. São Paulo: Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2012. Disponível em: https://siseb.sp.gov.br/arqs/Relatorio_Mundial.pdf. Acesso em: 27 fev. 2026.

SILVEIRA, Bruna Rocha. **Entre a vitimização e a divinização: a pessoa com deficiência em Viver a vida.** 2012. 148 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SKLIAR, Carlos. **Pedagogia (improvável) da diferença:** e se o outro não estivesse aí?. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

TORRES, Eduardo Cintra. **Telenovela, Indústria e Cultura, Lda.** Lisboa/Portugal: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2016.

A TV é ESG! proposta de indicadores para leitura dos relatórios com base no caso Globo

Marcella Ferrari Boscolo e Maria Ignês Carlos Magno

O conceito de ESG[28] foi cunhado em 2004, a partir do relatório Who Cares Wins, elaborado pelo Pacto Global das Nações Unidas em parceria com o Banco Mundial, com o objetivo de integrar critérios ambientais, sociais e de governança às decisões de investimento. Desde então, a sigla passou a orientar ações de sustentabilidade enquanto políticas corporativas em escala global. Embora tenha se originado no campo financeiro, o ESG rapidamente ultrapassou a lógica da mensuração de riscos, tornando-se uma ferramenta de construção de reputação (Lobato, Neiva; 2022). Sua adoção reflete a crescente expectativa social de que empresas e instituições assumam responsabilidades éticas, ambientais e de diversidade em suas cadeias produtivas e comunicacionais.

Essa expansão foi acompanhada pela consolidação de frameworks internacionais, como o Global Reporting Initiative (GRI), o Sustainability Accounting Standards Board (SASB) e o World Economic Forum/International Business Council (WEF/IBC), que estabeleceram parâmetros de transparência, comparabilidade e auditoria dos compromissos corporativos.

A literatura especializada tem demonstrado que a sustentabilidade opera hoje em uma zona liminar entre economia, política e cultura (Baldissera, 2015; Kunsch, 2010; Lobato, Neiva, 2022; Indriunas, 2023). Ao mesmo tempo em que traduz demandas por governança e sustentabilidade dos agentes econômicos, funciona como um reforço discursivo de reputação e de poder simbólico por meio do qual as organizações constroem narrativas sobre si mesmas e disputam legitimidade no espaço público.

Tal perspectiva encontra ressonância no campo da comunicação, que compreende os relatórios ESG não apenas como instrumentos de gestão, mas como práticas discursivas que produzem sentidos e instauram formas de visibilidade social (Lobato, Neiva, 2022). Nesse sentido, o ESG pode ser entendido como parte de um movimento mais amplo de transformação da comunicação corporativa em um território de mediação entre o técnico e o simbólico, entre os indicadores de desempenho e as narrativas de pertencimento e responsabilidade.

No contexto brasileiro, essa discussão adquire contornos particulares quando observada no sistema midiático. A Rede Globo, maior conglomerado de

[28] Sigla em inglês para environmental, social and governance, traduzida para o português como ambiental, social e governança.

comunicação do país, tem procurado alinhar-se às agendas internacionais de sustentabilidade e diversidade, incorporando os princípios ESG tanto em sua gestão empresarial, quanto em suas práticas discursivas. Desde 2021, a empresa publica relatórios anuais que combinam dados objetivos de impacto e indicadores de governança com relatos editoriais, exemplos de produções audiovisuais e depoimentos de colaboradores. Esses documentos revelam um caráter multidisciplinar: conjugam métricas financeiras, padrões de conformidade, estratégias de branding institucional e narrativas que buscam representar a empresa como agente de transformação social. Neles, a televisão emerge como dispositivo central de mediação entre os compromissos de governança e os valores culturais que moldam o imaginário social brasileiro.

Assim, a presente pesquisa parte do entendimento de que esses relatórios não devem ser lidos apenas como instrumentos de prestação de contas à sociedade, mas como enunciados comunicacionais complexos, atravessados por camadas técnicas, estéticas e simbólicas, disputas de sentido e dinâmicas de enunciação social. A proposta, portanto, desloca a análise dos relatórios do campo de relações institucionais para o comunicacional, assumindo-os também, sob a perspectiva de Jesús Martin-Barbero (1997) de produto midiático, como detentores de práticas de sentido e formas de enunciação que estruturam a experiência coletiva, enquanto extensões da narrativa televisual e expressão da televisualidade institucional. Tais referenciais permitem compreender como o ESG, ao ser apropriado por um grupo de mídia, assume também uma dimensão cultural e política, tornando-se ainda instrumento de regulação simbólica.

O objetivo deste capítulo é apresentar uma proposta metodológica para a leitura crítica dos relatórios ESG da Rede Globo, compreendidos como produtos discursivos que articulam governança, responsabilidade social e narrativa institucional. A metodologia desenvolvida resulta da elaboração de uma matriz de indicadores analíticos, estruturada em quatro eixos interdependentes: normativo, quantitativo, simbólico e editorial, que buscam integrar dimensões técnicas e discursivas do enunciado. A matriz foi construída a partir da convergência entre (i) as diretrizes dos principais modelos internacionais de relato (GRI, SASB e WEF/IBC), (ii) os aportes teóricos sobre narrativa institucional e performatividade discursiva (Lobato; Neiva, 2022), e (iii) a análise dos relatórios ESG publicados pela Globo entre 2021 e 2024.

Nesse sentido, embora o objeto empírico imediato desta pesquisa sejam os relatórios ESG da Rede Globo, a metodologia aqui proposta ultrapassa a leitura documental ao operar o ESG como chave interpretativa da comunicação midiática. Estruturada em quatro eixos interdependentes — normativo, quantitativo, simbólico, editorial —, a matriz permite articular dimensões

técnicas e discursivas que não se restringem ao âmbito institucional, mas encontram desdobramento nas práticas narrativas da televisão.

A telenovela, compreendida como recurso comunicativo e narrativa da nação (Lopes, 2009; 2003b), constitui instância privilegiada dessa inscrição, na qual valores, conflitos e regimes de visibilidade do cotidiano são dramatizados em regime de longa duração, convertendo experiências sociais em matéria narrativa contínua, reiterada e compartilhada. Nessa perspectiva, a proposta metodológica aqui delineada integra uma pesquisa de doutorado em curso, cuja fase subsequente compreende a aplicação empírica dos indicadores à ficção televisiva seriada, com o objetivo de investigar como a agenda ESG atravessa a construção de personagens, a organização dos conflitos sociais, a configuração dos universos ficcionais e os modos de inteligibilidade do contemporâneo, abrindo uma agenda de pesquisa que articula comunicação institucional, cultura e ficção televisiva seriada.

Compreendendo que a comunicação sobre sustentabilidade é uma formação discursiva e um lugar de construção narrativa (Lobato, Neiva; 2022), objetivamos contribuir para a ampliação do repertório analítico disponível no campo, reforçando a importância de investigar o ESG como inscrição no tecido narrativo da televisão brasileira contemporânea.

Propõe-se, assim, um exercício metodológico de natureza interdisciplinar, com o objetivo de aproximar os campos da comunicação e da sustentabilidade empresarial. Ao considerar o ESG como dispositivo de mediação comunicacional, o estudo busca compreender como práticas corporativas, representações culturais e dinâmicas de poder se entrelaçam na produção contemporânea de legitimidade institucional.

Comunicação, poder simbólico e mediações culturais

A compreensão do ESG como narrativa institucional exige deslocar o olhar da gestão corporativa para o campo da comunicação, em que a linguagem opera como forma de poder simbólico. Como afirma Pierre Bourdieu (1989), o poder simbólico se manifesta na capacidade de produzir e impor significações reconhecidas como legítimas. No caso da agenda ESG incorporada às corporações midiáticas, essa capacidade se expressa na produção de discursos que configuram regimes de visibilidade em torno de valores como sustentabilidade, diversidade e responsabilidade social.

Desde os anos 1970, a televisão brasileira ocupa o centro desse processo de legitimação simbólica. A Rede Globo, em particular, consolidou-se como o principal agente de articulação entre o campo cultural e o econômico, transformando o entretenimento em um território de negociação entre o mercado,

o Estado e a sociedade civil (Lopes, 2003b). Nesse contexto, a telenovela assume papel singular de articulação do melodrama, cotidiano e identidade, como apontam Martín-Barbero e Rey (2001), para quem o melodrama constitui uma matriz cultural latino-americana, um espaço de condensação das tensões entre o moderno e o arcaico, o popular e o industrial.

Essa dimensão comunicativa, que aproxima o cotidiano do público da esfera simbólica da cultura, explica por que a própria emissora mobiliza sua dramaturgia como prova de compromisso ético e social, um gesto performativo que reinscreve a empresa em um campo de legitimidade moral.

A mediação, nesse sentido, não é apenas um canal entre polos de emissão e recepção, mas o próprio processo de disputa hegemônica em que se produzem as formas do consenso cultural. Como observa Martín-Barbero (1997), compreender os meios é compreender as mediações históricas que articulam comunicação e cultura, isto é, os modos pelos quais as práticas comunicacionais participam da construção da hegemonia. A televisão, enquanto dispositivo de mediação, converte práticas empresariais em narrativas de identidade, transformando compromissos corporativos em performances de cidadania.

A análise desenvolvida por Lobato e Neiva (2022) compreende os relatórios corporativos como lugares-chave para a construção de discursos das organizações sobre sustentabilidade, ao mesmo tempo em que funcionam como "peças editoriais para o posicionamento e a efetivação social de discursos sobre o desenvolvimento sustentável" (p. 77). Nessa perspectiva, os relatórios organizam narrativas institucionais que articulam compromissos éticos, econômicos e reputacionais, conferindo à sustentabilidade o estatuto de discurso estratégico. Essa leitura permite compreender o ESG como parte de um campo comunicacional em que a prestação de contas e a construção simbólica de legitimidade se sobrepõem.

Por essa via, o campo da comunicação deixa de ser mero receptor dos discursos de governança e passa a constituir o seu eixo simbólico. A televisão, em particular, atua como mediadora entre a lógica da sustentabilidade e a economia do prestígio, traduzindo compromissos institucionais em narrativas capazes de mobilizar afetos e reforçar identidades coletivas.

ESG: a sustentabilidade como métrica de credibilidade institucional

Desde sua criação, em 2004, a sigla ESG passou a orientar práticas empresariais voltadas à gestão de riscos e à construção de valor reputacional. Ao longo da década seguinte, a agenda se expandiu para além do universo dos investidores, alcançando os setores de auditoria, consultoria, os conselhos de administração (WEF/IBC, 2020) e, por fim, o marketing institucional, onde alçou

status de elemento legitimador de práticas empresariais (Lobato, Neiva, 2022) em contraposição ao greenwashing[29].

Contudo, a expansão do ESG pelas empresas ocorreu de forma heterogênea, resultando em um campo difuso, marcado por múltiplas interpretações, metodologias concorrentes, selos variados e métricas nem sempre convergentes. Essa complexidade decorre, em parte, da natureza multissetorial e transversal da agenda, e o caráter voluntário da adesão a ela, que não substitui a regulamentação, nem responde integralmente às especificidades de cada setor produtivo.

Esse desafio é reconhecido no relatório *Measuring Stakeholder Capitalism*[30] (WEF, 2020), elaborado pelas Big Four[31] a convite do Fórum Econômico Mundial, por meio do International Business Council (IBC). O documento diagnostica o ESG como um campo fragmentado e propõe a adoção de indicadores padronizados para facilitar o relato e a comparação entre empresas, chamada de "linguagem comum para relatar a sustentabilidade". (WEF, 2020, p. 7)

No entanto, mesmo com esforços de padronização, o ESG permanece como uma agenda performativa e estratégica, cujos sentidos variam conforme o setor, a cultura organizacional e os interesses em jogo. Como afirma Heiko Spitzeck, "ESG é o termo que o mercado financeiro deu para a sustentabilidade e, consequentemente, sustentabilidade chegou no cerne do negócio" (Spitzeck, 2022, p. 18). Essa transposição semântica não apenas reformula o vocabulário corporativo, como também transforma os compromissos socioambientais e de governança dos agentes econômicos em métricas de investimento, risco e reputação.

Tal perspectiva é confirmada pelo crescente envolvimento de instituições financeiras na integração de critérios ESG nas suas decisões de crédito e alocação de capital, como evidencia o crescimento expressivo dos fundos rotulados como Investimento Sustentável (IS) no Brasil: R$ 24,6 bilhões em patrimônio e captação líquida de R$ 1,5 bilhão em janeiro de 2025, frente aos R$ 8,4 bilhões e R$ 261 milhões no mesmo mês do ano anterior (Maia, 2025).

---

[29] Comportamento ou atividades que fazem as pessoas acreditarem que uma empresa está fazendo mais para proteger o meio ambiente do que realmente está. (CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 2025).

[30] Medindo o Capitalismo de Stakeholder, tradução nossa.

[31] Coletivamente conhecidas como Big Four, trata-se das quatro maiores empresas globais de auditoria e consultoria: PricewaterhouseCoopers (PwC), KPMG, Ernst & Young (EY) e Deloitte.

Para Spitzeck, “o olhar dos investidores para questões ESG é principalmente um olhar de gestão de risco [...] Por isso, cada vez mais instituições financeiras estão integrando aspectos ESG na sua tomada de decisões” (2022, p. 21). Ou seja, a incorporação desses indicadores não se limita à responsabilidade socioambiental, mas passa a funcionar como mecanismo de proteção e valorização do capital, sendo decisiva para a governança, o acesso a recursos e a reputação institucional.

Ainda que a Rede Globo não seja uma empresa de capital aberto com ações listadas na bolsa, ela mantém títulos de dívida negociados na B3 e responde a exigências regulatórias compatíveis com padrões de governança e transparência típicos do mercado financeiro, tendo realizado em 2022 a emissão de seu primeiro *sustainability-linked bond*[32], no valor de US$400 milhões, vinculado a metas de redução de emissões de gases de efeito estufa (Pinto, 2022), o que reforça a vinculação de sua estratégia institucional a métricas ESG auditáveis.

No campo da comunicação e da mídia, em que o discurso é matéria-prima e ferramenta de influência, compreendemos que o relato ESG adquire uma função ainda mais sensível, pois, além de expressar valores institucionais, participa da produção de sentidos que circulam na esfera pública. É essa tensão entre relato técnico e narrativa simbólica que torna sua análise tão relevante para os estudos de televisão e audiovisual.

ESG, performatividade e poder simbólico

A consolidação do ESG como diretriz empresarial global expressa um paradoxo característico do capitalismo contemporâneo: a tentativa de incorporar valores éticos e socioambientais ao cálculo econômico, convertendo-os em índices de resiliência e competitividade. O que nasce como instrumento de mensuração financeira transforma-se em processo comunicacional e em estratégia de enunciação institucional, redefinindo o modo como as empresas se apresentam ao mundo e buscam reconhecimento público.

O discurso sobre o ESG estrutura-se em torno de um triplo movimento: medir, narrar e emocionar. Medir, ao traduzir em números e metas o que antes pertencia à esfera ética; narrar, ao transformar esses resultados em relatos de pertencimento; e emocionar, ao convocar o público a participar de um pacto de confiança que combina transparência e afetividade. Trata-se de um processo que combina racionalização técnica e estetização moral, no qual a linguagem contábil é recoberta por um léxico de empatia e engajamento.

[32] Em português, título atrelado à sustentabilidade, tradução nossa.

A força simbólica desse discurso decorre do que Pierre Bourdieu (1989) chama de poder de nomeação, a capacidade de impor categorias de percepção que passam a organizar a experiência social. Ao enunciar metas e indicadores como verdades de responsabilidade, o ESG naturaliza um novo vocabulário de poder: fala-se em "impacto positivo", "transformação social", "governança ética" como se fossem não apenas objetivos de gestão, mas imperativos morais. O discurso deixa de ser descritivo e torna-se performativo: dizer é fazer; relatar é produzir a realidade que se deseja representar.

Essa performatividade sustenta-se em um contrato de verossimilhança entre empresa e sociedade. Ao adotar o ESG, a organização assume o papel de sujeito moral e comunicativo, reivindicando legitimidade para falar em nome do futuro. O discurso corporativo, assim, atua como dispositivo de poder simbólico, porque define o que é publicamente reconhecível como "sustentável" ou "responsável". Ao fixar o horizonte de enunciação da responsabilidade social, delimita também as fronteiras do dissenso: o que não se ajusta a esse repertório tende a ser invisibilizado.

Como observa Martín-Barbero (1997), toda mediação cultural envolve um processo de hegemonia simbólica, a tentativa de transformar uma visão particular de mundo em consenso social. O discurso do ESG cumpre função semelhante ao operar como forma contemporânea de hegemonia corporativa, na qual o poder econômico se reconfigura como poder cultural. O relato de sustentabilidade deixa de ser apenas instrumento de gestão e torna-se ritual de legitimação, no qual a empresa reafirma sua autoridade sobre os sentidos do desenvolvimento e da ética contemporânea.

Esse deslocamento tem implicações diretas para o campo da comunicação. Ao apropriar-se da lógica do ESG, os meios de comunicação não apenas reproduzem esse repertório discursivo, mas o amplificam, reencenando-o sob a forma de narrativas audiovisuais. A telenovela, produto emblemático da televisão brasileira, converte-se em terreno privilegiado dessa tradução simbólica: nela, o ideal de transformação social apresentado nos relatórios corporativos encontra forma dramática e afetiva com longa duração. Quando a Globo, por exemplo, associa *Pantanal* (2022) à defesa ambiental ou *Todas as Flores* (2023) à diversidade e à inclusão, reinscreve no plano ficcional o mesmo repertório ético que estrutura em seu modelo de gestão e publica nos relatórios.

Assim, o ESG pode ser compreendido como dispositivo de mediação comunicacional: um conjunto de práticas, discursos e representações que articulam a economia simbólica da sustentabilidade às disputas contemporâneas por legitimidade. Sua força não reside apenas na normatividade dos indicadores, mas na capacidade de converter métricas em narrativas e

narrativas em crenças, operando como mediador entre comunicação, cultura e poder.

Passamos a seguir a uma introdução às diretrizes utilizadas pela Rede Globo em seus relatos:

GRI e a centralidade da materialidade

O Global Reporting Initiative (GRI) é amplamente reconhecido como uma das principais referências internacionais para a elaboração de relatórios ESG. Estruturado em três componentes normativos centrais, GRI 1 (Fundamentos), GRI 2 (Conteúdos Gerais) e GRI 3 (Temas Materiais), o modelo busca assegurar que as organizações relatem seus impactos de forma transparente, contextualizada e comparável, considerando os efeitos significativos de suas operações sobre a economia, o meio ambiente e a sociedade.

Entre os conceitos-chave está o de materialidade, definido como o critério que orienta a escolha dos temas mais relevantes a serem reportados. De acordo com o GRI 3 (2021), os temas materiais "representam os impactos mais significativos da organização na economia, no meio ambiente e nas pessoas, inclusive impactos nos direitos humanos" (2021, p. 4).

A identificação desses temas deve considerar a perspectiva dos públicos estratégicos da organização, incluindo investidores, clientes, parceiros e comunidades afetadas. Apesar de não oferecer indicadores específicos para o setor de mídia, o GRI permite a adaptação e justificação de temas de acordo com o contexto de cada organização. A flexibilidade metodológica, embora útil, também impõe limites, já que a ausência de padronização setorial dificulta a comparação entre empresas e pode resultar em relatórios excessivamente seletivos, guiados mais por estratégias de posicionamento do que por compromissos mensuráveis.

A abordagem setorial do SASB para mídia e entretenimento

Em contraste com a abordagem transversal do GRI, o Sustainability Accounting Standards Board (SASB), atualmente mantido pela IFRS Foundation, adota uma lógica setorial para a definição de diretrizes de relato. O princípio subjacente é que riscos e oportunidades materiais variam de acordo com a atividade econômica e, por isso, demandam indicadores específicos para cada setor. Para o setor de mídia e entretenimento, o padrão SASB estabelece três tópicos de divulgação centrais: pluralismo midiático; integridade jornalística e identificação de patrocínio; proteção da propriedade intelectual e pirataria de mídia.

Cada tópico é desdobrado em métricas objetivas e indicadores qualitativos, como a porcentagem de representação de grupos diversos nos diferentes níveis de gestão e equipe operacional, políticas para assegurar pluralismo nos conteúdos jornalísticos, receita com publicidade embutida, número de litígios por difamação, bem como descrições detalhadas sobre práticas editoriais e mecanismos de proteção de propriedade intelectual.

Essas métricas se conectam diretamente aos valores de diversidade, ética e transparência, funcionando como parâmetros auditáveis para avaliar tanto a responsabilidade institucional quanto a performance simbólica de organizações de mídia. Contudo, por privilegiar aspectos mensuráveis e alinhados às expectativas do mercado financeiro, o modelo tende a subestimar a dimensão discursiva, performativa e simbólica que documentos dessa natureza assumem.

Os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável

Além de sua função normativa e ética, os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da ONU[33] passaram a exercer papel estruturante nas práticas de relato ESG, ao servirem às empresas e órgãos públicos como referência transversal para a construção dos conteúdos e indicadores divulgados.

Embora os ODS não configurem um framework técnico nos moldes do GRI ou do SASB, sua influência é significativa, já que os principais guias de relato recomendam explicitamente a associação dos compromissos organizacionais com os 17 objetivos e suas respectivas metas. Essa orientação reforça a expectativa de alinhamento entre desempenho corporativo e compromissos globais de desenvolvimento sustentável, ampliando o valor reputacional das empresas perante investidores, consumidores e stakeholders institucionais.

No campo da comunicação, esse alinhamento adquire contornos ainda mais relevantes, já que as organizações midiáticas atuam como mediadoras dos próprios valores promovidos pelos ODS, como igualdade de gênero, educação de qualidade, ação climática e redução das desigualdades, por exemplo, nos conteúdos editoriais e ficcionais que veiculam.

A proposta de convergência do WEF/IBC (2020)

Embora a Rede Globo não mencione diretamente o relatório Measuring Stakeholder Capitalism (WEF/IBC, 2020) em seus documentos institucionais, tomamos sua proposta como uma inspiração conceitual para a formulação dos indicadores apresentados neste estudo, já que ele propõe a criação de uma

[33] Disponível em: https://brasil.un.org/pt-br/sdgs. Acesso em 19/01/2026

linguagem comum para o relato de sustentabilidade corporativa, buscando reduzir a fragmentação entre os frameworks já existentes e promover maior comparabilidade, padronização e auditabilidade dos dados ESG.

A proposta se organiza em torno de quatro princípios: Governança, Planeta, Pessoas e Prosperidade; aos quais estão atrelados 21 indicadores centrais e 34 métricas expandidas. Esses indicadores abrangem dimensões amplas do desempenho organizacional, incluindo governança corporativa, emissões de carbono, diversidade e inclusão, pagamento de impostos, geração de empregos e investimentos em capital humano. O foco está na construção de relatórios baseados em dados verificáveis e alinhados a compromissos públicos claramente definidos pelas empresas.

Apesar de seu alcance normativo e de seu valor como ferramenta analítica transversal, o modelo apresenta limitações quando aplicado a setores com dinâmicas simbólicas e discursivas específicas, como o da mídia e do audiovisual. A ênfase em métricas padronizadas pode obscurecer aspectos fundamentais da comunicação institucional de empresas de mídia, como o conteúdo editorial, a performance simbólica da diversidade ou a mediação cultural de valores sociais. Tais dimensões, embora centrais para a atuação dessas organizações, raramente são capturadas por indicadores técnico-financeiros.

Construção da matriz de indicadores dos relatórios

Entendemos que os relatórios ESG operam simultaneamente como ferramentas de gestão e de narrativa, capazes de alinhar objetivos organizacionais a valores simbólicos, produzindo sentidos sobre o papel social e ambiental das empresas no mundo contemporâneo.

Assim, a etapa de elaboração dos 12 indicadores que compõem a matriz de leitura crítica dos relatórios ESG da Globo foi orientada por uma abordagem qualitativa e interpretativa, fundamentada na metodologia proposta por Lopes (2003a). Nessa perspectiva, a pesquisa em comunicação deve articular instâncias epistemológicas, teóricas, metódicas e técnicas, permitindo ao pesquisador compreender os documentos institucionais como artefatos simbólicos, atravessados por estratégias discursivas, disputas de sentido e formas específicas de mediação cultural.

A construção dos indicadores baseou-se em três frentes analíticas: (i) as diretrizes dos principais modelos internacionais de relato (GRI, SASB e WEF/IBC), (ii) os aportes teóricos sobre narrativa institucional e performatividade do discurso ESG (Baldissera, 2015; Kunsch, 2010; Lobato, Neiva, 2022; Indriunas, 2023) e (iii) o objeto empírico em questão, ou seja, os relatórios ESG da rede Globo

entre 2021 e 2024. Dessa combinação emergiu a necessidade de sistematizar uma matriz que contemplasse tanto dimensões técnicas do relato quanto normativas, quantitativas, simbólicas e editoriais, as quais operam de modo interdependente, permitindo equilibrar critérios técnicos de conformidade e mensuração com a leitura interpretativa dos valores e das estratégias de comunicação institucional.

O eixo normativo ancora-se nos referenciais de transparência e comparabilidade internacional presentes nas diretrizes de relato anteriormente citadas, além de regulações aplicáveis ao setor de mídia, permitindo avaliar o grau de aderência da empresa a padrões reconhecidos e a compromissos públicos. O eixo quantitativo, por sua vez, traduz o desempenho e a recorrência das ações relatadas em dados mensuráveis, viabilizando análises empíricas e comparações ao longo do tempo. Já o eixo simbólico focaliza a dimensão discursiva e imagética dos relatórios, investigando os modos pelos quais a emissora constrói sentidos sobre ética, diversidade, sustentabilidade e inovação. Por fim, o eixo editorial se dedica à observação de como essas dimensões se materializam nas decisões de pauta, nos produtos ficcionais e nas estratégias de visibilidade, permitindo compreender a televisão como mediadora entre o discurso corporativo e o imaginário coletivo.

1. **Critérios ESG abordados** – Visa identificar a distribuição, a ênfase e a articulação entre os pilares ambiental, social e de governança ao longo dos relatórios.
    - Quantitativo: frequência de menções por pilar, proporção entre os eixos ao longo dos anos.
    - Qualitativo: análise do grau de transversalidade ou segmentação entre os pilares.
2. **ODS citados** – Observa a incorporação dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ONU) como marco de referência internacional.
    - Quantitativo: número total de ODS citados por ano e sua recorrência.
    - Qualitativo: consistência da vinculação entre ODS e ações descritas.
3. **Selos e auditorias declaradas** – Mapeia certificações externas, auditorias independentes e adesões a índices de sustentabilidade.
    - Quantitativo: tipos e número de selos e auditorias por ano.
    - Qualitativo: análise da credibilidade das instituições e grau de detalhamento do processo de validação.

4. **Diretrizes e frameworks utilizados** – Aponta quais referenciais normativos são adotados e como são operacionalizados.
    - Quantitativo: frameworks mencionados e frequência de uso.
    - Qualitativo: justificativas para as escolhas e consistência metodológica.
5. **Pontos de prova relevantes** – Identifica trechos, dados ou relatos que operam como evidências materiais da prática ESG.
    - Quantitativo: número de gráficos, cases, depoimentos, selos e metas concretas.
    - Qualitativo: análise da narrativa de validação institucional apresentada.
6. **Omissões ou lacunas** – Reconhece zonas de opacidade e temas sensíveis ausentes ou tratados superficialmente.
    - Quantitativo: comparação entre anos para identificar retrações informativas.
    - Qualitativo: reflexão crítica sobre silêncios estratégicos, como precarização ou terceirização.
7. **Dados de inclusão e diversidade** – Avalia indicadores de diversidade racial, de gênero, LGBTQIA+, PCD e interseccionalidade.
    - Quantitativo: dados demográficos, metas, ações afirmativas.
    - Qualitativo: profundidade das análises, planos de ação, presença de diagnósticos.
8. **Indicadores quantitativos apresentados** – Contempla levantamento de metas, percentuais e dados estatísticos.
    - Quantitativo: volume e tipo de dados apresentados.
    - Qualitativo: coerência entre dados e compromissos narrados, clareza metodológica.
9. **Ações de comunicação e editorial ESG** – Examina como os conteúdos jornalísticos e ficcionais promovem a agenda ESG.
    - Quantitativo: número de produtos e campanhas mencionadas.
    - Qualitativo: análise do papel simbólico dessas ações no discurso da emissora.
10. **Metas ESG declaradas** – Observa a existência de metas claras e sua vinculação com políticas institucionais.
    - Quantitativo: número de metas, prazos e grau de cumprimento declarado.
    - Qualitativo: ambição, transparência e prestação de contas sobre metas anteriores.

11. **Narrativas repetidas ou performativas** – Analisa vocabulário recorrente e slogans simbólicos.
    - Quantitativo: termos mais utilizados por ano (via análise de frequência).
    - Qualitativo: função narrativa desses vocábulos na construção do ethos institucional.
12. **Relação com o conteúdo programático da emissora** – Verifica a integração da agenda ESG à produção simbólica da Globo.
    - Quantitativo: quantidade de menções diretas a conteúdos programáticos.
    - Qualitativo: consistência entre discurso institucional e práticas editoriais.

Conclusão

A crescente centralidade dos relatórios ESG no campo da comunicação corporativa evidencia um deslocamento estratégico na forma como empresas constroem e performam suas narrativas institucionais. No caso específico da Globo, emissora que ocupa posição central no ecossistema midiático brasileiro, esses documentos operam como extensões simbólicas de sua atuação pública, combinando vocabulário técnico, valores éticos e estratégias de visibilidade reputacional.

A proposta metodológica apresentada neste trabalho busca contribuir para a análise crítica desses relatos, tratando-os não apenas como instrumentos de prestação de contas, mas como dispositivos discursivos marcados por disputas de sentido, regimes de enunciação e práticas narrativas. Ao articular marcos regulatórios internacionais consolidados, como o GRI, o SASB e, mais recentemente, o WEF/IBC, com princípios teóricos oriundos da mediação simbólica e da análise institucional, delineamos uma matriz de leitura para operar simultaneamente nos níveis técnico, comunicacional e simbólico.

A construção dos 12 indicadores propostos não tem por objetivo substituir os modelos de relato supracitados, mas sim instrumentar sua leitura sob uma perspectiva crítica própria dos estudos de televisão e comunicação midiática. Enquanto as diretrizes internacionais oferecem parâmetros padronizados voltados à comparabilidade e à governança, os indicadores aqui desenvolvidos buscam captar zonas de opacidade, estratégias performativas e escolhas narrativas que modulam a imagem institucional da emissora.

Concluímos que compreender os relatórios ESG como artefatos simbólicos é promissor para tensionar os sentidos hegemônicos da sustentabilidade na televisão e ampliar as possibilidades interpretativas da

crítica midiática. A próxima fase da pesquisa em curso empreenderá a análise empírica dos relatórios ESG da Globo publicados entre 2021 e 2024, aplicando os 12 indicadores propostos com o intuito de mapear padrões, recorrências e lacunas nos modos de construção da sustentabilidade como narrativa institucional.

Referências

BALDISSERA, Rudimar; MOURÃO, Isaura. Comunicação organizacional para a sustentabilidade: os relatórios de sustentabilidade GRI. *In:* INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO. **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 38., 2015**. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/130097. Acesso em: 19 jun. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **Poder Simbólico.** RJ: Bertrand Brasil. 1989.

GLOBAL REPORTING INITIATIVE. GRI 1: Fundamentos 2021. Amsterdã: GRI, 2021. Disponível em: https://www.globalreporting.org/standards/gri-standards-download-center. Acesso em: 19 jun. 2025.

GLOBAL REPORTING INITIATIVE. GRI 2: Conteúdos Gerais 2021. Amsterdã: GRI, 2021. Disponível em: https://www.globalreporting.org/standards/gri-standards-download-center. Acesso em: 19 jun. 2025.

GLOBAL REPORTING INITIATIVE. GRI 3: Temas Materiais 2021. Amsterdã: GRI, 2021. Disponível em: https://www.globalreporting.org/standards/gri-standards-download-center. Acesso em: 19 jun. 2025.

GLOBAL REPORTING INITIATIVE. Glossário das Normas GRI 2022. Amsterdã: GRI, 2022. Disponível em: https://www.globalreporting.org. Acesso em: 21 jun. 2025.

INDRIUNAS, Luis. **Diversidade, ESG e relacionamento com stakeholders.** São Paulo: Editora Senac. 2023.

INTERNATIONAL FINANCIAL REPORTING STANDARDS FOUNDATION. SASB Standards: Media & Entertainment. London: IFRS, 2021. Disponível em: https://www.sasb.org/standards/download/. Acesso em: 21 jun. 2025.

KUNSCH, Margarida. A comunicação para a sustentabilidade das organizações na sociedade glogal. *In:* KUNSCH, Margarida; OLIVEIRA, Ivone. **A comunicação na gestão da sustentabilidade das organizações.** Difusão Editora. São Paulo, 2010, p. 57-81.

LOBATO, José Augusto Mendes; NEIVA, Rodrigo César Severino. Organizações, discursos e práticas em sustentabilidade: estudo da comunicação sobre o desenvolvimento sustentável em relatórios corporativos. **Organicom**, São Paulo, v. 19, n. 39, p. 71-86, jul./dez. 2022. Disponível em: https://revistas.metodista.br/index.php/organicom/article/view/12242. Acesso em: 18 jun. 2025.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Pesquisa em comunicação.** 7. ed. São Paulo: Loyola, 2003a.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela Brasileira: Uma Narrativa Sobre a Nação**. Revista Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 26, p. 17-34, 2003b.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela como recurso comunicativo. *In:* **MATRIZes** Ano 3 – Nº 1 ago./dez. 2009. Disponível em: https://shorturl.at/erK47. Acesso em: 13 nov. 2023.

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

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Transformando nosso mundo: a Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável. Nova York: ONU, 2015. Disponível em: https://sdgs.un.org/2030agenda. Acesso em: 19 jun. 2025.

PANTANAL. Direção artística: Rogério Gomes. Autoria: Bruno Luperi. Rio de Janeiro: TV Globo, 2022. Telenovela.

PINTO, Lucinda. Globo faz primeira emissão de bônus com meta ambiental. Valor, 18 jan. 2022. Disponível em: https://valor.globo.com/financas/noticia/2022/01/18/globo-faz-primeira-emissao-de-bonus-com-meta-ambiental-sembarreira.ghtml. Acesso em: 21 jun. 2025.

SPITZECK, Heiko. A sustentabilidade corporativa morreu? Vida longa ao ESG. *In:* HADDAD, C. *et al* (org.). **Inovação: O Motor do ESG.** Nova Lima: Fundação Dom Cabral, 2022. p. 17–23. Disponível em: https://assets.fdc.org.br/pdf/inovacao-sustentavel.pdf. Acesso em: 18 jun. 2025.

TODAS AS FLORES. Direção artística: Carlos Araújo. Autoria: João Emanuel Carneiro. Rio de Janeiro: Globoplay, 2022-2023. Telenovela.

WORLD ECONOMIC FORUM. Measuring Stakeholder Capitalism: Towards Common Metrics and Consistent Reporting of Sustainable Value Creation. Geneva: WEF, 2020. Disponível em: https://www.weforum.org/reports/measuring-stakeholder-capitalism. Acesso em: 18 jun. 2025.

FICÇÃO E *STREAMING*

Adaptação e *worldbuilding* em regime seriado: a consolidação transmedial de *Fallout*

Sofia Soares, Raquel Lobão e Mayara Barros

O texto *Fallout: entre a narrativa interativa do jogo e a linearidade televisiva* apresentado no GP Ficção Seriada da Intercom 2025 constituiu o pontapé inicial desta investigação ao propor uma análise da primeira temporada da série *Fallout*, produzida pela Prime Video. Naquele momento, o objetivo central era compreender de que modo a série televisiva, derivada da franquia de videogame *Fallout*, operava como transposição de um universo previamente consolidado e como reconfiguração estética e narrativa de um *storyworld* já disseminado e estabilizado em múltiplas materialidades midiáticas (Soares *et al.*, 2025). O estudo evidenciou que a oposição simplificada entre adaptação e expansão não se sustentava analiticamente, uma vez que a própria lógica de ampliação do universo narrativo implicava operações adaptativas contínuas.

O presente capítulo amplia esse percurso investigativo ao deslocar o *corpus* para o episódio inaugural da segunda temporada da série. Tal deslocamento não constitui mera atualização empírica, mas responde a uma necessidade teórico-metodológica: verificar a permanência, consolidação ou reconfiguração das estratégias adaptativas anteriormente identificadas. Se a primeira temporada permitiu mapear o gesto inaugural de tradução intermedial do universo de videogame para o formato seriado televisivo, o primeiro episódio da segunda temporada oferece um momento privilegiado para observar como esse universo, uma vez estabilizado no audiovisual, é reinscrito, ajustado ou tensionado em sua continuidade narrativa.

A escolha do episódio inaugural como objeto de análise fundamenta-se em duas razões principais. Em primeiro lugar, os episódios de abertura de novas temporadas cumprem função estratégica de reorganização diegética, atualização de conflitos e reposicionamento de personagens. Em segundo lugar, no caso de franquias transmídias, tais episódios frequentemente operam como pontos de reancoragem do *storyworld*, reafirmando elementos canônicos e introduzindo novas camadas de expansão. Assim, o episódio inicial da segunda temporada torna-se espaço privilegiado para examinar se a série intensifica a lógica adaptativa ou se privilegia mecanismos de expansão autônoma desvinculados de suas matrizes interativas.

A discussão teórica que sustenta este capítulo apoia-se na revisão conceitual proposta por Sánchez e Martínez (2019), especialmente no que se refere à crítica à oposição entre adaptação e transmidialidade. Conforme argumentam os autores, a exclusão da adaptação do campo do *transmedia*

storytelling decorreu, em parte, de uma concepção restritiva do termo, associada à ideia de repetição ou redundância narrativa. Tal compreensão obscureceu o fato de que toda expansão diegética implica necessariamente operações adaptativas, seja por compressão, transposição, reinterpretação ou ampliação de elementos preexistentes. Nesse sentido, a adaptação não constitui etapa superada pela transmidialidade, mas sua engrenagem constitutiva.

Ao mobilizar esse referencial, este capítulo parte da hipótese de que a segunda temporada de *Fallout* não abandona a lógica adaptativa identificada na primeira, mas a reconfigura como prática contínua de customização intermedial. A transição do jogo eletrônico para a televisão não representa evento pontual encerrado na temporada inaugural; ao contrário, a cada novo arco narrativo, a série precisa negociar tensões entre fidelidade ao universo estabelecido, expectativa do público e especificidade do meio audiovisual seriado. A adaptação, nesse contexto, deixa de ser entendida como gesto inaugural de transposição e passa a ser concebida como processo permanente de ajuste narrativo e estético.

Tal perspectiva implica compreender a franquia *Fallout* como rede transmedial complexa, na qual o mundo narrativo precede e excede cada instância textual específica. A série televisiva não adapta um enredo singular, mas um universo ficcional previamente sedimentado em diferentes jogos, expansões e materiais paratextuais. A cada nova temporada, portanto, a produção audiovisual precisa reafirmar esse universo ao mesmo tempo em que o transforma. O primeiro episódio da segunda temporada torna-se, assim, laboratório privilegiado para observar o equilíbrio entre continuidade e multiplicidade: até que ponto o *storyworld* permanece coeso? Em que medida novos conflitos e personagens tensionam sua estabilidade? Que elementos da lógica do jogo resistem à migração televisiva?

Em termos metodológicos, este capítulo mantém o protocolo analítico desenvolvido em Soares *et al*. (2025), preservando suas categorias centrais e seu enfoque narrativo-estético. Entretanto, ao incorporar de maneira mais sistemática o debate contemporâneo sobre adaptação e transmedialidade, amplia-se o alcance interpretativo da análise. O objetivo não é oferecer conclusão definitiva sobre a segunda temporada, mas identificar indícios de consolidação ou inflexão nas estratégias de construção de mundo. Trata-se, portanto, de etapa intermediária de uma pesquisa em desenvolvimento, que busca compreender a adaptação seriada como processo temporal e cumulativo.

É importante destacar que a investigação se concentra exclusivamente no episódio inaugural da segunda temporada. Embora a análise integral dos episódios pudesse oferecer panorama mais abrangente das dinâmicas

adaptativas em curso, os limites de tempo e espaço próprios de um capítulo de coletânea impuseram tal recorte metodológico. A partir da análise comparativa entre a primeira temporada e o episódio inicial da segunda, busca-se contribuir para o debate mais amplo sobre ficção seriada contemporânea, demonstrando que, no contexto das franquias transmídia, adaptação e expansão não se opõem, mas se imbricam como operações inseparáveis na construção e manutenção de mundos narrativos.

Fundamentos no Subsolo: alicerces teóricos para a narrativa em fragmentos

A compreensão das transformações narrativas e estéticas envolvidas na adaptação da franquia *Fallout* para o formato televisivo demanda um embasamento teórico interdisciplinar que articule contribuições dos estudos de adaptação, da narrativa transmídia, do *worldbuilding* e da materialidade da comunicação. Esta seção apresenta os principais fundamentos conceituais que sustentam a análise crítica do processo adaptativo, explorando discussões sobre fidelidade, inovação e expansão dos universos ficcionais em múltiplas plataformas.

Partimos dos estudos de Hutcheon (2013), que concebe a adaptação não como mera reprodução, mas como prática interpretativa. A fidelidade, nessa perspectiva, não se restringe à transposição literal de enredos, mas visa preservar a identidade temática, estética e o ethos do mundo diegético da obra original, equilibrando-se com inovações narrativas indispensáveis para o funcionamento da obra adaptada em seu novo suporte.

O conceito de narrativa transmídia, desenvolvido por Jenkins (2006), é fundamental para entender a dinâmica de expansão do universo *Fallout*. Ele a define como a dispersão de elementos narrativos por múltiplas plataformas midiáticas, de modo que cada uma contribua de forma única para a construção e o enriquecimento do universo ficcional. Nas palavras do autor:

A narrativa transmídia refere-se a uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias – uma estética que faz novas exigências aos consumidores e depende da participação ativa de comunidades de conhecimento. A narrativa transmídia é a arte da criação de um universo. Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo pedaços da história pelos diferentes canais, comparando suas observações com as de outros fãs, em grupos de discussão on-line, e colaborando para assegurar que todos os que investiram tempo e energia tenham uma experiência de entretenimento mais rica (Jenkins, 2009, p. 49).

Há uma ênfase na dispersão de elementos narrativos por múltiplas plataformas e o papel ativo dos consumidores na construção da experiência ficcional - perspectiva fundamental para compreender a convergência midiática de sua época, marcada pela ampliação das mídias digitais e pelo engajamento colaborativo das comunidades de fãs. No entanto, é importante reconhecer que essa concepção, apesar de seminal, já apresenta sinais de obsolescência diante das transformações recentes que caracterizam a era da inteligência artificial, da plataformização da vida social e do consumo intensivo e algoritmicamente mediado de conteúdos audiovisuais. Como alertam alguns pesquisadores brasileiros contemporâneos sobre o tema, por exemplo Peixoto (2023), o engajamento transmídia se insere hoje em um contexto em que as práticas culturais são fortemente influenciadas por plataformas que modulam o acesso, a circulação e a visibilidade dos conteúdos, impondo novas dinâmicas de controle e governança algorítmica.

Esse estilo de *storytelling* se mostra como a forma de entretenimento para os fãs mais engajados, pois é necessário um esforço maior do consumidor do que no entretenimento tradicional, que não só explora o universo transmídia atrás de mais experiências, mas compartilha, discute e se relaciona com outros fãs. Engajamento então se mostra a essência da transmídia, pois é ela seu objetivo e o que a justifica (Peixoto, 2023, p. 29).

Além disso, a revisão crítica empreendida por Sánchez e Martínez (2019) contribui de forma decisiva para tensionar a oposição tradicional entre adaptação e narrativa transmídia. Os autores argumentam que a exclusão da adaptação do campo do *transmedia storytelling* decorreu de uma concepção restritiva, associada à ideia de repetição ou redundância narrativa. Tal compreensão teria servido, inicialmente, para diferenciar o novo paradigma transmídia das práticas multiplataforma anteriores, mas acabou por produzir uma dicotomia teórica empobrecida.

Segundo esses pesquisadores, toda expansão de universo implica necessariamente operações adaptativas; seja por compressão, transposição diegética, reinterpretação ou reconfiguração discursiva. A adaptação, portanto, não constitui estágio superado pela transmidialidade, mas sua engrenagem constitutiva. Ao invés de pensar adaptação e expansão como polos opostos, torna-se mais produtivo compreendê-las como dimensões complementares da construção de mundos narrativos.

Essa perspectiva é particularmente relevante para o caso de *Fallout*. A série “expande” o universo do jogo e o reinscreve continuamente em nova materialidade midiática, realizando ajustes narrativos, estilísticos e estruturais que configuram um processo permanente de customização intermedial. A

adaptação, nesse sentido, não se esgota na primeira transposição do videogame para a televisão, mas reaparece a cada temporada como mecanismo de manutenção e transformação do *storyworld*.

Exige-se, portanto, engajamento ativo dos consumidores, que, ao buscarem fragmentos da história em diferentes mídias, colaboram para uma experiência ampliada. Assim, o universo *Fallout* configura um *transmedial world* - termo que designa mundos ficcionais consistentes e coerentes espalhados por diferentes mídias (Ryan, 2013; Evans, 2019). Elementos como *easter eggs*, referências e o design do mundo não são meros *fanservice*, mas manifestações de um núcleo narrativo integrado que sustenta a coesão e a continuidade do universo.

A obra de Evans (2019), por exemplo, oferece análises cruciais para compreendermos as particularidades da narrativa transmídia em jogos digitais e suas adaptações, destacando a importância da manutenção da consistência do *worldbuilding* e o papel do espectador/jogador na construção do significado em múltiplas plataformas.

A adaptação do formato interativo dos jogos digitais para a linguagem linear audiovisual da televisão enfrenta o desafio da perda da agência do usuário - característica central da experiência ergódica nos jogos (Aarseth, 1997; Bogost, 2007). Essa transposição demanda escolhas criativas que simulam a complexidade moral e a liberdade de escolha por meio da construção de personagens, múltiplas linhas narrativas e reviravoltas, conformando trajetórias fixas; porém, inéditas dentro do universo ficcional.

Cabe ainda destacar a influência decisiva da materialidade da comunicação nesse processo. Como apontam Felinto (2004) e Gonçalves (2010), o suporte material e as condições concretas de produção moldam significativamente a estrutura e o sentido da obra adaptada, a saber:

Em primeira instância, falar em “materialidades da comunicação” significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se. Que os atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de materialidades, significantes ou meios pode parecer-nos uma idéia já tão assentada e natural que indigna de menção. Mas é precisamente essa naturalidade que acaba por ocultar diversos aspectos e consequências importantes das materialidades na comunicação – tais como a ideia de que a materialidade do meio de transmissão influencia e até certo ponto determina a estruturação da mensagem (Felinto, 2004, p. 3).

O que o autor explica aqui vai ao encontro direto com o processo de adaptação. Para passar a narrativa de um produto midiático para outro, a materialidade do suporte informa as decisões que serão necessárias para que a

adaptação aconteça e seja bem-sucedida, principalmente entre os fãs, que são o público-alvo principal de qualquer experiência transmídia. Gonçalves (2010) também pontua a importância e influência das pessoas que participam da equipe de produção de um produto midiático para a sua configuração final:

> a produção material das obras envolve pessoas concretas cujas decisões e contingências existenciais (de todos os tipos, econômicas, culturais, religiosas, familiares, etc.) são fundamentais na definição do que seja o produto textual final. Se a materialidade da obra importa, todo o processo que preside a produção dessa materialidade de algum modo afeta o sentido. (Gonçalves, 2010, p. 171).

Mapeando o Território: cenas dos capítulos anteriores

A análise da primeira temporada da série realizada no artigo apresentado no GP Ficção Seriada indicou que a série preserva com eficácia a estética retrofuturista e o cenário pós-apocalíptico característico da franquia, mesmo não adaptando diretamente a trama de nenhum jogo, mas ampliando o universo ficcional com uma narrativa original, que proporciona liberdade criativa enquanto preserva o ethos do mundo diegético. Personagens inéditos, como Lucy MacLean e o Ghoul, permitem o desenvolvimento de arcos narrativos independentes, mas conectados aos temas centrais da franquia e contribuem para uma maior acessibilidade, criando uma porta de entrada para que espectadores se envolvam com a série sem familiaridade prévia com o universo lúdico.

Ambientar a série em Los Angeles, um território inédito na franquia, reforça a ideia de expansão narrativa transmídia. A escolha inicial por um cenário ainda não visitado nos jogos também possibilitou que a equipe da série trabalhasse de forma mais livre e com menos restrições criativas. Tal opção se mostrou estratégica para cimentar uma base firme onde a série pudesse se estabelecer como parte integrante do universo *Fallout* sem perder seu ineditismo.

Embora estruturada para atrair um público mais amplo, a série faz uso de elementos familiares aos fãs da franquia, como *easter eggs*, criaturas icônicas (Super Mutantes, *Ghouls*), mecânicas simuladas (como o sistema de "S.P.E.C.I.A.L.") e ambientações que remetem diretamente a cidades ou facções já exploradas nos jogos numa abordagem madura à intertextualidade, conforme descrita por Hutcheon (2013), em que a adaptação não é uma cópia, mas um comentário e uma reinterpretação do original.

Um dos principais desafios enfrentados (e parcialmente superados) pela série diz respeito à perda da interatividade. Ao adaptar esse universo para uma mídia linear, a série precisa simular a complexidade moral e a liberdade de escolha por meio de personagens bem construídos, múltiplas linhas narrativas e

reviravoltas. Entre os maiores desafios da adaptação figura a conversão de agência lúdica em narrativa linear.

Caminhos e fronteiras da análise transmídia

Adotou-se aqui uma abordagem qualitativa de natureza analítico-interpretativa, orientada pelos pressupostos dos estudos de adaptação e das teorias da transmidialidade. A investigação mantém o protocolo metodológico desenvolvido em Soares *et al*. (2025), compreendido como etapa inaugural da pesquisa, preservando suas categorias centrais: construção de mundo (*storyworld*), estratégias de serialização, operações adaptativas e reconfiguração estética.

A ampliação do *corpus* para o episódio inaugural da segunda temporada[34] da série *Fallout* responde a um deslocamento teórico-metodológico deliberado. Trata-se de verificar a permanência, consolidação ou reconfiguração das estratégias narrativas identificadas na análise da primeira temporada. O episódio de abertura é compreendido como momento estratégico de reinscrição do universo ficcional, pois tende a reorganizar conflitos, reposicionar personagens e reafirmar elementos canônicos do *storyworld*.

A análise estrutura-se a partir de três eixos articulados. O primeiro eixo examina a continuidade do mundo narrativo, identificando elementos herdados da temporada anterior e avaliando sua manutenção ou tensionamento. O segundo concentra-se nas operações adaptativas, observando como o universo do videogame é reinterpretado e customizado às especificidades do meio televisivo seriado. O terceiro eixo investiga possíveis movimentos de expansão narrativa, verificando a introdução de novos conflitos, deslocamentos de foco diegético e reconfigurações na dinâmica entre personagens.

O procedimento analítico consiste na observação sistemática das sequências do episódio, com atenção à construção de personagens, ambientações, diálogos, conflitos e estruturas dramáticas. Esses elementos são articulados às categorias teóricas mobilizadas no referencial, especialmente à compreensão da adaptação como processo contínuo de transmedialização e não como evento pontual de transposição entre meios.

Não se trata de análise de recepção nem de estudo comparativo exaustivo com os jogos da franquia, mas de exame das estratégias narrativas e estéticas evidenciadas no texto audiovisual enquanto instância específica do

[34] O Inovador (*Prime Video*, 2024-) foi lançado como episódio inaugural da segunda temporada da série *Fallout* na plataforma Prime Video em 16 dez. 2025, com duração total de 62 minutos.

universo transmedial. O foco recai sobre a forma como o episódio reinscreve o *worldbuilding* no formato seriado e sobre os modos pelos quais adapta e expande o universo previamente estabelecido.

Continuidade do Storyworld e Re-ancoragem Canônica

O episódio inaugural da segunda temporada funciona como dispositivo de re-ancoragem canônica do universo *Fallout*. Mais do que reafirmar ambientações já conhecidas, ele reinscreve o *storyworld* em nova coordenada cronológica e espacial. A chegada a New Vegas [02:18] não representa mera mudança de cenário, mas reposicionamento estratégico do eixo narrativo em relação aos eventos do jogo *Fallout: New Vegas* (2010). A presença da icônica placa *Welcome to Fabulous Las Vegas* e do *Strip* ao fundo reafirma o compromisso da série com o *worldbuilding* associado à figura de *Robert House* e à mitologia previamente consolidada na franquia.

Essa reinscrição espacial opera como mecanismo de estabilidade diegética. A utilização de locais já conhecidos por fãs da franquia, assim como a presença de facções importantes para a narrativa do universo *Fallout*, são vistos como reposicionamento estratégico. A série busca trazer elementos já conhecidos por aqueles familiares com o universo de maneira a reativar a memória afetiva e técnica do jogador. Tal movimento é chamado por Hutcheon (2013) de "prazer do reconhecimento" e esta ação trabalha em prol da re-ancoragem canônica e continuidade do *storyworld* que a ficção seriada tem em relação ao universo de *Fallout*.

A cena do primeiro episódio da segunda temporada que melhor sintetiza esse movimento é quando o *Ghoul* e *Lucy MacLean* chegam à *Novac*, localização importante para o jogo *Fallout: New Vegas*, e encontram os *Khans*, uma facção de saqueadores que integra o *lore* do universo. Em meio à um tiroteio intenso, telespectadores constroem pontes entre o que é conhecido e o que é novo ao verem a personagem *Lucy* como franco atiradora em cima do dinossauro *Dinky*, iconografia importante no universo do videogame, e o personagem *Ghoul* massacrar os Khans ao som de *Big Iron* de Marty Robbins, uma música tão significativa para os fãs da franquia ao ponto de se tornar indissociável do universo de Fallout.

Assim, é possível perceber como a adaptação seriada se utiliza de estratégias importantes para se consolidar no universo *Fallout*. Ao retornar a espaços altamente reconhecíveis, a narrativa reduz o risco de dispersão e reafirma a coesão interna do universo ficcional. A estabilidade, contudo, não implica imobilismo: ela possibilita reorganização das forças dramáticas. O retorno de *Hank MacLean*, agora assumindo papel de antagonista ativo,

exemplifica essa dinâmica. Sua transformação dramatiza o "vazio de agência" deixado pelo jogador no universo original, convertendo possibilidades interativas em conflitos definidos e narrativamente estruturados.

Desse modo, o episódio articula continuidade e deslocamento. A estabilidade do cânone funciona como base para expansão controlada, confirmando que a série não rompe com sua origem no videogame, mas a reinscreve progressivamente dentro da lógica seriada. A re-ancoragem em *New Vegas* atua como gesto simultaneamente nostálgico e estratégico, consolidando o pertencimento ao universo original enquanto prepara terreno para novas tensões narrativas.

Estratégias Adaptativas: da ergodicidade ao drama político

As estratégias adaptativas tornam-se mais explícitas ao converter a ergodicidade do jogo em drama político e corporativo. O episódio evidencia que a adaptação se restringe à atmosfera e alcança as estruturas de poder que organizam o universo ficcional. A figura de *Robert House* assume centralidade nesse processo como referência canônica, articulando tecnologia, dominação e controle no eixo dramatúrgico.

O *flashback* em que House realiza experimentos com o denominado *black box*[35] em trabalhadores traduz, em chave narrativa de horror corporativo, as mecânicas de controle presentes no jogo, como o sistema de Karma ou a manipulação de NPCs. A agência interativa (elemento estruturante da experiência ergódica) é deslocada para uma dramaturgia que explicita relações de dominação tecnológica, controle social e instrumentalização da vida. No campo dos estudos de mídia, a ergodicidade define obras nas quais o percurso narrativo exige um esforço não trivial do usuário para se realizar; no caso dos videogames, isso se traduz na agência do jogador sobre as regras e sistemas lógicos (como o Karma ou a árvore de diálogos). Ao transpor essa lógica para o drama televisivo, a série opera uma inversão crítica: a liberdade de escolha e a manipulação de variáveis, que no jogo são prerrogativas de quem joga, passam a ser representadas como ferramentas de opressão política e tecnológica nas mãos de figuras como *Robert House*.

Assim, o que era uma mecânica interativa de exploração torna-se, na adaptação, o motor de um conflito sobre a autonomia e a vigilância.Essa operação atinge seu ponto mais contundente na revelação da *Vault 24*,

[35] Tecnologia criada pela *RobCo Industries*, idealizada por *Robert House*, que permite que um usuário controle as ações de outros seres humanos. Quando acoplado na nuca de uma pessoa, é possível manipulá-lo por meio de um controle, transformando-a em uma máquina obediente.

apresentada como experimento de lavagem cerebral ideologicamente orientado e de uso intensivo de tecnologias de controle mental. Diferentemente das *Vaults* exploradas na primeira temporada, a *Vault 24* explicita o laboratório político do universo *Fallout*. A tecnologia do *black box* deixa de ser apenas dispositivo técnico e passa a operar como mecanismo de supressão da subjetividade.

A transformação de um humano em *loudspeaker*[36] por *Hank MacLean* materializa de forma visceral a perda de agência. No jogo, a limitação da agência é estruturada pelo código e pelas regras sistêmicas; na série, essa limitação é corporificada. O que, na experiência ergódica, se manifestava como escolha condicionada pelo sistema, aqui se converte em violência direta sobre o corpo. A supressão da autonomia deixa de ser operação abstrata do *gameplay* e se torna a dramatização do apagamento do sujeito.

A customização intermedial, portanto, não se limita a reorganizar eventos ou adaptar personagens; ela reinterpreta as bases sistêmicas do universo. A viagem de Barbara a Vegas para discutir a fusão a frio exemplifica esse aprofundamento histórico, mas é no *Vault 24* que se evidencia com maior clareza o movimento de densificação do *lore*. Dentro do universo do jogo, a existência desse *vault* era comprovada somente ao acessar arquivos não utilizados em *Fallout: New Vegas*, ocultos na programação do jogo, não tendo menções ou significância narrativa. Na adaptação para a ficção seriada, o *Vault 24* é usado como cenário central no primeiro episódio da segunda temporada para expor tensionamentos políticos, crueldade humana e exploração corporativa, temáticas centrais para o universo narrativo. Em vez de podar as ramificações do jogo para simplificar a narrativa televisiva, a série historiciza e radicaliza suas estruturas de poder, transformando mecânicas implícitas em conflitos explicitamente políticos.

Observa-se, assim, que a adaptação não constitui gesto inaugural encerrado na primeira temporada. Ela reaparece como operação contínua de ajuste, reorganização e explicitação dramática das lógicas sistêmicas do universo do videogame. O *Vault 24* sintetiza esse movimento: o que era sistema torna-se ideologia; o que era regra torna-se violência; o que era agência modulada pelo código transforma-se em dramatização da perda de autonomia.

[36] Termo adotado pelas autoras para designar a conversão de um corpo humano em dispositivo de transmissão, suprimindo sua agência e reduzindo-o a meio técnico de propagação de voz ou ideologia. A imagem opera como metáfora da instrumentalização do sujeito e da perda de autonomia.

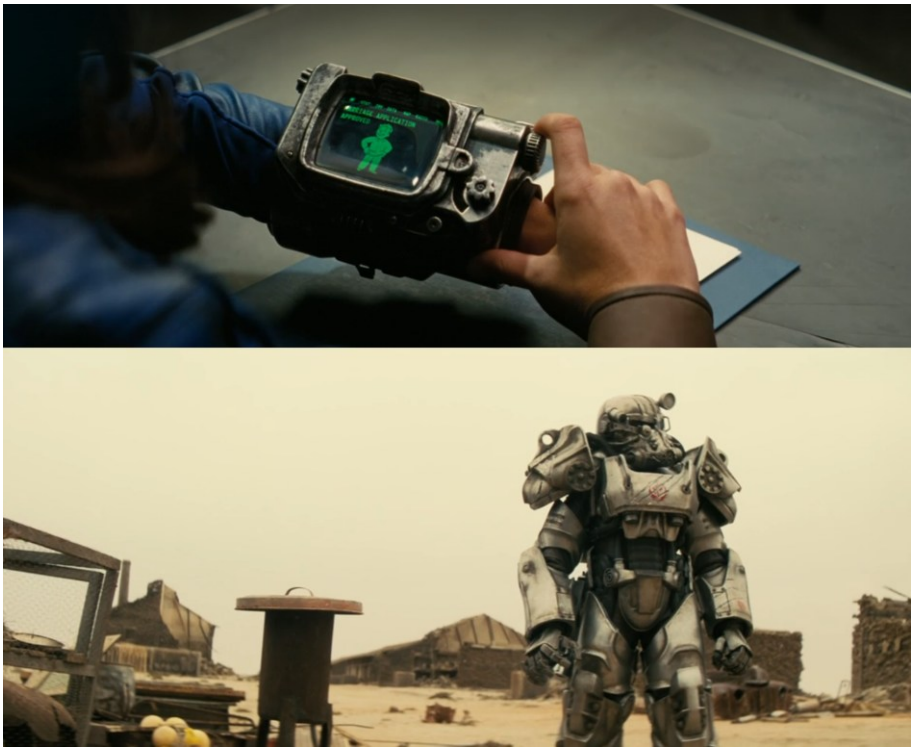
Reconfiguração Estética e a Materialidade do Suporte

A reconfiguração estética evidencia a influência da materialidade do suporte televisivo, conforme discutido por Felinto (2004) e Gonçalves (2010). A transposição do universo interativo para a televisão implica adaptações formais decorrentes das condições materiais de produção, circulação e recepção do audiovisual seriado.

O contraste visual entre a luz naturalista do deserto de Mojave [00:33] e a iluminação artificial e opressiva dos interiores dos *Vaults* 31 e 33 [01:21] demonstra refinamento na direção de arte e no uso expressivo da fotografia. A espacialidade aberta do deserto comunica vulnerabilidade e exposição, enquanto os ambientes subterrâneos intensificam sensação de controle, clausura e vigilância. Essa oposição espacial materializa, visualmente, tensões políticas e morais que atravessam o universo narrativo.

A iconografia clássica (como o *Pip-Boy* e as Power Armors) [01:37] deixa de operar apenas como *fanservice* e passa a funcionar como âncora de reconhecimento do *storyworld*, nos termos discutidos por Soares *et al*. (2025). Tais elementos garantem continuidade simbólica, ao mesmo tempo em que são incorporados em sequências de combate mais viscerais e intensificadas. A estética televisiva amplia a brutalidade pós-apocalíptica de forma que o motor gráfico do jogo, limitado por suas próprias condições técnicas, muitas vezes, não alcançava.

Figura 1: De cima para baixo, o *Pip-Boy* e uma *Power-Armor* (*Fallout*, 2024-)



Fonte: *Frames* retirados de episódios da série *Fallout* (*Prime Video*, 2024). Em cima: Temporada 1, Episódio 1, [08:53]. Embaixo: Temporada 1, Episódio 2, [30:00].

Desse modo, a adaptação estética não está reduzida à reprodução imagética. Ela potencializa tensões visuais e simbólicas, consolidando identidade audiovisual própria para a série. A materialidade do suporte televisivo condiciona e expande as possibilidades expressivas do universo ficcional, confirmando que cada reinscrição mediática implica transformação formal e reconfiguração sensível do mundo narrativo.

Da adaptação inaugural à reinscrição canônica

A análise comparativa entre a primeira temporada e O Inovador, episódio inaugural da segunda temporada, permite observar a consolidação de determinadas estratégias narrativas e adaptativas, ao mesmo tempo em que evidencia movimentos de inflexão no tratamento do *storyworld*. Se a temporada inicial operou como gesto fundacional de transposição intermedial,

estabelecendo as bases do universo televisivo, o primeiro episódio da segunda temporada atua como momento de re-ancoragem e aprofundamento estrutural.

Na primeira temporada, a adaptação concentrou-se prioritariamente na tradução do universo do videogame para o formato seriado, enfatizando a ambientação, a iconografia reconhecível e a apresentação gradual das forças políticas e sociais do mundo pós-apocalíptico. O foco recaía sobre a estabilização da matriz diegética no audiovisual, garantindo coerência e legibilidade para públicos distintos - jogadores e espectadores não familiarizados com a franquia. Já em O Inovador, observa-se deslocamento do gesto de tradução para o gesto de consolidação. A reinscrição em *New Vegas* reafirma o cânone e o reorganiza em nova posição estratégica dentro da cronologia ficcional. O universo deixa de ser apresentado e passa a ser mobilizado como território já estabilizado, dentro do qual conflitos mais complexos podem emergir. Trata-se de passagem da fase de instauração do *storyworld* para sua densificação.

Em Soares *et al*. (2025), identificou-se, na primeira temporada, a conversão da agência interativa em dilemas morais dramatizados. As escolhas que, no jogo, dependeriam da intervenção do jogador eram reconfiguradas como decisões inscritas na trajetória dos personagens. Esse movimento já evidenciava a adaptação como processo de reorganização estrutural da ergodicidade. No primeiro episódio da segunda temporada, tal conversão é mais explícita e politicamente orientada. A centralidade de *Robert House* e a dramatização dos experimentos com o *black box* deslocam o foco da agência individual para as estruturas sistêmicas de controle tecnológico e corporativo. Se na primeira temporada a agência era convertida em drama moral; na segunda, ela é convertida em drama político. Esse movimento indica que a adaptação não se limita a tornar o jogo narrativamente inteligível; ela passa a reinterpretar suas bases estruturais, transformando mecânicas sistêmicas em conflitos históricos e institucionais.

Em termos estéticos, a primeira temporada priorizava a fidelidade iconográfica e a construção atmosférica do universo retrofuturista. A direção de arte buscava equilibrar nostalgia e brutalidade, garantindo reconhecimento imediato do mundo *Fallout*. No episódio O Inovador, observa-se continuidade desses elementos, no entanto, com intensificação sensorial e refinamento técnico. O contraste entre o deserto do Mojave e os interiores dos *Vaults* torna-se mais marcado, explorando com maior rigor as potencialidades da fotografia e da iluminação. A brutalidade pós-apocalíptica é amplificada visualmente, reforçando a materialidade do suporte televisivo como elemento transformador.

A presença de objetos icônicos, como o *Pip-Boy* e as *Power Armors*, permanece como âncora de reconhecimento, mas sua inserção em sequências

mais viscerais sugere deslocamento da estética de apresentação para a estética de impacto. A segunda temporada não abandona a fidelidade visual; ela a radicaliza por meio de maior densidade dramática e intensidade imagética. Talvez, o ponto mais significativo da comparação resida na relação entre expansão e estabilidade. Na primeira temporada, a prioridade da narrativa era evitar ruptura com o cânone enquanto introduzia o universo ao público televisivo. A expansão ocorria de modo cauteloso, apoiada na reafirmação constante de elementos reconhecíveis. No lançamento de 2026, a estabilidade diegética já se encontra consolidada, o que permite maior ousadia na exploração de novos conflitos e deslocamentos espaciais. A re-ancoragem em *New Vegas* evidencia que a expansão se dá por reinscrição estratégica em pontos nodais do universo ficcional. A adaptação deixa de ser gesto inaugural e passa a operar como mecanismo permanente de manutenção e reorganização do mundo narrativo.

Considerações Finais

A análise realizada ao longo deste capítulo permite afirmar que a série *Fallout* opera como adaptação pontual de um enredo específico e, paralelamente, como processo contínuo de reinscrição e reorganização de um universo ficcional previamente consolidado em múltiplas materialidades. A transposição do videogame para o formato seriado televisivo não se encerra no gesto inaugural de tradução intermedial; ao contrário, reaparece a cada nova temporada como mecanismo permanente de ajuste, estabilização e expansão do *storyworld*.

Se a primeira temporada se dedicou prioritariamente à instauração da matriz diegética no audiovisual (equilibrando fidelidade iconográfica, reconhecimento canônico e acessibilidade para públicos não familiarizados com a franquia), o episódio inaugural da segunda temporada evidencia movimento de consolidação e densificação estrutural. A reinscrição em New Vegas, a centralidade de *Robert House* e a dramatização de dispositivos como o *black box* demonstram que a adaptação evolui de operação tradutória para engrenagem constitutiva da manutenção do universo ficcional.

Observa-se, assim, deslocamento significativo: a conversão da agência interativa em dilemas morais, já identificável na temporada inaugural, torna-se, na segunda, dramatização mais explicitamente política das estruturas sistêmicas que organizam o mundo narrativo. Mecânicas implícitas do jogo como controle, manipulação, karma, limitação da escolha são reinterpretadas como conflitos históricos e corporativos, ampliando o alcance temático da narrativa televisiva.

Tal movimento confirma a pertinência da revisão crítica à oposição entre adaptação e transmidialidade. No caso de *Fallout*, expansão e adaptação não

constituem operações excludentes, mas dimensões complementares da construção de mundos narrativos complexos. Cada novo arco não rompe com o cânone, tampouco apenas o replica; reinscreve-o estrategicamente, reafirmando sua coesão enquanto introduz inflexões estruturais. A análise também evidencia o papel decisivo da materialidade do suporte televisivo na reconfiguração estética do universo. A intensificação visual, a exploração dramática dos espaços e a ampliação da brutalidade pós-apocalíptica indicam que a adaptação implica transformação formal sensível, não apenas reorganização narrativa. A mudança de meio reestrutura a experiência ficcional, convertendo ergodicidade em dramatização e sistema em conflito.

Conclui-se, portanto, que a adaptação seriada de *Fallout* deve ser compreendida como prática cumulativa e temporal, marcada por ciclos de estabilização e reconfiguração. A segunda temporada não inaugura ruptura, mas aprofunda a lógica adaptativa ao consolidar o universo televisivo como instância autônoma dentro da rede transmedial da franquia. A adaptação deixa de ser evento e passa a operar como condição permanente de existência do *storyworld*.

Como desdobramento futuro, torna-se pertinente a análise integral dos episódios da segunda temporada, a fim de verificar se a re-ancoragem canônica observada no episódio inaugural se mantém ou se dilui ao longo do arco narrativo. Igualmente promissora é a investigação comparativa entre mecânicas ergódicas específicas dos jogos (sistemas de karma, escolhas de facção e comandos de NPC) e as estratégias dramatúrgicas utilizadas pela série para converter tais estruturas em conflito político e moral. Tais caminhos podem contribuir para aprofundar a compreensão da adaptação como processo contínuo de customização intermedial em franquias contemporâneas.

Referências

AARSETH, Espen. **Cybertext:** perspectives on Ergodic Literature. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

BOGOST, Ian. **Persuasive Games:** the Expressive Power of Videogames. Massachusetts: MIT Press, 2007.

CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse:** narrative Structure in Fiction and Film. Nova York: Cornell University Press, 1978.

FELINTO, Érick. Materialidades da Comunicação: por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação. *In:* **COMPÓS, XIII Encontro Anual da Compós**, 2004. São Bernardo do Campo, SP.

GENETTE, Gérard. **Paratexts:** thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse:** An Essay in Method. Nova York: Cornell University Press, 1980.

GONÇALVES, Márcio. Os meios, seus usos, sua materialidade: a comunicação e sua epistemologia. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 163-172, set/dez. 2010. http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8183/5871. Acessado em: 18 jun. 2025.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JENKINS, Henry. **Convergence Culture:** where Old and New Media Collide. Nova York: NYU Press, 2006.

KRISTEVA, Julia. **História da linguagem.** Coimbra: Edições 70, 1969.

MITTELL, Jason. **Complex TV: the Poetics of Contemporary Television Storytelling.** Nova York: NYU Press, 2015.

NEWBY, Richard. Fallout Is a Brilliant Model for the Future of Video Game Adaptations. **Time**, 12 de abr. de 2024. Disponível em: https://time.com/6966286/fallout-video-game-adaptation/. Acesso em: 19 jun. 2025.

OTTERSON, Joe. 'Fallout' Nabs 65 Million Viewers in First Two Weeks of Availability, Amazon Claims. **Variety**, 29 de abr. de 2024. Disponível em: https://variety.com/2024/tv/news/fallout-amazon-series-ratings-1235985817/. Acesso em: 21 jun. 2025.

PEIXOTO, Gustavo Mangia. **Além do jogo:** a narrativa transmídia e o conteúdo fã como um influenciador do processo de decisão do jogador em videogames competitivos multiplayer. 2023. 141f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

SÁNCHEZ, Nieves Rosendo; SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo. Adaptación y transmedialidad: crítica de una oposición agotada. **Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos,** v. 7, n. 2, p. 335-352, verano 2019. ISSN 2255-4505.

SOARES, Sofia *et al.* Fallout: entre a narrativa interativa do jogo e a linearidade televisiva. *In:* CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 48., 2025, Vitória, ES. **Anais [...].** Vitória: Faesa, 2025.

TINUBU, Aramide. Prime Video's 'Fallout' Is an Ultra-Violent and Twistedly Fun Video Game Adaptation: TV Review. **Variety**, 10 de abr. de 2024. Disponível em: https://variety.com/2024/tv/reviews/fallout-tv-series-review-prime-video-1235964070/. Acesso em: 19 de jun. de 2025.

Rindo do fim do mundo: a ironia apocalíptica de *Fallout* (2024)

Bernardo Demaria Ignácio Brum, Luiz Felipe Salviano e Marcus Augusto da Silva Cordeiro

Este capítulo tem como objetivo compreender de que maneira a série *Fallout* (Prime Video, 2024), adaptação da consagrada franquia de videogames homônima, ocupa um lugar singular na cultura pop. A série é um dos muitos projetos de ficção científica da dupla Jonathan Nolan e Lisa Joy, já conhecidos na televisão pela ficção científica *Westworld* (HBO Max, 2016-2022), por sua vez adaptação do filme *Westworld - onde ninguém tem alma* (Metro-Goldwyn-Mayer, 1973). Assim como os jogos que a inspiraram, a série se insere em subgêneros populares como a distopia e o apocalipse, distinguindo-se pelo uso de uma sátira bem-humorada que articula uma crítica mordaz à nostalgia e ao tradicionalismo. Ao comparar *Fallout* com um *corpus* maior de ficções científicas distópicas audiovisuais, observa-se uma predominância de obras marcadamente dramáticas, como a já mencionada *Westworld*, *Black Mirror* (Netflix, 2011–presente) e *Ruptura* (AppleTV+, 2022-), além de clássicos como *Blade Runner – O Caçador de Andróides* (Warner Bros., 1982), *Gattaca: A Experiência Genética* (Columbia Pictures, 1997) e *Filhos da Esperança* (Universal Pictures, 2006). São menos frequentes, por outro lado, produções que operam sob uma chave satírica, como *Idiocracia* (20th Century Fox, 2006) ou *Desculpe Te Incomodar* (Annapurne Pictures, 2018). Nesse sentido, *Fallout* destaca-se por articular crítica social através do humor.

Paralelamente, podemos também compreender *Fallout* como um representante do gênero *atompunk*, uma vertente derivada do *cyberpunk* que se apropria de estéticas e tecnologias do passado. Diferentemente do *cyberpunk*, centrado em futuros tecnologicamente avançados e socialmente degradados (conceito conhecido como *high-tech, low life*), o *atompunk* mobiliza imaginários nucleares e estéticas dos anos 1950, tensionando nostalgia e ansiedade atômica.

Portanto, ancorado nos pilares da ficção científica, sátira e retrofuturismo, este capítulo pretende conduzir uma análise estética, partindo do método da revisão de literatura, sobre os principais elementos encontrados na série *Fallout*. Para tanto, iremos seguir o caminho metodológico de primeiro detalhar o gênero da ficção e distopia, fazendo um breve detalhamento panorâmico de suas preocupações sociais. Após isso, entrando na seara da comédia, analisamos primeiro como o elemento cômico pode ser usado para tecer críticas incômodas, servindo para destacar elementos disfóricos, e como tal crítica pode resultar em uma subversão do status quo, organizando para isso uma sátira ao que entendemos como a ideologia dominante. Essas duas partes

servirão como base para fundamentar a análise crítica da estética de *Fallout*, isto é, como os recursos visuais e sonoros empregados são capazes de gerar o riso a partir de uma disposição de elementos normalmente configurados em dramas sérios.

Na série *Fallout*, acompanhamos uma história ambientada no futuro distante de 2296, mais de duzentos anos após os Estados Unidos serem devastados por ataques nucleares decorrentes de uma guerra contra a China. Nesse cenário pós-apocalíptico, a narrativa se constrói a partir de três personagens centrais, apresentados a seguir:

Tabela 1: Personagens centrais de *Fallout*

Personagem	Descrição
Lucy MacLean	Habitante dos *Vaults* (ou Refúgios, na versão em português da *Amazon Prime Video*), espécie de *bunkers* anti-nucleares onde sobreviventes e seus filhos puderam sobreviver e perpetuar a espécie.
Maximus	Jovem escudeiro da Irmandade do Aço, uma facção hierárquica e militarizada de temperamento fanático.
Cooper Howard	Ator hollywoodiano de filmes de faroeste à época da guerra; após exposição à radiação, tornou-se um mutante longevo conhecido como necrótico (*ghoul*, no original), e hoje atua como caçador de recompensas.

Fonte: Elaborado pela autoria (2026).

A trama se desenvolve a partir do entrelaçamento dos caminhos desses três sujeitos: enquanto Lucy procura por seu pai, que foi sequestrado por invasores do bunker, seu caminho se cruza com o de Maximus, que procura ascender na hierarquia da Irmandade, e Cooper, agora transformado, sobrevive como caçador de recompensas em um mundo devastado. É nesse cruzamento de trajetórias — marcado por diferentes formas de sobrevivência, moralidade e pertencimento — que a série constrói sua tensão dramática e expande seu universo narrativo.

A franquia de videogames que originou a série teve início em 1997, com o lançamento de *Fallout* pela Interplay Productions, desenvolvido por Tim Cain e Leonard Boyarsky como sucessor espiritual de *Wasteland* (1988), jogo anterior da desenvolvedora. Inspirada nos *role-playing* games de mesa, como *Dungeons & Dragons*, a série recebeu sequências em 1998, 2008 e 2015, além de diversos spin-offs, entre eles *Fallout: New Vegas* (2010), amplamente reconhecido pela crítica, e *Fallout Shelter* (2015), voltado à administração de abrigos em

dispositivos móveis. Assim como nos jogos, a adaptação televisiva mobiliza uma estética tributária da ficção científica clássica, do faroeste e da publicidade estadunidense do pós-guerra, inserida, contudo, em um cenário pós-apocalíptico marcado pela vida em abrigos isolados, desertos radioativos, escassez de recursos e constante ameaça de criaturas mutantes e saqueadores.

Fantasmas da utopia atômica: *Fallout* e o futuro do passado

Para entender *Fallout*, consideramos salutar compreender dois subgêneros da ficção especulativa que adquiriram proeminência ao longo do século XX, a distopia e o pós-apocalipse. Uma categorização em linhas gerais faz-se necessária para notar como os gêneros se conectam em vários pontos, especialmente no tocante à crítica social.

Para a discussão dos gêneros audiovisuais, adotamos a abordagem semântico-sintática proposta por Rick Altman (1984, p. 12), segundo a qual o gênero narrativo pode ser compreendido tanto como um arranjo semântico resultante da experimentação formal de determinadas sintaxes quanto como uma estrutura previamente estabelecida capaz de incorporar novos significados semânticos. Tal perspectiva aproxima-se da concepção formulada, acerca da literatura, por Mikhail Bakhtin (2016, p. 12), que entende os gêneros do discurso como tipos relativamente estáveis de enunciados, nos quais tema, estilo e construção textual emergem como "correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem" (p. 20).

A distopia — termo cunhado por John Stuart Mill em 1868 para se referir a uma anti-utopia, partindo da união das palavras *dys* (ruim) e *topia* (lugar) — consagrou-se ao longo do século XX como um tipo de narrativa onde, por alguma razão estabelecida nos textos, a sociedade vive em um regime opressivo aos seus cidadãos. A motivação pode variar: em *1984* (1948), de George Orwell, por exemplo, há a existência de um Estado totalitário sempre a vigiar seus cidadãos, incutindo uma doutrina baseada no medo, enquanto em *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, os indivíduos são expostos a uma vida fútil e sem preocupações, aprisionados por medicalização e entretenimento vazio. Hilário (2013) filia-se nesse sentido à abordagem de Altman (1984), ao definir esse tipo de história como "denúncia dos efeitos de poder ligados à forma discursiva".

Pensar assim incorre em uma leitura da narrativa distópica como um conto de precaução, já que Hilário (2013, p. 206) descreve que o gênero mostra "danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam", classificando a típica história do gênero como "antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica". Entre elementos típicos que podem levar essa interpretação estão elementos como a "barbárie civilizada", que o autor (idem, p.

212) nota em elementos cotidianos versados em máquina de opressão, tal como a teletela vigiando Winston Smith em 1984. Outros traços típicos notados em pesquisa anterior (Brum, 2023, p. 65-66) são "a alienação dentro de um sistema incapaz de responder todas as suas angústias" seguida da introdução de um elemento disruptivo, bem como o uso da ironia (como a central de *fake news* de *1984* chamar-se Ministério da Verdade) reforçando a preocupação social da história. Tais elementos manifestam-se claramente em *Fallout*, cuja narrativa mobiliza trajetórias individuais que progressivamente revelam a artificialidade das estruturas sociais herdadas do mundo pré-guerra, expondo contradições ideológicas ocultas sob promessas de ordem, progresso e segurança.

Já o gênero pós-apocalíptico se dá, necessariamente, após um grande cataclisma que não apenas tornou a sociedade pior, com um regime autoritário, mas uma "terra de ninguém", com poucos sobreviventes. Os motivos podem variar, tais como guerras nucleares, pandemias de vírus, monstros como vampiros ou zumbis, depleção de recursos como combustível, entre outros. Para Soares (2020, p. 55), apesar das histórias terem como pano de fundo cataclismas grandes demais para podermos lidar apropriadamente, o grande interesse desse tipo de narrativa acabam sendo histórias de reconstrução, isto é, as novas relações sociais que surgem após esses eventos em grande escala.

Apesar de referenciais literários como *O Último Homem* (1826), de Mary Shelley, A *Praga Escarlate* (1912), de Jack London, e *Eu Sou a Lenda* (1954), de Richard Matheson, já apresentarem elementos centrais do gênero — como o isolamento progressivo dos protagonistas e elevados índices de mortalidade —, o principal referencial sintático e semântico das obras audiovisuais pós-apocalípticas consolida-se em *Mad Max 2 – A Caçada Continua* (Warner Bros., 1981), dirigido por George Miller. O filme acompanha um policial transformado em errante solitário que auxilia uma comunidade instalada em uma refinaria de petróleo a resistir a ataques de gangues motorizadas, cristalizando uma iconografia duradoura do gênero: exagero estético, figurinos próximos ao carnavalesco, violência gráfica e cartunesca e vastas paisagens desérticas habitadas por figuras marginalizadas. Produzido após a crise do petróleo e a Revolução Iraniana, o longa mobiliza, segundo Baishya (2011, p. 4), o conceito benjaminiano de "inconsciente ótico", no qual imagens amplamente circuladas passam a condensar visualmente experiências históricas traumáticas (como imagens de guerra, violência e destruição). A potência imagética de *Mad Max 2* decorre justamente da articulação entre forma estética e contexto histórico, marcado por golpes de Estado, guerras e regimes autoritários que alimentaram um sentimento coletivo de instabilidade. Como observa Sturtevant (2015, p. 182), o filme apresenta um mundo pós-colapso civilizatório no qual sobreviventes

defendem-se de forças bárbaras, evocando imaginários associados ao período posterior à Queda do Império Romano. Dessa forma, a estética pós-apocalíptica consolida imagens arquetípicas que emergem com maior intensidade em períodos de crise, associando paisagens de escassez e violência a traumas históricos reais. Tais elementos mantêm sua força ao longo do tempo justamente por permitirem sucessivas ressignificações em novos contextos culturais.

Não é difícil, pois, identificar em *Fallout* tais temas e arquétipos comuns na narrativa pós-apocalíptica consolidada por *Mad Max 2*. Sob a chave da comédia, *Fallout* aborda uma dissonância discursiva entre dois universos: de um lado, o pós-apocalipse da terra devastada (*wasteland*), que evoca o inconsciente óptico de um mundo devastado pela guerra nuclear, um trauma imagético cultivado pela memória cultural das bombas atômicas derrubadas em Hiroshima e Nagasaki; e de outro, a pesada propaganda de positividade a qual os habitantes dos *Vaults* são expostos, com o onipresente mascote *Pip Boy* afirmando a necessidade dever e submissão aos diretores de cada refúgio, os *Overseers*.

A questão da propaganda é onde observamos uma das principais marcas distintivas de *Fallout:* apesar de se passar em um futuro distante (mais especificamente, em 2296), a estética e os valores reproduzem a década de 1950. Entre os mais notórios exemplos na narrativa da série (e nos jogos), estão os *flashbacks*, com Cooper Howard apresentado como um famoso ator de filmes de faroeste que frequentemente expõe, em peças de propaganda ou em diálogos particulares, seus sentimentos anticomunistas; as artes dos pôsteres dos *Vaults* imitando a paleta de cores e o traço simples e cartunesco da época; e a trilha sonora, com nomes como Frank Sinatra, Nat King Cole, Johnny Cash, Ella Fitzgerald e Glenn Miller e outras estrelas da Era de Ouro do *jazz* e *country* estadunidenses.

Figuras 1 e 2: Propaganda patriótica estadunidense dos anos 1950; a sátira a esses valores em *Fallout*.





Fontes: UNT Digital Library; The Vault - Fallout Wiki. Disponível em: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc567/ ; https://fallout.wiki/wiki/Vault-Tec_We%27ll_Be_There_Poster_%28Fallout_76%29. Acesso em 4 set. 2025.

Por conta disso, *Fallout* é muitas vezes referido como uma das obras seminais do gênero *atompunk*, subgênero retrofuturista da ficção científica. Enquanto o *cyberpunk* — gênero extremamente influente originado em obras como *Neuromancer* (1984, William Gibson) —, imagina um futuro pessimista e decadente, assolado por grandes corporações, o *atompunk* é uma reimaginação do presente sobre o passado, reimaginando-o e exagerando seus principais traços, como o uso de energia nuclear, a Guerra Fria e o medo do Holocausto Atômico. A crítica do *atompunk* não é sobre um futuro pessimista, mas sim sobre um cancelamento de futuro enquanto projeto estético.

Nesse sentido, o retrofuturismo de *Fallout* pode ser compreendido à luz das reflexões de Simon Reynolds (2010) acerca da consolidação da nostalgia como valor cultural dominante nas sociedades contemporâneas. Em sua leitura, a nostalgia dialoga com o conceito de "musealização" formulado por Hermann Lübbe e posteriormente desenvolvido por Andreas Huyssen, tratando "da mentalidade arquivística não mais confinada à instituição do museu, mas

infiltrando-se para infectar todas as áreas da cultura e da vida cotidiana" (Reynolds, 2010, p. 23, tradução nossa[37]). O autor identifica uma inflexão histórica marcada pela passagem de uma cultura orientada ao futuro para outra voltada à preservação contínua do passado no presente. Tal compulsão arquivística aproxima-se do que Derrida (2001) denomina "Mal de Arquivo", conceito recuperado pelo próprio Reynolds (2010, p. 27-28); o filósofo francês relaciona a compulsão mórbida de repetir o passado à pulsão de morte freudiana, de tornar a vida orgânica em objeto inanimado. Se, como observamos, filmes como *Mad Max 2 - a caçada continua* refletem a angústia de momentos históricos como a crise de petróleo iraniana, o pós-apocalipse estagnado nos anos cinquenta de Fallout reflete esse Mal de Arquivo.

Assim, a necessidade de "canonizar" a cultura pop através do sentimento de nostalgia vem do que Reynolds (2010, p. xxviii) chama de "o presente perpétuo da infância", evocando uma sensibilidade positiva sobre o passado como um "paraíso perdido" envolvendo artefatos da cultura popular (idem, p. xxx). O autor adverte, nesse sentido, sobre os perigos do que chama de "nostalgia restaurativa", em oposição à reflexiva: a nostalgia restaurativa "se concentra em pompa, folclore e no nacionalismo romântico", alimentando o ego da população, mas também reabrindo antigas feridas culturais, que acaba funcionando como projeto político: "O perigo da nostalgia restaurativa reside na crença de que a 'integridade' mutilada do corpo político pode ser reparada" (idem, p. xxviii, tradução nossa[38]).

Isso nos leva a um outro conceito de Derrida: a "assombrologia", como lida por Mark Fisher (2022). No original, *hauntology*, o termo é um jogo com as palavras ontologia (o estudo das propriedades gerais do ser e da existência) e *haunt* (assombrar). O crítico inglês tinha como principal preocupação o que chamava de "cancelamento do futuro" por conta da aceleração da ideologia capitalista[39], e a assombrologia, justamente, reflete sobre a existência no presente assombrada pela presença incontornável do passado. Fisher (idem, p. 37) interpreta a assombrologia como "agência do virtual", isso é, algo que age mesmo sem existir, dando como exemplo o mundo do capitalismo tardio, que o autor vê como governado por abstrações financeiras. Isso entra em consonância

[37] [...] the archival mindset no longer confined within the institution of the museum but seeping out to infect every zone of culture and everyday life.

[38] No original: *The danger of restorative nostalgia lies in its belief that the mutilated 'wholeness' of the body politic can be repaired*.

[39] Não à toa, o livro mais famoso de Fisher é *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo que o fim do capitalismo?* (2020), uma coletânea de ensaios que tenta opôr-se ao ideal do capitalismo como única realidade possível, encarnado na frase de Margaret Thatcher "*There is no alternative*" (não há alternativa).

com o dito por Reynolds e a compulsão contemporânea pelo arquivo, pelo acesso material ao passado. Como notam vários críticos culturais, eventos distantes no tempo e/ou espaço tornaram-se imediatamente disponíveis.

A melancolia característica das produções marcadas pela assombrologia manifesta-se em movimentos como o *vaporwave*, que consiste em reapropriação de tendências musicais do passado. Tal lógica torna-se evidente nas *ecojams* do músico Daniel Lopatin — remixes de arquivos sonoros de décadas anteriores — que Simon Reynolds (2009, p. 81) relaciona à persistência da "memória cultural" e às "utopias enterradas dentro de comodidades capitalistas", expressão convergente com o diagnóstico fisheriano do "cancelamento do futuro" ou dos "futuros perdidos". Longe de se restringir ao campo musical, essa dinâmica manifesta-se em diversos âmbitos da sociedade, como nas infraestruturas digitais contemporâneas. Conforme argumenta Camila Leporace (2024), vivemos em uma *algoritmosfera*, um ambiente sociotécnico mediado por sistemas algorítmicos de previsão e recomendação que acarretam o que a autora chama de *circularidade*: o contínuo reforço de padrões de consumo, sempre repetindo conteúdos já familiares e restringindo a emergência do novo — isto constitui precisamente o cancelamento do futuro descrito por Fisher. Assim, a assombração do presente por futuros perdidos materializa-se de forma concreta em nossa realidade, na medida em que a repetição automatizada do já conhecido converte a nostalgia em condição operacional da cultura e da sociedade, produzindo uma temporalidade repetitiva e pouco aberta à imaginação de alternativas:

> O que deveria nos assombrar não é o *não mais é* da social-democracia realmente existente, mas o *ainda não é* dos futuros que o modernismo popular nos treinou para esperar e que nunca se materializaram. Esses espectros — os espectros dos futuros perdidos — reprimem a estrutura da nostalgia no realismo capitalista (Fisher, 2022, p. 47, grifo do autor).

A crítica de *Fallout* é justamente sobre um futuro perdido, um tempo que está à frente do nosso, mas que, em essência, é capaz apenas de se repetir. Cooper Howard está preso a ser um caçador de recompensas, típico de faroeste; Maximus, em tornar-se o herói de uma irmandade militarista fanática; Lucy, de cumprir o papel como uma mulher dentro da sociedade idealizada do *Vault*. Repetições determinadas pela sociedade disciplinar foucaultiana: a cultura, o exército e os papéis de gênero. Não à toa, o choque da primeira temporada da série vem justamente de descobrir, através dos flashbacks, que os *Vaults* são uma

competição capitalista feita por um pacto de empresários que especulam com a guerra nuclear. Assim, não se trata de um apocalipse por acidente, mas calculado como uma ótima fonte de negócios. A série representa uma forma exagerada do aceleracionismo, uma corrente teórica que propõe que o capitalismo seja levado às últimas consequências:

> Dentre todas as realizações, o capitalismo neoliberal também nos roubou o futuro. Ele converte tudo num presente eterno. [...] O futuro existe somente para ser colonizado, transformado numa oportunidade de investimentos. [...] O desconhecimento genuíno do futuro é transformado [por meio do comércio dos títulos financeiros derivativos] em uma questão de riscos calculáveis e administráveis (Shaviro, 2014, p. 19, tradução nossa[40]).

Porém, como descrevemos acima, *Fallout* organiza sua crítica ao justamente expôr uma dissonância entre a vida dentro dos *Vaults*, que reproduz o estilo de vida capitalista dos anos 1950 e a violência caótica da terra devastada (*wasteland*), dominada por mutantes (*ghouls*), monstros criados pela radiação e saqueadores. Além disso, há também total alienação na comunicação entre os *Vaults*, uma vez que, como vemos na série, muitos dos *bunkers* tiveram suas populações eliminadas por variados motivos. Há, portanto, o que podemos chamar de uma bolha conservadora, baseada no mérito de seus idealizadores de qual *Vault* prevalecerá no "darwinismo social" proposto. Não só isso, pois os habitantes do *Vault* de Lucy repetem uma vida pastoral, com uma plantação hidropônica com projetores que aludem a um grande campo aberto, com apartamentos decorados seguindo as tendências cinquentistas e casamentos realizados por sacerdotes, com as noivas paramentadas com roupas tradicionais do século XX.

[40] No original: *Among its other accomplishments, neoliberal capitalism has also robbed us of the future. For it turns everything into an eternal present. [...] the future exists only in order to be colonized and made into an investment opportunity. [...] the genuine unknowability of the future is transformed into a matter of calculable, manageable risk*.

Figura 3: A vida artificial que tenta replicar a realidade antiga.



Fonte: Fallout Wiki. Disponível em: https://fallout.fandom.com/wiki/Vault_33_dweller. Acesso em 5 set. 2025.

Assim, a temporalidade apresentada em *Fallout* pode ser compreendida como resultado extremo desse processo de saturação nostálgica. Se, conforme Fisher, o capitalismo tardio produz um presente assombrado por futuros não realizados, a organização social dos *Vaults* materializa precisamente essa lógica ao transformar o passado em horizonte exclusivo de experiência. Tal condição aproxima-se da hiper-realidade de Jean Baudrillard (1981), em que modelos simbólicos precedem e substituem o real, gerando um "real sem origem nem realidade", o "deserto do próprio real" (p. 8). Nos abrigos subterrâneos, a estética dos anos 1950 opera como simulação normativa que organiza comportamentos, afetos e expectativas sociais, fazendo com que o "cancelamento do futuro" fisheriano encontre sua expressão espacial: embora situado em 2296, o futuro permanece imaginativamente bloqueado e reduzido à repetição de valores pré-nucleares. *Fallout* habita, assim, um simulacro temporal no qual progresso e transformação tornam-se impossíveis, convertendo nostalgia em mecanismo de estabilização ideológica; o deserto pós-apocalíptico e os *Vaults* configuram duas faces da mesma condição histórica — fora deles, a ruína material do futuro; dentro, sua simulação permanente. Quando o real deixa de operar como referência estável, a nostalgia torna-se mecanismo artificial de produção de sentido (Baudrillard, 1981, p. 14), motivo pelo qual o autor identifica na obra de Philip K. Dick — como *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas*? (1968), *O Relatório Minoritário* (1956) e *Lembramos para Você a Preço de Atacado* (1966) — uma ficção do hiper-real fundada na instabilidade da realidade e na dúvida quanto à autenticidade do sujeito e do mundo que habita.

A construção de uma hiper-realidade capaz de aprisionar seus indivíduos em um "eterno agora", orientado pela restauração de valores passados e pela

impossibilidade de futuros alternativos, aproxima-se da leitura que Benjamin Teitelbaum (2020) realiza do Tradicionalismo, movimento definido em oposição ao projeto moderno racionalista. Antes marginal, essa corrente ganha visibilidade política com a eleição de Donald Trump em 2016 e a atuação de ideólogos como Steve Bannon nos Estados Unidos e Aleksandr Dugin na Rússia. Segundo Teitelbaum, o Tradicionalismo baseia-se na rejeição do progresso moderno em favor de verdades consideradas atemporais, compreendendo a história como um ciclo entre eras de ascensão e decadência e defendendo formas hierárquicas de organização social, conforme formulado por pensadores como René Guénon e Julius Evola.

Marcadamente antagônico ao pensamento democrático contemporâneo, o Tradicionalismo sustenta a necessidade de Estados conduzidos por uma "elite espiritual", aproximação que ecoa a figura do *Overseer* em Fallout: lideranças incumbidas de restaurar ordem a partir do colapso social. De modo semelhante ao universo da série, essa corrente entende que o presente — percebido como degenerado pelo legado iluminista — deve ser destruído para possibilitar regeneração futura. Em entrevista analisada por Teitelbaum (2020), Bannon descreve a destruição como parte necessária de um ciclo histórico, mobilizando a noção schumpeteriana de "destruição criativa", paralela ao projeto especulativo de colapso global apresentado em *Fallout*. Assim, argumentamos que a série constrói uma distopia retrô que mobiliza estéticas do passado para refletir ansiedades políticas contemporâneas, dialogando tanto com a dificuldade da esquerda em imaginar novos futuros quanto com formas de "nostalgia restaurativa" associadas a vertentes conservadoras radicais. Contudo, como indicado anteriormente, a obra articula tais tensões por meio da comédia e da sátira, aspecto cuja função crítica será discutida na seção seguinte.

Um apocalipse hilariante: comédia como elemento perturbador em *Fallout*

Descrevemos que *Fallout*, ao apresentar uma distopia sobre um futuro perdido, condenado a repetir os valores do passado em um mundo que não suporta mais tal intervenção a não ser em rincões, o faz sob a chave da comédia. Mas como funciona tal elemento satírico e, mais importante, o que entendemos quando classificamos o gênero da série como "comédia"? Para responder tal questão, é necessário refletir sobre alguns modelos que pensam a função social do riso.

O primeiro tratado famoso sobre a comédia, como muitos já sabem, trata-se de um texto perdido: seria o segundo livro da *Poética*, de Aristóteles (2008). No texto que foi recuperado, na parte sobre a tragédia, temos aquela que é a distinção mais famosa entre a tragédia e a comédia: a primeira seria a *mimesis*

do belo e de pessoas belas, enquanto a comédia seria a imitação de pessoas inferiores:

> A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor (Aristóteles, 2008, p. 45-46).

Isto exprime a visão da época, como quando discorre que quando a poética "expressa o que poderia acontecer" e que a comédia não escreve sobre "determinadas pessoas", atribuindo nomes ao acaso e que a estrutura das consequências positivas e negativas para os bons e maus ser o "prazer essencial da comédia" (idem, p. 63). Afinal, ao longo dos séculos fez-se comédias com pessoas reais, dores, vícios e dos poderosos. Porém, identifica-se aqui o princípio de representar ou imitar o inferior. E por que essa "representação inferiorizante" provocaria risos? Bergson (2018) identifica o cômico como algo intrinsecamente humano, além de ser dotado de insensibilidade: "A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção" (p. 7). Há a resistência por parte do autor dessa valoração da comédia como algo "baixo" do cômico e como algo subjetivo. Para ele, é algo que surge quando, em um grupo de pessoas, uma delas é alvo de atenção "calando a sensibilidade e exercendo tão-só a inteligência" (Bergson, 2018, p. 9). O risível, para o autor, parte de um desvio naturalizado, exemplificando com um tropeço na rua: "os músculos continuaram realizando o mesmo movimento, quando as circunstâncias exigiam coisa diferente" (ibidem). O desvio pode ser sistemático e amplificado, como no exemplo dado pelo autor de *D. Quixote* (1605), de Cervantes, onde um fidalgo que leu muitos romances de cavalaria torna-se um cavaleiro errante, crendo viver histórias da época da alta cavalaria, com a cena mais simbólica sendo a luta do protagonista contra um moinho de vento que crê ser um dragão. Por nós sabermos que Quixote é um "homem inferior" (um pequeno nobre com delírio de grandeza) e por não acreditarmos que moinhos de vento são dragões, Quixote torna-se engraçado pela presença de seu ajudante Sancho Pança, um camponês de mentalidade realista que serve como seu contraponto. É a defesa de Bergson (2018) do cômico como um mecanismo de correção: quando uma atividade se isola do tecido social, quando há "indício de excentricidade",

> (...) a sociedade não pode intervir no caso por uma repressão material, dado que não é atingida de modo material. Ela está

> diante de algo que a inquieta, mas a título de sintomas apenas — simplesmente ameaça, no máximo um gesto. E, portanto, por um simples gesto ela reagirá. O riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social (Bergson, 2018, p. 45-46).

Pode-se pensar que essa concepção de riso como correção é excessivamente hierárquico: ri-se, de acordo com Aristóteles e Bergson, do elemento desviante, da deformação, do feio e do inferior. Porém, há uma segunda corrente de pensamento que encara o humor como possibilidade de subversão, a partir dos estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin sobre a obra de François Rabelais, escritor francês do período do Renascimento criador dos gigantes Gargântua e Pantagruel. Por conta da cultura e estética burguesa, Bakhtin (1987, p. 3) considera que a originalidade da cultura cômica popular antiga acaba ofuscada. O autor descreve no surgimento dos fenômenos das festas populares de carnaval na Idade Média e no Renascimento uma manifestação que "opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época" (ibidem). Ainda de acordo com o autor,

> Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista (Bakhtin, 1987, p. 5).

Não é um fenômeno novo, de acordo com Bakhtin, uma vez que a cultura sempre produziu, além dos cultos, mitos e heróis sérios, rituais blasfemos,

relatos cômicos e sósias paródicos (ibidem). Para o autor, o humor não atua apenas como correção do diferente, mas também celebra uma cultura popular não-oficial, contraditória àquela ditada pela Igreja e Estado. A partir de estudos de Alexander Vesselovski, Bakhtin (1987, p. 81) reflete sobre a figura do bufão como sendo um "porta-voz da outra verdade, não-feudal, não oficial". Assim, o riso nunca consegue ser "inteiramente oficial", usado como instrumento de opressão, mas também uma arma de libertação popular (ibidem). A carnavalização representa assim uma liberdade, ainda que efêmera: "Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus." (Bakhtin, 1987. p. 9).

O autor não restringe riso e carnaval às festas populares, estendendo-o às artes e a momentos históricos como o Renascimento — que, além de Rabelais, contou com outros mestres como Molière. Bakhtin afirma que o carnaval liberta a consciência do domínio da concepção oficial e permite um olhar crítico e positivo sobre o mundo, antagônico ao niilismo e orientado pelo devir, pela renovação e energia popular: "É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida." (Bakhtin, 1987. p. 239).

Essa análise comparativa de três conceitos diferentes visa refletir sobre a natureza do riso e do cômico, pensando como o mesmo pode ser utilizado tanto como mecanismo de correção quanto de subversão. Em *Fallout*, apontamos exemplos de todas as categorizações do humor. Há uma evidente brincadeira com desvios, como quando Maximus conhece um dos supostamente heróicos Cavaleiros da Irmandade do Aço, apenas para descobrir que ele é arrogante e elitista, ordenando trabalhos extenuantes; ou quando o Lucy tenta nocautear Cooper Howard com um tranquilizante, mas o mesmo, dependente de substâncias, ignora o ferimento, afirmando ser "um gole muito pequeno em um balde muito grande de drogas". São muitas as *gags* visuais que enquadram algo que deveria ser, mas acaba agindo no sentido contrário, tal como quando Lucy, ao interagir com um robô médico, diz temer se tornar sua escrava sexual, ao que o robô, ofendido, responde: "*Não! Que ideia repulsiva. Eu vou apenas coletar os seus órgãos!*".

O potencial anti-hierárquico da série é obscurecido por uma atmosfera de alienação (nos *Vaults*) e niilismo (na superfície). Nesse contexto, a carnavalização descrita por Mikhail Bakhtin — associada à heteroglossia como coexistência de múltiplas vozes — emerge do choque entre mundos sociais distintos. Ao analisar as imagens exageradas de François Rabelais, Bakhtin (1987, p. 17) define o realismo grotesco como o rebaixamento do elevado ao plano

material e corporal. Entre seus exemplos centrais está *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, onde mulheres contam relatos inusitados enquanto se refugiam da peste negra — em jardins, e não em igrejas ou escolas de filosofia. Isso "dá às personagens e ao autor o direito [...] de usar de uma franqueza e de uma liberdade especiais" (Bakhtin, 1987 p. 238).

Em nossa leitura, apesar de também rir dos desviantes, o elemento mais hilariante de *Fallout* é justamente a "eufemização" do apocalipse nuclear que tem o efeito contrário: explicitar a horripilante realidade dos seus personagens. Isso é, os "escolhidos" dos *Vaults* são expostos como figuras alienadas, vitimadas por mal-intencionados; os *Overseers* são figuras caricatas ou ameaçadoras; a Irmandade do Aço não traz ordem, mas temor com suas tendências militaristas. O realismo grotesco de *Fallout* mostra como a promessa de existência positiva no *Vault* entrega uma ideologia falida, moribunda, e seus partícipes são presas fáceis para as intempéries do mundo real.

Figura 4: A ironia em *Fallout* pode ser vista na dissonância entre positividade e violência, tal como a metralhadora que solicita calma.



Fonte: Screen Rant. Disponível em: https://screenrant.com/fallout-tv-show-not-adapt-game-story-good. Acesso em 9 set. 2025.

Uma sequência que ajuda a compreender essa chave de leitura pode ser vista logo no primeiro episódio (ironicamente intitulado *The End*), quando Lucy, após ser apresentada pelo roteiro, tem um casamento arranjado com um dos habitantes de um *Vault* vizinho. É onde temos a oportunidade de conhecer o *Vault* 33, como vivem e como pensam seus habitantes: a moral pública cinquentista, as hortas hidropônicas que simulam grandes plantações, a decoração retrô, os

costumes sexuais incestuosos. Tudo começa a mudar quando Lucy estranha a falta de refinamento social do noivo e descobre que ele e seus companheiros são saqueadores disfarçados, que facilmente fazem várias vítimas. A carnificina frente aos projetores que simulam um campo ensolarado é filmada em câmera lenta ao som da canção "*Some Enchanted Evening"* (1963), pelo grupo vocal The Castells.

O contraponto entre imagem e música, recurso tornado famoso por Stanley Kubrick em cenas como a bomba atômica explodindo ao som de "*We'll Meet Again*" de Vera Lynn em *Dr. Fantástico* (1964), também é sintetizada nessa cena: trata-se de uma repetida *gag* da franquia que os moradores dos *bunkers* vivem em uma "hiper-realidade" idealizada, um "mundo que já foi" e cuja incapacidade de tornar-se outro acaba condenando aquele projeto ideológico de humanidade. Porém, *Fallout* recusa a levar a sério mesmo a carnificina e provoca um riso desconfortável: sua "carnavalização", em última análise, recusa um "destronamento simbólico". Aquela realidade é uma farsa, mas não há nada por trás além de violência absurda, vazia. Sendo anti-conclusivo até o final da temporada, não há exatamente "catarse": Maximus se torna um herói por meio de uma farsa, Lucy descobre que seu pai é um dos vilões, Cooper descobre que sua esposa é uma das responsáveis pelo Holocausto nuclear.

Outra revelação que sintetiza todo esse jogo entre humor e desencantamento é a imagem do garoto-propaganda *Pip Boy* levantando o polegar de maneira cordial: o gesto serve, na verdade, para medir a altura de um cogumelo atômico. Se você não conseguir cobrir com o seu dedo, você está condenado.

Conclusão

Este capítulo intentou mostrar como a série *Fallout* (2024) e os jogos que a inspiraram se destacam ao construir uma narrativa pós-apocalíptica através da sátira dos valores culturais estadunidenses. Através da exploração de temas como a distopia, nostalgia, tradicionalismo e comédia, intentamos mostrar como é organizada uma crítica à uma sociedade que, na série, se apega aos valores do passado e é incapaz de produzir futuro, apenas um "eterno presente" estilizado como o passado. Concluímos que o uso do humor e da ironia substitui um *pathos* trágico por um riso desconfortável, questionando a ideologia dominante do capitalismo como a única alternativa lógica, apresentando uma versão debochada de um futuro grotesco guiado por esses valores. O uso da estética retrofuturista e *atompunk* faz *Fallout* refletir sobre a relação entre tecnologia, sociedade, cultura e a produção e destruição de projetos políticos e futuros possíveis. A série instiga ao pensar sobre a materialização da nostalgia enquanto

valor cultural que guia uma sociedade, considerando suas implicações não pela denúncia sentimental, mas através de uma elaborada provocação estética.

Referências

ALTMAN, Rick. A semantic/syntactic approach to film genre. **Cinema Journal.** Texas, v. 23, n. 3, p. 6–18, 1984.

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAISHYA, Anirban Kapil. Trauma, post-apocalyptic science fiction & the post-human. **Wide Screen**, Leeds, v. 3, n. 1, jun. 2011.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Débora Cristina Morato Pinto e Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.

BRUM, Bernardo Demaria Ignácio. Viver para trabalhar: o realismo capitalista de Ruptura (2022). **Culturas Midiáticas**. [S. l.], v. 20, p. 61–80, 2023. DOI: 10.22478/ufpb.2763-9398.2023v20n.67811. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/67811. Acesso em: 25 nov. 2024.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FISHER, Mark. Fantasmas da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos. Tradução de Guilherme Ziggy. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.
HILÁRIO, Leomir Cardoso. **Teoria crítica e literatura**: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201–215, 2013.

LEPORACE, Camila De Paoli. **Algoritmosfera:** a cognição humana e a inteligência artificial. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Hucitec, 2024.

REYNOLDS, Simon. **Retromania**: pop culture's addiction to its own past. London: Faber & Faber, 2011.

SHAVIRO, Steven. **No speed limit:** three essays on accelerationism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

SOARES, Janile Pequeno. **O último homem (1826):** distopismo e profecia feminina no romance de Mary Shelley. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

STURTEVANT, Paul B. A grail or a mirage: searching the wasteland of The Road Warrior. In: HARTY, Kevin J. (ed.). **The Holy Grail on film:** essays on the cinematic quest. Jefferson: McFarland, 2015.

TEITELBAUM, Benjamin R. **Guerra pela eternidade:** o retorno do tradicionalismo e a ascensão da direita populista. Tradução de Cynthia Costa. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

A performance do "eu" em *Bebê Rena*: do individual ao coletivo, as potências e desafios da autoficção em tempos de cultura participativa

Glauco Saldanha de Medeiros e Juarez Guimarães Dias

A emergência e consolidação das mídias digitais e dos ambientes conectados ampliou as possibilidades de agência dos públicos, que passaram a intervir nas narrativas para além da posição de consumo. Nesse contexto, Jenkins (2009, p. 31) utiliza o termo "convergência" para "definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando". O autor ressalta que tal nomenclatura transforma a relação entre as tecnologias existentes atualmente, as indústrias, os mercados, os gêneros e os públicos. Em um ambiente de convergência, a interatividade dos públicos acontece de diversas formas, na medida em que "quando as pessoas assumem o controle das mídias, os resultados podem ser maravilhosamente criativos; podem ser também uma má notícia para todos os envolvidos" (Jenkins, 2009, p. 47). Nesse contexto, a produção livre de conteúdos, comentários e outros recursos sociotécnicos, associada à autonomia proporcionada pelas redes e pelos fóruns, favorece a criação de desdobramentos narrativos de diversas ordens por meio da participação dos públicos.

A discussão proposta pelo autor é aprofundada em *Cultura da conexão* na qual Jenkins, Green e Ford (2022) deslocam o foco da lógica de distribuição para a de circulação, propondo compreender o ambiente digital como "um modelo híbrido e emergente de circulação em que um mix de forças de cima para baixo e de baixo para cima determina como um material é compartilhado, através de culturas e entre elas, de maneira muito mais participativa (e desorganizada)" (Jenkins *et al*., 2022, p. 24). Os autores enfatizam que "as decisões que cada um de nós toma quanto ao passar adiante ou não um texto de mídia [...] estão remodelando o próprio cenário da mídia" (Jenkins *et al*., 2022, p. 24), o que reforça a centralidade da agência dos públicos nas dinâmicas comunicacionais contemporâneas. Ao mesmo tempo, eles lembram que, embora as plataformas tenham ampliado os meios técnicos de circulação, o compartilhamento e o boca a boca são práticas anteriores à internet e historicamente vinculadas às interações sociais (Jenkins *et al*., 2022). Nesse sentido, a noção de "propagabilidade" torna-se central, pois designa o "potencial – técnico e cultural – de os públicos compartilharem conteúdos por motivos próprios" (Jenkins *et al*., 2022, p. 26), articulando infraestrutura técnica, repertórios culturais e formas de engajamento.

Em abril de 2024, a Netflix lançou *Baby Reindeer* (*Bebê Rena*, em português), minissérie britânica de sete episódios que rapidamente alcançou

grande repercussão global. Apenas no período de 22 a 28 de abril de 2024, a produção registrou mais de 87 milhões de horas assistidas em todo o mundo, totalizando mais de 83 milhões de visualizações (Netflix, 2024). Trata-se de uma comédia dramática criada por Richard Gadd, escritor, ator, diretor, roteirista e comediante escocês, que também assina o roteiro e interpreta o protagonista, Donny, personagem construído a partir de sua própria experiência. Baseada em fatos reais, a obra narra a história de perseguição e assédio vivida por Gadd, ao mesmo tempo em que a reinscreve em uma linguagem seriada marcada por procedimentos de dramatização.

Na história encenada pela minissérie, Donny é perseguido e assediado por Martha ao longo de mais de três anos. Segundo a narrativa, ela teria enviado ao protagonista mais de 41 mil e-mails e cerca de 350 horas de mensagens de voz, além de comparecer repetidamente ao seu local de trabalho, frequentar seus shows de *stand-up* e também assediar seus pais. Paralelamente ao assédio de Martha, Gadd retrata ainda um episódio de abuso sexual cometido por um mentor influente da indústria cultural, produtor e roteirista, que na minissérie aparece com o nome de Darrien. A construção narrativa, portanto, articula violência, trauma e exposição pública em uma forma seriada que mobiliza simultaneamente referencialidade e ficcionalização.

Também chama atenção o modo como os desdobramentos narrativos em outros espaços de circulação contribuíram para ampliar o consumo da obra. Uma matéria da Forbes, publicada em 25 de maio de 2024, intitulada "Como *Bebê Rena* extrapolou as telas e gerou consequências na vida real" (Placido, 2024), é um exemplo de como a repercussão jornalística parece ter impulsionado novas camadas de interesse em torno da minissérie. Nesse movimento, a produção permaneceu por oito semanas no Top 10 global da Netflix (2024), ampliando o engajamento em torno da trama e de todos os envolvidos.

O êxito de *Bebê Rena* não se expressa apenas na repercussão nas redes sociais e na mídia tradicional, mas também no circuito internacional de premiações. A minissérie foi um dos destaques de indicações e premiações relevantes da temporada no Emmy 2024 (Fantinato, 2024), no BAFTA 2025 (Coletti, 2025), no Globo de Ouro 2025 (Stanga, 2025) e no Critics Choice Awards 2025 (Nolla, 2025), conquistando no total mais de 22 prêmios, reconhecimento que reforça o impacto cultural e midiático da obra.

A minissérie extrapolou os limites da tela e se consolidou como um dos principais fenômenos seriados dos últimos anos. O sucesso da produção, contudo, foi acompanhado de uma consequência imediata e preocupante: a mobilização *on-line* de parte do público para identificar as pessoas reais

retratadas na narrativa, o que resultou em práticas de *doxxing*[41], acusações falsas e um intenso debate sobre os limites entre ficção e vida real.

Bebê Rena, criada e protagonizada por Richard Gadd, constitui um exemplo instigante de autoficção audiovisual, na medida em que articula a experiência pessoal do roteirista e ator com recursos ficcionais para compor uma narrativa de forte carga emocional e estética. A obra dramatiza eventos vividos pelo próprio autor, incluindo perseguição e abuso, mas parece fazê-lo a partir de um "pacto ambíguo" com o público: Gadd não se apresenta explicitamente como ele mesmo, e sim como Donny, personagem que preserva traços de sua trajetória, de sua história e de seu trauma.

Faedrich (2015, p. 47) define esse "pacto ambíguo" como um contrato de leitura em que autor, narrador e personagem compartilham a mesma identidade, sem que isso implique compromisso com a veracidade estrita da escrita autobiográfica. A articulação entre experiência íntima e linguagem seriada, nesse sentido, produz uma obra complexa, que convoca a empatia do público e, ao mesmo tempo, evidencia os riscos de transformar o trauma em produto narrativo em um ecossistema digital marcado por exposição e viralização.

Sob essa perspectiva, *Bebê Rena* pode ser compreendida como um exemplo do uso da autoficção enquanto estratégia narrativa que embaralha as fronteiras entre o autobiográfico e o ficcional, estabelecendo com o espectador um pacto de leitura instável (Faedrich, 2015). A hipótese que orienta este trabalho é a de que a estrutura autoficcional da minissérie, ao performar uma verdade sem se comprometer integralmente com a veracidade factual, funcionou como um convite para que o público preenchesse lacunas interpretativas, convertendo a experiência artística em força de engajamento narrativo, mas também em um campo de riscos éticos com efeitos danosos no mundo real.

Esses indícios nos levam a questionar: em que medida a estratégia autoficcional adotada em *Bebê Rena* estimulou formas de participação digital orientadas à busca de evidências sobre a história? Partimos da hipótese de que essa dinâmica possivelmente não se configuraria da mesma maneira caso a obra fosse apresentada estritamente como ficção ou como documentário. Assim, ao longo do texto, buscaremos compreender a repercussão da série, analisando alguns aspectos à luz da autoficção; assim como buscaremos também definir e contextualizar o conceito de autoficção a partir de textos teóricos de referência, bem como analisar de que modo recursos como a "performance do trauma", a

[41] *Doxxing* (ou *doxing*) é o ato de coletar e divulgar informações pessoais e privadas de um indivíduo sem seu consentimento, com a intenção de causar dano, constrangimento ou incômodo.

“engenharia do eu” e o “pacto ambíguo” contribuíram para a força emocional e o sucesso crítico da série, favorecendo o transbordamento da narrativa para a vida real.

Do ponto de vista metodológico, o trabalho se desenvolve por meio de uma pesquisa exploratória, de caráter bibliográfico e analítico, concentrando-se na repercussão pública e midiática da obra *Bebê Rena*, tendo a autoficção e a cultura participativa como operadores analíticos centrais. O corpus empírico articula três dimensões: a) a própria obra audiovisual seriada, examinada em sua estrutura narrativa, construção dos personagens e a performance autoral do protagonista; b) paratextos e declarações públicas do criador Richard Gadd em entrevistas e declarações públicas à imprensa e nas redes sociais digitais; c) os desdobramentos da recepção da série em ambientes digitais, observados em reportagens jornalísticas e práticas de identificação, por parte de pessoas do público, das pessoas reais retratadas na narrativa, assim como suas práticas de *doxxing* e assédio. Quanto às categorias analíticas mobilizadas temos o pacto ambíguo de leitura, a performance e engenharia do “eu” e os procedimentos de ficcionalização do real, aplicadas tanto à leitura da obra *Bebê Rena* quanto à observação de seus desdobramentos e repercussões externas a ela. Nessa direção, a pesquisa articula análise audiovisual, análise paratextual e análise de recepção mediada por plataformas digitais, buscando compreender de que modo a narrativa autoficcional seriada, ao circular por ecossistemas digitais, pode ultrapassar os limites da obra narrativa, estendendo-se aos circuitos de circulação e apropriação pelos públicos.

Delimitações da autoficção

O conceito de autoficção, tal como vem sendo formulado por teóricos contemporâneos, distancia-se da ideia de um espelhamento fiel do real. Essa exposição de si, em vez de configurar uma confissão transparente ou um gesto de vaidade, é entendida por Sergio Blanco (2023) como escritas do eu, nas quais o sujeito se produz e se reprojeta, partindo da experiência pessoal para ultrapassá-la e, desse modo, alcançar o outro. Para Blanco (2023), toda autoficção tem origem no eu, mas não se encerra nele; ao contrário, é justamente pela mediação desse eu que o autor acessa a alteridade. Em *Bebê Rena*, Richard Gadd não apenas narra sua trajetória: ele a “engenharia” para o formato de minissérie. A personagem central, Donny Dunn, interpretada pelo próprio Gadd, encarna esse eu em tensão entre o verdadeiro e o simulacro, funcionando como um dispositivo por meio do qual o autor explora e ressignifica seu trauma a partir de uma posição de controle estético.

Essa elaboração é oferecida ao público por meio do que Diana Klinger (2008) define como performance. Gadd não apenas escreve a narrativa, mas também a encena, colocando seu próprio corpo em cena para reatualizar a experiência da dor. Tal escolha produz uma intimidade e um efeito de autenticidade dificilmente alcançáveis com outro intérprete. Klinger (2008, p. 22) argumenta que a autoficção constrói um "mito do escritor", e, em *Bebê Rena*, Gadd passa a ocupar a posição de mito do sobrevivente que converte o sofrimento em forma narrativa. O efeito possível desse gesto, a nosso ver, é a intensificação do vínculo emocional com o espectador, que deixa de ocupar apenas o lugar de observador e passa a se perceber como testemunha íntima de uma confissão.

Ao comentar sua própria obra, Gadd também separa fidelidade factual de fidelidade emocional, afirmando que o que foi "emprestado [da realidade] é uma verdade emocional, não um perfil fato a fato de alguém" (Ellingham, 2024). É justamente nesse ponto que se revela a potência da autoficção, na possibilidade de transmitir a verdade de um afeto com mais força do que a reconstituição literal dos acontecimentos.

Se deslocarmos essa discussão para o campo conceitual da autoficção em sua tradição crítica, *Bebê Rena* se torna ainda mais legível como obra de fronteira. Em *Ensaios sobre a autoficção* (2014), a própria formulação de Serge Doubrovsky para seu livro *Fils* (1977) reaparece como marco fundador de uma escrita que combina "acontecimentos e fatos estritamente reais" com uma "aventura da linguagem", recusando o modelo autobiográfico clássico e assumindo um procedimento de invenção formal (Gasparini, 2014, p. 185-186). Mais do que um rótulo estável, a autoficção nasce, portanto, como tensão entre referencialidade e elaboração estética. Uma tensão particularmente produtiva para pensar narrativas seriadas contemporâneas em que o "eu" é simultaneamente fonte, matéria e construção.

Nesse sentido, a observação de Gasparini (2014) é especialmente fecunda para o caso de Gadd, ao retomar a herança de Doubrovsky (1977), o autor enfatiza que "não é possível se contar sem construir um personagem para si", nem sem operar seleção, amplificação, reconstrução e invenção no processo narrativo (Gasparini, 2014, p. 186). Esse ponto é decisivo para evitar uma leitura ingênua de *Bebê Rena* como simples testemunho audiovisual. O que a minissérie oferece não é a transparência do vivido, mas sua configuração narrativa: Donny Dunn não é um espelho de Richard Gadd, e sim a forma dramatúrgica que torna narrável suas experiências traumáticas. A autoficção, aqui, aparece menos como traição do real e mais como condição de possibilidade de sua elaboração pública.

A própria coletânea *Ensaios sobre autoficção* (2014) aponta para essa impossibilidade de uma restituição plena do vivido. Na apresentação do volume, o termo autoficção é situado como categoria que extrapola a literatura e passa a circular também em outras artes e discursos de legitimação; o neologismo, antes controverso, ganha espessura histórica e passa a nomear diferentes práticas de autoescrita e autorrepresentação (Noronha, 2014). Isso ajuda a compreender por que *Bebê Rena* pode ser lida sob esse prisma, mesmo sendo uma obra seriada audiovisual, pois não se trata de transplantar um conceito literário de forma mecânica, mas de reconhecer a persistência de um problema formal e ético, como narrar a si mesmo quando a própria experiência já chega atravessada por linguagem, memória e performance?

É nesse ponto que a contribuição de Wolfgang Iser (2013) se torna particularmente relevante. Em *O fictício e o imaginário*, esse autor propõe que o fictício não seja tomado como simples oposto do real (ou como sinônimo de mentira), mas como um ato intencional que opera na relação entre real, fictício e imaginário, afirmando que "a relação dupla da ficção com a realidade deveria ser substituída por uma relação tríplice" (Iser, 2013, p. 31). Nessa questão, o autor entende que o fictício opera por meio de um movimento específico, pois "o ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites" (Iser, 2013, p. 33). Essa perspectiva desloca a discussão de uma oposição binária para uma dinâmica relacional, a ponto do autor afirmar que "desaparece, assim, a oposição entre ficção e realidade" (Iser, 2013, p. 34). No interior do texto literário, um dos mecanismos centrais desse processo é a seleção, uma vez que "a seleção é uma transgressão de limites" (Iser, 2013, p. 35), responsável por destacar, reorganizar e dar nova função aos elementos extraídos de sistemas referenciais prévios. Essa chave é extremamente produtiva para pensar *Bebê Rena*, pois a série não abandona o real, mas o reconfigura, e também não inventa, mas formaliza imaginariamente aquilo que, sem trabalho de linguagem e cena, permaneceria como experiência informe.

A teoria dos "atos de fingir" de Iser (2013) permite ainda refinar a análise da operação autoficcional de Gadd. No capítulo em que apresenta a diferenciação funcional desses atos, Iser nomeia explicitamente a tríade "seleção – combinação – autoindicação" (Iser, 2013, p. 34). A partir daí, ele mostra que a seleção recorta e hierarquiza materiais de experiência, afirmando que "a seleção é uma transgressão de limites" (Iser, 2013, p. 35), e acrescenta que ela permite "apreender a intencionalidade de um texto" (Iser, 2013, p. 36). Em seguida, ao tratar da combinação, Iser a define como operação intratextual, indicando que "a combinação é um ato de fingir" (Iser, 2013, p. 37). Em *Bebê Rena*, isso parece se manifestar tanto na composição de cenas quanto no próprio dispositivo autoral,

visto que Gadd seleciona episódios, combina temporalidades e afetos em uma dramaturgia seriada e, ao interpretar um alter ego de si mesmo, torna visível a operação de construção. A série não dissolve a referencialidade a reinscrevendo em um arranjo formal em que o "eu" é, ao mesmo tempo, índice biográfico e personagem.

A leitura de Marcio Serelle (2024), ao retomar Iser para pensar narrativas seriadas de fatos dramatizados, ajuda a aproximar esse modelo de *Bebê Rena*. Ao discutir Iser, Serelle afirma que "o componente fictício transgride limites e realiza a mediação entre a realidade e o imaginário" e destaca ainda que, no texto ficcional, é "característico do texto de ficção assumir-se com discurso encenado" (Serelle, 2024, p. 9). Essa formulação é especialmente útil para *Bebê Rena* que, embora a série não seja um *true crime* em sentido estrito, ela compartilha esse problema de fronteira, pois dramatiza uma experiência real, mobiliza forte retórica de autenticidade e, ao mesmo tempo, depende de procedimentos formais de condensação, construção de arco e intensificação dramática próprios da ficção seriada.

A noção de "mundo (quase) entre parênteses", proposta por Serelle (2024) a partir de Iser, é relevante aqui. O autor lembra que "a ficção dos textos ficcionais coloca o mundo representado entre parênteses" (Serelle, 2024, p. 11), mas observa que, nas dramatizações de crimes reais, "colocam o mundo quase entre parênteses", justamente porque, "apesar da dramatização manifesta, afirmam o vínculo com o empírico" (Serelle, 2024, p. 11). *Bebê Rena* opera precisamente nesse limiar, pois o espectador a acompanha como drama, mas é interpelado por um saber extratextual, que seriam a autoria de Gadd, sua atuação, a circulação pública da história, entrevistas e debates online, o que impede o completo fechamento ficcional. A obra produz, assim, um regime híbrido de recepção, sendo nem prova documental, nem ficção autônoma, mas uma encenação referencializada do trauma.

Esse regime híbrido também depende de dispositivos paratextuais e de circulação, aspecto que Serelle enfatiza ao discutir séries baseadas em fatos. Segundo o autor, "o apelo do factual [...] deve ser sempre sustentado, em diferentes graus, por paratextos ou mesmo inserções de elementos documentais" (Serelle, 2024, p. 14), ao mesmo tempo em que se desenvolve "uma narrativa a que o espectador assiste como se estivesse acompanhando uma ficção" (Serelle, 2024, p. 14). Serelle acrescenta, porém, que "aquele mundo não é completamente colocado em parênteses" (Serelle, 2024, p. 14). Essa observação ilumina *Bebê Rena* ao ponto de que a potência da série reside tanto no que ela mostra quanto na forma como é oferecida ao público, no ecossistema de plataformas, como relato, performance, obra e acontecimento midiático. É nesse

cruzamento que a "verdade emocional" enunciada por Gadd parece adquirir força social e estética.

Por fim, a ampliação teórica aqui proposta nos permite reposicionar *Bebê Rena* menos como um caso de autenticidade e mais como laboratório de formas contemporâneas de autorrepresentação. A série evidencia que, no campo audiovisual, a autoficção não se reduz à coincidência entre autor, narrador e personagem, mas envolve uma engenharia complexa de seleção, encenação e pacto de leitura. Nesse quadro, o trauma não é simplesmente exposto, ele é formalizado. E é precisamente essa formalização, tensionada entre memória, performance, ficção e referencialidade, que pode ter tornado a obra tão potente.

Performance do eu e a participação do público

No caso de *Bebê Rena*, o que é colocado em evidência não é apenas o drama pessoal de Gadd, mas a possibilidade de provocar debates sociais mais amplos, fazendo emergir temas como abuso, trauma, obsessão, masculinidade e autoexposição nas mídias. A esse respeito, Klinger (2008) propõe que a autoficção deve ser lida como performance: ela participa da cultura narcisista da espetacularização do eu, mas ao mesmo tempo realiza uma crítica radical à idéia moderna de sujeito pleno e coerente. Na autoficção, o sujeito é sempre instável, fragmentado, e sua verdade está em disputa com o ficcional e o performático.

A autoficção caracterizada na minissérie *Bebê Rena*, portanto, não é apenas um recurso artístico, mas uma chave estrutural da narrativa. É ela que permite a construção de um personagem híbrido, que mescla o ficcional e autobiográfico, mobilizando empatia, identificação e também julgamento por parte do público. Ao articular trauma pessoal e dramaturgia serial, Gadd oferece uma obra que convida à imersão emocional e, simultaneamente, à reflexão sobre os riscos de tornar pública a dor íntima em um ambiente digital marcado pela vigilância, exposição e viralização.

O potencial da autoficção reside tanto em sua ambiguidade quanto em seu perigo. Em ambientes digitais, a linha que separa a fruição artística da intrusão na vida real pode ser bastante tênue e frágil. Em *Bebê Rena*, a tensão entre verdade e invenção foi dramatizada nos desdobramentos externos à minissérie, como a caçada do público pela identidade real de Martha e Darrien, o que tensiona os limites entre representação e realidade. A figura de Donny, personagem de Gadd, parece se inserir nesse campo ambíguo de sobreposição entre personagem e autor, narrador e corpo em cena. Isso aproxima a minissérie daquilo que Amate (2016, p. 62) chama de "cinema do eu", um modelo narrativo em que o diretor-autor se coloca no centro da narrativa como personagem de si

mesmo, forjando novas estratégias que rompem com a dicotomia entre verdadeiro e falso.

O pacto ambíguo de leitura confere a *Bebê Rena* uma liberdade criativa, pois Gadd não está limitado pela estrutura de um documentário ou mesmo pelo rigor da autobiografia. Ele pode, por exemplo, construir personagens complexos como Martha, que transcende a figura de vilã ao ter sua solidão e saúde mental exploradas. Essa complexidade, que gera desconforto e empatia, é um produto da liberdade da ficção. O roteirista utiliza recursos como ganchos e reviravoltas, estruturando a narrativa com um ritmo pensado para seriados. Episódios como o de número 4, que detalha o abuso cometido por Darrien contra Donny, são construídos com uma tensão e um poder dramático que são frutos de uma escrita ficcional apurada, ainda que baseada em um trauma real. Por fim, a liberdade ficcional permite explorar a subjetividade de Donny, mostrando sua ambivalência e seu comportamento por vezes contraditório, tanto na série por conta da trama e atuação quanto na vida real, pela crítica do público em relação ao Richard não denunciar publicamente seus agressores. Nesse sentido a autoficção pode permitir essa autoanálise, que talvez fosse mais difícil em uma autobiografia tradicional, muitas vezes marcada por um tom justificativo.

Como já abordado, o impacto da série extrapolou a fruição da obra de forma instigante e provocativa. Movidos pela declaração de Gadd, na revista eletrônica Variety (Shafer, 2024), de que a história era "emocionalmente 100% verdadeira", parte dos espectadores iniciaram uma caçada *on-line* para revelar as figuras reais por trás dos personagens anonimizados pela ficção. Essa mobilização, facilitada por plataformas como Reddit e X (antigo Twitter), TikTok e Facebook, resultou em uma série de acusações falsas, assédio e na exposição pública de indivíduos, com destaque para Fiona Harvey, que se identificou como sendo a inspiração para Martha e posteriormente iniciou um processo contra a Netflix, exigindo um valor de R$ 170 milhões por danos morais e difamação (Ribeiro, 2024).

A estrutura narrativa de *Bebê Rena* pode ser interpretada como um convite à especulação. Ao afirmar que a história é real, mas mantendo as identidades de Martha e Darrien anônimas, a série cria lacunas que se tornam propícias ao engajamento dos públicos. Nas teorias de Henry Jenkins (*et al.*, 2022) sobre propagabilidade, essa lacuna de informação não é um ponto final, mas de partida. Os públicos conseguem se apropriar das plataformas midiáticas e se tornam capazes de produzir e modificar conteúdos relacionados à narrativa. Em outro momento, Jenkins (*et al.*, 2022) e outros autores, assim como Scolari (2013), defendem que em um cenário propagável, ao propiciar a circulação, são criados textos de mídia que o público espalha por inúmeras razões, convidando outras

pessoas a participar, o que altera os contextos conforme esses novos materiais vão se propagando.

No contexto da minissérie, parte do público parece ter se sentido compelido a desvendar aspectos verídicos do caso. Como noticiou a Forbes (Placido, 2024), usando detalhes da história como pistas, esses "detetives da internet" tentaram rastrear as pessoas reais que inspiraram os personagens. Fóruns no Reddit tornaram-se centros de investigação, onde usuários compilaram provas e compartilharam teorias. Um exemplo que destacamos foi a falsa acusação de um colaborador de Gadd, Sean Foley, como sendo o possível personagem Darrien. A evidência parecia circunstancial, baseada em semelhanças físicas com o intérprete do personagem e algumas conexões profissionais, entretanto, mesmo não ficando provado, foi o suficiente para gerar uma onda de ataques de ódio e ameaças contra Sean.

A situação escalou a ponto de Richard Gadd intervir em suas redes sociais, quebrando o "pacto ambíguo". Ele declarou: "pessoas que amo, com quem trabalhei, e admiro (incluindo Sean Foley) estão sendo injustamente apanhadas em especulação. [...] Por favor, não especulem sobre quem poderiam ser as pessoas na vida real. Esse não é o objetivo do nosso programa" (Lincolins, 2024). Esse apelo revela um aspecto da autoficção: a perda de controle do autor sobre sua narrativa, quando ela se torna pública.

Importa assinalar que a discussão não visa imputar responsabilidade moral ao público, nem reduzi-lo a um "vilão" das consequências; trata-se, antes, de compreender as condições midiáticas que tornam certos efeitos mais prováveis. Nessa perspectiva, a contribuição de McLuhan (2005) sobre a ecologia dos meios parece central, pois permite deslocar a análise do conteúdo para o ambiente comunicacional, em que "é o meio que molda e controla a escala e a forma da associação e da ação humanas" (McLuhan, 2005, p. 9). A implicação analítica desse argumento, para o caso de *Bebê Rena*, é decisiva, pois não se trata apenas de espectadores "curiosos" ou "invasivos", mas de uma ecologia comunicacional que favorece conexão permanente, circulação acelerada, indexação de rastros, recombinação de pistas e validação entre pares. Em outras palavras, as redes sociais digitais vão além de um mero canal neutro de reação à série, elas constituem o próprio ambiente em que a recepção é reorganizada como prática investigativa, colaborativa e performática.

Esse ponto se articula diretamente ao debate sobre inteligência coletiva e comunidades de conhecimento. Lévy (1998) define inteligência coletiva como "uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências" (Lévy 1998, p. 28). Essa formulação ajuda a compreender porque,

diante de uma narrativa que aciona fortemente o efeito de real e o trauma, parte do público se engaja na busca de confirmações externas. Cada usuário aporta fragmentos (prints, lembranças, vídeos, entrevistas, rastros digitais, semelhanças físicas, conexões profissionais), e o conjunto dessas contribuições produz a sensação de descoberta compartilhada.

Contornos analíticos

Os limites extrapolados da série autoficcional *Bebê Rena* se materializaram de forma ainda mais contundente com a identificação, por parte de internautas, de Fiona Harvey como a "verdadeira Martha". A caçada digital levou à sua exposição massiva, e Harvey, para se defender e contar sua versão dos fatos, concedeu uma entrevista polêmica ao programa *Piers Morgan Uncensored* (Morgan, 2024).

Nessa entrevista, o pacto ambíguo proposto por Gadd colidiu frontalmente com a realidade de outra pessoa. Harvey negou veementemente os aspectos centrais da série, como o envio de 41.000 e-mails e a sentença de prisão, apontada por Gadd, qualificando a obra como "um monte de besteiras" e uma "obra de ficção". Ela afirmou: "Eu nunca fui para a prisão. Não sei de onde vêm esses quatro anos e nove meses". A disputa de narrativas que derivou da minissérie ganhou os holofotes midiáticos pelo seu caráter coletivo e social.

A entrevista com Piers Morgan ilustra o confronto direto entre a verdade emocional da autoficção de Gadd e a verdade factual reivindicada por Harvey. Independentemente de quem esteja dizendo a verdade, o evento expõe o risco ético fundamental da autoficção, que Faedrich (2015, p. 52) aponta: "escrever sobre si é inevitavelmente escrever também sobre os outros". Ao criar sua obra, Gadd implicou além de si uma pessoa que não consentiu com a narrativa apresentada e que, por conta da ambiguidade do formato, foi submetida ao escrutínio e julgamento públicos. Fiona Harvey declarou ter se sentido usada, anunciou sua intenção de processar Gadd e a Netflix, transformando a repercussão da obra em uma batalha judicial.

O problema central não é sobre a história de *Bebê Rena* ser verdadeira ou falsa, o que reduziria muito a potencialidade investigativa. O perigo, em nossa percepção, reside no fato de que o público, impulsionado pelos meios, se sentiu no dever de confirmar essa verdade por conta própria e de agir com base nela em busca de justiça e/ou reparação. A autoficção, com seu flerte constante com o real, pode inadvertidamente alimentar uma mentalidade de busca de justiça. O espectador deixa de ser um intérprete e fruidor do produto artístico para se tornar detetive e juiz de fatos e, em última instância, um potencial assediador das pessoas reais encontradas nas buscas.

É nesse contexto que se pode compreender o episódio da falsa identificação de Sean Foley como possível inspiração para Darrien. A mobilização de evidências frágeis e circunstanciais, somada ao alto engajamento emocional da narrativa, foi suficiente para desencadear ataques e ameaças. O caso evidencia que a violência da recepção decorre, além de uma leitura equivocada da obra, para uma convergência entre arquitetura das plataformas, regimes de visibilidade e práticas coletivas de validação, em que os meios favoreceram e impulsionaram essa recepção (McLuhan, 2005). A série, ao operar na chave autoficcional e ao sustentar um pacto ambíguo entre verdade factual e verdade emocional, entra em fricção com um ambiente digital orientado à revelação, ao desmascaramento e à rastreabilidade. Em vez de estabilizar o pacto de leitura, esse ambiente parece tê-lo tensionado continuamente, deslocando a experiência da recepção para uma dinâmica de inquérito público.

Desse modo, o apelo posterior de Richard Gadd para que o público interrompesse as especulações pode ser lido como tentativa de restabelecer limites interpretativos que já haviam sido atravessados pela circulação em rede. Mais do que quebrar o pacto ambíguo, esse gesto revela um limite constitutivo da autoficção em ecossistemas digitais, já que, uma vez posta em circulação, a narrativa deixa de ser regulada apenas pelas intenções autorais e passa a ser disputada por comunidades de interpretação que operam segundo lógicas próprias de investigação, reconhecimento e julgamento. O problema, portanto, não está simplesmente no fã, mas na articulação entre forma narrativa, referencialidade e ecologia midiática contemporânea, que pode criar condições para que a recepção se converta em busca de verdade, exposição de sujeitos e justiçamento em rede.

Em *Bebê Rena*, as consequências da participação do público parecem ter sido uma má notícia para os envolvidos na criação e produção, expondo a face mais sombria da cultura participativa, quando motivada por uma obra instigante e eticamente complexa. A ambiguidade, que em um contexto de leitura solitária pode gerar reflexão, no tribunal das redes sociais pode ocasionar em veredictos e cancelamentos. Desse modo, os contornos analíticos de *Bebê Rena* não apontam para uma culpabilização moralizante do espectador, mas para uma configuração sociotécnica que convida à ação investigativa, especialmente quando se combinam: (a) uma narrativa de trauma com forte efeito de real; (b) um pacto autoficcional fundado na ambiguidade; e (c) plataformas orientadas à circulação, rastreabilidade e validação entre pares. O caso, portanto, evidencia os perigos éticos da autoficção em contexto digital e também sua relevância teórica para pensar as novas formas de leitura, participação e disputa de verdade nas culturas conectadas.

Considerações finais

Esta pesquisa contribui para área da comunicação e para os estudos de produção audiovisual seriada, pois analisa o uso da autoficção como estratégia narrativa e suas consequências, deixando lacunas e possibilidades para ampliar a investigação em projetos futuros. *Bebê Rena,* ao nosso ver, é uma obra instigante da cultura audiovisual contemporânea. A "engenharia do eu" (Blanco, 2023) criada por Richard Gadd não apenas reelabora uma experiência traumática, mas também criar uma obra que se conecta com uma audiência global, gerando conversas relevantes sobre saúde mental e abuso sexual, e usos das tecnologias digitais para stalkeamento e perseguição.

No entanto, o fenômeno *Bebê Rena* também pode servir como um alerta sobre os perigos éticos da autoficção na era da cultura da conexão (Jenkins *et al.,* 2022). O pacto ambíguo, que é a força motriz do gênero, mostrou-se instável e arriscado quando submetido ao tribunal das redes sociais (Faedrich, 2015). A linha tênue entre arte e vida, intencionalmente borrada por Gadd, foi rompida pelo público, que transformou a fruição em investigação e a empatia em vigilantismo. A recepção de *Bebê Rena* precisa ser compreendida também como efeito de uma ambiência midiática marcada por conexão permanente, rastreabilidade, circulação acelerada e validação entre pares, que favorece a passagem da interpretação para a investigação colaborativa (McLuhan, 2005).

A série prova que hoje uma obra dessa natureza pode não se encerrar nos créditos finais. Ela continua a provocar, instigar, a ser desmontada e reconstruída em fóruns, vídeos e postagens em plataformas digitais, muitas vezes de maneira que o criador não pode prever nem controlar. Essa dinâmica tem muito a ver com as noções de propagabilidade formulada por Jenkins *et al.* (2022). A repercussão negativa da série para as pessoas reais, como Sean Foley e Fiona Harvey, que levou o próprio Gadd a intervir, questiona a responsabilidade de todos nesse ecossistema midiático.

A autoficção, por outro lado, é uma das formas mais desafiadoras de se contar histórias na contemporaneidade, mas seu uso exige uma consciência cada vez maior de seu potencial de impacto no mundo real. *Bebê Rena* provavelmente será lembrada não apenas como uma série de grande alcance, prêmios e repercussão, mas como um emblema sobre o paradoxo que é a disputa narrativa em torno do que se pode considerar "verdade", em um mundo marcado pelas autoexposições pessoais, em que as fronteiras entre real e ficcional estão cada vez mais nubladas. Nesse ponto, Iser (2013) ao pensar a relação entre real, fictício e imaginário, mostra que a ficção opera por seleção e combinação de elementos do mundo empírico, reconfigurando-os para produzir efeito de leitura.

Por outro lado, um dos maiores potenciais da autoficção é seu poder de conectar o particular ao universal. Sergio Blanco (2023, p. 5) defende que a autoficção parte do "eu" para ir além de si e encontrar o "outro". Ao expor sua história de forma tão crua, Richard Gadd não parece falar apenas de si mesmo. Ele toca em temas universais que ressoaram em milhões de pessoas. A repercussão da série, como noticiado pela Forbes, comprova esse potencial. Linhas de apoio a vítimas de perseguição e abuso sexual, como a National Stalking Helpline, registraram um aumento considerável nas chamadas após o lançamento da série, com muitas pessoas citando *Bebê Rena* como a inspiração para procurar ajuda (Welsh, 2024). Nesse sentido, a performance íntima de Gadd permitiu que outros se sentissem vistos em suas próprias dores, transformando um trauma pessoal em uma ferramenta de conscientização e validação coletiva.

Referências

AMATE, Elisson Tiago. **Autoficção na narrativa cinematográfica: meio século entre Truffaut e Xavier Dolan.** 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Instituto de Artes e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense, UFF. Niterói, 2016.

BLANCO, Sergio; CAMPANELA, Esteban; CONCÍLIO, Vicente. A Autoficção: uma engenharia do eu. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 48, p. 1–18, 2023. DOI: 10.5965/1414573103482023e0701. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24369. Acesso em: 12 de mar. 2025.

COLETTI, Caio. Xógum, Bebê Rena e Industry vencem prêmios no BAFTA TV; veja lista. **Omelete**, 2025. Seção: Séries e TV. Disponível em: https://www.omelete.com.br/series-tv/bafta-tv-2025-vencedores-xogum. Acesso em: 15 mai. 2025.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils.** Paris: Éditions Galilée, 1977.

ELLINGHAM, Miles. Richard Gadd on Baby Reindeer's harrowing ending: "It's the most truthful scene of the entire show". **GQ Magazine**, 2024. Seção: Culture. Disponível em: https://www.gq-magazine.co.uk/article/baby-reindeer-netflix-richard-gadd-interview. Acesso em: 18 jun. 2025.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários – Revista de Letras**, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015.

FANTINATO, Giovanna. Emmy 2024: Bebê Rena é um dos maiores vencedores da premiação; veja os discursos. **Tecmundo**, 2024. Seção: Minha Série. Disponível em: https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/289565-emmy-2024-bebe-rena-maiores-vencedores-premiacao-veja-discursos.htm. Acesso em: 14 set. 2024.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Cultura da Conexão.** Tradução: Patrícia Arnaud - 2. ed - São Paulo: editora Aleph, 2022.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, p.11-32, 2008.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo: Loyola, 1998.

LINCOLINS, Thiago. Criador de "Bebê Rena" faz pedido importante para internautas: 'Não é o objetivo'. **Aventuras na História**, 2024. Disponível em: https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/historia-hoje/criador-de-bebe-rena-faz-pedido-importante-para-internautas-nao-e-o-objetivo.phtml. Acesso em: 14 set. 2025.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 14. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2005.

MORGAN, Piers. "Richard Gadd is PSYCHOTIC" Baby Reindeer's 'Real' Martha Fiona Harvey. YouTube, 09 mai. 2024. 54:53. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mK-isQXd_Qw&t. Acesso em: 14 set. 2024.

NETFLIX. [Site institucional]. Disponível em: https://www.netflix.com/tudum/top10/tv?week=2024-04-28. Acesso em: 11 set. 2024.

NOLLA, Thiago. Critics Choice Awards 2025 | 'Bebê Rena' conquista a estatueta de Melhor Série Limitada. **Cine Pop**, 2025. Disponível em: https://cinepop.com.br/critics-choice-awards-2025-bebe-rena-conquista-a-estatueta-de-melhor-serie-limitada-632021/. Acesso em: 10 fev. 2025.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PLACIDO, Dani Di. Como "Bebê Rena" extrapolou as telas e gerou consequências na vida real. **Forbes**, 2024. Seção: Forbes Life. Disponível em: https://forbes.com.br/forbes-life/2024/D05/como-bebe-rena-extrapolou-as-telas-e-gerou-consequencias-na-vida-real/. Acesso em: 14 set. 2024.

RIBEIRO, Pedro Henrique. Bebê Rena | Suposta Martha da vida real processa Netflix em US$ 170 milhões. **Omelete**, 2024. Seção: Séries e TV. Disponível em: https://www.omelete.com.br/series-tv/martha-real-bebe-rena-netflix-processo. Acesso em: 20 jun. 2025.

SCOLARI, C. **Narrativas Transmedia**: cuando todos los medios cuentan. Barcelona: Centro Libros, 2013.

SERELLE, Márcio. O mundo (quase) entre parênteses: a dramatização do fato em narrativas seriadas. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 33., 2024, Niterói, RJ. **Anais** [...]. Niterói, RJ: Compós, 2024.

SHAFER, Ellise. 'Baby Reindeer' Star Richard Gadd on 'Daunting' Reaction to His Real-Life Stalking Story and 'Feeling Sorry' for Martha: 'It's Two Broken People'. **Variety**, 2024. Disponível em: https://variety.com/2024/tv/global/baby-reindeer-richard-gadd-real-stalker-martha-1235976307/. Acesso em: 20 jun. 2025.

STANGA, Isabela. Bebê Rena vence Globo de Ouro 2025 como melhor minissérie. **Correio Braziliense**, 2025. Seção: Diversão e Arte. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2025/01/7027184-bebe-rena-vence-globo-de-ouro-2025-como-melhor-minisserie.html#google_vignette. Acesso em: 10 jan. 2025.

WELSH, Daniel. Leading Stalking Charity Reveals Real Impact Of Baby Reindeer. **Yahoo! News**, 2024. Disponível em: https://au.news.yahoo.com/leading-stalking-charity-reveals-real-101548497.html. Acesso em: 02 ago. 2024.

AMBIENTE DIGITAL E ALGORITMOS

Há disputas de *gifs* no *Tumblr* de telenovelas? um estudo de caso dos fãs *shippers* das produções *Vale Tudo* e *Dona de Mim*

Enoe Lopes Pontes, Giovana Juliatto Bordini e Thaís de Oliveira Penteado

A pesquisa apresentada neste capítulo está diretamente relacionada aos estudos desenvolvidos por cada pesquisadora a frente deste material. Na realidade, o resultado demonstrado aqui é fruto do olhar para as interações entre nossas investigações individuais e um dos fenômenos que descobrimos juntas, ao fazermos observações participantes e não participantes dentro da internet. Sabíamos a princípio que ficaríamos em duas questões: a shippagem como condutora da nossa perspectiva sob fandoms e o Tumblr como plataforma digital.

Desta maneira, durante os primeiros meses de 2025, passamos a acompanhar a rede, observando como shippers se relacionavam com o Tumblr e entre si, bem como quais eram os produtos que apareciam com frequência. Ao mesmo tempo que deixávamos este momento de pesquisa exploratória fluir de forma mais espontânea, direcionamos nossos olhares para tipos de produções distintas. Por isso, buscamos estruturar nossa análise a partir de categorizações, que daremos conta, naquele momento, de realizar individualmente.

As divisões eram simples, pensadas para abarcar os tipos de materiais artísticos diferentes, como música, séries, filmes e novelas. No entanto, sempre mantivemos o horizonte principal, que é pensar as dinâmicas de disputas de sentido dentro do ambiente digital. Além disso, não perdemos de vista que uma das nossas intenções centrais é olhar para as materialidades da comunicação (Latour, 2015; Lemos, 2019). Por isso, sempre tivemos como base, além de nosso problema de pesquisa, o motivo pelo qual escolhemos especificamente o Tumblr, como abordaremos mais adiante.

Todavia, o mais relevante de salientar, dentro de todo este contexto, é a noção que perpassa nosso trabalho inteiro, que é a compreensão do uso de cada plataforma digital como possibilidade de fomentar a argumentação, a partir das próprias ferramentas ali oferecidas. Neste sentido, buscamos olhar para comunidades de produtos midiáticos, avaliando as distinções destas performances por fandoms de tipos distintos de consumo (cinematográfico, musical, televisivo etc.). Com esse caminho traçado, notamos como os públicos de duas telenovelas globais que estavam no ar naquele momento, *Vale Tudo* (Rede Globo, 2025) e *Dona de Mim* (Rede Globo, 2025), estavam presentes no Tumblr, de forma expressiva.

A observação destes indivíduos parte de alguns pontos centrais, que nortearam a nossa análise. Além do entendimento de materialidade das coisas (Latour, 2015; Lemos, 2019), seguimos a ideia de utilizações do Tumblr

(Tiidenberg; Abidin; Hendry, 2021) e nos valemos do conceito de disputas simbólicas e, por fim, pela noção de performances no ambiente digital (Amaral, 2011; Amaral *et al.*, 2018). Em seguida, partimos para campo e com o método da observação não participante (Flick, 2019) notamos as interações específicas do público das telenovelas exibidas no período da coleta dos dados[42] pareciam possuir especificidades.

Dentro do Tumblr existe o uso de um modelo de gif nomeado pela plataforma Imgur como 'Gifs de vídeo' ou, como ficou sendo chamado pelos usuários do Tumblr, GIFvs, (Flatt, 2017). A diferença central desta ferramenta é se valer de imagens otimizadas, em formato mp4 ou WebM, no looping. Assim, os fãs teriam uma qualidade maior de resolução e emulariam com um vídeo comum um GIF, através de sua repetição (Jiang, 2019).

Essa utilização audiovisual, por assim dizer, tem se expandido dentro de plataforma como o Tumblr e o X, justamente pela qualidade de resolução mais intensa (Miglioli; Barros, 2013). Olhando para estes conceitos, através de uma exploratória, mas plural revisão bibliográfica, e de uma observação não participante, chegamos ao seguinte problema de pesquisa: fãs de telenovelas brasileiras assumem o mesmo comportamento de utilizar os GIFvs dentro de disputas de sentido como os fandoms de outras narrativas seriadas?

Assim, nosso objetivo é investigar páginas do Tumblr, nos valendo de suas materialidades (Latour, 2015; Lemos, 2019), para entender se existem e como funcionam batalhas de ships de fandoms de telenovelas, que utilizam GIFvs. O que acompanhamos durante os primeiros meses de 2025 foi uma utilização do Tumblr como espaço de publicação voltado para os principais ships dentro das duas produções. A partir desta lógica, nossa hipótese primeva era a de que o uso do Tumblr seria distinto de qualquer outra rede social famosa, justamente porque artistas e celebridades não possuem contas oficiais na página, criando uma ideia de comunidade voltada para si.

Logo, a materialidade do site seria uma das bases da nossa investigação, como ficou descrito em material que publicamos anteriormente (Pontes *et al*, 2026). Após esta hipótese ser confirmada, através da pesquisa exploratória, partimos para a investigação de outras questões que ainda não havíamos dado conta em nossos materiais anteriores.

Um dos elementos que tomou a nossa atenção durante a análise e a produção do presente capítulo foi a percepção de que fãs de telenovela, assim como os de K-pop (Pontes *et al*, 2026) ou outros fandoms de produções internacionais, também poderiam fazer parte de disputas de sentido no Tumblr

[42] *Garota do Momento* (18h), *Dona de Mim* (19h) e *Vale Tudo* (21h).

usando GIFvs para fomentar a sua interpretação de um dado par romântico de telenovela, valendo-se da prática audiovisual.

Já nossa segunda hipótese seria a de que os fandoms constroem e sustentam disputas de sentido que se organizam quase exclusivamente a partir de recursos visuais. Desta forma, assim como existem os embates com múltiplos recursos (textuais e visuais) e os apenas em formato de texto, aqui, olhamos para uma terceira categoria, aqueles que se sustentam pelas figuras em looping, os GIFvs. Fãs se valem do contexto de uma obra para fundamentar seus discursos (Jenkins, 1992).

Esse tipo de atitude em fandoms é classificado por Jenkins (1992) como elemento identitário, que tem a intenção de convocar para produtos midiáticos o que estes indivíduos desejam, sendo que: "Os fãs constroem sua identidade cultural e social por meio da apropriação e da adaptação de imagens da cultura de massa, expressando preocupações que muitas vezes não são ouvidas na mídia dominante." (Jenkins, 1992, p. 23)[43]. O que muda aqui é justamente a junção de novas ferramentas advindas do ambiente digital, que fomenta fenômenos que poderiam já ter acontecido anteriormente, porém de outra maneira e/ou sob a égide de outras ferramentas.

É importante ressaltar que este é um estudo que não tem a intenção de adjetivar positiva ou negativamente uma prática, porém desejamos observar, a partir das transformações das inovações tecnológicas e nos usos de cada geração, se um tipo de fenômeno específico estaria ocorrendo no Tumblr. Assim, não acreditamos que nosso estudo de caso seja novo em sua totalidade e temos como base, inclusive, perspectivas anteriores de autores basilares dos estudos de fãs e de cibercultura.

Uma passagem de Lemos (2002), por exemplo, ilustra como este tipo de prática é vista e analisada pelo campo da comunicação, ainda que não tenha sido uma novidade também lá, pode ser encarado como um tipo de fio condutor para nossa atual pesquisa, principalmente porque percebemos os estudos atuais da comunicação como miradas para as transformações midiáticas a partir de cada inovação ocorrida na sociedade, em termos de tecnicidades, materialidades, no antropoceno ou não, assim, lembramos que:

> O princípio que rege a cibercultura é a "re-mixagem", conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens, cut-up de informação a partir das

[43] Original: Fans construct their cultural and social identity through borrowing and inflecting mass culture images, articulating concerns which often go unvoiced within the dominant media (Jenkins, 1992, p. 23, tradução nossa).

> tecnologias digitais. Esse processo de "re-mixagem" começa com o pós-modernismo, ganha contornos planetários com a globalização e atinge seu apogeu com as novas mídias (Manovich). As novas tecnologias de informação e comunicação alteram os processos de comunicação, de produção, de criação e de circulação de bens e serviços nesse início de século XXI trazendo uma nova configuração cultural que chamaremos aqui de "ciber-cultura-remix" (Lemos, 2002, p. 1).

Olhando para essa "ciber-cultura-remix", o que apostamos como um detalhe particular deste trabalho são os usos dos GIFvs. Acreditamos que, na realidade, para além da utilização em si deste recurso audiovisual, as intencionalidades das postagens se transformam pela ausência de possibilidade de interlocução direta com os produtores de sentido das obras originais. Assim, o remix poderia ser uma argumentação pessoal, inserida no Tumblr como uma certeza, que não pode ser contestada.

Toda essa articulação também não poderia ser refutada pelos próprios membros do fandom, pelas próprias materialidades ofertadas pelo Tumblr. Ainda assim, reconhecemos que fãs possuem artifícios para tentar driblar a ausência de comentários dentro da plataforma, pelo uso das tags como diálogos discursivos escritos (Kennedy, 2015). No entanto, olhamos apenas para os GIFvs e as tentativas de criação de argumentos através deles.

Acreditamos que o uso de hashtags para criar disputas de sentido é um outro fenômeno que, ainda que não os ignoremos, não abarca nosso plano de investigação. Ou seja, ele poderia ter sido descoberto nas práticas dos fãs analisados, mas nunca foi nosso foco investigativo. Por fim, ressaltamos o caráter inicial desta pesquisa, que foi transformada neste trabalho também como percurso metodológico.

Acreditamos que a organização dos dados bibliográficos e de coletas primárias irão nos ajudar a fortalecer a nossa compreensão do fenômeno, para uma elaboração de próximos passos de métodos e de princípios de estruturação de categorias de análise. Desta maneira, dividimos o texto em seis tópicos básicos: Tumblr e sua cultura digital; Metodologia, Impressões gerais do objeto, Análise das publicações sobre *Vale Tudo* e seus ships, Análise das publicações sobre *Dona de Mim* e seus ships e Conclusões. No primeiro, convocamos a discussão teórica sobre a plataforma selecionada. Em seguida, narramos, brevemente, nosso percurso metodológico. No terceiro tópico, tratamos das primeiras análises realizadas, a partir da observação do Tumblr, com as

especificidades das shippagens das telenovelas presentes no escopo do nosso trabalho. Por fim, trazemos as conclusões.

Tumblr e sua cultura digital

De acordo com o site da Revista Exame[44], o Tumblr possui cerca de 135 milhões de usuários ativos, com 360 milhões de visitantes por mês. Em dados disponíveis dentro da própria plataforma, é possível encontrar que o site oferece 18 tipos de idiomas, sendo um deles, o português. O Tumblr permanece ativo e, desde sua fundação por David Karp em fevereiro de 2007, tem a proposta de ser um microblog. Além disso, o Tumblr não possui limite de caracteres e espaço, como é o caso do X (antigo Twitter), por exemplo (Stein, 2015; Iop, 2016).

Como notamos durante nossa observação, a plataforma é configurada de um modo mais "tradicional" para blogs, ainda aliada com a rapidez ou simplicidade com as possíveis atividades de um microblog (Stein, 2015). Em termos de comunidades de fãs, é possível afirmar que a sua usabilidade fluida e senso de autoria, o Tumblr se torna um espaço de grande atividade de fandoms (Stein, 2015).

É possível notar que as materialidades do Tumblr justificam a escolha do público fã em aderir à plataforma, assim, observa-se que: "Essa espacialidade do Tumblr, com sua arquitetura assíncrona, aninhada e geralmente pseudônima, revela-se central para as comunidades imaginadas geradas por meio dessas práticas afetivas" (Vannieuwenhuyze, 2025, p. 115). Acompanhando as mudanças do Tumblr, a partir de novembro de 2019, o limite para o upload de GIFs passou de 3MB para 8MB, o que permitiu GIFs mais enxutos circularem na plataforma, (McCracken *et al*, 2020).

No ano de 2025, o limite atual é de 10MB. Entretanto, tecnicamente, os GIFs visualizados no Tumblr são GIFvs (outra implementação ocorrida no ano de 2019), que visualmente se parecem com arquivos .gif, mas que demandam menos espaço, ou seja, são uma versão mais comprimida. Assim:

Embora o termo GIF ainda esteja em uso, os desenvolvedores migraram do formato GIF propriamente dito para arquivos GFY ou GIFV, que apresentam capacidades de arquivo acima de 10 Mb e permitem que vídeos de alta definição reproduzam o formato GIF como um vídeo sem som (Flatt, 2017, p. 123).

[44] Matéria acessada no dia 01 de março de 2026, às 20h, através do link: https://exame.com/tecnologia/como-o-tumblr-encolheu-e-hoje-queima-us-30-mi-ao-ano-para-ter-028-do-setor/

Este é um fator determinante para a escolha dos Gifvs em nosso trabalho. Através de uma chance de maior indexação de imagens em um postagens, acreditamos que narrativas mais elaboradas são construídas para a construção de sentido dentro de fandoms, incluindo o uso das ferramentas da plataforma para fomentar uma argumentação que faz parte de uma disputa de sentido. Dentro desta lógica do Tumblr, são comuns as alterações que os usuários fazem nos frames obtidos, como melhorar definição, usar as ferramentas de brilho e contraste, acentuação de cores, etc.

Os autores Oliveira Filho e Parente (2017, p. 302) dissertam que "hoje, pequenos programas executam e criam os chamados gifs. Os estudos anatômicos e a busca por ver no estático o movimento desses precursores se reencenam nos gifs". Dessa forma, pensa-se nesse manejo artesanal de produzir GIFvs, mesmo com a ajuda de programas, que revelam as intenções destes fãs, bem como a forma dos mesmos ressignificarem imagens para a elaboração de novas narrativas "por cima" das originais.

Dentro de toda a gama de possibilidades de olhar para telenovelas, selecionamos duas que, entre as três exibidas no momento do início deste estudo, apareceram na barra de busca do Tumblr com Gifvs. A escolha se deu, assim, pelo fato de termos encontrado o tipo de material que faz parte do nosso corpus em postagens sobre duas obras das três que eram transmitidas pela Globo no dado momento. O primeiro foi o recente remake da novela *Vale Tudo*, que originalmente foi ao ar em 1988, na Rede Globo, ganhou espaço maior no Tumblr. Com postagens sobre resumo dos capítulos, teorias de fãs, personagens e ships, essa era a telenovela da Globo mais comentada na rede.

Além disso, a estreia de *Dona de Mim*, também da Globo, trouxe uma retomada de narrativas clássicas, nas quais triângulos amorosos e mocinhas tradicionais são postas em voga, fato que pode ter sido decisivo para o uso de GIFvs nas disputas de sentido que observamos dentro da observação não participante. Acreditamos que essas retomadas de enredo da Globo causaram certo efeito em seu público e esse retrato do imaginário nacional também estaria dentro do Tumblr. Assim, entende-se que a televisão, principalmente por meio das novelas, capta, expressa e alimenta as angústias e ambivalências "[...,] constituindo-se em veículo privilegiado do imaginário nacional, capaz de propiciar a expressão de dramas privados em termos públicos e dramas públicos em termos privado" (Lopes, 2002, p. 4).

Metodologia

O presente trabalho é construído a partir de pesquisa exploratória, que tem como objetivo colocar o pesquisador a par do universo que está se

estudando. Assim: “ Este tipo de pesquisa visa a uma primeira aproximação do pesquisador com o tema, para torná-lo mais familiarizado com os fatos e fenômenos relacionados ao problema a ser estudado”, (Fontelles *et al.*, 2009, p.6).

O tempo de coleta de dados ocorreu de abril até junho de 2025. Para localizar as publicações sobre as telenovelas, além de usarmos a lógica de rolagem de tela, fizemos uso das hashtags com nome das obras, dos ships e cada personagem envolvida no casal com torcida do público. Dentro dos perfis investigados, notamos que uma média de 30 a 40 perfis apareciam de forma mais recorrente. Este fator nos fez também ir na página de cada um, para checarmos diretamente se haviam novos posts sobre *Vale Tudo* e/ou *Dona de mim*. A maioria destes perfis são voltados para telenovelas da Rede Globo de forma geral ou especificamente para as produções *Vale Tudo* (1988 e 2025) e *Dona de mim* (2025).

Assim, recorremos às instâncias de exploração de conteúdo sobre o nosso fenômeno, olhando para princípios teórico-metodológicos, que poderiam ser de grande valia para o processo. Ao mesmo tempo, começamos a delinear algumas categorias de análise que seriam como suporte para as próximas fases de coletas, caso seja necessário, e para o entendimento do material que colhemos até o momento da escrita deste capítulo. Desta maneira, seguimos o critério de Bardin (1977), quando a mesma trata sobre a realização da Análise de conteúdo. Sendo que estamos entre o período de pré-análise e exploração do material, pensando que estamos nos debruçando sobre as possíveis categorizações do nosso material. Por fim, seguiremos para a etapa de tratamento dos resultados, (Bardin, 1977; Greco, 2023).

Dentro desta lógica, acreditamos que o uso de Análise de Conteúdo, mesclando autores do campo geral e dos estudos de fãs, dará conta de nosso estudo, principalmente pensando que:

Na América Latina, o campo dialoga com os estudos de recepção (Lopes, 1995, Jacks, 2008). No Brasil, o debate acerca do assunto vem se aprofundando na última década, com trabalhos colaborativos de pesquisadores do campo da recepção, a exemplo dos dois volumes da coleção teledramaturgia *Por Uma Teoria de Fãs da Ficção Televisiva Brasileira* (Lopes, 2015, 2017), que confirmaram a emergência e consolidação do tema como relevante para o campo da comunicação no país (Greco, 2023, p. 98).

Neste sentido, iniciamos com o uso da pesquisa bibliográfica. Nela, nos pautamos nos estudos básicos da teoria de fãs (Jenkins, 1992 Bacon-Smith, 1992; Hills, 2002; Sandvoss, 2005), bem como autores que tratam sobre o uso e a

análise do consumo no Tumblr (McCracken, Allison, 2020; Tiidenberg; Abidin;Hendry, 2021). Após a etapa de revisão de literatura inicial, partimos para a coleta de dados, pensando na lógica das materialidades da comunicação, observamos quais ferramentas eram ativadas pelas fãs, a partir das apropriações da plataforma do Tumblr como instrumento de poder nas construções de sentido para a argumentação sobre seus ships.

Na lógica das materialidades do Tumblr, consideramos o uso de tags, mas também as possibilidades de postagem dadas pela rede, como texto, foto, citação, link, diálogo, áudio e vídeo, focando nos GIFvs. Juntando a pesquisa bibliográfica com a Análise de Conteúdo chegamos a algumas impressões iniciais, que estão movimentando a nossa pesquisa no estágio atual.

Impressões gerais do objeto

Em nossa análise, utilizamos algumas hashtags para mapear o uso de GIFvs, das duas telenovelas supracitadas: *Vale Tudo* e *Dona de Mim*: #ValeTudo, #DonadeMim, #SolangeeAfonso, #MariadeFatima, #RaqueleIvan, #LeonaeMarlon, #LeonaeDavi, #LeonaeSamuel. Sobre *Vale Tudo*, a partir de nossa análise, percebemos que a comparação entre a versão de 1988 e 2025 possui mais postagens, quando digitamos as tags. O nosso critério foi escrever o nome das obras e os principais casais presentes nas duas tramas, a fim de buscar possíveis interações que envolvessem disputas de sentido e/ou se valessem de GIFvs.

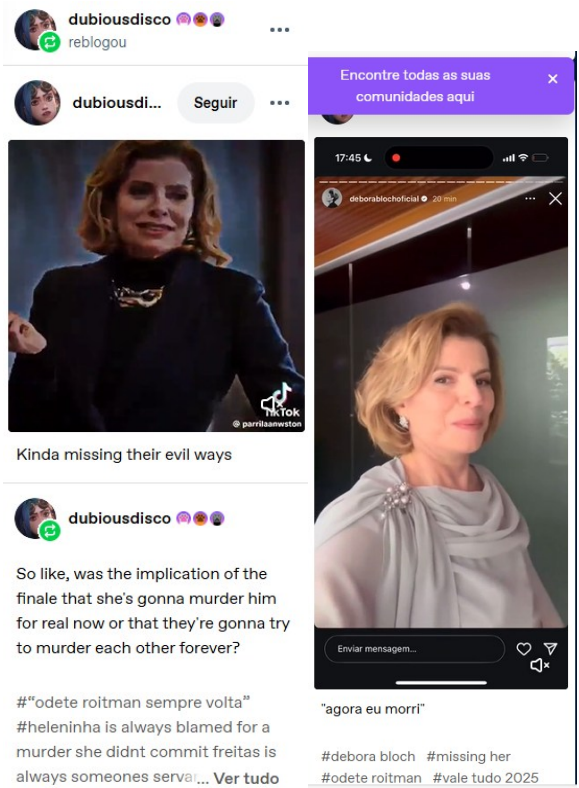
Nesse sentido, notamos como é necessário continuar descendo na barra de pesquisa para ver conteúdo sobre os casais da trama, porque a shippagem está presente neste universo, mas acreditamos que não como um foco, mas como algo que circula de forma mais reduzida. Dentro deste contexto, analisamos, para este capítulo, 180 postagens procurando compreender de maneira qualitativa esse engajamento. Primeiramente, percebemos uma distinção nas shippagens de 1988 e 2025. Enquanto na primeira versão, os GIFvs que prevaleciam eram os voltados para as personagens Solange e Afonso, na versão de 2025, as postagens são sobre o triângulo amoroso Raquel x Ivan x Heleninha.

No entanto, os pares românticos de *Vale Tudo* aparecem no Tumblr dominantemente em forma de estáticos ou icons[45]. A figura que aparece em maior quantidade de posts, seja em termos de Gifvs ou outros tipos de publicação, é a

[45] Nomes utilizados por usuários do Tumblr e do X para falar de imagens sem movimento, sendo que muitas vezes eles estão em baixa resolução. Essas figuras podem ser memes ou prints. Para tornar a publicação mais engraçada, alguns indivíduos diminuem a qualidade da imagem.

personagem Odete Roitman. Mais da metade dos posts no formato de GIFvs eram destinados a enaltecer a vilã da trama.

Figuras 1 e 2: Print de tela de postagens com Gifvs destinadas à personagem Odete Roitman



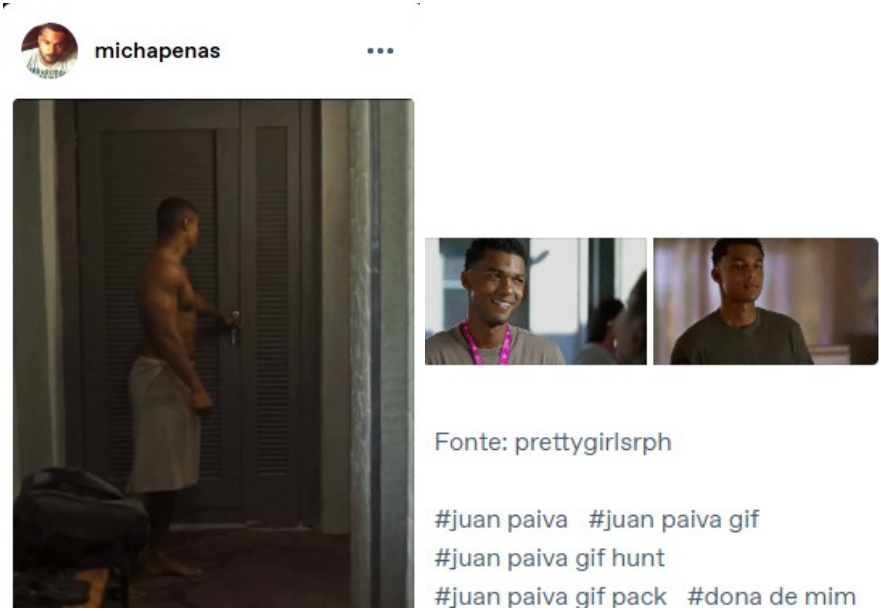
Fonte: *Dubiousdisco,* disponível em: https://www.tumblr.com/dubiousdisco. Acesso em: 27 out. 2026.

Além disso, também percebemos que postagens sobre os galãs da telenovela ocupavam um espaço considerável das postagens, principalmente quando inserimos #ValeTudo. Comparações da personagem César Ribeiro, nos anos 1980, feita por Carlos Alberto Riccelli, e o de 2025, por Cauã Reymond, faziam parte do escopo de interesse dos fãs da produção dentro do Tumblr.

Já em *Dona de Mim,* as manifestações eram mais intensas sobre o pareamento entre Leona e Samuel. Todavia, o que percebemos a partir desta fase inicial de pesquisa é que a protagonista, Leona, é que conta com textos, com críticas ao seu comportamento, com GIFvs como ilustração. Mas, também

observamos um enaltecimento aos galãs também nos posts voltadas para a novela das 19h, como vemos nas figuras 03 e 04:

Figuras 3 e 4: Imagens com os pretendentes de Lorena



Fonte: *Michapenas* e *Prettygirlsrph*, enaltecendo a beleza das personagens masculinas de *Dona de Mim*, disponível em: https://www.tumblr.com/michapenas e https://www.tumblr.com/prettygirlsrph , respectivamente. Acesso em: 27 out. 2026.

Além disso, percebemos uma lógica menor em termos de Espalhamento midiático (Jenkins *et al.*, 2014). A partir destas constatações, elaboramos mais hipóteses, como a de que a estratégia de discussão é menos direta e que os posts assumem a carga negativa em termos de crítica à um ship, mas não causam respostas inflamadas, porque o Tumblr é uma plataforma que não costuma ter replies dos envolvidos na produção. Desta maneira, não haveria razão para defender uma obra ou um ídolo, porque somente fãs consomem a página e famosos não criam perfis oficiais. Sendo assim, o próprio uso e materialidade do Tumblr barraria as interações tóxicas entre shippers. No entanto, o que temos como uma conclusão primeira é que, comparado com outros fandoms, como o de BTS (Pontes *et al.*, 2026), a presença de GIFvs ainda não possui um uso tão forte pelas comunidades de fãs, que usam o Tumblr para falar de *Vale Tudo* e *Dona de Mim*.

Outro elemento destacável em nossa análise é que o tipo de publicação e o assunto delas parecem variar com o tempo. Ainda não podemos afirmar de maneira totalitária, através da pesquisa aqui realizada, que esta característica é geral da relação entre fãs de novela que usam Tumblr. No entanto, com os públicos de *Vale Tudo* e *Dona de Mim*, observados no primeiro semestre de 2025, percebemos flutuações. Através destas mudanças tentamos categorizar esse comportamento.

Acreditamos que no início das produções o interesse pelos pares românticos era mais intenso. Aos poucos, as postagens mais recorrentes eram sobre os galãs. Já perto do desfecho e depois das narrativas se encerrarem, os posts sobre a história em si ficaram mais evidentes. No caso específico de *Vale Tudo,* a figura de Odete Roitman povoou mais as publicações, sendo o único elemento não flutuante.

Já em *Dona de mim*, o detalhe que se sobressai é que, apesar destas transformações, ainda havia a presença de algumas postagens sobre shippagem. Apesar deste cenário que nos surpreendeu, por ter um corpus sendo reduzido gradativamente, buscamos analisar, com o que coletamos, as características das publicações sobre os casais das suas telenovelas.

Análise das publicações sobre *Vale Tud*o e seus ships

Dentro deste contexto, não conseguimos distinguir o tom de todas as postagens, a partir dos GIFvs. Pensando no uso de Greco e Pontes (2022), de postagens neutras e de provocação intencional, acreditamos que é necessária uma quantidade mais significativa de publicações para que o uso desta categorização seja aplicado. Contudo, a conclusão a que chegamos, durante nossa investigação, é que à medida que as tramas avançavam, os GIFvs iam reduzindo. O mesmo pode ser dito sobre posts relacionados com shippagem.

No entanto, podemos afirmar que os pares Solange e Afonso, Fátima e Afonso e Raquel e Ivan possuem postagens focadas na apreciação do casal. Já Heleninha e Ivan ganham um tom mais jocoso, principalmente, com espectadores da novela *Vale Tudo*, de 2025, criticando a performance da atriz Paola Oliveira, que dá vida à Heleninha.

Ainda assim, a flutuação exerceu mais um papel transformativo neste cenário de fandom de telenovela, usuário do Tumblr. Após o desfecho de *Vale Tudo*, as postagens em tom positivo sobre Paola passaram a ser maiores. Inclusive, os GIFvs sobre o casal Heleninha e Afonso foram um dos que permaneceram mesmo com o final da obra.

Observamos que o casal Heleninha e Ivan contavam, até a escrita deste capítulo, com publicações sobre eles. Já Solange e Afonso, seguiram o caminho

oposto. Se no início da exibição de *Vale Tudo* os GIFvs do ship aparecem para enaltecer o casal, aos poucos, eles foram diminuindo, até sumirem das buscas.

O que ficou sobre Solange e Afonso foram os posts sobre a versão de 1988. Este também é um dado curioso sobre a postagem de GIFvs no Tumblr dos fãs de *Vale Tudo*. Com o final da transmissão da versão de 1988, os GIFvs sobre a trama passaram a ser em maior quantidade sobre a novela original. Dentro deste contexto, o que podemos crer, no que se refere ao corpus da presente pesquisa, é que o uso de GIFvs para a shippagem da produção foram gradativamente desaparecendo.

Análise das publicações sobre *Dona de Mim* e seus ships

Em termos de publicações sobre os casais da telenovela *Dona de Mim*, temos ships casais analisados, todos envolvendo a protagonista, Leona (Clara Moneke). No início da trama, a mocinha possuía um namoro com Marlon (Humberto Morais). Em seguida, ela se envolve com Davi (Rafa Vitti) e Samuel (Juan Paiva). Este último citado é o rapaz que ela escolhe ficar no final da narrativa. Neste sentido, percebemos movimentos distintos dos fãs sobre os ships.

Não havia muitas publicações sobre o pareamento Leona X Marlon. A maioria dos posts que a dupla aparece é nos resumos de capítulos. A figura do galã era enaltecida individualmente, como pontuamos em tópico anterior, porém a torcida por esse casal parecia menor. Já as interações sobre os ships Leona X Davi e Leona X Samuel são a verdadeira disputa dentro do fandom.

Dentro do Tumblr, o que podemos perceber, a partir dos GIFvs é que Leona e Samuel contavam com mais posts positivos, que falavam sobre os pontos altos do casal. Já as publicações sobre Leona e Davi pareciam focar mais em enumerar as razões pelas quais este ship era melhor do que Leona e Samuel. Ainda assim, não podemos declarar que esta é uma opinião totalitária do fandom. O que nos trouxe essa impressão foi a comparação com os posts do X. Ainda que a plataforma não seja nosso foco, dentro de nossa utilização do site como usuárias, vimos comentários semelhantes ao Tumblr, de forma orgânica. A partir desta "coincidência" algorítmica, vimos que o mesmo comportamento ocorria no X.

Dentro de todo este processo de meses de investigação do Tumblr, através de hashtags específicas sobre *Dona de Mim*, notamos estes pequenos padrões comportamentais. Seja na preferência por um determinado ship ou nas flutuações temáticas das publicações, o fandom de telenovela, no sentido da shippagem em si e do uso de GIFvs, parece estar em outro lugar.

Conclusões

A partir de uma pesquisa exploratória, iniciada em abril de 2025, podemos coletar dados teóricos e empíricos para a construção do presente estudo. A partir do problema de pesquisa — fãs de telenovelas brasileiras assumem o mesmo comportamento de utilizar os gifs de vídeo dentro de disputas de sentido como os fandoms de outras narrativas seriadas? — guiamos nosso estudo. Através de pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo, observamos e analisamos a plataforma Tumblr por três meses, aproximadamente.

Dentro desta trajetória, conseguimos entender alguns funcionamentos do Tumblr para a elaboração de discurso dos fãs. Através da busca na barra de pesquisa por hashtags específicas, percebemos que o público de *Vale Tudo*, que usa o Tumblr para se comunicar, prefere se valer de fotos e textos longos. Os mesmos trazem posts enaltecendo casais como Solange e Afonso, de 1988, e diminuem Heleninha e Ivan, de 2025. O uso dos GIFvs não foi recorrente neste fandom.

Já com as pesquisas sobre *Dona de Mim*, notamos que existe o uso de alguns GIFvs. No entanto, eles servem mais para ilustrar textos, do que ser o principal condutor da informação, como notamos em outros fandoms, de outros tipos de produtos midiáticos – o fandom de BTS, é conhecido pela produção ágil e criativa no ambiente digital, os ARMY (Vianna, 2024; Silva, 2023) e ocupa ativamente o Tumblr.

Ainda assim, não podemos afirmar que os fãs de telenovela não usam os GIFvs para defender os seus ships. Como esta é uma pesquisa qualitativa, ainda em etapa exploratória, conseguimos elencar apenas algumas elucubrações e explanar as nossas fases atuais de pesquisa. Neste sentido, pontuamos que o Tumblr tem ferramentas plurais de uso e o fato das replies não serem permitidas, muda o sentido das intencionalidades das publicações.

Está é, pelo menos, uma das novas hipóteses, que surgiu a partir do presente estudo. Destacamos a importância do Tumblr para as interações de fandoms, de diversos tipos de produtos midiáticos, com criação de nomenclaturas, divulgação de informações, o uso dos GIFvs etc. Por isso, trazemos nosso material como uma breve provocação, que tem passado por uma constante transformação, à medida que avançamos nos nossos estudos teóricos e empíricos.

Sobre a presença dos GIFvs no público de telenovelas, cabe aos próximos pesquisadores, explorarem outros títulos e seus públicos, a fim de observar como eles se comportam no Tumblr, se produzem GIFvs e como fazem isso. Neste capítulo, trabalhamos com os dados coletados e pretendemos em pesquisas futuras avançar na compreensão sobre os fãs das novelas *Dona de Mim* e *Vale Tudo*, a partir da plataforma Tumblr.

Referências

AMARAL, Adriana; POLIVANOV, Beatriz; SOARES, Thiago. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v.41, p.63–79, 2018.

AMARAL, Adriana. Redes sociais, linguagem e disputas simbólicas. **ComCiência** (UNICAMP), v. 1, p. 03, 2011. Disponível em http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=70&id=878. Acesso em 04/07/2021.

BACON, Camille Smith. **Enterprising Women:** Television Fandom and the Creation of Popular Myth. University of Pennsylvania Press, 1992.

BOOTH, Paul. **Digital fandom:** new media studies. New York: Peter Lang, 2010.

BOURLAI, Elli; HERRING, Susan. **Multimodal Communication on Tumblr**: "I have so many feels!" Multimodal Communication on Tumblr: "I have so many feels!". Disponível em: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.693.629&rep=rep1&type=pdf. Acesso em: 20 jun 2025.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1980.

FLATT, Michael. Doing What You Love: The GIF and Tactical Pleasure in the Workplace. **Polygraph**, v. 26, p. 110-129, 2017.

FLICK, Uwe. **Qualitatative Sozialforschung** – Eine Einführung.4ª edição. Hamburg: Rowohtls Enzyklopädie, 2019.

FONTELLES, Mauro José et al. **Metodologia da pesquisa científica**: diretrizes para a elaboração de um protocolo de pesquisa. Rev. para. med, 2009.

GRECO, Clarice. Análise de conteúdo em pesquisas de fãs nas redes sociais: Reflexões e possibilidades de aplicação, *In:* AZAMBUJA, Patrícia, RABÊLO, Melissa Moreira (Org.). **Ensaios sobre experiências com os sujeitos da pesquisa**. São Luís: EDUFMA, 2023. 172 p.

GRECO, Clarice; PONTES, Enoe Lopes. Disputas de sentido em comunidades de fãs: amor e ódio entre Riverdalians. **Revista Mídia & Cotidiano,** 2022. Disponível em: https://revistafamecos.org.br. Acesso em: 27 maio 2025.

GYGLI, Michael; SONG, Yale; CAO, Liangliang. Video2GIF: Automatic Generation of Animated GIFs from Video. *In:* **Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR)**. Las Vegas: IEEE, 2016. p. 1001–1009.

HILLS, Matt. Fandom and the affective economics of crowdfunding poachers. **New Media & Society, London**, v. 17, n. 2, p. 183-199, Feb. 2015. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1461444814558909. Acesso em: 22 out. 2026.

IOP, Maria Cristina Rigão. Os jovens e o tumblr - um processo de aprendizagem. **Reunião Científica da ANPED**, 2016. Disponível em: http://www.anpedsul2016.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2015/11/eixo11_MARIA-CRISTINA-RIG%C3%83O-IOP.pdf

JENKINS, Henry. **Textual Poachers**: television fans & participatory culture. New York: Routledge, 1992.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Spreadable media:** Creating value and meaning in a networked culture. *In:* Spreadable media. New York University Press, 2013.

JIANG, Jialun; GU, Linzhang; CYCHOSZ, Joseph; et al. The Perfect One: Understanding Communication Practices with Animated GIFs. **Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction**, v. 3, n. CSCW, 2019. DOI: 10.1145/3359251.

KENNEDY, Kimberly. "It's not your Tumblr": Commentary-style tagging practices in fandom communities. **Transformative Works and Cultures,** [S. l.], v. 42, 2024. Disponível em: https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/download/2475/3157?inline=1. Acesso em: 02 maio 2026.

LATOUR, B. Uma Sociologia Sem Objeto? **Revista Valise,** v. 5, n. 10, p. 165–187, 2015.

LEMOS, André. Ciber-cultura-remix. São Paulo: Itaú Cultural, 2005. Disponível em: http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf. Acesso em: 27 maio 2025.

LEMOS, A. Comunicação e Mediação. In Alzamora, G; Coutinho, F.; Ziller, J. **Dossiê Bruno Latour.** Belo Horizonte: Editora UFMG. 2019, No prelo).

LOPES, M. I. V. de. **Narrativas Televisivas e Identidade Nacional:** O Caso da Telenovela Brasileira. Disponível em: https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/530484652465979114512950430635968219 4.pdf Acesso em: 20 jun. 2025.

McCRACKEN, Allison; CHO, Alexander; STEIN, Louisa; HOCH, Indira Neill (org.). **The Tumblr book:** platform and cultures. Iowa City: University of Iowa Press, 2020.

NEUSTAEDTER, C.; PROCYK, J.; HILLMAN, S. **Tumblr fandoms, community & culture**, 2014 https://clab.iat.sfu.ca/pubs/Hillman-TumblrVideo-CSCW.pdf. Acesso em: 27 maio 2025.

OLIVEIRA FILHO, Wilson; PARENTE, André. Interfaces culturais e agir arqueológico: reflexões teóricometodológicas para dissecar websites e softwares que operam pela Internet. **Revista Eco Pós**, v. 1, n. 1 , Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/10144. Acesso em: 20 jun. 2025.

PONTES, Enoe Lopes; BORDINI, Giovana Juliatto; PENTEADO, Thaís de Oliveira. Meu ship é mais real que o seu": Os Army e as disputas de sentidos através de gifs do Tumblr. **Anais:** 3º Econpop, vol. 3, Curitiba, 2026.

SANDVOSS, Cornel. Fans: The mirror of consumption. Reino Unido: Polity, 2005.

STEIN, Louisa Ellen. Tumblr fan aesthetics. *In:* BUSSE, Kristina; HILLS, Matt (eds.). **The Routledge Companion to Media Fandom**. New York: Routledge: Routledge, 2015. p. 86–97.

TIIDENBERG, Katrin; HENDRY, Natalie Ann; ABIDIN, Crystal. **Tumblr**. John Wiley & Sons, 2021.

VANNIEUWENHUYZE, Tessa. Review: Briony Hannell, Feminist fandom. Media fandom, digital feminisms, and Tumblr. **Participations**: Journal of Audience & Reception Studies, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 114–117, 2025.
Disponível em: https://www.participations.org/21-02-08-vannieuwenhuyze-review.pdf . Acesso em: 02 maio 2026.

ZANELLA, Liane Carly Hermes *et al*. **Metodologia da pesquisa**. Florianópolis: SEAD/UFSC, 2006.

Netflix *look* e a estética do algoritmo

Marcos José Vieira Curvello

Em agosto de 2022, a jornalista Gita Jackson publicou um artigo no site da revista Vice, por ocasião do lançamento da série *Sandman* (*Netflix*, 2022) pela Netflix. Diferentemente de outros textos que avaliavam a qualidade da adaptação, Jackson desloca o foco para um aspecto mais amplo: a existência de uma estética recorrente nas produções originais da plataforma. Intitulado "*Why does everything on Netflix look like that?*" (Jackson, 2022), ou "Por que tudo na Netflix parece igual?", em tradução livre, o texto identifica e discute a presença de uma aparência comum entre séries e filmes do serviço de *streaming*, fenômeno que a autora denomina *Netflix look*. "Mesmo que você não saiba o que procurar, é tão distinto que provavelmente você conseguirá adivinhar se algo foi criado ou não para a Netflix com base apenas em alguns *frames*" (Jackson, 2022, s.p., tradução nossa).

Se, por um lado, essa constância pode funcionar como uma espécie de assinatura, capaz de tornar os produtos da plataforma prontamente reconhecíveis, por outro, pode produzir a impressão de que "todos os programas da Netflix parecem iguais" (Jackson, 2022, s.p., tradução nossa). A percepção não se restringe a um único gênero ou formato. Como observa o editor assistente da Esquire, Josh Rosemberg (2024), "há uma semelhança impressionante nas ofertas do serviço de *streaming*, fazendo com que tudo [...] pareça um filme de Natal Hallmark produzido pela CW".

A similaridade visual dos produtos da plataforma tem sido discutida em *blogs*[46], fóruns[47], *podcasts*[48] e no YouTube[49], ultrapassando a bolha da cultura *pop* e da tecnologia, mobilizando usuários, jornalistas especializados e observadores da indústria audiovisual. A recorrência dessa percepção levanta uma questão central: trata-se apenas de uma impressão difusa de espectadores e jornalistas ou há, de fato, elementos técnicos, econômicos e algorítmicos que contribuem para a constituição de uma estética padronizada nas produções originais da Netflix?

---

[46] Disponível em: https://haleynahman.substack.com/p/132-the-contagious-visual-blandness. Acesso em: 2 mar. 2026.

[47] Disponível em: https://www.reddit.com/r/netflix/comments/l783g9/why_do_most_netflix_series_always_look_and_feel. Acesso em: 2 mar. 2026.

[48] Disponível em: https://podcasts.apple.com/us/podcast/why-all-netflix-shows-look-the-same/id1616026684?i=1000596507958. Acesso em: 2 mar. 2026.

[49] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0KbhnkTq0Ag. Acesso em: 2 mar. 2026.

Não se trata de problematizar a marca visual em si. A história do cinema e da televisão é marcada por estilos reconhecíveis associados a estúdios, movimentos e autores. A questão que se coloca aqui diz respeito às condições técnicas e algorítmicas que podem favorecer a recorrência dessa estética no interior de um ecossistema digital orientado por dados.

Uma pesquisa exploratória realizada para este capítulo, a partir do Google Acadêmico, do Portal de Periódicos e do Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, do Latindex e do SciELO, sugere, porém, que a academia pouco se debruçou especificamente sobre o fenômeno. Considerando o período de 2020 a 2024, as buscas pela expressão *Netflix look* retornaram apenas um resultado, no qual o termo é mobilizado de forma comparativa e não como objeto central de análise (Foster, 2023). Variações como *Netflix aesthetic*, visual Netflix e estética Netflix também não produziram resultados relevantes nos repositórios consultados.

O contraste entre a ampla circulação do debate na esfera pública e a escassez de investigações acadêmicas específicas sobre o tema evidencia uma lacuna que este capítulo busca enfrentar. Assim, este trabalho, de natureza bibliográfica e documental, tem como objetivo analisar o chamado *Netflix look* como resultado de condicionantes técnicos, econômicos e algorítmicos próprios da lógica de funcionamento da plataforma, incluindo diretrizes de produção, priorização de dispositivos móveis e o papel do sistema de recomendação na organização da experiência de uso.

Parte-se da hipótese de que a padronização estética observada nas produções originais da Netflix constitui uma manifestação de um fenômeno mais amplo de circularidade da experiência do usuário na algoritmosfera (Leporace, 2024) e da lógica de recorrência que caracteriza o funcionamento da plataforma. Nessa perspectiva, o *Netflix look* não seria apenas uma questão de linguagem audiovisual, mas um desdobramento estético de uma arquitetura orientada pela previsão, pela retenção e pela repetição.

Mas, afinal, o que é o *Netflix look*?

De acordo com Jackson (2022), o *Netflix look* é resultado de um conjunto de decisões estratégicas e operacionais, bem como de condições materiais de produção e exibição, que orientam a criação de conteúdo pela e para a plataforma, gerando um conjunto específico de características visuais:

> [...] a imagem, em geral, é escura e as cores extremamente saturadas; principalmente em cenas noturnas, tende a haver muita iluminação colorida, fazendo com que tudo pareça

> banhado em neon mesmo que os personagens estejam em ambientes fechados; os atores parecem ter maquiagem pesada no rosto, e detalhes em seus figurinos, como costuras franzidas, são incomumente visíveis. (Jackson, 2022, s.p., tradução nossa)

Parte dessas diretrizes pode ser encontrada no *Partner Help Center*[50], conjunto de documentos destinado a orientar o trabalho de produtoras de conteúdo parceiras da plataforma. "A Netflix estabelece especificações técnicas básicas para todas as suas produções, como quais câmeras usar, os requisitos mínimos de resolução de imagem e qual porcentagem da produção pode usar equipamentos não aprovados" (Jackson, 2022, s.p., tradução nossa).

Entre elas, está a obrigatoriedade de filmar 90% do conteúdo em câmeras aprovadas, com resolução mínima de 4K, profundidade de cor de 10 bits e formatos de captura específicos, como RAW ou *intraframe* 4:2:2. A padronização busca garantir compatibilidade técnica e qualidade futura para exibição em 4K *HDR*, minimizando custos de produção e pós-produção, mas também cria uma base uniforme para o visual. "Os arquivos de vídeo 4K também são extremamente grandes e, quando compactados por meio de *streaming*, essa compactação altera a aparência da imagem para o espectador" (Jackson, 2022, s.p., tradução nossa).

Adicionalmente, há aspectos econômicos que contribuem para o *Netflix look (*Jackson, 2022): parte significativa dos orçamentos de produção é direcionada para contratar atores ou diretores renomados, enquanto itens como *design* e locações recebem menor atenção. Algo "particularmente perceptível nas produções da Netflix porque acontece com muita frequência" (Jackson, 2022, s.p., tradução nossa).

A priorização do formato digital sobre a película é outra decisão financeira, considerando que o digital oferece menor custo e maior agilidade na edição e armazenamento, mesmo comprometendo nuances visuais como texturas e tons de pele. Isso pode sacrificar elementos estéticos típicos do filme analógico, historicamente percebidos pela audiência como "cinematográficos". "Tudo isso ajuda a explicar por que as produções da Netflix parecem estranhas" (Jackson, 2022, s.p., tradução nossa).

Em maio de 2024, a Movie LUTs, empresa especializada na comercialização de recursos para edição de fotos e vídeos profissionais e que usa o YouTube para comentar visuais de filmes, séries, gêneros, estúdios e cineastas,

[50] Disponível em: https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/360000579527-Cameras-Image-Capture-Requirements-and-Best-Practices. Acesso em: 2 mar. 2026.

publicou um vídeo em que também usa o termo *Netflix look* para descrever a aparência característica das produções da plataforma de *streaming*. Ele aponta um par de outras razões, também de fundo comercial, que precisam ser consideradas ao se pensar o fenômeno.

A primeira é a necessidade de conformar o conteúdo à exibição em dispositivos com telas pequenas. Isso reflete hábitos de consumo dos assinantes. De acordo com a Nielsen (2024), em dezembro de 2024, último ano consolidado, o *streaming* representou 43,3% do mercado televisivo nos Estados Unidos, à frente tanto da TV a cabo (23,8%) quanto da TV linear (22,4%). A Netflix corresponde a 8,5% desse total, atrás apenas do YouTube, com 11,1%. Segundo a Market.us Scoop (2025), 60% dos usuários assistem a conteúdo por *streaming* em celulares e outros dispositivos móveis, responsáveis por cerca de 35% do tráfego global de vídeo por *streaming*.

A ideia de que o tamanho da tela e o contexto de exibição podem ter impacto direto na linguagem audiovisual encontra respaldo em McLuhan (1964). Ao afirmar que "o meio é a mensagem", ele conduz a análise do conteúdo para os efeitos estruturais produzidos pelas tecnologias. Para o autor, "isto apenas significa que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio — ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos — constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos" (McLuhan, 1964, p. 21). Nesse sentido, a migração do cinema e da televisão para dispositivos móveis não representa apenas uma mudança de suporte, mas a introdução de um novo "estalão" perceptivo, que reorganiza enquadramentos, iluminação e profundidade de campo.

Ainda de acordo com McLuhan (1964), "a 'mensagem' de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas" (McLuhan, 1964, p. 22). A adaptação das produções da Netflix a telas reduzidas é justamente uma mudança na escala visual: planos mais fechados, menor densidade de detalhes cenográficos e iluminação pensada para preservar a legibilidade em dispositivos portáteis. A alteração da cadência e do padrão perceptivo não decorre de uma decisão apenas estilística, mas das próprias condições materiais do meio. O que é percebido, portanto, como homogeneização estética pode ser compreendido como consequência direta da reconfiguração tecnológica do ambiente de recepção.

O resultado é que muitos cenários das produções da Netflix são descritos como "vazios". Há poucos detalhes nas paredes, menor profundidade de campo e os atores são, frequentemente, filmados em *close-up*, pois detalhes, incluindo da performance, são menos perceptíveis em telas pequenas. A prioridade é um

visual que funcione bem em diferentes dispositivos, mesmo que isso sacrifique a experimentação artística. As produções "são preenchidas com cenas pesadas de diálogo, normalmente em tomadas médias ou em *close-up*, sem muitos detalhes de fundo, priorizando as expressões faciais do ator" (Movie LUTs, 2024, tradução nossa).

A segunda é a padronização da cinematografia. Enquadramentos, iluminação, movimentos de câmera e edição de cor não apenas são pensados para funcionar em telas pequenas, mas também para dar consistência ao acervo da plataforma, garantindo que os usuários transitem entre séries e filmes sem perceber grandes diferenças visuais. "Se o próximo conteúdo for semelhante ao que o espectador acabou de assistir, há uma chance maior de que ele escolha assisti-lo e permaneça mais tempo na plataforma" (Movie LUTs, 2024, tradução nossa). Este último elemento é uma manifestação estética da própria lógica de funcionamento dos serviços baseados em recomendação algorítmica, o que inclui a Netflix — como veremos nas duas próximas sessões do capítulo.

O *Netflix look* na tela

Para ilustrar as principais características do *Netflix look* segundo Jackson (2022) e o canal Movie LUTs (2024), utilizamos, aqui, como exemplo, imagens[51] do filme de terror *Apóstolo* (Netflix, 2018) título original da plataforma dirigido por Gareth Evans.

A primeira característica é a imagem escura.

[51] As imagens utilizadas neste capítulo foram produzidas em cores. Para preservar a análise visual proposta, as versões originais foram disponibilizadas no seguinte link: https://drive.google.com/drive/folders/1lUtCoBFPMVgtnMxzjQpBhYiZ9tLHNT3F?usp=drive_link.

Figura 1: Imagem escura



Fonte: APÓSTOLO. Direção: Gareth Evans. Reino Unido: Netflix, 2018.

Apesar de *Apóstolo* investir em uma paleta dessaturada, há a presença de cores intensas em cenas noturnas.

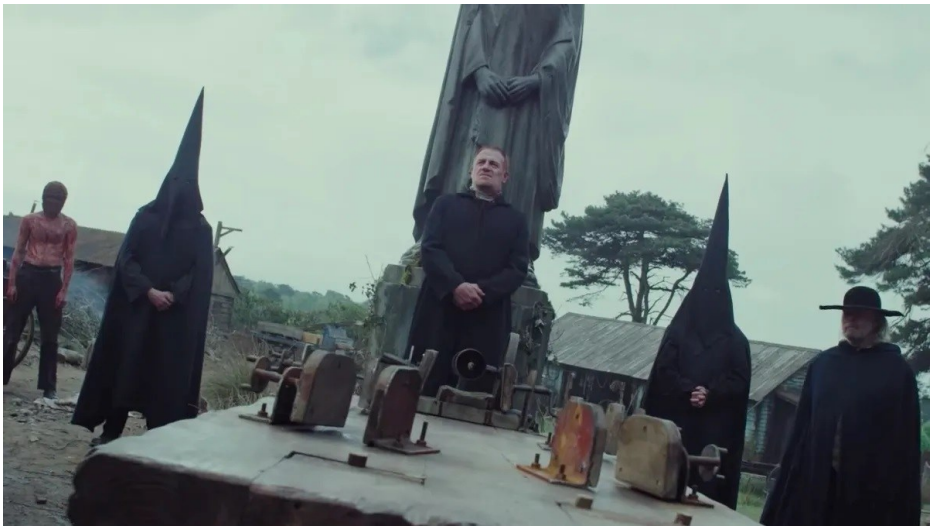
Figura 2: Cores intensas em cenas noturnas



Fonte: APÓSTOLO. Direção: Gareth Evans. Reino Unido: Netflix, 2018.

Há o emprego do plano holandês como recurso para aumentar a sensação de estranheza de cenas que investem em tensão.

Figura 3: Plano holandês



Fonte: APÓSTOLO. Direção: Gareth Evans. Reino Unido: Netflix, 2018.

O filme também faz uso constante de *close-ups* e *close-ups* médios.

Figura 4: *Close-up*



Fonte: APÓSTOLO. Direção: Gareth Evans. Reino Unido: Netflix, 2018.

Cenas de importância dramática em que valorizam o ator em cena apresentam profundidade de campo reduzida.

Figura 5: Profundidade de campo reduzida



Fonte: APÓSTOLO. Direção: Gareth Evans. Reino Unido: Netflix, 2018.

O filme utiliza, em parte de suas cenas, cenários compostos por poucos elementos.

Figura 6: Cenário com poucos elementos



Fonte: APÓSTOLO. Direção: Gareth Evans. Reino Unido: Netflix, 2018.

Por fim, dados técnicos de *Apóstolo* não estavam imediatamente disponíveis para consulta na plataforma ou em sites de terceiros, mas considerando que se trata de uma produção original do serviço de *streaming*, é

seguro assumir que a produção esteja em consonância com as diretrizes contidas no *Partner Help Center*.

A circularidade algorítmica e a produção do *Netflix look*

A Netflix foi a ponta de lança das transformações na indústria do audiovisual, consolidando um modelo de distribuição baseado no fluxo contínuo de dados e na personalização da experiência do usuário. Essa transformação foi viabilizada por sistemas de recomendação algorítmica, que possibilitam aos usuários decidirem não apenas o que assistir, mas também quando, onde e como fazê-lo. Esse modelo ajudou a Netflix a se posicionar como líder no mercado global de *streaming* em poucas décadas (Gomez-Uribe; Hunt, 2016).

Mediada por um sistema de recomendação algorítmico aprimorado ao longo desse tempo, a "experiência Netflix" (Gomez-Uribe; Hunt, 2016, p. 13:1-13:2) é marcada pela não linearidade e pela personalização. Ela acontece dentro de um ambiente digital desenhado para capturar a atenção, principal *commodity* de um tempo hiperconectado (Quan-Haase; Wellman, 2006), e estimular a permanência do espectador por meio da indicação de conteúdo selecionado sob medida, a partir da coleta e do processamento de dados de acesso que, supostamente, permitiriam inferir gostos, desejos e expectativas não manifestos ou mesmo codificáveis (O'Neil, 2020).

Ao romper com a linearidade da programação televisiva tradicional, o *streaming* instaura uma nova forma de organização invisível da experiência. McLuhan (1964) também contribui para compreender esse movimento ao afirmar que meios "configuram e controlam a proporção e a forma das ações e associações humanas" (McLuhan, 1964, p. 23). Se, na televisão linear, a grade organizava o fluxo temporal, na Netflix essa função é desempenhada pelo algoritmo, que estrutura a visibilidade, ordena escolhas e condiciona a permanência.

Pasquale (2015) descreve como os algoritmos, ao operarem de forma opaca, tornam o perfilamento constante de usuários um componente central das relações humano-máquina. Na Netflix, essa prática molda as escolhas dos espectadores, oferecendo sugestões baseadas em padrões que, muitas vezes, escapam à percepção consciente dos usuários. Executado de maneira automática e independente, mas coordenada, esse processo de perfilamento proporciona uma forma de uso que torna indissociáveis a sugestão de produtos e serviços personalizados e a vigilância dos usuários (Zuboff, 2021) e é marcada pela recorrência de enredos, tipos e estéticas. O resultado pode ser a circunscrição da experiência de uso desta tecnologia a uma zona segura de vivências audiovisuais.

Em trabalho anterior (Curvello, 2023), coletei evidências que sugerem que isso ocorre em razão de alguns fatores. O principal é que, por mais sofisticado que seja, o sistema de recomendação prevê escolhas futuras com base em modelos feitos a partir de dados de comportamentos passados que ignoram subjetividades, desejos e abstrações. “Modelos são, por sua própria natureza, simplificações. Nenhum modelo consegue incluir toda a complexidade do mundo real ou as nuances da comunicação humana. Inevitavelmente, alguma informação importante fica de fora” (O’Neil, 2020, p. 33).

De acordo com Gaw (2019), é necessário considerar, ainda, o fato de que os dados que fundamentam as recomendações da Netflix são gerados, coletados e processados dentro do próprio sistema, considerando somente a probabilidade de determinado conteúdo agradar ao assinante, enquanto ignora fatores externos como avaliação da crítica especializada ou a boca a boca que possa se formar em torno de algum título, por exemplo. Para ela, “um algoritmo, em sua operação e representação, é fundamentalmente uma máquina de autoafirmação” (Gaw, 2019, p. 9).

Para Pariser (2012, p. 14), essas deficiências são elementos inextricáveis da “teoria sobre quem somos e sobre o que vamos fazer ou desejar a seguir”, que é elaborada e constantemente atualizada por estes mecanismos de previsão, cujo efeito colateral é aquilo que o autor chama de bolhas de filtros, determinantes para a forma como os usuários terão acesso a conteúdo em um ambiente digital.

Bolhas são “universos distintos e paralelos” (Pariser, 2012, p. 11), versões altamente particulares da Internet, acessíveis somente ao usuário para o qual foram talhadas sob medida, regidas por regras invisíveis, uma vez que não se sabem os critérios com que os filtros são aplicados, e das quais não há saída evidente que não o abandono do serviço, já que são justamente a razão dos lucros por ele obtidos.

A principal característica de uma bolha é a familiaridade, já que ela se configura como um “lugar confortável, povoado por nossas pessoas, coisas e ideias preferidas” (Pariser, 2012, p. 16). Sob o império do hábito, esses espaços pouco são capazes de fazer para estimular novas percepções e aprendizados, uma vez que “um mundo construído a partir do que é familiar é um mundo no qual não temos nada a aprender” (Pariser, 2012, p. 16).

Essa repetição exemplifica as dinâmicas de recorrência e previsibilidade que caracterizam o que Leporace (2024) chama de algoritmosfera: o ambiente mediado e configurado por sistemas algorítmicos que influenciam e moldam a nossa interação com o mundo digital.

> Ainda que, inicialmente, sejam alimentados por dados que vêm de fora deles, isto é, por atividade humana externa aos sistemas, dados também emergem então da operação interna dos sistemas, na medida em que eles são utilizados e combinados em novos conteúdos, o que configura um movimento que conta com um aspecto de circularidade (Leporace, 2024, p. 151).

Neste ambiente, as escolhas do usuário são estruturadas em função de objetivos mercadológicos e algoritmicamente orientados, resultando em padrões que reforçam a homogeneidade visual e narrativa. Nesse sentido, a estética padronizada não é exterior ao sistema técnico, mas uma expressão formal da própria arquitetura que sustenta a plataforma. E se o sistema de recomendação opera a partir da previsão de comportamentos futuros com base em dados de usos passados, privilegiando padrões reconhecíveis e probabilidades de retenção, é possível supor que essa mesma lógica atravesse também as decisões de produção.

Em um ambiente orientado pela mensuração constante da permanência e da escolha, a experimentação estética radical tende a se converter em um risco, enquanto soluções visuais já testadas e bem recebidas passam a constituir referências seguras. O *Netflix look* pode, assim, ser compreendido não apenas como resultado de especificações técnicas ou de imperativos econômicos, mas como manifestação visual de uma arquitetura algorítmica que favorece a repetição, a familiaridade e a previsibilidade como estratégias de governança da experiência.

Conclusão

Conforme as maneiras tradicionais de assistir a filmes e séries vão sendo progressivamente substituídas por uma miríade de plataformas de *streaming*, em um mercado no qual a Netflix ainda ocupa lugar de liderança, a própria ideia do que seja cinema e TV passa por uma transformação. Os filmes são afetados de maneira mais pronunciada. Antes pensados para a tela grande, agora precisam se adequar a dispositivos de poucas polegadas. Isso restringe as opções de cineastas, que passam a ser fortemente condicionadas por limitações técnicas, e contribui para a homogeneização estética dos produtos, impactando, ao mesmo tempo, a linguagem e a experiência associadas a esse tipo de mídia.

Embora o *streaming* garanta aos seus assinantes acesso a catálogos robustos, possibilitando, por exemplo, o contato com obras de diferentes gêneros cinematográficos e produções de países que, talvez, de outra forma, fossem difíceis de obter, a circularidade que marca o uso dessas plataformas sugere que

a oferta de filmes e séries seja pensada mais em função da variedade de títulos e menos da diversidade da experiência audiovisual possível. Nesse sentido, os condicionantes técnicos, econômicos e algorítmicos discutidos ao longo deste capítulo ajudam a compreender por que a recorrência de determinadas soluções visuais não é mero acaso estilístico, mas efeito de uma arquitetura orientada pela previsão e pela retenção, operacionalizada por sistemas de recomendação que articulam produção, circulação e consumo sob a lógica da mensuração contínua.

No longo prazo, isso pode significar o estreitamento das possibilidades do audiovisual, já condicionado por dinâmicas de negócio que orientam a formação do acervo dos serviços de *streaming*, que tendem a privilegiar sucessos de público e produções mais recentes. Tal cenário se torna especialmente sensível diante do lento, mas progressivo, desaparecimento das mídias físicas, da perda de participação no mercado da TV a cabo e da TV linear e do cerco legal à pirataria. É preciso considerar a possibilidade de que, em um futuro não muito distante, empresas de tecnologia como a Netflix sejam capazes de moldar, em grande medida, o que circula como audiovisual.

O resultado da pesquisa realizada para este capítulo sugere, ainda, a necessidade de que a academia esteja atenta ao que discute o mercado, a imprensa e a sociedade em geral. O debate promovido nessas instâncias aparentemente não encontrou eco proporcional na produção científica, embora o fenômeno do *Netflix look* diga respeito diretamente a preocupações acerca das dinâmicas da algoritmosfera e do capitalismo de vigilância.

Referências

FOSTER, Chris. How long was the three volume novel? 23 ago. 2023. Disponível em: https://cforster.com/2023/08/novel-lengths. Acesso em: 2 mar. 2026.

GAW, Marie Fatima Iñigo. **Algorithmic logics of taste:** cultural taste and the Netflix recommender system. 2019. Dissertação (Master of Digital Communication and Culture) – The University of Sydney, Sydney, 2019. Disponível em: https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/handle/2123/21530/Dissertation%20final_Redacted.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 2 mar. 2026.

GOMEZ-URIBE, Carlos A.; HUNT, Neil. The Netflix recommender system: algorithms, business value, and innovation. **ACM Transactions on Management Information Systems**, v. 6, n. 4, art. 13, jan. 2016. Disponível em: https://doi.org/10.1145/2843948. Acesso em: 2 mar. 2026.

JACKSON, Gita. Why does everything on Netflix look like that? Vice, 15 ago. 2022. Disponível em: https://www.vice.com/en/article/why-does-everything-on-netflix-look-like-that. Acesso em: 2 mar. 2026.

LEPORACE, Camila. **Algoritmosfera:** a cognição humana e a inteligência artificial. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2024.

MARKET.US SCOOP. Streaming services statistics 2025 by platform, growth, technology. 2025. Disponível em: https://scoop.market.us/streaming-services-statistics. Acesso em: 2 mar. 2026.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.

MOVIE LUTS. Why do Netflix productions look like that? [Vídeo]. YouTube, 18 maio 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j_39hGh8DTo. Acesso em: 2 mar. 2026.

NIELSEN. The Gauge: TV viewing trends in the U.S. 2024. Disponível em: https://www.nielsen.com/data-center/the-gauge. Acesso em: 2 mar. 2026.

O'NEIL, Cathy. **Algoritmos de destruição em massa**: como o big data aumenta a desigualdade e ameaça a democracia. Santo André: Rua do Sabão, 2020.

PARISER, Eli. **O filtro invisível:** o que a Internet está escondendo de você. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

PASQUALE, Frank. **The black box society:** the secret algorithms that control money and information. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

QUAN-HAASE, Anabel; WELLMAN, Barry. Hyperconnected net work: computer-mediated community in a high-tech organization. *In:* ADLER, Paul S.; HECKSCHER, Charles (org.). **Towards collaborative community.** Oxford: Oxford University Press, 2006. p. 281–333.

ROSEMBERG, Josh. Why does every Netflix show look the same? An investigation. Esquire, 16 ago. 2024. Disponível em: https://www.esquire.com/entertainment/tv/a61878509/netflix-shows-look-alike-why. Acesso em: 2 mar. 2026.

SAMPAIO, Rafael Cardoso; SABBATINI, Marcelo; LIMONGI, Ricardo. **Diretrizes para o uso ético e responsável da Inteligência Artificial Generativa:** um guia prático para pesquisadores. São Paulo: Editora Intercom, 2024.

ZUBOFF, Shoshana. **A era do capitalismo de vigilância:** a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

Entre as lágrimas da mulher que espera e os algoritmos: dor, afeto e resistência no capitalismo emocional dos K-dramas

Marcia Luisa Bastilho Gonçalves

Em muitas narrativas contemporâneas, especialmente na dramaturgia televisiva sul-coreana, a figura da mulher que espera emerge com uma força simbólica única, geralmente não encontrada em outros personagens. Ela aguarda um reencontro, uma reparação, uma cura, ou, ainda, um tempo que não volta mais. Silenciosa, melancólica e marcada afetivamente, essa mulher carrega a dor como quem carrega o mundo, e o faz com uma estética de contenção e beleza que mobiliza espectadores ao redor do globo, principalmente no cenário atual em que as séries sul-coreanas atravessam oceanos ao serem distribuídos por plataformas de *streaming* como a Netflix. Nessas séries, o sofrimento feminino estrutura as tramas e se converte em produto emocional, moldado para o engajamento algorítmico e o consumo afetivo global. Mas o que essa espera encena, afinal, em termos de sensibilidade política?

Este capítulo propõe refletir sobre como a figura da "mulher que espera", marcada por perdas, silêncios e afetos interrompidos, é construída estética e narrativamente nas séries sul-coreanas atuais, e de que forma ela mobiliza conflitos simbólicos e afetivos relacionados às representações da dor feminina no contexto da cultura audiovisual dos dias de hoje. Mais do que representações passivas da dor, essas mulheres aparecem como campos de disputa visual, sensível e política, tensionando a mercantilização do sofrimento feminino e uma possível estética da resistência melancólica, à luz do pensamento de Vladimir Safatle.

Neste texto, propõe-se articular duas dimensões em tensão: de um lado, a dor feminina como mercadoria emocional inserida na lógica do capitalismo de plataforma (Fraser, 2024; Illouz, 2011); de outro, a melancolia como forma de ativismo micropolítico e resistência afetiva (Safatle, 2022; Dubet, 2020). A partir da análise estética e simbólica de *k-dramas* como *Hi bye mama!* (tvN/Netflix, 2020)*, The light in your eyes* (JTBC, 2019)*, Just between lovers* (JTBC, 2017–2018)*, When the weather is fine* (JTBC, 2020) e *The glory* (Netflix, 2022–2023), busca-se compreender como o sofrimento feminino é convertido em imagem e o que essas imagens revelam sobre os afetos permitidos, os silêncios impostos e as potências de resistência no audiovisual contemporâneo.

Ao final, propõe-se que a "mulher que espera" possa ser lida como um ícone ambíguo da cultura global: simultaneamente apropriada como conteúdo emocional de ampla circulação e a sobrevivente silenciosa de um mundo que exige velocidade, superação e brilho. Entre lágrimas e algoritmos, essas mulheres

nos convidam a repensar as fronteiras entre dor, engajamento, ativismo e mercado e a escutar o gesto radical de quem insiste em permanecer.

Este capítulo parte da compreensão dos *k-dramas* como forma específica de ficção seriada televisiva. Assim, a recorrência da mulher que espera não será analisada apenas como tema cultural ou representação simbólica do feminino, mas como construção narrativa ligada a uma organização temporal própria da serialidade. A política da permanência encenada por essas personagens emerge, portanto, da articulação entre regime afetivo contemporâneo e forma narrativa seriada, na qual a suspensão e a não resolução tornam-se mecanismos estruturantes do desenvolvimento dramático.

A espera como dispositivo da serialidade melodramática

Antes de pensar a espera como figura simbólica ou política, é necessário compreender sua condição narrativa. A recorrência da mulher que espera nos *k-dramas* não se explica apenas por um imaginário cultural do feminino ou por uma temática afetiva privilegiada; ela também decorre de uma forma específica de organização temporal própria da ficção televisiva seriada.

A narrativa seriada distingue-se de formas fechadas do drama clássico porque não se estrutura pela resolução, mas pela continuidade. Como observa Jason Mittell (2015), a televisão narrativa organiza-se a partir de uma lógica de prolongamento, na qual os conflitos não são eliminados, mas redistribuídos ao longo dos episódios, mantendo o envolvimento do público por meio de suspensões sucessivas. O funcionamento do enredo depende, portanto, da manutenção de algo inacabado. A espera passa a constituir um mecanismo narrativo fundamental: ela distribui o afeto ao longo do tempo, sustenta a progressão dramática e adia a resolução sem interromper o vínculo emocional.

Nos *k-dramas* contemporâneos, essa lógica aparece de modo particularmente evidente. Diferentemente do melodrama clássico, em que a revelação reorganiza rapidamente a ação, essas narrativas alongam temporalmente o sofrimento, insistindo em gestos mínimos, silêncios e repetição de situações. A personagem aguarda um acontecimento, e sua permanência no estado de espera torna-se o próprio modo de avanço da narrativa. O tempo não é vazio, mas preenchido por microvariações afetivas que mantêm a tensão dramática sem recorrer a mudanças radicais de ação.

Essa dinâmica aproxima a estrutura dessas séries do que Linda Williams (1998) define como modo melodramático. Para a autora, o melodrama é apresentado como uma forma narrativa centrada na intensificação e na duração do afeto. O sofrimento precisa persistir, pois sua permanência organiza a

experiência emocional da narrativa. A emoção, nesse caso, não interrompe a ação: ela é a própria ação.

Por isso, a espera não ocupa um intervalo entre acontecimentos. Ela organiza os acontecimentos. Cada episódio retorna ao mesmo impasse sob uma nova configuração emocional, produzindo uma temporalidade dilatada característica da serialidade televisiva. Como aponta Amanda Lotz (2017) ao discutir a televisão no ambiente das plataformas, a narrativa seriada contemporânea sustenta-se menos pela progressão de eventos decisivos e mais pela manutenção do engajamento afetivo contínuo. A duração emocional passa a ser elemento central da experiência narrativa.

Compreendida dessa maneira, a mulher que espera é uma figura estrutural da narrativa seriada. Sua permanência no tempo não é simples passividade psicológica nem apenas metáfora cultural. Ela é também o dispositivo que permite à narrativa prolongar-se, reorganizando continuamente o conflito sem encerrá-lo. A política do afeto que essas séries mobilizam, portanto, não pode ser separada da forma narrativa que a produz.

A partir desse enquadramento, torna-se possível analisar a espera como operação narrativa específica da serialidade que transforma a suspensão em motor dramático e prepara o terreno para suas implicações estéticas e políticas.

A mulher que espera: uma metáfora do afeto feminino

Entre as imagens recorrentes da dor, poucas são tão transversais à cultura quanto a da mulher que espera. Da Penélope homérica às mães da ditadura militar latino-americana, passando por novelas, romances e agora *k-dramas* contemporâneos, essa figura se repete como arquétipo do feminino atravessado pela ausência, pelo tempo que não passa, pelo afeto que não retorna. No centro dessa representação está uma dinâmica emocional formativa marcada por gênero: à mulher é atribuída a tarefa de suportar, silenciosamente, com dignidade estética, o vazio da perda e da suspensão. Trata-se de um sofrimento que, como observa François Dubet (2020), é atravessado por uma temporalidade que ele chama de paixões tristes: afetos que não explodem nem se resolvem, mas que expressam uma subjetividade exaurida diante de um mundo em ruínas simbólicas. A mulher que espera materializa um afeto coletivo: o da perda interminável, da melancolia como destino.

Nos *k-dramas* contemporâneos, essa mulher surge com nitidez. Pode ser a mãe que acompanha, como fantasma, o crescimento da filha que já não a reconhece, em *Hi bye mama!*; a jovem que revive uma juventude frustrada por meio de delírios e fragmentos de memória, em *The light in your eyes*; ou a sobrevivente que carrega o trauma como herança somática e social, em *Just*

between lovers e *The glory*. Todas compartilham o gesto da espera, que passa a organizar a própria construção imagética dessas narrativas. Tais imagens produzem sensibilidade. Como propõe Georges Didi-Huberman (2020), o sofrimento se constrói visualmente. Essas mulheres são frequentemente filmadas diante de janelas, em paisagens vazias, em cenas longas e silenciosas. Seus gestos são mínimos, mas carregados de densidade afetiva; seus corpos encenam a dor como permanência, suspensão e desgaste. Em diálogo com Didi-Huberman (2020), pode-se pensar essas imagens como formas de organizar visualmente o sofrimento. São cenas carregadas de afeto, quase "em lágrimas", que emocionam e tornam visíveis as contradições de um tempo que exige superação rápida, mas oferece pouca escuta à dor.

Esse modo de representar a dor se ancora em uma distribuição de gênero historicamente construída. A espera é uma operação socialmente atribuída ao feminino, tanto na cultura quanto na organização da vida material. Esperar é performar o cuidado, aceitar a ausência, administrar a frustração, e, ao fazer isso de forma silenciosa e visualmente digna, reproduzir o ideal da mulher forte, que tudo suporta. Como apontam autoras que discutiremos mais à frente, esse regime emocional de contenção e responsabilidade afetiva tem sido imposto às mulheres como parte do contrato moral de gênero, naturalizado como virtude e domesticado como função. Para Nancy Fraser (2024), o neoliberalismo incorporou e recodificou o discurso do empoderamento feminino, esvaziando seu potencial de crítica estrutural e transformando a resiliência em valor de mercado. A mulher que sofre esteticamente, que resiste calada, é apropriada como um símbolo funcional: ela legitima o mundo e, simultaneamente, o denuncia. Trata-se, na análise de Fraser (2024), de uma captura da justiça de gênero por uma cultura que privilegia a responsividade emocional e a performatividade individual, neutralizando assim suas demandas estruturais (Fraser, 2024).

Essa ambivalência é central para compreender o potencial político, e o risco, dessa figura. Por um lado, essas imagens femininas são mobilizadas como mercadorias afetivas de alta circulação. Como lembra Eva Illouz (2011), no capitalismo emocional os sentimentos são organizados para gerar valor: a dor se torna diferencial simbólico, estética compartilhável, conteúdo para consumo. Nos *k-dramas,* o sofrimento da mulher que espera viraliza, engaja, emociona, mas também performa. Por outro, há nelas uma possibilidade de resistência micropolítica. Vladimir Safatle (2022), ao propor a melancolia como afeto político, afirma que lembrar pode ser mais radical do que superar. A mulher que não cede ao otimismo compulsório, que permanece no tempo do afeto não resolvido, que recusa a cura narrativa, tensiona a ordem emocional dominante. Sua

permanência é um não: ao esquecimento, à funcionalidade, à lógica da leveza como sobrevivência.

Assim, a espera funciona como uma forma de disputa simbólica. Como demonstra Richard Firth-Godbehere (2022), as emoções são regimes históricos e sociais: o que sentimos, e o modo como sentimos, são também fruto de normas, estruturas e poder. A mulher que espera nos *k-dramas,* ao insistir no tempo do afeto e ao encarnar a recusa da aceleração emocional, intervém nesse regime. Seja chorando discretamente diante de uma lembrança, seja olhando em silêncio pela janela de um quarto vazio, ela mobiliza uma estética da persistência. Sua dor oscila entre o espetáculo e o ruído. E é nesse ruído que pulsa uma outra forma de existir: uma que não pede desculpas por sentir demais, nem por demorar a se refazer.

Entre algoritmos e afetos: a dor feminina como mercadoria emocional

Na dramaturgia dos *k-dramas* distribuídos globalmente por plataformas como a Netflix, algumas imagens insistem em retornar. Em *Hi bye mama!*, uma mãe que morre no parto assiste, como fantasma, ao crescimento da filha que não a reconhece. Em uma das cenas mais comoventes da série, ela se aproxima da creche, invisível aos olhos da criança, e a vê rir no colo da nova mãe, a mulher com quem seu pai casou logo depois. A câmera permanece fixa, o plano é longo, quase estático. A emoção, aqui, não reside no excesso, mas na contenção: o corpo parado, o olhar suspenso, a lágrima que não cai. É nesse jogo de silêncio e montagem que a cena inscreve o sofrimento como estética da espera.

Segundo Didi-Huberman (2020), a emoção, para ser imagem, precisa ser mediada, ela não é um espontâneo transbordamento da interioridade, mas uma operação estética que "monta o visível para comover, mas também para pensar" (p. 47). O que está em jogo, portanto, é a forma como essa dor é coreografada para circular como produto emocional. Para Illouz (2011), no capitalismo afetivo os sentimentos funcionam como linguagem: eles são organizados para serem partilháveis, modulados para gerar identificação e engajamento. Nesse contexto, a dor feminina se torna altamente rentável: ela é silenciosa, visualmente bela, ritmicamente cadenciada, logo, perfeita para viralizar como conteúdo sensível.

Essa construção envolve também uma dimensão pedagógica. Como aponta Nancy Fraser (2024), a sensibilidade feminina foi recapturada pelo neoliberalismo não como denúncia das desigualdades estruturais, mas como ativo moral. A mulher que sofre, e sofre bem, é hoje promovida como ideal subjetivo: resiliente, digna, afetivamente equilibrada. Inspirando-se nas reflexões da referida autora, pode-se interpretar que o neoliberalismo instrumentaliza o feminino como um regime de administração da dor, tornando-o funcional ao

sistema. Nos *k-dramas*, essa pedagogia aparece com clareza. Em *The glory*, por exemplo, a protagonista, vítima de uma violência brutal e sistemática durante a adolescência, passa anos elaborando uma vingança. Mas essa elaboração não é explosiva, coletiva ou política: ela é íntima, refinada, silenciosa. A dor é esteticamente conduzida por um roteiro que premia sua paciência, sua espera, seu gesto calculado. É a justiça como superação, e não como confronto.

Esse é o ponto em que Fraser e Safatle se encontram: a racionalidade neoliberal captura o sofrimento como recurso adaptativo, enquanto a melancolia pode funcionar como recusa ao imperativo da cura. Em *The light in your eyes*, por exemplo, a protagonista envelhece subitamente, e não sabemos, até os episódios finais, que aquilo é delírio senil, e não fantasia narrativa. A cena em que ela aguarda, sentada sob a neve, o retorno do marido morto há décadas, sem saber que ele nunca virá, é um exemplo pungente dessa forma de tempo dissonante. Como escreve Safatle, "a fidelidade ao que se perdeu é o que impede a adaptação cínica" (p. 117). A espera, nesse contexto, torna-se gesto crítico: ela insiste em preservar o que a lógica do progresso mandaria esquecer.

Essa tensão entre captura e resistência estrutura também os afetos em *Just between lovers* e *When the weather is fine*. Em ambas, personagens femininas sobrevivem a traumas que não se resolvem, como perdas familiares, tragédias públicas, abandonos afetivos, e que são estetizados como camadas silenciosas da subjetividade. Não há explosão, não há discurso indignado. Mas há memória e há desejo de permanência. Em cenas de escavação de arquivos, de peregrinação por lugares arruinados, ou mesmo nos gestos cotidianos de cuidado, essas mulheres encenam o que Firth-Godbehere (2022) chama de emoções culturalmente codificadas: formas de sentir moldadas pela interioridade e por regimes sensíveis específicos de época, classe e gênero. A dor, assim, deixa de ser sintoma e se torna operação, uma operação aqui que é afetiva, política, estética.

Em *Just between lovers*, a protagonista, Moon-soo, vasculha silenciosamente os arquivos de vítimas desconhecidas do desabamento de um shopping que marcou sua juventude. Ela fotografa, registra nomes, recorta jornais antigos. A imagem é de uma mulher jovem, em um galpão escuro, cercada de caixas e poeira. Nenhuma fala é necessária: o que está em jogo ali é um luto coletivo que ninguém autorizou a existir. Sua dor não é apenas memória individual, mas ato de reconstrução simbólica, quase arqueológico, de um trauma enterrado. Essa cena funciona como condensação do que Vladimir Safatle (2022) chama de melancolia como recusa à adaptação: "o sujeito melancólico é aquele que recusa reconciliar-se com a norma, com a forma ordenada de esquecer" (p. 117). Moon-soo não quer apenas superar; ela quer

lembrar, e, ao lembrar, produzir memória política da ruína para resistir e honrar as vítimas que não estão nomeadas nos arquivos.

Essa atitude entra em tensão direta com o que Nancy Fraser (2024) identifica como a normatividade afetiva neoliberal, que desloca a dor da esfera pública para o domínio da autorresponsabilidade emocional. Nesse modelo, a dor é administrada como ativo: algo a ser gerido com compostura, como um índice de maturidade. Moon-soo parece cumprir esse papel: ela trabalha, é funcional, não explode, mas sua busca por rastros, por nomes, por arquivos de sujeitos invisíveis resiste a esse enquadramento. Ela não apenas vive o trauma, ela cultiva o trauma como gesto ético. Em vez da superação, ela escolhe o cuidado, que, aqui, não é moral individual, mas reconfiguração do que pode ser lembrado.

De modo semelhante, em *When the weather is fine*, a personagem Hae-won retorna à cidade natal após um ciclo de *burnout* emocional. Mas não há catarse nem redenção, apenas uma lenta reaproximação com a dor, o silêncio e a possibilidade de se sentir sem direção. Em uma das cenas centrais, ela senta ao lado da lareira ao lado da tia e compartilha, com quase nenhuma entonação, a história do abandono da mãe. É um relato sem raiva, mas saturado de suspensão. A dor ali é quase mineral. Como propõe Firth-Godbehere (2022), os afetos são dispositivos históricos: "nós sentimos como aprendemos a sentir; e o modo como sentimos molda o mundo que consideramos possível" (p. 141). Hae-won não grita, não acusa, mas sua presença quieta interrompe a lógica da positividade performativa. Ela não quer curar-se, ela quer ficar ali, inteira, ainda que partida.

É nessa recusa em funcionar plenamente que reside uma potência crítica que o algoritmo não sabe mapear. Como adverte Eva Illouz (2011), a racionalidade emocional contemporânea recompensa sentimentos que se ajustam: a superação, o perdão, a leveza. Mas o que fazer com afetos que não concluem, que não convertem dor em produtividade?

As personagens dessas séries desafiam esse *script*: elas insistem em um tempo que não progride, e isso, para um capitalismo pautado pela aceleração emocional, é dissonância. Moon-soo, Hae-won, Hye-ja: todas, em alguma medida, performam a espera como ato não funcional. Como gesto sem finalidade. Como estética da permanência.

Por fim, é importante notar que essas imagens, embora codificadas para circulação massiva, carregam ambivalência. A dor da mulher que espera pode ser mercadoria, sim, mas também pode ser grama que cresce entre as frestas: silenciosa, persistente, resistente. Se, como diz Fraser (2024), o feminismo precisa recuperar a crítica estrutural que lhe foi expropriada, talvez essas figuras,

silenciosas, persistentes, falhas, nos ofereçam, contra todas as expectativas, uma nova gramática do político no sensível.

A figura da mulher que espera, nos *k-dramas* contemporâneos, funciona como estrutura narrativa, mercadoria emocional e gesto de resistência afetiva. Sua dor, cuidadosamente roteirizada para circular entre telas e algoritmos, funciona como ativo simbólico dentro da lógica do capitalismo de plataforma, mas também como contranarrativa ao tempo da positividade compulsória. Como vimos, sua presença silenciosa, sua permanência afetiva e sua estética da contenção ativam o que Safatle (2022) chama de "temporalidade melancólica": não uma patologia da lembrança, mas uma recusa da reconciliação simplista com o presente. Essa mulher interrompe, ainda que brevemente, a ordem da superação, insistindo em lembrar o que não se pode esquecer.

As plataformas de *streaming* distribuem e moldam essas imagens de acordo com o ciclo emocional das telas. Em séries como *Hi bye mama!*, *The light in your eyes* e Just between lovers, a dor feminina é coreografada com clareza algorítmica: planos longos, trilhas melancólicas, personagens que sentem em silêncio, emolduradas por janelas, paisagens e espelhos. Essa linguagem afetiva, como observa Eva Illouz (2011), é formatada para gerar reconhecimento imediato, e, sobretudo, compartilhamento. O sofrimento performado dentro desses códigos torna-se, nas palavras da autora, um "recurso emocional comunicável" (p. 69), calibrado para maximizar identificação e circulação. A lágrima contida, a espera dilatada, o gesto em suspensão: tudo pode virar clipe, *gif, fan edit*, reação. A dor, assim, não apenas é visível, ela aqui é editável.

Essa operação não é casual. A lógica serial do *streaming*, com temporadas fragmentadas, *cliffhangers* emocionais e *loops* afetivos, dilui a resolução da dor em favor de sua durabilidade narrativa. Como mostra Nancy Fraser (2024), o neoliberalismo instrumentaliza afetos que podem ser geridos, estendidos, otimizados. Ela discute como o sofrimento, no contexto neoliberal, é frequentemente tratado como algo a ser gerido de forma pessoal e adaptativa. Com base nessa leitura, é possível sugerir que o sofrimento se torna funcional quando é administrado de maneira subjetivamente "elegante" ou aceitável aos olhos do sistema. A mulher que espera nunca encontra resposta: ela precisa seguir esperando. Não há resolução, apenas modulação da dor. É a serialização da angústia, distribuída em episódios, cenas, fragmentos, tudo que engaja sem incomodar demais. A economia narrativa da série espelha, nesse ponto, a economia emocional neoliberal, em que sentir profundamente é permitido, mas só se puder ser mensurado, consumido e eventualmente superado.

Por isso, o algoritmo também entra na cena. Ele não reconhece dor: ele reconhece padrão. A partir de Firth-Godbehere (2022), podemos ver as emoções

passam a ser tratadas como “dados interpretáveis” (p. 141), extraídos de comportamento espectatorial. Cenas que provocam *replay*, comentários e reações intensas são promovidas; cenas que desviam desse eixo são invisibilizadas. O sofrimento feminino, especialmente quando apresentado com os códigos estéticos já internalizados pelo público, torna-se um metadado emocional de alta conversão. O algoritmo não precisa entender o que sente a mulher que espera, ele apenas precisa garantir que ela continue chorando no ritmo ideal para que todos sigam assistindo.

A mulher que espera se move entre códigos opostos: mercadoria e metáfora, algoritmo e arquétipo, silêncio e ruído. Talvez sua força esteja justamente aí: não em seu gesto de superação, mas em sua permanência. Entre paisagens vazias e trilhas tristes, entre olhares marejados e palavras que não vêm, ela nos convida a habitar o intervalo. E nesse intervalo, talvez ainda resista, mesmo que contra o esquecimento, contra a pressa, contra a promessa de que tudo um dia se cura.

Melancolia e resistência subjetiva: a política da espera

Em *The glory* (2022–2023), Moon Dong-eun escreve cartas que não envia, reencena silenciosamente os caminhos de sua infância marcada por violência, e passa anos observando à distância os agressores que lhe foram impunes. Sua dor não é performada em explosões, e sim coreografada por décadas de silêncio. A câmera frequentemente a filma imóvel, com o olhar perdido, entre mapas e arquivos. A narrativa, porém, não sugere fraqueza: é ali, no tempo lento da espera, que se organiza sua política íntima. O que se encena não é apenas a reconstrução da vingança, mas uma fidelidade ao que doeu: a recusa de esquecer, de superação rápida, de reabilitação emocional.

Essa espera deliberada aproxima Dong-eun de uma experiência temporal marcada pela repetição e pela recusa do encerramento. Em vez de reorganizar sua vida em torno da superação, ela transforma a memória em método. Seus gestos são lentos, calculados e silenciosos, como se cada etapa de sua vingança dependesse menos do confronto direto e mais da permanência da lembrança. Nesse sentido, a personagem rompe com a expectativa de que o sofrimento deva ser rapidamente convertido em força, amadurecimento ou recomeço. Sua trajetória sustenta uma relação persistente com a dor, recusando a ideia de reconciliação fácil. Ao permanecer ligada ao trauma, Dong-eun produz uma forma de resistência que se constrói no tempo longo, na memória e na recusa de deixar a violência desaparecer.

Essa inscrição do sofrimento como desacordo afetivo ressoa com Judith Butler (2004), ao afirmar que nem todas as vidas são igualmente enlutáveis, nem

todo trauma encontra legitimação narrativa. A protagonista de *The glory* espera não apenas pela punição dos culpados, mas por um tempo em que sua perda, de corpo, de infância, de dignidade, possa finalmente ser reconhecida como luto legítimo. Lembrar, portanto, é não permitir que a violência se normalize; é denunciar com o corpo aquilo que o discurso apagaria.

Em *When the weather is fine*, Hae-won retorna à vila da infância depois de um esgotamento emocional silencioso. Ela não foge de algo grandioso, mas de uma sucessão de pequenas violências emocionais que a cidade nunca reconheceu como tal. Não há grandes rupturas: a dor que ela carrega é feita de acúmulos, como o da rejeição familiar, da solidão urbana, do fracasso do afeto. Em uma das cenas mais emblemáticas da série, ela caminha pela floresta coberta de neve, carrega nos braços um tronco de madeira molhado, e, ao chegar em casa, o deposita, sem ruído, ao lado da lareira. A câmera acompanha o gesto lentamente, sem música, sem corte. Em seguida, senta-se à mesa para escrever, como se cada ação, mínima, pudesse reordenar o mundo interior. Ali, a espera não é por alguém: é por si mesma, pela possibilidade de sustentar a dor sem pedir desculpas.

Esse tipo de construção sensível da subjetividade evoca o que Nancy Fraser (2024) identifica como "estetização da resiliência feminina". Para a autora, o neoliberalismo absorve a linguagem da superação individual como estratégia de gestão afetiva: "não basta suportar a dor, é preciso apresentar essa dor de modo a parecer forte, funcional e emocionalmente inteligente" (p. 98). A cena de Hae-won não performa essa resiliência esperada: sua espera é lenta, cotidiana, anti-exemplar. O sofrimento não é enredo nem identidade, e sim atmosfera, é modo de estar. E essa recusa em se resolver, em produzir moral da história, se torna forma de desacordo com as exigências emocionais do presente.

Essa temporalidade expandida em que Hae-won habita, em que nada se resolve e tudo apenas se move devagar, ressoa com o que Safatle (2022) chama de "subjetividade fora de tempo", uma maneira de sentir que não se sincroniza com o relógio social da normalidade. Em vez de buscar cura, ela opta por permanecer; em vez de fazer da dor um motor de progresso, ela a converte em gesto simples: acender a lareira, olhar a neve cair, entrar em silêncio. "A melancolia", diz Safatle, "é o direito de não esquecer; e na recusa da reconciliação está a gênese do político" (2022, p. 120). Hae-won não luta, mas também não se adapta. E é nesse intervalo entre gesto e afeto que emerge uma política da espera: um modo de subjetividade que, sem dizer, ainda se recusa.

Por fim, a cena não oferece nem transcendência nem colapso, apenas uma forma de resistência discreta, ritmada pelo clima, pela respiração, pelo texto que se escreve à mão. Ao reencenar gestos mínimos com atenção radical, *When*

the weather is fine nos propõe uma ética da persistência melancólica: aquela que não grita, mas continua. E continuar, nesse mundo que nos pede reinvenção emocional constante, talvez seja o ato mais insurgente de todos.

Em *Hi bye mama!*, Cha Yu-ri retorna temporariamente à convivência da família, mas ocupa sempre um lugar ambíguo: ela está presente, embora já não pertença plenamente àquela rotina. Ao perceber que a filha construiu vínculos afetivos com outra figura materna, Yu-ri passa a lidar menos com a possibilidade de recuperar seu antigo lugar e mais com a necessidade de aceitar a própria exclusão. Sua dor surge justamente dessa posição instável, em que ela continua amando e cuidando, mesmo sem poder ser reconhecida como mãe. O rosto de Yu-ri desmancha, mas ela não avança. A câmera permanece à distância, encenando sua exclusão não como ausência, mas como suspensão. Ela está ali, mas não pode estar. O gesto de permanecer invisível, mesmo quando a dor transborda, é a forma mais intensa de sua presença. Esperar, nesse caso, não é desejar retorno: é reconhecer que o tempo não a espera mais. Ao recusar disputar um lugar que a sociedade já lhe negou, ela transforma a ausência em presença ética. Sua despedida silenciosa, radical e amorosa é também uma crítica: ao ideal da mãe eterna, à funcionalidade do afeto e à dificuldade cultural de reconhecer subjetividades que não performam. Não se trata de passividade, mas de uma escolha ativa de não se ajustar ao roteiro que já foi escrito para ela.

Essa composição afetiva se inscreve no que Judith Butler (2004) define como política do luto e do reconhecimento: “A perda precisa ser inteligível no espaço público para que haja luto. Sem reconhecimento, o que resta é um sofrimento sem forma” (p. 34). A condição de Yu-ri é essa: uma mãe não reconhecida, uma dor que não cabe nos enquadramentos sociais da maternidade. Sua espera é mais do que afeto: é performance de apagamento. Ela aceita o sacrifício para que a filha viva em paz, mas não sem inscrever, nos silêncios da série, a injustiça de um tempo que não permite retorno nem mediação. A figura da mulher que espera aqui se reinventa como testemunha viva de uma perda ilegível.

Essa espera, ao contrário da paciência resignada, tensiona o regime afetivo da redenção. Como aponta Sara Ahmed (2014), o luto interrompe o imaginário progressista do afeto: “As emoções não apenas expressam experiências — elas orientam os corpos, moldam o campo do possível” (p. 14). Yu-ri, ao não reivindicar sua presença, escapa da figura da mulher que retorna para restaurar a harmonia. Sua não-ação é uma forma de desvio: ela inscreve no espaço-tempo da narrativa a possibilidade de um amor que abdica, sim, mas que persiste na memória; inclusive da espectadora, que é quem carrega essa ausência.

Em *The light in your eyes* (2019), Hye-ja desperta, repentinamente, no corpo de uma mulher idosa. Durante boa parte da narrativa, a série nos faz crer que se trata de um fenômeno sobrenatural ou um erro no tempo. Mas, ao final, a verdade se revela: Hye-ja sofre de Alzheimer, e o enredo é, na verdade, a fragmentação de sua percepção temporal em lapsos de memória e invenção afetiva. Em uma das cenas mais comoventes, ela sai de casa sob a neve e senta-se em um banco de praça, aguardando, em silêncio, o retorno do marido que morreu décadas antes, e ela sorri. E espera. Não sabe que ele não virá, e sua serenidade diante da ausência nos confronta com algo que está além da lucidez: a permanência do amor na falha da memória.

Essa composição delicada de tempo e afeto encarna a forma de "espera melancólica" que Vladimir Safatle (2022) descreve como experiência subjetiva dissidente: "a melancolia não é nostalgia, mas crítica: ela impede o tempo de seguir impune" (p. 121). A espera de Hye-ja não é uma escolha e tampouco é patologia pura. Ao recusar a linearidade da superação e permanecer no tempo do amor perdido, seu corpo se transforma em resistência involuntária à lógica da reconciliação. A velhice, a falha, a repetição, tudo que a narrativa moderna costuma evitar, aqui aparece como o lugar onde a dor se repete como gesto de fidelidade. E essa repetição é pensamento.

Judith Butler (2004), ao tratar das estruturas do luto, nos lembra que "há perdas que rompem o sujeito de maneira que ele jamais retorna ao que era antes; essa falha em recompor-se é também um testemunho" (p. 29). Hye-ja falha, e falha belamente. Ela não volta a ser jovem, não recupera o amor, não reorganiza o mundo. Mas permanece. E nessa permanência, há um saber da ruína que se recusa à promessa de que tudo pode ser resolvido. A mulher que espera, então, não é vencida pelo tempo: ela habita uma outra forma de tempo, aquele em que a dor, a memória e o afeto permanecem entrelaçados. Nesse entrelaçamento, encontramos uma política da fragilidade, não como rendição, mas como forma radical de ainda estar.

Considerações finais: a política da permanência

A mulher que espera, tal como aparece nos *k-dramas* analisados, não é apenas uma figura recorrente da dramaturgia afetiva contemporânea, ela é, sobretudo, um sintoma sensível das lógicas que regulam o sentir no capitalismo de plataforma. Sua dor, composta por longos silêncios, gestos contidos e pausas em suspensão, extrapola o enredo: ela mobiliza algoritmos, sustenta economias do engajamento, configura a duração emocional das séries. A espera, aqui, não é só afeto representado, e sim uma linguagem visual calibrada para circular como valor afetivo monetizável.

Dentro desse regime, o sofrimento feminino é editado, roteirizado, musicalizado e transformado em uma estética global de fácil reconhecimento. Como aponta Illouz (2011), “as emoções foram inseridas nos mecanismos de mercado” (p. 74), e, nos *k-dramas*, esse mecanismo opera por meio da codificação da dor como ativo emocional: a lágrima que não cai, o olhar que insiste, a espera que permanece. Tudo isso compõe uma gramática sensível que performa autenticidade e gera pertencimento. A mulher que espera, nesse circuito, é interface entre emoção e valor: produto e produtora de afetos negociáveis.

Mas essas imagens não se esgotam na captura. Há nelas uma espessura que resiste. Quando a dor não progride, quando o afeto não se converte em cura, quando a espera se instala como gesto ético, é quando abre-se um intervalo. Como propõe Vladimir Safatle (2022), a melancolia é o “direito de não se adaptar” (p. 120), e esse direito é o que muitas das personagens analisadas reivindicam, ainda que em silêncio. Suas esperas não se resolvem, não redimem, não entregam alívio narrativo. Elas apenas permanecem. E nessa permanência há fissura: uma recusa do tempo da leveza e da promessa de superação que estrutura o regime afetivo neoliberal.

Essa recusa não é colapso. É resistência. Como observa Nancy Fraser (2024), a racionalidade emocional contemporânea demanda sujeitos aptos a converter sofrimento em performance funcional, digna, gerenciável. O luto é permitido, desde que breve. A dor é tolerada, desde que controlada. As personagens que lemos recusam essas regras. Elas não transformam dor em lição, nem espera em superação. Elas fracassam em “dar a volta por cima”, e, nesse fracasso, produzem um desacordo fundamental com a pedagogia emocional vigente.

Esse desacordo é político, ainda que íntimo, ainda que sem nome. A mulher que espera transforma sua não-ação em forma de enunciação crítica. Seu silêncio não é ausência, mas modo de presença não domesticável. Seu gesto repetido não é passividade, mas fidelidade a um tempo outro: o tempo da ferida ainda aberta, da lembrança que não se desfez. Como escreve Butler (2004), certas perdas rompem o sujeito de tal maneira que não há retorno possível, e essa falha em recompor-se é também um testemunho (p. 29). Testemunho contra a lógica da normalização, contra a pressa narrativa, contra o esquecimento lucrativo.

É nesse ponto que a imagem da espera se torna política da permanência. Ao recusar o arco da cura, essas mulheres atravessam a representação como corpos que interrompem: corpos que não entregam a resolução prometida, e que por isso instauram o desconforto. Elas não explicam, não gritam, não superam.

Apenas continuam. E, ao continuar, desorganizam a sintaxe emocional que exige função para a dor, forma para o afeto, final para o trauma.

Talvez seja esse o gesto mais radical que os *k-dramas* nos entrega: não a dor que comove, mas a que desvia; não a espera que espera alguém, mas a que sustenta o que o tempo tenta apagar. Uma política sensível de reexistência, que não responde com heroísmo, mas com falha; que não se levanta para seguir adiante, mas se senta para lembrar.

E lembrar, nesse mundo que pede leveza, é ainda resistir.

A política da permanência, portanto, não emerge apenas do conteúdo dessas histórias, mas da própria forma seriada que as organiza. Ao sustentar narrativas baseadas na suspensão, na repetição afetiva e na recusa de resoluções rápidas, os *k-dramas* contemporâneos transformam a espera em motor narrativo. É nessa articulação entre temporalidade seriada e experiência afetiva que a figura da mulher que espera deixa de ser apenas personagem e passa a operar como estrutura narrativa e gesto político simultaneamente.

Referências

AHMED, Sara. **The cultural politics of emotion.** 2nd ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

BUTLER, Judith. **Vida precária:** os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DUBET, François. **O tempo das paixões tristes.** São Paulo: Vestígio, 2020.

FIRTH-GODBEHERE, Richard. **Uma história das emoções humanas.** Rio de Janeiro: BestSeller, 2022.

FRASER, Nancy. **Capitalismo canibal.** São Paulo: Autonomia Literária, 2024.

HI BYE, MAMA!. Direção: Yoo Je-won. Produção: tvN. Coreia do Sul: Netflix, 2020.

ILLOUZ, Eva. **O novo sofrimento das mulheres**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

JUST BETWEEN LOVERS. Direção: Kim Jin-won. Produção: JTBC. Coreia do Sul: JTBC, 2017–2018.

LOTZ, Amanda D. Portals: **A Treatise on Internet-Distributed Television**. Ann Arbor: Michigan Publishing, 2017.

MITTELL, Jason. **Complex TV:** The Poetics of Contemporary Television Storytelling. New York: NYU Press, 2015.

SAFATLE, Vladimir. **Dar corpo ao impossível**: o sentido da política. São Paulo: Autêntica, 2022.

THE GLORY. Direção: Ahn Gil-ho. Produção: Netflix. Coreia do Sul: Netflix, 2022–2023.

THE LIGHT IN YOUR EYES. Direção: Kim Suk-yoon. Produção: JTBC. Coreia do Sul: JTBC, 2019.

WHEN THE WEATHER IS FINE. Direção: Han Ji-seung. Produção: JTBC. Coreia do Sul: JTBC, 2020.

WILLIAMS, Linda. **Melodrama Revised**. *In:* BROWNE, Nick (org.). Refiguring American Film Genres. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 42–88.

NARRATIVAS

Cânone, vilania e relação entre mãe e filho na série *Pinguim*

Thiago Costa e Clarice Greco

A história de Batman, o homem-morcego, é amplamente difundida, podendo ser considerada um marco da cultura pop e uma grande influência cultural. A narrativa surgiu nas histórias em quadrinhos (HQs) e aumentou seu alcance global por meio da série de filmes longa-metragem, nos quais Batman ganhou contornos mais realistas e de oposição a mafiosos e assassinos em série. Como qualquer universo ficcional de grande relevância, sua história ganha ramificações, os chamados *spin-offs*. Uma dessas ramificações é série *Pinguim* (HBO Max, 2024), objeto deste capítulo.

A escolha do objeto se justifica por *Pinguim* ser a série *live-action*[52] baseada em quadrinhos mais bem avaliada da história do IMDb[53], com a nota 8.8. Outro ponto de destaque é a quantidade de pessoas que se dedicaram a assistir à série. Segundo o estúdio responsável pela produção, a *Warner Bros. Pictures*, todos os recordes de exibição globais na plataforma *HBO Max* foram batidos por essa produção. E ainda que não tenham sido divulgados números exatos, sabe-se que ao menos 16 milhões de pessoas assistiram ao episódio piloto. Além disso, a premissa da série mostra que se trata de um exemplo do que Jason Mittel (2012) trata como uma "narrativa complexa" a qual, entre outros pontos, possui o entrelaçamento de múltiplas tramas, que se iniciam separadamente, colidem e coincidem de maneiras improváveis. Soma-se à recepção do público e ao modo de estruturação da série a forma pela qual o personagem-título, aqui chamado de Oz Cobb, é retratado. Trata-se de um personagem multifacetado, cuja busca incessante por respeito e status social é impulsionada por traumas de infância, *bullying* e uma relação disfuncional com a mãe.

Esses pontos levaram à escolha do objeto e ao caminho deste estudo: entender o funcionamento do cânone na adaptação dos quadrinhos para uma série televisiva, criar um quadro comparativo do personagem-título entre a série e as histórias em quadrinhos (HQs) e realizar uma análise com base psicanalítica da relação entre o Pinguim e sua mãe.

A noção de adaptação literária é frequente nas discussões teóricas no campo dos estudos de cinema e televisão. Seguimos aqui a ideia de adaptação apresentada por Stam (2006), compreendendo a adaptação como resultado de referências intertextuais e de transformações de textos anteriores que geram

[52] Série com atores reais, diferenciando-se de animações, por exemplo.

[53] *Internet Movie Database*. O site (www.imdb.com) se apresenta como sendo a fonte de informação mais popular e confiável do mundo sobre filmes, programas de TV e celebridades.

novos textos em um ciclo infinito de reciclagem. Segundo o autor, a retórica negativa padrão em relação às adaptações costuma se apoiar naquilo que a narrativa "perde", ao mesmo tempo em que ignora o que ela "ganha". Stam (2006) acredita que esses novos textos não prometem fidelidade ao cânone, mas tampouco causam uma perda completa. Daí a importância de identificar não apenas os elementos novos, mas também aqueles que não se perdem.

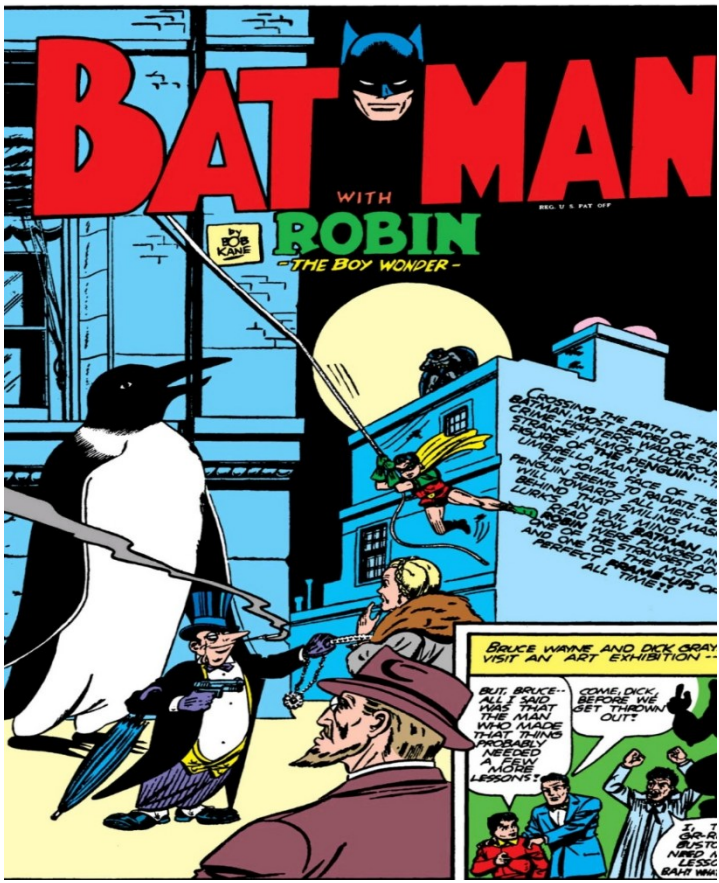
Assim, a análise aqui exposta possui caráter qualitativo exploratório, com observação de elementos narrativos do seriado. Foram assistidos e analisados os oito episódios da produção, com destaque para cenas ocorridas (e descritas ao longo deste capítulo) nos episódios 1, 2, 7 e 8, que destacam a trajetória de Oswald "Oz" Cobb, conhecido como Pinguim, suas características enquanto personagem surgido nos quadrinhos e que foi, desde sua origem, mostrado como um vilão e, no caso da produção foco desta análise, há ainda o componente do relacionamento com sua mãe que, já idosa, se mostra sofrendo de demência. Para iniciar este processo de análise, é necessário voltar às origens do Pinguim, conhecendo as variações do personagem, seu desenvolvimento e características do meio em que ele foi introduzido: as histórias em quadrinhos (HQs).

O personagem *Pinguim*

De nome Oswald Cobblepot, o personagem conhecido como Pinguim teve sua primeira aparição na revista em quadrinhos publicada nos EUA *Detective Comics*, número 58, em outubro de 1941. Ali, ele é apresentado como um homem baixo, com sobrepeso e nariz pontudo, vestido com casaca e cartola, portando sempre um guarda-chuva à mão. Visualmente, possui características que já o colocam na categoria vilanesca, inclusive por sempre utilizar no item de proteção contra chuva ou sol algum tipo de armamento escondido, de lâminas a lança-chamas. Outro ponto de destaque na personagem é que, ainda que seja um criminoso, o Pinguim possui modos aristocráticos.

Nesta primeira aparição não é detalhado seu passado, mas fica evidente na narrativa que se trata de alguém que teve acesso a uma boa educação formal e frequentou ambientes refinados. Será em histórias subsequentes que seu passado será esmiuçado, numa série de versões que tentam justificar suas motivações para se tornar um fora-da-lei (GREENBERG, 2008).

Figura 1: Primeira Aparição do Pinguim



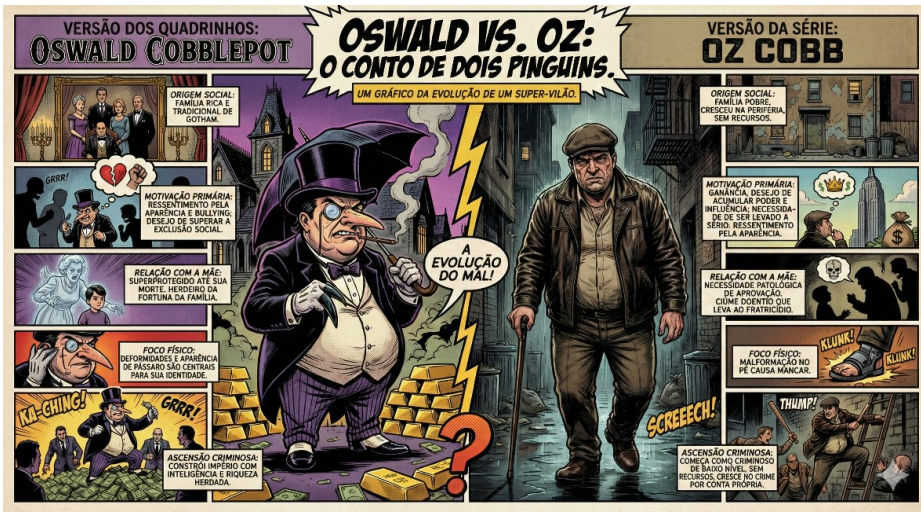
Fonte: Detective Comics, 58. DC Comics, 1941. Disponível em: https://community.cbr.com/threads/oswald-chesterfield-cobblepot-a-k-a-the-penguin.146736/.

Greenberg (2008) indica que a origem do Pinguim foi recontada diversas vezes. Uma das versões descreveu sua mãe como a rica proprietária de uma loja de animais, com Oswald se voltando para a vida do crime depois que bandidos vizinhos mataram todos os animais da loja. Em outra história contou-se que seu pai morreu quando ele era jovem, vítima de pneumonia aguda ao ser pego na chuva sem um guarda-chuva. Como consequência, sua mãe o fazia carregar um guarda-chuva o tempo todo, exacerbando o *bullying* que recebia por sua forma física. Um dos meninos da vizinhança, Sharky, começou a chamá-lo de “Pinguim” - e o apelido pegou, para seu profundo incômodo. Oswald então teve aulas de

boxe e depois delas espancou selvagemente Sharky – que, nessa versão seria também a pessoa que matou os animais da loja da família.

Todas essas origens são diferentes daquela apresentada na série televisiva, a começar pelo nome do personagem, que passa a ser chamado de Oz Cobb. Porém, alguns elementos formadores e caracterizantes estão ali, notadamente a questão da zombaria pelo seu corpo e forma de andar. No seriado, ele tem uma má formação nos dedos do pé, que o obriga a usar uma espécie de prótese na perna direita. Em termos comparativos, a violência se torna presente no seriado, assim como na HQ, pois como observamos no episódio 1, após ser ridicularizado pelo mafioso Alberto Falcone, Oz o mata friamente. Este ato inicial de violência não apenas estabelece sua natureza implacável, mas também o impulsiona para o centro da disputa pelo poder do submundo criminoso de *Gotham City*. No mesmo episódio, o Pinguim recruta Victor "Vic" Aguilar, um adolescente sem-teto, como seu motorista e assistente pessoal, demonstrando sua capacidade de identificar e explorar vulnerabilidades para seu próprio benefício.

Figura 2: Comparativo da Origem de Oz Cobb: Série vs. Quadrinhos



Fonte: GOOGLE LLC. Gemini 3.1 Flash Image (Nano Banana 2). São Francisco, Califórnia, 2026. Prompt: Transformação em imagem da tabela comparativa entre as versões do personagem Pinguim das histórias em quadrinhos e da série. Disponível em: https://gemini.google.com. Acesso em: 22 mar. 2026.

Como mostra a imagem, a adaptação para a versão televisiva manteve alguns elementos fundamentais do personagem, o cânone, destacadamente: a

ascensão no mundo do crime, a relação com a mãe e as humilhações sofridas por Oswald. Ou seja, quando o Pinguim da série se apresenta, quem o conhece dos quadrinhos consegue reconhecê-lo. O personagem não é descaracterizado e nem afastado completamente de sua base, que é o herói Batman - mesmo que este seja citado durante o seriado não mais do que três vezes ao longo de oito episódios.

Morisson (2011), ao falar sobre personagens de quadrinhos, dá o exemplo do Superman, mas seus apontamentos podem ser extrapolados para todos que nascem nas HQs:

> Nós escritores chegamos e vamos, gerações de artistas deixam suas interpretações, e ainda assim algo ainda persiste, algo que é sempre Superman. Nós temos que nos adaptar às suas regras se quisermos entrar no seu mundo. Nós nunca podemos mudá-lo muito, ou perdemos quem ele é (MORISSON, 2011, p. 14).

Assim, a série *Pinguim* não se distancia da base original dos quadrinhos e de seu público mais restrito. Wolk (2007, p. 110) destaca que quadrinhos de super-heróis são "acima de tudo, entretenimento". E que os personagens desse gênero são criados para se ajustar no contexto de grandes narrativas corporativas, precisando manter características, inclusive visuais, ao longo de toda a franquia.

Sobre o cânone e as histórias em quadrinhos

Nesse contexto, destacamos a importância do cânone e a evolução do conceito, que é absolutamente multifacetado e que se altera determinadamente, dependendo do contexto: religioso, filosófico ou literário, como conta Maria Moreira (2003). A pesquisadora indica que, originalmente, a palavra vem do grego e designava uma vara ou um canudo reto de madeira que os carpinteiros usavam para medir seu trabalho. Com o passar do tempo, essa pequena régua passou a significar lei ou norma de conduta, adquirindo uma conotação moral.

Quando o termo chegou à filosofia, os filósofos alexandrinos o empregaram para identificar uma lista de obras escolhidas por sua qualidade e utilizadas para orientar o uso da linguagem, sendo consideradas exemplares, dignas de imitação. No âmbito religioso, sobretudo a partir do século III depois de Cristo, o cânone foi usado para identificar a lista de obras (Escrituras) selecionadas para orientar ou compor a lei ou regra religiosa. A palavra recuperou o significado primitivo (o da lista de obras selecionadas pelos alexandrinos) no século XVIII, sendo usada para a confecção de listas de autores (escritores e oradores) ou ensaios mais significativos para o estudo da língua (MORAES, 2003).

Para a nossa análise, por sua vez, vale o entendimento dado pela Literatura Comparada, pelo qual o cânone pode ser entendido como norma ou regra e, por consequência, como uma lista de autores e obras que contêm em si a ideia de seleção, uma vez que essas obras se destinam ao estudo ou à imitação. No caso das obras que adaptam narrativas para meios audiovisuais, o cânone pode ganhar ainda mais importância, pois para o fã, trata-se de texto com ares de sacralidade. Para alguns leitores de gibis, é como se as páginas das HQs fossem um "livro santo" que diz o que é certo ou errado sobre as histórias em si e as personagens ali contidas.

Eduardo F. Coutinho (1996), apresenta o conceito de "cânone aberto" ao tratar de Literatura Comparada na contemporaneidade, mas sua definição pode ser muito bem adaptada para o caso de adaptações para diferentes meios, até mesmo desviando da eterna polêmica de histórias em quadrinhos serem ou não literatura. Em sua visão, o dito cânone aberto pode ser entendido como a natureza da construção crítica contemporânea, que se opõe ao cânone tradicional, o qual seria rígido e monolítico.

Os pontos-chave para definir essa "construção em aberto" e que se conectam com este estudo, seguindo as ideias de Coutinho (1996), são:

- **Descentramento e Pluralidade:** O desenvolvimento da Literatura Comparada desde meados dos anos 70 levou à passagem de um discurso coeso e com forte propensão universalizante, para um discurso plural e descentrado. E assim, pode-se inclusive incluir todo tipo de mídia como sendo a base que forma o cânone;
- **Flexibilidade e Incerteza:** O cânone tradicional perde sua base de sustentação com a desconstrução de seus pilares, levando a questões sobre como construir novos cânones, que contemplem as diferenças e possuam um caráter suficientemente flexível para constantes reformulações. Isso se conecta diretamente com a visão transmídia de Jenkins (2010), sustentando que a mudança faz parte do processo midiático contemporâneo e pode-se entender que as adaptações, ao passar do tempo, tornam-se elas próprias o cânone. O caso em questão pode ser exemplo: para uma parte do público, aquela que não conhece os quadrinhos, a versão do Pinguim apresentada nesta série pode se transformar na "canônica", com suas características, como o nome "Oz", por exemplo, sendo aceito em diferentes mídias, o que nos leva ao tópico seguinte;
- **Diálogo Transcultural:** No contexto atual, a Literatura Comparada ultrapassou o anseio totalizador de suas fases anteriores e se erige como um diálogo transcultural, calcado na aceitação das diferenças. A partir dessa forma de enxergar o cânone é possível entender que a "régua padrão" é móvel

> entre meios e mutável ao longo tempo, mesmo entre grupos de fãs mais apegados às definições iniciais, que passam a definir com cânone tudo aquilo que consideram aceitável, mesmo que os critérios para essa aceitação sejam completamente subjetivos.

Retomando Jenkins (2010), o processo que ocorre no movimento do cânone entre os meios é o que chamamos em pesquisas anteriores de "Salto Transmidiático" (COSTA, 2012). Trata-se do fenômeno de uma personagem fazer a passagem de um meio para outro, expandindo narrativamente o universo inicial. Durante esse processo, a mutabilidade do cânone ocorre em duas camadas: de um lado, o conhecimento do fã dos quadrinhos é acomodado, pois algum elemento das narrativas das HQs está presente. E de outro, com a expansão para outros meios, aumenta-se o público que não é fã e não possui nenhum conhecimento prévio. Para agradar os dois lados, muitas vezes o próprio quadrinho passa a incorporar elementos das outras mídias, numa relação narrativa dialética em que os meios se intercomunicam, redefinindo o cânone.

Todas essas situações são possíveis em função de algumas premissas das histórias em quadrinhos de super-heróis, entre elas a adaptabilidade e a capacidade de se moldar às necessidades e desejos da indústria cultural vigente. Isso ocorre desde o surgimento dessa categoria de histórias, nos anos 1930. Por exemplo: o Superman, considerado o primeiro personagem a receber a denominação de super-herói, aparece nas páginas em abril de 1938 e já em 1940 ganha um programa de rádio. E o próprio Batman surge nas HQs em maio de 1939 e vira seriado cinematográfico em 1943 (COSTA, 2012). Em ambos os casos, a mitologia própria das personagens foi ampliada, com novos elementos surgindo nas mídias que receberam as narrativas, como por exemplo a *Kryptonita*, pedra que enfraquece o Superman, nascida na novela radiofônica e que hoje pode ser vista em todas as versões da personagem – ou seja, tornou-se parte do cânone.

Os quadrinhos, como coloca McCloud (1993), são um recipiente, um vaso no qual cabe qualquer líquido – do mais denso ao mais raso, e que se coloca pronto para ser derramado nas retinas dos espectadores. O autor indica também que as HQs são formadas por imagens colocadas de maneira justaposta com a clara intencionalidade de criar sentido e contar histórias. Costa (2012) pondera que, quando as revistas em quadrinhos condicionam o espectador a saltar de quadro em quadro para acompanhar uma narrativa, ao mesmo tempo o prepara para assistir aos filmes e séries, que são, em essência, imagens justapostas movimentadas em grande velocidade ao ponto de simular movimento.

Assim, ao mesmo tempo em que, narrativamente, a série *Pinguim* não se distancia do cânone dos quadrinhos e de seu público mais restrito, numa

perspectiva transmidiática, expande a narrativa nascida no suporte papel das revistas para uma mídia de maior alcance e menos nichada: uma produção televisiva com narrativa complexa - um dos pilares da atual indústria cultural.

Quadrinhos de super-heróis, como coloca Wolk (2007, p. 92), são, "por sua própria natureza, maiores que a vida", e por isso mesmo um campo rico para que qualquer tipo de história surja por ali. "Eles [os quadrinhos] oferecem ousadas metáforas para discutir ideias ou reificar abstrações em ficção narrativa", continua a explicar Wolk (2007, p.92). Justamente o que nos traz o seriado aqui estudado.

O Pinguim da série

A série *Pinguim* adota uma abordagem mais próxima de dramas de máfia, como *Família Soprano* (HBO, 1999) priorizando a complexidade humana e as intrincadas dinâmicas criminosas, ao invés do espetáculo colorido de super-heróis. Esta escolha narrativa permite um retrato psicológico detalhado de Oz Cobb, revelando um personagem multifacetado que é impulsionado por uma teia de ambição, insegurança e uma busca distorcida por paz e reconhecimento. Outra comparação entre *Pinguim* e *Família Soprano* está no tom e na exploração da psicologia do anti-herói. Ambas as séries exploram esse tema e pode estar aí um dos motivos da boa recepção do público por elas. Personagens desse tipo são legítimos representantes do que Jung chama de "sombra", o lado obscuro da psique humana. Algo que todos têm, mas que é considerada

> [...] uma parte inferior da personalidade. Por isso, é reprimida; e devido a uma intensa resistência. Mas o que é reprimido tem que se tornar consciente para que se produza a tensão entre os contrários, sem o que a continuação do movimento é impossível. [...] É no oposto que se acende a chama da vida (JUNG, 1980, p. 52).

A forma de apresentar a série e seus personagens se encaixa no que Mittel (2012) entende como complexidade narrativa, um processo que reinterpreta as formas episódicas e seriadas, prioriza a continuidade, o desenvolvimento de arcos narrativos longos e a exploração psicológica dos personagens. Esse modelo se insere em um contexto de transformações ocorridas nas narrativas seriadas, nas quais se nota nas últimas décadas uma tendência à hibridização tanto nos formatos quanto nos gêneros das ficções (LOPES e GRECO, 2017). Em *Pinguim* existe uma estética operacional que faz o uso frequente e sutil de recursos como analepses (*flashbacks*), sequências fantasiosas ou oníricas, múltiplas perspectivas e narração em *voice over*.

Se há necessidade de conscientização, a ficção televisiva torna-se o veículo perfeito para que isso ocorra. Ver na tela alguém realizando atos imorais e antiéticos pode ajudar o espectador a entender suas próprias falhas. Com isso, gera-se uma conexão empática entre Oz e o espectador. Ao humanizar o vilão, a série mostra sua vulnerabilidade, sua necessidade de aprovação materna e sua capacidade (ainda que distorcida) de ter afeto em suas relações.

Rocha (2016, p. 33), ao analisar telenovelas, comenta que parte significativa dessas narrativas "tem a vilã (ou o vilão) como o personagem que carrega a trama, dando a ele a função de protagonismo" e essa mesma visão pode ser transferida para os seriados televisivos, pois se trata de algo amplo e geral, presente em diversas narrativas audiovisuais contemporâneas.

No caso estudado, ao lado do Pinguim, há uma co-protagonista, a mafiosa Sofia Falcone. Ela, que se torna a chefe da família mafiosa a quem Oz serve incialmente, é utilizada como bode expiatório pelo pai para acobertar seus próprios crimes e, depois de tempos encarcerada injustamente, acaba por se tornando uma assassina completamente enlouquecida e muda de nome, para Sofia Gigante.

A série tem ainda um fator trazido dos quadrinhos que a notabiliza no sentido da exposição do lado sombrio, que é o local no qual a ação se passa, a cidade de *Gotham*. Trata-se não apenas de um cenário, mas de uma entidade ativa que molda a psicologia de seus habitantes criminosos, incluindo Oz Cobb. A cidade é pura sujeira, uma área destruída tentando se reerguer em meio à corrupção plena, com o poder público e os criminosos se locupletando na desigualdade social, decadência moral e pobreza de toda espécie.

Dessa maneira, Oz e os demais habitantes ficcionais são mostrados como produtos deste ambiente, pois a série não apenas mostra o apodrecimento das instituições, mas integra essa decaída à psique dos personagens. A cidade serve como um campo de projeção para as próprias falhas e escuridão dos personagens. A depravação de *Gotham*, assim, não é somente um pano de fundo, mas uma justificativa para a vilania de Oz. Isso levanta a questão sobre este protagonista ser inerentemente mau ou se a própria *Gotham* o força a se tornar um "monstro", tornando a cidade cúmplice em sua transformação. Um exemplo é a relação entre Oz e seu parceiro de crime, o jovem Vic Aguilar. Como observamos no episódio 2 e especialmente no 7, o Pinguim abraça o rapaz, real e metaforicamente, trocando confidências, confiando nele para tarefas importantes - assim como a cidade, que os oprime, mas também dá oportunidades. Mas, no final, Gotham e o Pinguim traem Vic. O lugar não o esconde, não o protege de seus inimigos. E seu chefe, surpreendentemente, o mata no final do episódio 8.

Figura 3: O Pinguim e seu pupilo Vic



Fonte: PINGUIM, EUA: HBO Max, 2024. Disponível em: https://play.hbomax.com/show/5756c2bf-36f8-4890-b1f9-ef168f1d8e9c. Acesso em: 17 abr. 26.

A humanização de Oz é mais do que um artifício narrativo, é também um reflexo da crescente demanda do público por vilões densos e, ao mesmo tempo, compreensíveis (como Tony Soprano). Rocha (2016, p. 37) explica que "Enquanto o herói é capaz de renúncia em nome do outro, o vilão pauta-se pelo egoísmo. De certo modo, representam o hedonismo da sociedade de consumo, o individualismo onipresente", e assim espectadores e personagens se aproximam, facilitando o processo ativo e atento de entendimento para decodificar tanto as histórias complexas quanto os modelos de storytelling oferecidos, como destacado por Mittell (2012).

Ao revelar as inseguranças e a busca por aprovação do seu protagonista vilanesco, a série aqui analisada convida o espectador a um entendimento de suas motivações, mesmo que suas ações sejam condenáveis. Isso borra as linhas entre o bem e o mal, sugerindo que a vilania é frequentemente um produto de trauma, privação e busca distorcida por necessidades humanas básicas - como o amor de mãe.

Pinguim e sua mãe

A relação de Oz com sua mãe, Francis, é mostrada logo no primeiro episódio da série como o maior segredo do personagem. Para o mundo, ela está

morta. Mas Francis está viva apenas para ele, escondida num subúrbio longe da sujeira de Gotham. Ao mesmo tempo em que ter a exclusividade da mãe é algo que dá força ao personagem, torna-se também uma fraqueza, visto que ela está sofrendo de demência. Ao longo da série, com a descoberta de sua existência pelos inimigos do Pinguim, a condição da mãe piora, aumentando a pressão sobre Oz para ter sucesso e dar a ela uma vida melhor.

Dessa maneira, Francis não é apenas uma figura de apego, mas uma projeção de sua própria necessidade de ser amado e aceito, algo explicitado no episódio 7 da série, no qual o jovem Pinguim tranca seus irmãos nos esgotos da cidade para morrer, ficando com a genitora apenas para si. Esse amor edípico sugere que a mãe é a principal, senão a única, fonte de validação e afeto que o Pinguim conhece.

Do ponto de vista psicológico, Winnicott (2000) explica essa relação como parte de um processo chamado de "preocupação materna primária", um estado psicológico normal e necessário que a mãe desenvolve durante e após a gravidez, caracterizado por uma verdadeira fusão emocional com o bebê. Nesse estado, a mãe se torna o bebê e o bebê se torna ela, permitindo que ela se adapte às necessidades iniciais do recém-nascido e se identifique com ele. Porém, mães que não entram nesse estado podem tentar compensar mais tarde com comportamentos superprotetores. E, em casos de mães mentalmente doentes, há maior probabilidade de uma preocupação patológica e excessiva com o filho.

Há indicações ao longo da série de que Francis sabia da natureza sociopática de Oz e que foi a morte de seus outros filhos a causa de sua demência, que, ao progredir, acaba por intensificar a necessidade doentia de aprovação dele, tornando sua busca por poder ainda mais desesperada e irracional. No 7º episódio, a mãe obriga o menino Oz a prometer que fará algo de sua vida e que Oswald precisa fazê-la feliz, pois Francis "merece". A resposta do jovem Pinguim é "Eu prometo. Você merece a melhor vida. E eu te darei. Não vou parar até conseguir"[54]. No episódio 8, numa mistura de lembrança e sonho de Francis, o pequeno Oz diz a ela que a colocará "no último andar", "numa cobertura com vista para toda a cidade"[55] - algo que acontece nas sequências finais da série. Porém, a mãe não tem mais condições de perceber e receber o resultado da promessa, pois está catatônica em uma cama hospitalar.

[54] TOP HAT, *Pinguim*, episódio 7: Minuto 42 a 43
[55] A GREAT OR LITTLE THING, *Pinguim*, episódio 8: Minuto 12 a 14

Figura 4: Francis Cobb, a Mãe



Fonte: PINGUIM, EUA: HBO Max, 2024. Disponível em: https://play.hbomax.com/show/5756c2bf-36f8-4890-b1f9-ef168f1d8e9c. Acesso em: 17 abr. 26.

A vitória de Oz é efêmera, falsa como ele próprio, que tenta a todo custo se consolidar como um grande chefe do crime, rico e refinado, mas que na verdade não passa de um menino assustado que busca a aprovação e proteção da mãe num mundo que o rejeita por conta de sua classe social e sua aparência física.

Considerações finais

Pinguim se estabelece como um drama criminal envolvente que transcende a narrativa de super-heróis para oferecer um estudo de personagem profundo e perturbador de Oswald "Oz" Cobb. A série redefine a origem do Pinguim, afastando-o da riqueza herdada, para ancorar sua ambição em uma história de privação e na necessidade visceral de ascensão social. Essa mudança fundamental revela que sua busca implacável por poder e respeito é uma compensação psicológica por um complexo de inferioridade profundamente enraizado e um desejo de ser "levado a sério". Porém, ao mesmo tempo, o seriado mantém fidelidade ao cânone, em aspectos como a ascensão no mundo do crime, a relação com a mãe e as humilhações sofridas devido à aparência física. Isso pode ser apontado como um dos motivos da boa audiência apresentada pela série, pois pode-se concluir que agradou ao nicho, ou seja, o fã de quadrinhos, mas também a outros espectadores que se interessam por narrativas televisivas complexas.

A jornada de Oz é marcada pelo espelhamento com a trajetória de Sofia Falcone. Enquanto ela se vilaniza em função dos outros, assumindo para si a

persona da assassina, ele mata desde pequeno. Ambos impulsionados pela relação parental e mudando de nome quando se tornam algo novo e potencialmente destruidor.

Oz eventualmente se apropria do apelido Pinguim como um símbolo de poder e identidade, em cena que acabou apagada do episódio 8, mas revelada em entrevista do ator Colin Farrell, intérprete do personagem: "Houve uma cena no oitavo episódio onde um menino diz, 'Você é o Pinguim, não é? E então algo sobre sua mãe'. E então eu digo a ele no final da cena, 'Você diga para sua mãe que o Pinguim toma conta dos seus'"[56]. Isso mostra como sua mente se tornou completamente liberta das amarras da sociedade, da mesma maneira que Sofia não tem mais o nome do pai que a colocou na cadeia (aconselhado por Oz, é bom lembrar), mas sim o da mãe – que foi morta por esse mesmo pai.

Tanto para um, quanto para outro, a aceitação final não é um sinal de conformidade, mas de um empoderamento distorcido. Trata-se da internalização do símbolo de sua fraqueza percebida o transformando no emblema de sua força e identidade criminosa. Isso sugere uma completa reestruturação de autoimagem, em que a dor e a rejeição de seu passado são transmutadas em uma fonte de poder e uma identidade própria, auto escolhida. É um ato de autocriação na escuridão.

No caso de Oz, ele se liberta inclusive da mãe, deixando-a segura, mas sendo o outro, um alguém além dela. Não mais o bebê que é parte indissociável de sua genitora, mas um homem pleno (WINNICOTT, 2000). Completamente criminoso, mas dono de si. Em última análise, *Pinguim*, a série, oferece uma trajetória convincente de personagens complexos e humanizados, cujas ações, por mais hediondas que sejam, são impulsionadas por desejos e traumas que, de forma distorcida, ressoam com a experiência humana.

Do ponto de vista da análise narrativa, *Pinguim* mostra como o cânone pode funcionar não como uma amarra, mas como um ponto de partida que amplia o público, ao juntar fãs e não iniciados, além de dar aos produtores uma base, um caminho a seguir. Não como uma estrada fixa, construída em concreto. Mas sim como um rio, que ao se mover vai ganhando novos espaços, novas direções, de acordo com os diferentes obstáculos que encontra pelo caminho.

Referências

BATMAN. Direção: Matt Reeves. Produção: Warner Bros. Pictures, 2022.

[56] No original: *There was a scene in the eighth episode where a kid says, 'You're the Penguin, aren't you,' and then something about his mother," he explained. "And then I say to him at the end of the scene, 'You tell your mom the Penguin takes care of his own"*. Tradução nossa.

COSTA, Thiago Sanches. **O Salto Transmidiático dos Super-Heróis:** HQ-Filme-Game. 2012. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) – PUCSP, São Paulo, 2012.

COUTINHO, Eduardo. F. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 3, 1996.

DEMEGLIO, Manuel. The Penguin Deleted Scene Shows Oz Cobb Embracing His Nickname. **Comic Book Resources.** 15 nov. 2024. Disponível em: https://www.cbr.com/the-penguin-deleted-scene-oz-cobb-nickname. Acesso em: 5 jun. 2025.

FAMÍLIA SOPRANO. Direção: David Chase. Produção: HBO, 1999.

GREENBERG, Robert. **The Essential Batman Encyclopedia**. New York: Del Rey Books, 2008.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do inconsciente.** Petrópolis: Vozes, 1980.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice. Brasil: rumo à produção e recepção em 360º. *In:* GOMÉZ, Guilhermo Orozco; LOPES, Maria Immacolata Vassallo (orgs). **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América. Análise de dez anos do OBITEL (2007-2016).** Anuário Obitel 2017. Porto Alegre: Sulina, 2017, p. 93-123.

McCLOUD, Scott. **Making comics:** storytelling secrets of comics, manga and graphic novels. New York, EUA: Harper, 2006.

MITTELL, Jason. Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea. **Revista MATRIZes**, 5(2):29-52. 2012. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52. Acesso em: 30 abr. 2025.

MOREIRA, Maria Eunice. **Cânone e cânones:** um plural singular. Letras - Língua e Literatura: Limites e Fronteiras, Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFSM), n. 26, p. 89-94, 2003.

MORRISON, Grant. **Supergods**: What masked vigilantes, miraculous mutants, and a Sun God from Smallville can teach us about being human. New York, EUA: Spiegal & Grau, 2011.

PINGUIM. Direção: Lauren LeFranc. Produção: HBO Max, 2024.

ROCHA, Larissa Leda Fonseca. **Má! Maravilhosa!:** Lindas, Louras e Poderosas, O Embelezamento da Vilania na Telenovela Brasileira. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação Social) PUCRS, Porto Alegre, 2016.

STAM, R. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro***:* Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies. Florianópolis, no 51, pp. 19-53, jul/dez 2006.

VINHA, Felipe. Pinguim | Série cresce em audiência antes do final de temporada. **Omelete**. 5 nov. 2024. Disponível em: https://www.omelete.com.br/hbo-max/pinguim-serie-cresce-em-audiencia-antes-do-final-de-temporada. Acesso em: 1 jun. 2025.

WINNICOTT, Donald Woods. **A preocupação materna primária**. *In*: Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

WINNICOTT, Donald Woods **A comunicação entre o bebê e a mãe e entre a mãe e o bebê**: convergências e divergências. *In*: Os bebês e suas mães. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WOLK, Douglas. **Reading Comics**: how graphic novels work and what they mean. Cambridge, EUA: Da Capo Press, 2007.

Monstruosas e maravilhosas: as vilãs da teledramaturgia brasileira e as sensibilidades do olhar lançado aos corpos

Larissa Leda F. Rocha e Jhonnatan Oliveira

Diante de um desfile rotineiro e significativo de vilãs bonitas, glamourosas e ricas na teledramaturgia brasileira, eis que perguntas se colocam: como tantas e tão sedutoras? Que movimento é este na construção dessas histórias que nos dá a ver o mal em corpos belos, dignos de vontades de consumo? Como se dá essa relação da beleza com a maldade quando, antes, olhávamos lá, na cena, a feiura como representação do mal? Afinal, a que responde a encarnação do mal nestes corpos de mulheres, cuja cena causa mais desejos do que rejeições a valores moralmente indignos? O objetivo deste trabalho é analisar como a encarnação do mal nas vilãs das telenovelas brasileiras da Globo[57] nos deixa ver um percurso cujos sintomas vão tanto das sensibilizações do olhar diante do corpo, quanto ao avanço do feminismo, sem esquecer as reestruturações dos formas de narrar da teledramaturgia nacional. Trata-se portanto de modos de olhar, modos de sentir e modos de contar.

Apesar deste tríplice caminho, aqui nos concentraremos no lento deslocamento dos sentidos dos olhares lançados aos corpos em exibição na cena do espetáculo de massa, nos modos de olhar. Acompanhamos este caminho, atentos aos rastos, àquilo que "ressoa" nas imagens, que nos permita compreender, no emaranhado da produção de nossa cultura visual, a genealogia da construção das representações dos corpos na cena que só podem ser assimiladas a partir de sua fonte e seu meio de transmissão, a tela do espetáculo massivo. Do corpo-espetáculo da *Belle Époque* ao cinema em seus primeiros anos, há uma continuidade da cultura espetacular. Mas os corpos "fora das normas" vão "desaparecer" - ainda que incorporem pulsões das quais não nos preservamos totalmente - e outros corpos espetaculares serão fabricados em série em um movimento de profunda massificação e orientação dos olhares, de progresso da ciência, da emergência de um "senso comum pós-freudiano" (Xavier, 2003). Para dar conta de nosso objetivo, nos apoiaremos em uma "Galeria da Vilania da Teledramaturgia Brasileira", levantamento de dados[58] que fornece

[57] Todas as telenovelas mencionadas neste trabalho são da Globo. O conglomerado midiático tem sua programação de TV *broadcast* distribuída em mais de 98% do território nacional e 190 países. A audiência estimada é de 97 milhões de pessoas/dia. Dados em: http://estatico.redeglobo.globo.com/2017/10/04/sobre_globo.pdf. Acesso em 26 fev. 2022.

[58] Parte dos dados neste artigo estão disponíveis em Rocha (2016) e a atualização dos mesmos realizada em projetos de pesquisa entre 2015 e 2024. A Galeria da Vilania da Teledramaturgia Brasileira é composta de duas galerias, uma com dados das telenovelas

uma radiografia de como o mal é apresentado na cena do entretenimento massivo da tv, em seu produto de inegável sucesso comercial e sedimentação cultural, a telenovela das 21 horas da Globo. A partir deste objeto empírico, desenvolveremos nossa análise buscando a) compreender a relação entre a apresentação dos corpos e o espetáculo massivo e massivo-industrial; b) refletir sobre as sensibilidades dos olhares postos sobre o corpo na cena deste espetáculo; e c) analisar de que modo esta trajetória condiciona tanto como pousamos os olhos sobre as vilãs quanto traz evidências no modo como o mal é encarnado na constituição das personagens. Trata-se de uma reflexão teórica apoiada em coleta de dados do objeto empírico.

Os corpos, os olhares e a cena

Ao iniciar seu serviço de streaming no Brasil, em junho de 2021, a gigante do entretenimento global, WarnerMedia, renovou seu catálogo de audiovisual antes disponibilizado através da plataforma, agora aposentada, HBO Go. O novo serviço, HBO Max[59], trouxe produções aclamadas por crítica e público, como *Família Soprano* (direção de David Chase, 1999-2007) e *Game of Thrones* (direção de David Benioff; D. B. Weiss, 2011-2019), além de filmes atuais e outros clássicos. E lá, no meio do catálogo, estava *Freaks* (direção de Tod Browning, 1932), o último suspiro de uma exibição sistemática, lúdica e despreocupada de corpos hoje acolhidos em sua diferença, como resultado da "normalização dos anormais" (Courtine, 2011), mas, à época, primeiros anos do século XX, personagens centrais na cena do espetáculo massivo-industrial: os corpos dos monstros humanos.

Claro, monstros continuam a ser vistos, jamais saíram de cena. São hoje dragões que voam e queimam cidades[60] ou podem ser mafiosos homicidas e violentos, como Tony Soprano[61]. Os monstros humanos, em sua exibição teratológica festiva, saíram dos holofotes, mas a monstruosidade ainda está lá. E

---

das 21h e outra com os das minisséries (após 21h), ambas de 1970 a 2023, exibidas no canal broadcast da Globo. Uma versão em formato de linha do tempo e com design amigável foi construída para consulta pública. Disponível em: https://cdn.knightlab.com/libs/timeline3/latest/embed/index.html?source=1IFWmusWsQQwelgse3eJRIc7a8qBvNSPuL_c3PzKLeyk&font=Default&lang=pt&initial_zoom=2&height=650. Acesso em: 15 maio 2026.

[59] Atualmente o serviço de streaming chama-se Max e não consta mais com o filme Freaks em seu catálogo. Em meados de maio de 2025 a Warner anunciou que retornará à sua antiga denominação, HBO Max, mas não fez anúncios oficiais sobre mudanças no catálogo dos produtos.

[60] Referimo-nos aqui à série *Game of Thrones*.

[61] Personagem central da série *Família Soprano*.

viceja. A questão é que entre Prince Radial[62] e Tony Soprano há uma continuidade da cultura espetacular, de um mercado do olhar, que não pode ser ignorada. É essa continuidade - de modo algum homogênea - que pode nos permitir entender por qual motivo, afinal, deixar nossos olhos deleitarem-se com um mal que não nos pode atingir, aquele exercido por vilões e vilãs nas tramas da ficção, significa hoje, olhar mulheres monstruosas e também belas, ricas e glamourosas naquelas histórias que são o maior patrimônio narrativo da teledramaturgia brasileira: a telenovela das 21h da Globo.

É preciso compreender que olhar imagens e recordá-las nos traz outras, nos traz suas origens, uma genealogia que lhe é anterior, memórias individuais e coletivas, os "dispositivos que estimulam sua fabricação e sua difusão, os desejos e as pulsões dos olhares que as animam, quer se trate de quem as produziu, quer se trate de seus espectadores" (Courtine, 2013, p. 158). É a lógica da intericonicidade, segundo a qual - ligada ao entendimento do conceito de discurso foucaultiano - considera que "toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens, onde todas têm um eco. Existe um 'sempre já' da imagem" (Courtine, 2013, p. 43). Intericonicidade parte da ideia de que há uma inscrição antropológica mais antiga do que a saussureana para a busca, nos indícios, de conjuntos significantes, o que Ginsburg (1989) vai nominar de "paradigma indiciário" e que aqui nos serve como método de análise.

Este conjuntos significantes incluem imagens externas, percebidas, mas também as internas, insinuadas pelas que são vistas, as que estão guardadas na memória, talvez esquecidas, ressurgidas, ou até mesmo as que tenham sido imaginadas, sonhadas. Trata-se de compreender que imagens relacionam as vistas e as sugeridas por outras, pela memória, pelas "impressões visuais estocadas pelo indivíduo" (Courtine, 2013, p. 43). Eis que a pergunta aparece: e como articular essas imagens umas às outras para que, de algum modo, um sentido possa ser compartilhado? Pela "genealogia das imagens de nossa cultura", pela busca do "material significante das imagens, pelos indícios, pelos rastos que outras imagens ali depositaram" (Courtine, 2013, p. 44). Voltar os olhos às imagens para analisá-las implica, portanto, em referenciar os indícios do que ali se apresenta, pois essas representações "perdem seu sentido fora desta genealogia dos indícios que as atravessam e as constituem" (Courtine, 2013, p. 45). A antropologia histórica das imagens torna-se assim, uma "arqueologia do imaginário humano".

[62] Ator (1874-1934) nascido sem braços e pernas, tornou-se atração em circos e *freaks-shows*. É um dos atores do filme de Tod Browning.

E, para além de procurar indícios, escavar sua genealogia, em imagens específicas para a compreensão de seu sentido, o que nos conta a disseminação e a memória de imagens de corpos monstruosos? De imagens de horror, que sejam a encarnação do mal? O que esse gesto, tão amplamente difundido no último século no âmbito ficcional[63] diz de nossos dispositivos de disseminação? De nossas práticas de produzi-las e lançar os olhos sobre elas? O que dizem de nós essas imagens? As pulsões dos olhares, desejos e repulsas que ali se colocam? O que dizem de nós as imagens da vilãs - e nossos gozos com elas - desta que é a "grande criação narrativa da América Latina" (Meyer, 1996, p. 386)?

Pensar em imagens monstruosas, na encarnação da maldade nas histórias e sua genealogia, sejam vilãs de hoje ou de novelas de décadas atrás, significa não abandonar completamente imagens outras que parecem que vem de longe, diante do *ethos* que organiza nossas sensibilidades contemporâneas e nos orienta a como pousar os olhos sobre o corpo humano e suas desordens e catástrofes. Mas, na verdade, a monstruosidade, até pouco tempo, apresentava um juízo mais sobre a forma (conforme/disforme) e o gosto (belo/feio) do que um juízo sobre a moral (bom/mau). É a exibição da monstruosidade, como categoria morfológica, que estará na sedimentação do início de uma indústria do entretenimento, entre a segunda metade do século XIX e início do XX e são os monstros humanos, oferecidos como espetáculo diante dos olhos, que deixam claro que o interesse que experimentamos pela desordem, pelo excesso, pelo maravilhoso, pelo outro, pelo inumano é persistente, guloso e tem uma função fundamental: marcar um poder de normalização.

Os monstros são, ao mesmo tempo, maravilhas e princípios enigmáticos, uma instigação, um desafio, de domínio objetivo e subjetivo, nos diz Calabrese (1999, p 106). Para o autor a perfeição natural é uma "medida média" e aquilo que ultrapassa tal limite é "imperfeito", monstruoso. Do mesmo modo que será imperfeito e monstruoso o que ultrapassa a média "espiritual", que por sua vez também tem seu indicativo de perfeição. O monstro é, assim, um anormal morfológico, mas também um ser para o qual "o juízo de excesso físico ou morfológico se transforma em juízo de excesso de valores espirituais" (Calabrese, 1999, p. 106-107). É preciso pensar nas homologações de categorias de valor que são, ainda, históricas e relacionadas a gostos de uma época. O autor usa quatro

[63] Há uma produção descomunal de imagens de horror no âmbito não ficcional. O "breve século XX", produziu tal quantidade de corpos mortos ou dilacerados - e suas imagens e disseminações - que marcou, desde 1914, uma "acentuada regressão dos padrões então tidos como normais" (Hobsbawm, 1995, p. 22). O século XXI, em sua breve existência, tampouco nos poupa de imagens de horror, tendo-as produzido amplamente, por exemplo, no contexto da pandemia de Covid-19.

categorias, duas apreciativas, pois indicam louvor e reprovação (ética e estética); e duas constatativas, já que dão um sentido de realidade (morfológica e tímica).

Quadro 1: Categorias de valor de Calabrese (1999)

CATEGORIA	JUÍZO SOBRE	VALOR POSITIVO	VALOR NEGATIVO
morfológica	forma	conforme	disforme
ética	moral	bom	mau
estética	gosto	belo	feio
tímica	paixão	eufórico	disfórico

Fonte: Calabrese (1999, p. 107).

As homologações entre termos positivos e negativos podem ser mais ou menos rígidas a depender de períodos históricos mais ou menos "ordenados". E as categorias da ética e da estética dão conteúdo às morfológicas e tímicas. No entanto, desvios dessas homologações são possíveis e, efetivamente, são observáveis na história da exibição da monstruosidade. Na homologação "ordenada", monstros são disformes e, por isso, maus, feios, disfóricos. Mas a história do monstro e de sua exibição pública deixa claro que quando cooptado pelo pensamento religioso ou médico começou a ser entendido nas combinações de homologação que melhor cabiam para determinados *ethos* e sensibilidades. Pode-se, assim, ver novas combinações de valores capazes de "definir diversas atitudes de grupos, indivíduos e sociedades nas áreas do juízo da forma, da estética e da paixão dos fenômenos" (Calabrese, 1999, p. 108).

É assim que os monstros humanos - os anormais - podem ser compreendidos em um movimento que Courtine (2011) chama de "normalização dos anormais", aquele que vai apresentar tais desordens morfológicas primeiro como uma monstruosidade lúdica, curiosidades de feira e protagonistas de shows, para depois serem solicitados pelo discurso médico e ali, onde via-se o maravilhoso, vai perceber-se o enfermo. Uma mudança da sensibilidade dos olhares postos sobre o corpo humano anormal que vai deslocar o monstruoso, como significado, para o âmbito moral, aquilo que Foucault (2010) vai chamar de "monstro pálido" - e vai exigir que o cinema, por exemplo, fabrique novas ficções, invente "monstruosidades sem monstros para livrar os olhares desse mal-estar" (Courtine, 2011, p. 324), aquele que abala a experiência perceptiva diante do

corpo ontem anormal e monstruoso, hoje acolhido em sua "diferença". Vai exigir-nos separar o monstro do monstruoso, ou seja, do monstro como presença física, que caracteriza a folia desse mercado do olhar de meados do século XIX e início do XX, para o monstruoso que é produção de discursos, imagens, signos, a "inscrição do monstro no campo imaginário da representação" (Courtine, 2011, p. 274). Sai Prince Radial do *mise-en-scène*. Entra Odete Roitman (*Vale Tudo*, TV Globo, 1988-1989).

Quando falamos de monstros hoje no audiovisual não estamos apenas falando de dragões. Também não estamos falando de Joseph Merrick[64]. Trata-se do monstruoso como representação, discurso. A história da exibição de anões, mulheres barbadas, gêmeos siameses na centro da cena do entretenimento da *Belle Époque* que exigia "corpos excepcionais", no qual voltam-se os olhos para um "corpo-catástrofe" (Baecque, 2011), nos fala do corpo monstruoso ele mesmo. Não o signo, mas o corpo materializado.

O cinema, que vai fazer sua aparição nos últimos anos do século XIX, é a continuidade de uma cultura do espetáculo e dos modos de lançar os olhos sobre os corpos que nos entretêm na *Belle Époque*: aquela por onde transita, sem constrangimentos, o monstro e o burlesco. As primeiras salas de cinema, instaladas em lugares de consumo popular, misturavam-se com experiências como os *vaudevilles*, teatros de café-concerto, cabines de figuras de cera, circos, até bordéis. O desejo do olhar direciona essas massas para esses corpos únicos.

> Os espectadores sentem confusamente que esses corpos vão desaparecer, sejam monstruosos, *virtuosi,* ou fora das normas, sob efeito dos progressos da ciência, da modernização da sociedade, e porque encarnam humores e pulsões de outros tempos aos quais, mesmo que a época tenha fé no progresso, o público permanece muito apegado. É, de certa maneira, o papel histórico confiado ao cinema: prolongar na tela os corpos extraordinários do circo, do palco, dos parques de diversão, reconstituí-los, manter a sua imagem, a fim de que sejam sempre visíveis, mesmo que desapareçam dos espetáculos ao vivo (Baecque, 2011, p. 484).

É o cinema que vai instalar entre o corpo monstruoso e seu espetáculo, "múltiplos distanciamentos". Certamente, mais tarde, é um movimento que a

[64] Com severas deformações físicas Joseph Merrick (1862 - 1890), também conhecido como John Merrick ou O Homem Elefante, fez carreira nos circos e nos *freak-Shows* e a história de sua vida tornou-se conhecida em livros, peças de teatro e filmes.

Televisão seguirá mantendo, ainda que irrompam nas telas, aqui e ali e sem nunca cessar, tanto um grotesco representado, como atuado, vivido. O monstruoso será visto, nas telas da televisão, pela categoria estética do grotesco, compreendido "quase sempre como o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade" (Sodré, Paiva, 2002, p. 60). "Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica e uma deformação inesperada" (Sodré, Paiva, 2002, p. 25).

Esse sentimento de uma certa confusão não consciente de que os corpos-catástrofes vão desaparecer é baseado em uma "base antropológica muito antiga" e, por sua vez, responde a uma "necessidade psicológica demasiadamente profunda" (Courtine, 2013, p. 141) para que se esvaneça rapidamente, sem resistência e sem deixar restos e rastros. É necessário um "recalcamento deliberado do olhar pela razão" (Courtine, 2013, p. 142) sem o qual seria impossível a "normalização dos anormais", um movimento a partir do qual, hoje, nos envergonhamos daquele outro olhar, guloso, festivo e despreocupado de nossos antepassados quando pousados sobre corpos anormais, os "estigmas" das "abominações do corpo", dos quais fala Goffman (2017, p. 14)[65]. Tal recalcamento, organizado em torno de um conflito entre "razão política e singularidade do olhar" (Courtine, 2013, p. 141), vai reivindicar, contemporaneamente, que todos os indivíduos sejam tratados de modo "igual", não obstante suas "diferenças". É como se, em alguma medida, a desordem do corpo deixasse de funcionar como o poder de ensinar a norma, como o "poder de normalização", como o chamou Foucault (2010). Como se, de algum modo, o recalcamento do olhar só permita ver no corpo anormal uma normalização e aceitação, política e compulsória, mas no qual reside uma sedução que só pode ser sentida como uma falha. Emergem, diz-nos Courtine (2011), novas sensibilidades do olhar, marcadas por um "recalque em escala industrial das sensibilidades" e uma "pornografia do *handicap*".

Mas, afinal, o que é esse poder de normalização? É a emergência das técnicas de normalização, com os poderes a elas ligados. Foucault (2010) pensa tal poder a partir do encontro do saber médico e judiciário, através da sociedade moderna deste tipo específico de poder, que por sua vez, não se limita lá e tem suas regras e autonomia. Ele nos alerta sobre seu interesse em "Os anormais":

> Essa emergência do poder de normalização, a maneira como ele se formou, a maneira como se instalou, sem jamais se

[65] Goffman (2017, p. 14) indica três tipos diferentes de estigmas: os das deformidades físicas; os ligados a culpas de caráter individual - "percebidas como vontade fraca", como alcoolismo, prisão, tentativas de suicídio, por exemplo; e os estigmas tribais de raça, nação e religião.

> apoiar numa só instituição, mas pelo jogo que conseguiu estabelecer entre diferentes instituições, estendeu sua soberania em nossa sociedade (Foucault, 2010, p. 23).

O proveito da exibição de corpos monstruosos tem precisamente este contorno: ensinar, por oposição, a norma, a normalidade, a humanidade. É, em si, uma função didática. E coloca, ainda, o outro como parâmetro de alteridade. "Os homens precisam de monstros para se tornarem humanos" (Gil, 1994, p. 88). Uma diferença que é exibida como espetáculo e que tem aí uma espécie de catarse: acalma-se aquele que vê pois reconhece, na radical diferença do monstro, sua modernidade, sua humanidade. O domínio da norma faz-se a partir da exibição de seu contrário, "de apresentação da sua imagem invertida" (Courtine, 2013, p. 123). Um didatismo que é disseminado por um conjunto de dispositivos organizados por uma rede de estabelecimentos de espetáculos e que vai, logo, conhecer uma indústria da diversão de massa, que "inventa dispositivos que atuam sobre o olhar, fabrica um estímulo a ver, tendo nas espécies anormais do corpo - ou das ficções, dos substitutos realistas deste último - a sua matéria-prima" (Courtine, 2013, p. 123).

Recorrer ao entendimento dessa cultura visual massiva pré-televisão, no entanto, não é suficiente para compreendê-la, nem para dimensionar sua extensão. A exibição dos estigmatizados como espetáculo, sabemos, vai findar-se na primeira metade do século XX. Há ainda, claro, corpos desviantes, que se opõem à norma, mas não estamos aqui mais falando do *freak* "tradicional"[66]. Esses estigmatizados físicos foram absorvidos, na "normalização dos anormais", pelo jogo estabelecido pelas instituições (e ramificações) desse dispositivo. É a ciência que vai, aos poucos, transformar o olhar lúdico e despreocupado para o corpo monstruoso em uma cultura da observação médica e posicionar a monstruosidade não no corpo, mas no olhar de quem lá, fica. A curiosidade pelos monstros humanos, quando exercida nos espetáculos, no âmbito da diversão popular, e não na esfera médica, passará a ser "viciosa, insana, perversa: uma infração repreensível em relação à lei e simultaneamente uma tara psicológica em relação à norma" (Courtine, 2013, p. 131). Monstruoso é, agora, o olhar. É aqui a chave que vai transformar a monstruosidade em uma questão moral, mudança

[66] Tucherman (1999, p. 139) fala que os "comportamentos de circo" vão expandir-se, diluir-se no cotidiano em novos signos, como as tatuagens, o *body-piercing* e outras "marcações corporais". Aparecem nas ruas, entre 1960 e 1970, novos corpos que vão tensionar os discursos disciplinares e práticas de vigilância e fracionar o corpo social. São os "corpos femininos e feministas, os corpos *hippies*, os corpos *gays* e, pouco mais tarde, os corpos *punks*, os *skinheads*, etc".

na qual é possível observar uma "mutação das sensibilidades", um acolhimento dos monstros humanos pela ciência e pela compaixão, a ideia de que os monstros têm alma. São, por fim, humanos eles mesmos. Não mais o outro, mas um igual. A ideia de que os corpos são, todos eles, iguais estará na base de uma reivindicação pelo "apagamento" das diferenças, nas políticas de acessibilidade e inclusão, nos lemas publicitários de "ser diferente é normal", no esforço das sociedades democráticas que desejaram uma transmutação só possível à força do recalcamento de que falamos antes, a do olhar pela razão. É uma transmutação hoje experimentada sob a forma de uma prática comum, banal, rotineira, mas que não encontra sossego real: a dos corpos anormais em corpos ordinários.

Mas se já não é o monstro que ensina a norma - que agora o inclui, nessa lógica da compaixão, do cuidado e da igualdade entre os corpos - o que acontece com o "poder de normalização"? Quem ou o que assume a função de demonstrar o anormal? De marcar uma alteridade radical que nos ensine o que é humano? E mesmo de nos seduzir, ainda que compareça lá, toda uma pulsão do ver, um desejo intolerável?

São necessárias imagens, ainda, para recolocar perguntas sobre a humanidade dos homens. São necessárias narrativas. Como compreender então que a monstruosidade esteja acolhida não mais no estigma de um corpo-catástrofe? Que materialidade dar à monstruosidade quando ela é moral na cena do espetáculo? Que corpos são esses que vão resguardar a monstruosidade moral e exibi-la como o mal? Enfim, uma maldade, uma monstruosidade, que nos ajudará a compreender o "poder de normalização" que traz em si uma aura de fascinação – e que de lá não se extingue quando o horror invade o fluxo do "palimpsesto televisivo"[67].

As homologações, históricas, das quais fala Calabrese, comporão renovados sentidos para os juízos sobre forma, moral e gosto e permitirão ver a maldade acomodada em uma monstruosidade que só pode ser bela, uma "monstruosidade sem monstro", afinal, a "normalização do anormal" já não permite nem o abalo perceptivo, nem a folia de um olhar guloso para o estigma. São novos modos de ver, mas, ainda e sem cessar, uma monstruosidade que seduz, persiste e deixa, no fundo, um sentido de inadequação que não abandona os sujeitos que, fruto de seu tempo, assistem à novela e torcem pela Carminha (*Avenida Brasil*, TV Globo, 2012) e que dão *play* no filme *Freaks*.

[67] Tomamos emprestada esta expressão cunhada por Martín-Barbero (2001).

Os corpos, os olhares e a monstruosidade: o que os indícios dizem sobre ser vilã

Mas, de que maldade estamos falando ao pensar na telenovela? Trata-se de uma pergunta que exige uma resposta tríplice que passa pelas sensibilizações do olhar diante do corpo e a "normalização dos anormais" (Courtine, 2011); o avanço do feminismo e o estabelecimento de um "senso comum pós-freudiano" (Xavier, 2003); e as reestruturações dos modos de contar da teledramaturgia nacional a partir de suas matrizes culturais fundamentais (Martín-Barbero, 2001), o melodrama e o folhetim. É o que chamamos de modos de olhar, modos de sentir e modos de contar. Diante deste vasto âmbito possível de análise é necessário fazer uma escolha metodológica e aqui nos concentramos nos modos de olhar, reconhecendo, entretanto, que nossas perguntas só podem ser plenamente respondidas com esse tríplice caminho de investigação.

Para desenvolver este trabalho, nossa metodologia combinou uma amostragem significativa com dados quantitativos, interpretados a partir das reflexões sócio históricas e político-econômicas elaboradas com apoio da pesquisa bibliográfica. Na fase de observação, definimos como amostragem os núcleos protagonistas das novelas das 20h/21h[68] da Globo, de 1970 a 2020. Combinamos técnicas de amostragem probabilísticas e não-probabilísticas, tanto ao levantar quantitativamente personagens vilões masculinos e femininos, quanto ao compreender que tais dados são significativos para o entendimento de nosso objeto. Nossa coleta de dados documentais usou como técnica a tabulação e classificação de informações sobre as narrativas e suas vilãs com relações diegéticas no núcleo protagonista das histórias.

O que vimos foi um processo de mudança do protagonismo nas narrativas no que se refere ao personagem ligado ao mal, em conflito com o herói (ou heroína) da história. Ao mesmo tempo que há uma passagem - até uma torção completa - do vilão para a vilã, sedimenta-se lentamente um protagonismo que, afastando-se da heroína, liga-se à vilania, mas à vilã moderna[69], caracterizada por elementos como beleza e riqueza, uma personagem na qual a obstinação ambiciosa - assim como a humanidade e/ou fraqueza ligadas à maternidade - são traços marcantes.

De 1970 a 2020 foram exibidas 83 novelas das 21h na Globo e de 1970 até 1989 foram apresentadas 33 novelas. Apenas nove destas 33 possuíam vilãs, ou seja, 27,27%. A partir de 1990 esse dado sofre uma inversão e a grande maioria

[68] Historicamente, as novelas principais do horário nobre da Globo eram transmitidas às 20h. Esse horário flutuou entre 20h, 20h30 e 21h, sempre após o Jornal Nacional, estabelecendo-se às 21h desde 2005.
[69] Categoria que será trabalhada adiante.

das novelas possuem vilãs ligadas ao núcleo protagonista, das 50 novelas exibidas nesse período, 40 delas tinham vilãs criando conflito às heroínas e heróis. Em termos percentuais pulamos de pouco mais de 27% das novelas com vilãs (de 1970 a 1989), para 80% (de 1990 a 2020). Quanto mais nos aproximamos dos dias atuais, mais esse número percentual sobe. De 1990 a 1999, 64% das novelas possuem vilãs no núcleo protagonista; de 2000 a 2009 são 73% das novelas; e de 2010 até 2020, 100% delas tem uma vilã para chamar de sua.

Os anos de 1970 são o recorte para nossa amostragem por ser um marco no qual localizamos o início sistemático de um padrão narrativo na telenovela brasileira que abandona um modelo fortemente marcado pelo "melodrama canônico" (Xavier, 2003). Em fases sucessivas de elaboração e mudança narrativa, os modos de contar sedimentam, desde 1990, um "modelo moderno" (Martín-Barbero, 2001), marcado por hibridizações de suas matrizes culturais, melodrama e folhetim, a um realismo que permite o tratamento de temas contemporâneos relacionados à questões sociais, políticas e comportamentais e descola as novelas da exigência de histórias feitas para chorar, polarizadas a partir do "drama da moralidade" (Brooks, 2005). Mas este modelo moderno não significa um rompimento com tais matrizes, mas um abrandamento deste valor que resiste como matriz, o valor melodramático/folhetinesco.

Há explicações, além da tela, que ajudam a justificar não apenas o deslocamento do protagonismo para personagens ligados ao mal mas ainda a instituição do feminino encarnando estes personagens. A "liberação" da vilã é também o resultado direto das ondas do feminismo, especialmente da segunda onda, de 1970 a 1990, que incendiou e reorganizou as relações de poder entre os gêneros (Scott, 1995) e da terceira onda, iniciada em 1990. O patriarcado é duramente questionado na emergência do modelo moderno de narrativa que trouxe a possibilidade de papéis femininos que abandonam a exigência de uma fragilidade que reclama proteção, libertam-se do auto-sacrifício e passam a ter outras possibilidades, inclusive ser a vilã rica, má, egoísta, que se coloca em primeiro lugar e é guarnecida de características antes exclusivas aos homens, como ser ambiciosa, calculista, implacável e bárbara. Mas as vilãs são tudo isso sem abrir mão também daquilo que delas é exigido justo por serem mulheres: são belas, magras, jovens e tem, na maternidade, seu calcanhar de Aquiles.

O cenário no qual a maldade colada à uma determinada figura feminina ganha espaço e legitimidade é justificado por questões que estão na tela e fora dela. A modernização das narrativas fala de novos modos de contar, mas não só. O novo código moral que opera para balizar os novos rumos narrativos é "moderno e de inspiração humanista", ajuda a exorcizar a culpa bíblica e permite uma vida mais hedonista - chamado por Xavier (2003) de "senso comum pós-freudiano" - e

é também um movimento que caminha em direção a uma crescente gratificação visual, da qual falam Sibilia (2008) e Courtine (2011). As novas sensibilidades do ver, a acusação do patriarcado como fonte de fracassos, a emergência do novo código moral, bem como, a partir de 1990, a tematização pelas novelas de problemas sociais sem oferecer o final reconfortante de punição do mal, constroem um "viés de desencantamento" (Xavier, 2003, p. 157). Esta é a cena na qual se desenrola a escalada da vilania feminina que é, aí também, mais um ingrediente deste novo código moral, desencantado, ainda que isso soe incoerente.

Mesmo que isso pareça fortemente libertador, há novos modos de sentir que aparecem como sintoma no olhar pousado sobre o corpo como performance que vai encarcerar essas personagens em renovadas exigências. Livres, mas não muito. Se o feminismo é uma arma política e ideológica, a exigência de beleza é seu contra-ataque, que também tem suas justificativas econômicas, captadas pela indústria cultural que faz parte de um contexto no qual a certificação de uma tal exposição de si responde a uma ansiedade coletiva de mostrar-se - e na superfície do corpo - como o resultado de uma gestão individual eficaz. Há uma atmosfera social que autoriza e dá sentido aos rituais nos quais o "eu" é identificado pela exterioridade do corpo e seu desempenho e passa ao largo das preocupações com as subjetividades (Sibilia, 2008). No entanto, o apelo à força de vontade em nome do desempenho chega à gestão do comportamento e pensamento, mas ainda uma tarefa solitária: somente o indivíduo pode buscar sua felicidade. O bem-estar individual impõe-se como finalidade dominante e busca interminável. A norma é coletiva – e é econômica e política –, mas o apelo faz-se pelo indivíduo. Como a norma é severa, o mal-estar chega e instala-se, à revelia dos desejos.

É esse cenário - no qual recai sobre o corpo e o indivíduo uma importância quase inédita - que responde às novas práticas e investimentos do olhar e faz com que a sedução-rejeição que sentimos pelo horror nos cole à experiência de ser telespectadores de uma monstruosidade moral que ao afastar tudo que pode desmoronar nosso deleite visual, nos entrega assassinas, manipuladoras, mentirosas, pelas quais a repulsa empalidece e já quase pedimos que o perdão lhes seja oferecido.

O uso de efeitos visuais potentes é um dos pilares do funcionamento do melodrama, em seu objetivo de "tornar visível". Os personagens do "melodrama canônico" não tem sofisticação psicológica, mas sendo uma narrativa de preocupação e reiteração de valores morais, tudo precisa ser visto e dito, mas a seu público não é jamais exigido pensar suas conotações. O que vale é a expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, sejam em gestos,

marcas de nascença, fisionomias. Tudo se traduz em imagens. O vilão o é assim também pelos bigodes, pela postura do corpo. A eficácia do gênero está justamente em sua visualidade e "valor de exibição", em sua possibilidade de funcionar como um mecanismo eficiente de auto-indulgência.

Ao mesmo tempo, os modos de contar histórias têm suas matrizes abrandadas, e é isto que permite que as vilãs encontrem espaço para serem monstruosas morais, enquanto a aparência é liberada para que as personagens se submetam à lógica do corpo como performance, não obstante sejam poderosas e livres. Dito de outro modo: é por ser herdeira do melodrama que podemos procurar nos indícios visuais algo que diga das vilãs e é pelo abrandamento das matrizes que aparecem, nesses mesmos indícios - visuais e comportamentais - os elementos da complexificação que afastam da imagem, física e simbólica, da bruxa má.

As vilãs, no entanto, não fazem parte de um conjunto homogêneo. É possível identificar ao menos dois tipos que escolhemos chamar de vilã moderna, da qual estamos falando ao longo deste trabalho, e a vilã tradicional. A tradicional também está em narrativas consideradas do "modelo moderno", que não impede a apresentação de personagens menos verossímeis ou caricatas. O que chamamos de vilã moderna é esta mais realista, cuja maldade não repousa necessariamente no assassinato ou descamba para a loucura da personagem. Sua maldade não é "justificada" pela insanidade (crescente na trama ou não) ou por uma necessidade não racional de matar.

A esta vilã, excessivamente marcada pela polarização entre bem e mal, dominada pela loucura, chamamos de vilã tradicional. É comum na vilania da telenovela a presença de personagens más que vão ficando cada vez mais desorganizadas emocionalmente à medida que os obstáculos vão aparecendo, chegando à loucura absoluta e à, quase sempre, punição. A vilã tradicional tem constantemente, mas não necessariamente, uma insanidade fora de controle, uma sociopatia assassina. É uma monstruosidade com a qual a vida rotineira não se identifica nem encontra referência com facilidade, é o caso de Flora (*A Favorita,* TV Globo, 2008-2009), por exemplo.

A vilã moderna, no entanto, é má, capaz de atos sórdidos, e ainda que tenha momentos de descontrole emocional, não é louca. Seus atos estão dentro de uma lógica racional e fazem parte da busca da personagem pelo objetivo. Uma lógica má, mas ainda assim uma que se diferencia de uma explicação insana das atitudes. A capacidade de ser má da vilã moderna repousa em uma vilania realista e com maior capacidade de ser observada nos relacionamentos da vida vivida das pessoas, como Bia Falcão (*Belíssima*, TV Globo, 2005-2006).

A análise das vilãs demonstrou que há traços que as assemelham e há outros que precisamente as diferenciam, em sutilezas que marcam diferenças históricas - são vilãs construídas ao longo de 40 anos, de 1970 a 2020 - e dramatúrgicas. Em comum, os elementos que conformam a vilã moderna no que tange aos seus modelos de aparência e suas habilidades de ação na trama. Poder econômico, beleza e maternidade, eis uma tríade que não cessa em mostrar-se nas vilãs.

O poder econômico é poder de ação e as vilãs são personagens que conduzem as tramas e levam os outros personagens à ação. Dinheiro e poder são elementos constantes nas vilãs, e enriquecer ou manter-se rica faz parte dos seus objetivos centrais. O vilão rico é uma das heranças deixadas pelas matrizes culturais das telenovelas, um dos "clichês" que conformam o gênero. Não surpreende, portanto, que as vilãs sejam personagens ricas e ambicionas, para as quais a posse do dinheiro vem marcada por inevitáveis fissuras morais, que conformam sua monstruosidade moral.

Já a questão da maternidade é um elemento central para todas. A maternidade é essencialmente uma questão-chave das relações de gênero e uma mulher não é mais ou menos mulher a partir da maternidade, mas não há como negar que se trata de uma escolha com implicações de diferentes naturezas - especialmente considerando o patriarcado - e assim também acontece com as vilãs. O amor e a maternidade: elementos tanto de humanização, quanto de fraqueza na fortaleza da intensidade dos desejos de vencer das vilãs. É quando se humanizam e são traídas pelo amor, materno ou não, que se fragilizam e abrem espaço para as punições que o moralismo da narrativa sempre exige e o telespectador sempre espera. Quando essas vilãs tomam decisões que aos olhos comuns parecem monstruosas elas o fazem acreditando que são as melhores para seus filhos, ainda que dentro de uma lógica perversa que se mistura com seus objetivos egoístas e, por vezes, se perdem nesses desejos. São monstruosas, afinal.

A beleza entra em uma esfera de outra natureza. Efetivamente, não precisariam ser belas, mas a história da beleza e do corpo nos mostra que ser bonita é esperado e imposto pelo sistema da indústria cultural no qual essas narrativas ganham vida, e também no enquadramento sócio histórico no qual essas personagens foram criadas. Às vilãs, como às mulheres que as interpretam e àquelas que as assistem, é exigido um determinado tipo de corpo e há uma parte da explicação por trás da beleza das vilãs que é elucidada por esse contexto multifacetado de ordem política, econômica e ideológica. Há uma outra parte que pode ser elucidada a partir de modos de ver nos quais a monstruosidade pode ser tolerada, desde que seja exclusivamente moral. Mas há um outro tanto dessa

explicação que passa pela sutileza de conseguir ver que apenas uma mulher, ao vencer as adversidades da organicidade natural dos corpos pode ser considerada uma "mulher de sucesso". Ou seja, que é hábil no controle de si, na gestão do "eu eficaz".

A beleza e a riqueza são, ainda, méritos usados para compensar a vilã, premiá-la. Enquanto o amor (materno, geralmente) é usado para rendê-la ao final. A prova inequívoca são as punições às quais é submetida. Quando não a morte, por assassinato ou suicídio, é a perda da beleza e do dinheiro o suplício infligido. Quando autores desejam que essas vilãs sejam humanizadas, sejam alguém com quem podemos ter empatia e identidade, há o abandono de um amor que dói severamente, o amor dos filhos e o reconhecimento, por parte deles, daquilo que tira a mãe deste lugar - ainda que seja uma mãe má - para recolocá-la em um outro, no qual a monstruosidade moral toma conta de todos os sentidos e expulsa de lá a maternidade que seus filhos já não reconhecem. Deixam, na fala dos filhos, de serem mães. São apenas mulheres más.

Além dessas três características que se repetem sem cessar na construção das vilãs, há ainda outros três elementos que chamaram nossa atenção. Um fica claro em suas construções narrativas e está relacionado ao humor[70]. Ou outros dois podem ser observados ao correr o olhar pelas imagens das vilãs: há uma recorrência de personagens louras e uso de roupas claras. Entendemos que as vilãs louras remetem por um processo de intericonicidade à uma ligação entre a constituição imagética da maldade, frieza e sensualidade poderosa à mulher de cabelos claros. Já as roupas claras vêm repetidamente caracterizando vilãs que sejam elegantes ou que desejam parecer ser. Esta característica é menos costumeira do que os cabelos louros, mas a recorrência dessa associação, os indícios deixados de uma imagem à outra, o apelo à memória, nos indica que há tempos o mal deixou de ser representado pela figura negra, escura, *noir* da vilania. Afinal, a monstruosidade agora não está apenas no que é visto, nas sombras e nos entreditos, no obscuro e gestos e imagens, ela é moral, ainda que o melodrama, como matriz, trabalhe com "significantes puros" (Brooks, 1995). O abrandamento do valor melodramático e folhetinesco, naquilo que define e relaciona a ética com a estética, mostra-se claramente nessa escolha aparentemente simples, do padrão de cor das roupas das vilãs.

[70] Devido ao recorte metodológico, não trabalharemos este elemento, mas o humor faz parte da estrutura melodramática e sempre há um núcleo cômico nas novelas (Martín-Barbero, 2001). Chama-nos atenção que essa função burlesca esteja agora aparecendo na constituição da vilã protagonista da história.

Considerações finais

O mundo visível como um espelho moral é um dos pilares nos quais se sustenta o melodrama. Mas, no melodrama contemporâneo, reeditado por sucessivos abrandamentos e que compõem os parâmetros narrativos da telenovela brasileira o ser hipócrita não é tão evidente ao primeiro olhar. Na verdade, o primeiro golpe de vista só verá uma mulher bonita, rica, loura, com roupas claras e pérolas, para combinar.

A vilã moderna vem sendo construída nos últimos 50 anos, mas fazer uma arqueologia de seu nascimento nos leva bem mais longe no tempo e para fora das telas, para as práticas, usos, modos de ver, de gozar o entretenimento, o monstruoso, a maldade. E também para modos de nos consolar, de chorar nossas feridas, de viver "por procuração", de deixar, para a vilã, o álibi de gozar do proibido, flertar com o mal, deleitar-se com o horror. O monstruoso tem uma longa história junto a nós, às nossas práticas de diversão e justiçamentos públicos. As vilãs, más e maravilhosas, dizem de nós, ainda que sua monstruosidade possa nos causar desconforto, devido principalmente à rejeição-sedução que, ali, sentimos. Mas a sedução, ao observar os gostos e gozos do público, vem ganhando a disputa.

São múltiplos os caminhos que precisam ser percorridos para que o desenho do mal nas narrativas seja compreendido. Somente didaticamente, podemos organizar tais caminhos em modos de contar, modos de olhar e modo de sentir que mudaram profundamente ao longo do século XX, concentrando indícios legíveis e interpretáveis na aparência e nas ações das vilãs de 1970 até hoje. São esses indícios que buscamos ler e compreender neste trabalho para dar conta não apenas de dizer quem são essas vilãs, mas o que elas significam em uma história muito maior e, ao mesmo tempo, mais íntima, a história de nossa vida como sociedade.

Referências

BAECQUE, A. de. Telas: o corpo no cinema. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo:** as mutações do olhar: o século XX. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven, London: Yale University, 1995.

COURTINE, J-J. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo:** as mutações do olhar: o século XX. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

CALABRESE, O. **A idade neobarroca.** Lisboa: Edições 70, 1999.

FOUCAULT, M. **Os anormais:** curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GINSBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIL, J. **Monstros**. Lisboa: Quetzal, 1994.

GOFFMAN, E. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2017.

HOBSBAWM, E. **A era dos extremos**: o breve século XX, 1914 - 1991. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

ROCHA, L. L. F. **Má! Maravilhosa! Lindas, louras e poderosas**: o embelezamento da vilania na telenovela brasileira. 299 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SIBILIA, P. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

TUCHERMAN, I. **Breve história do corpo e de seus monstros.** Lisboa: Vega, 1999.

XAVIER, I. **O Olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003

Melodrama vertical e vídeos curtos: estratégias narrativas em *A Vida Secreta do meu Marido Bilionário*

Vanessa Guimarães Lauria Callado

Este estudo analisa a presença e a reconfiguração do melodrama clássico na obra *A vida secreta do meu marido bilionário* (ReelShort, 2025), primeira novela vertical brasileira. Para evitar ambiguidades, faz-se importante esclarecer a definição de novela vertical aqui adotada: trata-se de uma narrativa audiovisual de episódios curtos, em formato vertical (9:16) e voltada a dispositivos móveis, que retém um arco único, progressão sequencial e estrutura melodramática.

A classificação de *A vida secreta do meu marido bilionário* como novela vertical fundamenta-se em elementos estruturais e culturais que, ao mesmo tempo que a aproximam, a distinguem de uma novela convencional. Apesar do formato fragmentado e da duração reduzida dos episódios, a obra organiza-se a partir de um arco narrativo unitário, centrado no percurso de um casal protagonista e sem subdivisões sazonais, o que se aproxima da lógica clássica do folhetim. A progressão episódica sequencial, com lançamentos contínuos e *cliffhangers*[71] recorrentes, reforça a tradição de serialização cotidiana característica das novelas brasileiras, ainda que transposta para o ambiente digital e a tela vertical. Além disso, a narrativa faz uso intenso de recursos melodramáticos, sustentados na oposição moral binária, no segredo revelado progressivamente e na promessa de redenção afetiva, elementos historicamente associados ao gênero novela. Por fim, a designação "novela vertical", em contraste com termos como *short drama* ou *vertical drama* correntes na literatura internacional sobre o fenômeno, reflete uma escolha cultural e mercadológica que vincula o formato ao imaginário televisivo latino-americano, atualizando-o para a experiência de consumo mobile.

Lançada em maio de 2025 no aplicativo ReelShort, a obra consolidou-se rapidamente como a produção mais assistida da plataforma. A trama, protagonizada por Jessika Alves e Victor Sparapane, alcançou mais de 14 milhões de reproduções só no primeiro mês. Disponível em formato freemium[72], a novela

[71]Cliffhanger é um recurso narrativo utilizado no final de episódios ou capítulos, caracterizado por interromper a ação em um momento de alta tensão, mistério ou incerteza, com o objetivo de manter o espectador em suspense e incentivá-lo a continuar acompanhando a história.

[72]*Freemium* é um modelo de negócios em que parte do conteúdo ou serviço é oferecido gratuitamente, enquanto o acesso completo é liberado mediante pagamento, seja por compra direta, assinatura ou por meio de atividades como assistir a anúncios. No caso do aplicativo ReelShort, o usuário pode assistir a episódios gratuitamente com publicidade ou

vertical pode ser vista gratuitamente mediante visualização de anúncios, ou mediante o uso de moedas virtuais adquiridas dentro do aplicativo.

A notável popularidade da obra e o seu sucesso junto ao público digital mobilizam a atenção acadêmica para as formas narrativas e afetivas acionadas por esse novo modelo de telenovela. Embora a estrutura seriada remeta à tradição da teledramaturgia latino-americana, com seu apelo emocional, ritmo acelerado e estrutura episódica, o formato vertical, a temporalidade reduzida e a imersão em um ecossistema algorítmico específico (Gillespie, 2018; Van Dijck; Poell; De Waal, 2018) conferem à obra uma configuração inovadora. Nesse contexto, o melodrama se reconfigura segundo os parâmetros estéticos e materiais do consumo mobile, mantendo-se como regime narrativo centrado na intensificação dos afetos e na polarização moral.

Este estudo busca compreender de que modo o melodrama é mobilizado e reconfigurado no contexto das novelas verticais, a partir das especificidades narrativas e formais impostas pela plataforma ReelShort. O problema de pesquisa que orienta a investigação é: como o melodrama clássico é atualizado e adaptado no formato vertical seriado, em diálogo com a estética dos vídeos curtos e a economia da atenção[73] (Citton, 2014; Goldhaber, 1997), alimentados pelas plataformas móveis?

A partir dessa indagação, propõe-se analisar as estratégias narrativas, expressivas e industriais que permitem a condensação do excesso emocional em episódios de curta duração, produzidos e distribuídos para plataformas móveis. A análise busca, assim, contribuir para o entendimento das novas configurações do melodrama no audiovisual brasileiro, campo ainda incipiente no que diz respeito aos formatos digitais nativos, e para o debate sobre os efeitos da convergência entre serialidade, plataforma e afeto.

Para isso, parte-se da hipótese de que o melodrama, enquanto estrutura de representação fundada na intensificação dos afetos, na oposição moral clara e na revelação de segredos (Brooks, 1995; Gledhill, 1987; Williams, 2011), opera

---

desbloqueá-los usando moedas virtuais obtidas via compra, assinatura ou visualização de anúncios.

[73] O conceito de economia da atenção é desenvolvido de forma explícita por Citton, que a compreende como um regime no qual a atenção constitui um recurso estratégico, atravessado por disputas políticas, econômicas e midiáticas (CITTON, 2014). Nesse contexto, a atenção é continuamente capturada em um sistema de funcionamento ininterrupto, marcado pela lógica 24/7 e pela erosão das fronteiras entre tempo de vida e tempo produtivo (CRARY, 2016), ao mesmo tempo em que se articula a formas de autoexploração e esgotamento psíquico características da sociedade do desempenho (HAN, 2017).

no formato vertical por meio de uma economia dramática específica, na qual a compressão temporal intensifica, em vez de reduzir, seus procedimentos expressivos característicos. A compressão do tempo narrativo, associada à forma seriada e à estética e o tamanho da tela vertical, impõe uma estrutura dramática em que a intensidade se concentra: o sofrimento, a injustiça e a paixão emergem como marcas evidentes do estilo. Com base nos estudos de narrativa seriada (Eco, 1994; Pallottini, 2012; Mittel, 2015), observa-se que a estrutura episódica, aqui em curtíssima duração, se apoia fortemente em *cliffhangers*, revelações súbitas e viradas morais, sustentando o engajamento emocional do público.

Este estudo organiza-se em três movimentos: reconstrói as bases teóricas do melodrama e da narrativa seriada; examina as especificidades do formato vertical e da economia da atenção que o condiciona; e analisa *A vida secreta do meu marido bilionário* como objeto empírico a partir do qual essas articulações se tornam observáveis.

Melodrama e narrativa seriada: sobrevivências e mutações

O melodrama, entendido como uma forma expressiva voltada à intensificação afetiva, sobrevive como uma das matrizes narrativas mais persistentes da cultura audiovisual ocidental. Suas origens remontam ao teatro do século XVIII e às narrativas literárias sentimentais do século XIX, mas foi no cinema clássico e na teledramaturgia que ele se consolidou como um regime de representação baseado na polarização moral, na centralidade do sofrimento e na busca de justiça por meio da emoção. Peter Brooks (1995), em sua obra seminal *The Melodramatic Imagination*, define o melodrama como um modo moral de leitura do mundo, estruturado pela luta entre o bem e o mal e caracterizado por uma dramaturgia do excesso: dos gestos, dos sentimentos e das situações. Christine Gledhill (1987) acrescenta que o melodrama não deve ser lido apenas como forma degradada ou escapista, mas como um discurso social que mobiliza afetos para dar conta de contradições históricas. Linda Williams (2011), por sua vez, defende que o melodrama é o "modo cultural central" do audiovisual, uma linguagem emocional que organiza a visibilidade da dor e o reconhecimento moral.

Essa vocação para a intensificação dos afetos encontrou, na narrativa televisiva seriada, um terreno fértil para sua expansão. A teledramaturgia brasileira foi desde sua origem estruturada sobre princípios melodramáticos, articulando conflitos familiares, revelações de segredos e histórias de superação emocional. A telenovela, enquanto principal forma da narrativa seriada no Brasil, consolidou um modelo de produção e recepção que combina continuidade, identificação e atualização cotidiana (Pallottini, 2012). Renata Pallottini observa

que a serialização permite o aprofundamento das trajetórias emocionais, a repetição dos temas com pequenas variações e a amplificação do impacto dramático por meio da espera e da recorrência. Já Arlindo Machado (2019) chama atenção para a singularidade da linguagem televisiva, caracterizada por sua linearidade, ritmo marcado pela grade de programação e relação íntima com o cotidiano do espectador. Ainda que pense mais a televisão em seu formato tradicional, Machado oferece ferramentas conceituais para pensar questões que hoje se radicalizam na era do streaming e das plataformas móveis: a fragmentação, a recombinação, a circulação de afetos em microtemporalidades.

Com a entrada na era digital, a narrativa seriada passou por transformações estruturais que intensificaram sua complexificação. Jason Mittell (2015) identifica a ascensão de uma 'televisão complexa', caracterizada por estruturas narrativas mais elaboradas, saltos temporais, múltiplas linhas de ação e personagens com psicologia ambígua, tendências que, embora anteriores ao digital, encontraram nesse novo contexto industrial e tecnológico condições favoráveis para sua expansão. A narrativa seriada aprofunda, assim, seu potencial como laboratório de experimentação estética e cognitiva, sem abandonar a repetição como recurso estrutural. No entanto, como observa Fátima Régis (2007), esse processo não elimina o melodrama, mas o reinscreve em novas formas. As técnicas de suspensão, fragmentação e progressão episódica potencializam os efeitos melodramáticos ao modular a intensidade emocional em unidades seriadas. A espera pelo próximo episódio, o segredo como motor da intriga e os confrontos morais organizados em “ondas” afetivas são dispositivos centrais que articulam melodrama e serialidade.

Umberto Eco (1989), ao discutir os mecanismos da narrativa seriada, argumenta que a serialização articula dois princípios opostos: a redundância e a inovação. É justamente nesse equilíbrio que o melodrama prospera: na repetição dos arquétipos (o vilão, a vítima, o salvador) e na reinvenção de seus contextos e conflitos. Na telenovela tradicional, isso se dava através da alternância entre estabilidade e ruptura, entre os núcleos narrativos paralelos. No ambiente digital, essa lógica é condensada em episódios breves e altamente codificados, como nas novelas verticais analisadas neste estudo.

A aliança entre melodrama e narrativa seriada também se expressa na materialidade da forma. O excesso de choro, de planos fechados, de música dramática, de revelações súbitas, aquilo que Williams (2011) identifica como a linguagem emocional que organiza a visibilidade da dor, encontra na segmentação episódica um espaço para se desenvolver em camadas. A narrativa seriada oferece ao melodrama um tempo dilatado para a progressão emocional: o segredo pode ser revelado aos poucos, a injustiça pode ser reencenada por

múltiplos pontos de vista, o sofrimento pode ser reiterado e remediado ciclicamente. No caso das novelas verticais com episódios curtos, como veremos adiante, essa expansão não se dá por duração, mas por recorrência e condensação simbólica.

Assim, longe de estar em crise ou superado, o melodrama se reinventa dentro da lógica da narrativa seriada contemporânea. Sua potência emocional, sua estrutura moral e sua plasticidade formal permitem que ele se adapte às novas condições de produção, distribuição e recepção das plataformas digitais, sem perder sua eficácia como linguagem de afeto social. O caso de *A vida secreta do meu marido bilionário* exemplifica essa adaptação radical, articulando o repertório clássico do melodrama à lógica dos vídeos curtos, verticais e episódicos, destinados a um espectador móvel[74], acelerado[75] e emocionalmente engajado[76].

O impacto da arquitetura algorítmica é constitutivo do ecossistema em que as novelas verticais circulam (Gillespie, 2018; Van Dijck; Poell; De Waal, 2018). Plataformas como Instagram e TikTok estabeleceram os parâmetros estéticos e comportamentais desse ambiente; o ReelShort, por sua vez, os aplica a uma lógica narrativa seriada. Em todos esses casos, a arquitetura incide diretamente sobre a forma e sobre o ritmo das narrativas audiovisuais, na medida em que tais ambientes são organizados para maximizar retenção, recorrência e intensidade de resposta. Seus sistemas de recomendação priorizam sinais de engajamento: tempo de exibição, repetição, comentários, compartilhamentos e

---

[74] O conceito de espectador móvel refere-se à desterritorialização do consumo audiovisual. Diferente da audiência televisiva ou cinematográfica tradicional, vinculada a espaços domésticos ou salas de exibição, este espectador consome narrativas em "não-lugares" ou espaços de transição (Augé, 1994), como transporte público, filas e intervalos de trabalho. A produção para este perfil prioriza a verticalidade (9:16), adequada à ergonomia do uso do smartphone com apenas uma das mãos, e a autonomia de fragmentos narrativos que permitem o consumo intermitente.

[75] O espectador acelerado é o sujeito da "economia da atenção" (Citton, 2014), caracterizado por uma cognição adaptada ao fluxo ininterrupto de estímulos digitais e pela baixíssima tolerância a tempos narrativos lentos. Nesse contexto, a aceleração reflete-se na estrutura do roteiro, que elimina as chamadas "barrigas" (momentos de transição ou contemplação), entregando conflitos e resoluções em intervalos de segundos para evitar o descarte do conteúdo pelo gesto do scroll.

[76] O termo emocionalmente engajado refere-se ao estado de prontidão afetiva do espectador, cujos processos de atenção são capturados por picos de intensidade dramática e ganchos narrativos. Nesse modelo, o engajamento não é apenas contemplativo, mas uma resposta visceral a arquétipos do melodrama, traição, vingança e ascensão social, que incentivam o consumo compulsivo e a interação imediata em plataformas digitais (Jenkins, 2009).

salvamentos; favorecendo conteúdos capazes de produzir efeitos rápidos e mensuráveis. Nesse contexto, a serialização deixa de depender apenas de uma grade temporal externa e passa a ser governada por uma temporalidade operacional (Citton, 2014), calibrada pela performance. Assim, a plataforma não apenas hospeda a obra, mas também condiciona sua inteligibilidade e sua circulação, orientando a escrita e a montagem para um consumo em pequenos blocos, de alta legibilidade e imediata recompensa.

É nesse ponto que a progressão do enredo se organiza como uma cadeia de microchoques e microalívios, na qual cada unidade episódica reorganiza o afeto do espectador: tensão, curiosidade, indignação, compaixão, e devolve um novo gatilho para a próxima visualização. No caso de *A vida secreta do meu marido bilionário*, o melodrama atua como uma matriz particularmente eficiente para esse regime, pois opera por polarizações claras, dilemas morais, segredos, revelações e punições/recompensas, produzindo um circuito de antecipação e descarga que alimenta a continuidade do consumo. Desse modo, o melodrama não é apenas um "tema" ou um "gênero", ele é a engrenagem afetiva que promove a fidelização, capaz de converter afeto em permanência e permanência em visibilidade algorítmica, inserindo-se plenamente no regime da cognição intermitente e da economia da atenção em que a adesão do público é disputada sob condições de dispersão (Sibilia, 2008).

O formato vertical e a economia da atenção

O vídeo vertical é, antes de tudo, uma resposta formal às transformações nos modos de acesso, fruição e circulação do conteúdo audiovisual. A adoção da proporção 9:16, projetada para ocupar a tela inteira de smartphones, reflete uma mutação nas condições materiais da imagem em movimento, redimensionando não apenas a moldura da cena, mas o próprio modo de ver. A cultura digital impõe novas lógicas de produção e recepção, reconfigurando o próprio dispositivo televisivo e suas formas de fruição (Scolari, 2008), nas quais os dispositivos móveis e os gestos táteis, como o toque e a rolagem, tornam-se centrais na experiência midiática. Plataformas como TikTok, Instagram Reels, YouTube Shorts e, mais recentemente, aplicativos como o ReelShort[77] consolidam esse padrão vertical, em que a rolagem contínua, o tempo curto e a interface responsiva definem o ritmo da navegação e moldam a atenção do espectador. A verticalidade

[77] O ReelShort é um aplicativo de streaming especializado em novelas verticais de curta duração, desenvolvido pela empresa canadense Crazy Maple Studio. Lançado em 2022, o aplicativo opera sob um modelo freemium e tem se expandido rapidamente em mercados como Estados Unidos, Brasil e Sudeste Asiático, posicionando-se como uma das principais plataformas globais do segmento de short drama.

não é, portanto, uma mera adaptação técnica: ela reorganiza a linguagem audiovisual, privilegiando o rosto em detrimento do espaço, concentrando o enquadramento na figura humana e eliminando a profundidade de campo horizontal (Aumont *et al.*, 1995). Essa reconfiguração da moldura tem consequências diretas para a mise-en-scène melodramática, historicamente dependente do close e da intensidade expressiva do corpo, o que torna o formato vertical um suporte particularmente adequado para um regime narrativo fundado na exibição das emoções.

Nesse ecossistema, a duração reduzida dos vídeos, muitas vezes limitada a um minuto e meio, exige uma condensação expressiva radical. Há uma compressão da ação, da emoção e da informação narrativa, que obriga os roteiros a iniciarem *in medias res*, capturando o espectador nos primeiros segundos, frequentemente com ganchos visuais ou diálogos intensificados. Essa lógica impõe aos criadores uma dramaturgia de impacto imediato, em que o excesso melodramático, típico das narrativas emocionais, encontra terreno fértil para se expandir em episódios curtos, porém contínuos. A serialização curta opera aqui como um dispositivo de retenção, estimulando o engajamento episódico por meio da suspensão constante e da progressão emocional acumulativa, princípios que, embora formulados por Mittell (2015) e Régis (2007) em contextos televisivos distintos, permitem iluminar a lógica do formato vertical.

O aplicativo do ReelShort apresenta obras que exemplificam um modelo global emergente que combina elementos do melodrama clássico, como segredo, revelação e sacrifício, com uma formatação de plataforma otimizada para o consumo fragmentado. A combinação entre visualidade vertical, ritmo narrativo acelerado e personagens emocionalmente hiperexpostos atualiza os códigos melodramáticos para um novo regime de visibilidade (Ranciére, 2009). A lógica da serialização de episódios de curta duração, articula-se, portanto, com a economia da atenção: o engajamento do usuário é prolongado não pela duração de cada episódio, mas pela promessa de recompensa emocional diluída em múltiplos fragmentos. Cada clique, cada deslize, cada moeda digital acumulada ou comprada reforça uma lógica de engajamento baseada no desejo de resolução que nunca chega por completo.

A economia da atenção, tal como formulada por Citton (2014) e Goldhaber (1997), parte do pressuposto de que a atenção humana é um recurso escasso e disputado em ambientes de abundância informacional. No contexto das plataformas verticais, essa disputa se torna constitutiva da própria forma narrativa: cada decisão de roteiro, cada corte, cada revelação é calibrada para capturar, reter e renovar a atenção do espectador em intervalos mínimos. O formato vertical radicaliza essa lógica ao impor uma janela de atenção

extremamente estreita, na qual o conteúdo compete diretamente com outros estímulos disponíveis a um gesto de scroll. Nesse regime, a narrativa não pode se dar ao luxo da contemplação ou da ambiguidade prolongada, como acontece muitas vezes no cinema, ela precisa entregar impacto imediato e renovar constantemente o contrato emocional com o espectador.

Esse modelo não apenas adapta antigas fórmulas da teledramaturgia à linguagem digital, mas também explora ao máximo a estrutura de microtransações e consumo gamificado, características centrais dos modelos de negócio das plataformas de streaming e entretenimento digital (Johnson, 2019). O público é instigado a prosseguir assistindo não apenas pela continuidade do enredo, mas pela mecânica que mistura entretenimento, jogo e pagamento. Trata-se, assim, de um formato que funde características da telenovela, como a recorrência de *cliffhangers*, vilões caricatos e romances inverossímeis, a uma lógica de distribuição episódica que se alinha com os padrões do *mobile entertainment* global, como já se observa em mercados como China, Índia e Brasil (Sensor Tower, 2025). É sobre esse objeto, situado nesse ecossistema específico, que a análise a seguir se debruça, buscando identificar de que modo o melodrama opera concretamente nas condições formais, industriais e afetivas aqui descritas.

A vida secreta do meu marido bilionário

Lançada em 2025 na plataforma ReelShort, *A vida secreta do meu marido bilionário* se destaca como a primeira produção brasileira a adotar integralmente o formato de novela vertical seriada. Com 68 episódios de cerca de um minuto e meio cada, a obra protagonizada por Jessika Alves (Nathália) e Victor Sparapane (Sebastião/Benjamim) combina os códigos tradicionais do melodrama com estratégias narrativas e formais ajustadas ao modelo de consumo audiovisual digital fragmentado. A análise que se segue observa como os elementos da linguagem melodramática, tais como o sofrimento exacerbado, o segredo familiar e o antagonismo moral, são reorganizados por meio de uma estrutura episódica hipercompacta, com alto teor afetivo e foco narrativo centrado na progressão emocional.

A estrutura da obra favorece um desenvolvimento dramático contínuo, com alguns pontos de virada bem delimitados. O casamento entre Nathália e Sebastião ocorre logo nos primeiros episódios e não representa uma ruptura, mas sim a instalação de uma situação que rapidamente evolui para a primeira grande virada: a revelação de que Sebastião é, na verdade, Benjamim, herdeiro de uma fortuna, que mantinha sua identidade em segredo. Outro ponto decisivo ocorre nos episódios finais, quando Nathália descobre a verdade e, sentindo-se traída,

decide deixá-lo, invertendo momentaneamente a lógica do conto de fadas que sustenta a narrativa. Esses momentos exemplificam a funcionalidade da progressão episódica descrita por Mittell (2015), em que a serialização permite explorar um acúmulo afetivo e moral ao longo de microacontecimentos.

O enredo opera com uma moralidade binária característica do melodrama clássico (Brooks, 1995; Gledhill, 1987), marcando claramente a oposição entre a mocinha e a vilã. Nathália é apresentada como heroína ingênua, bondosa e vítima de uma rede familiar perversa composta por sua madrasta e a filha desta, figuras femininas carregadas de estereótipos de maldade, interesse e manipulação. Já o protagonista masculino cumpre a função de redentor, protetor e figura de desejo, reiterando os papéis de gênero tradicionais e reafirmando valores patriarcais e heteronormativos. A caracterização excessiva dos personagens e a amplificação emocional das situações seguem o modelo descrito por Williams (1998) como melodrama do reconhecimento moral,

> [...] o melodrama se estrutura no "reconhecimento duplo" de como as coisas são e como deveriam ser. No melodrama, existe um impulso moral, de realização de desejos, em direção à conquista da justiça, que confere à cultura popular sua força e apelo, à medida que os impotentes, porém virtuosos, buscam retornar à "inocência" de suas origens (WILLIAMS, 1998, p.48).

Por isso, o sofrimento da heroína é continuamente exacerbado para gerar identificação afetiva com o público.

A expressividade dos atores, marcada por gestos largos e reações intensificadas que evocam a matriz estética do melodrama clássico, cumpre uma função estrutural decisiva na narrativa vertical. Esta atuação, frequentemente percebida como exacerbada, opera como um recurso de legibilidade necessário para a fruição em telas reduzidas. Dado que o formato vertical e as dimensões dos dispositivos móveis limitam a percepção de detalhes sutis da mise-en-scène, a intensificação na interpretação garante que as intenções morais e os estados emocionais dos personagens sejam imediatamente inteligíveis para o espectador.

Nesse sentido, a performance hiperexposta alinha-se à "dramaturgia do excesso" descrita por Peter Brooks (1995), na qual o corpo e o gesto devem tornar visível o que está oculto no plano moral. No ecossistema do ReelShort, essa estética é radicalizada: a compressão do tempo e a fragmentação do espaço exigem que cada expressão facial funcione como um signo inequívoco de dor, vilania, felicidade, tristeza ou paixão. Esse exagero na performance, portanto, não

é apenas uma decisão estilística, mas uma adaptação técnica ao tamanho da tela e à economia da atenção (Citton, 2014; Goldhaber, 1997; Crary, 2012 e 2016; Han, 2017; Lauria, 2026) assegurando que o impacto emocional seja transmitido com clareza mesmo em condições de consumo rápido e em telas de dimensões limitadas.

O segredo, na trama, funciona como eixo organizador. Embora os espectadores saibam desde o início a verdadeira identidade de Sebastião, o suspense é mantido ao ocultar a informação da protagonista, recurso que ativa uma tensão dramática baseada na espera pela revelação. A lógica do segredo, segundo Brooks (1995), confere profundidade moral à narrativa melodramática, sendo aqui utilizada de forma a gerar tanto empatia quanto expectativa. Um segundo segredo é revelado apenas nos episódios finais, quando o público descobre o motivo pelo qual o pai do protagonista sempre preteriu Benjamim: uma dívida de culpa relacionada ao irmão preferido. Trata-se de uma virada que oferece resolução simbólica às injustiças acumuladas, reforçando a função restauradora do melodrama.

A montagem dos episódios opera sob um ritmo compulsivo. Praticamente todos os episódios terminam com *cliffhangers*, interrompendo a ação em momentos de tensão crescente: brigas familiares, ameaças de separação e revelações iminentes. A brevidade imposta pelo formato de um minuto e meio exige uma dramaturgia condensada, com cortes abruptos, ritmo ágil e suspensão constante. A trilha sonora, recorrente e fortemente emotiva, intensifica o clímax, sublinha os momentos de dor, desejo ou triunfo, funcionando como vetor emocional contínuo.

O enquadramento vertical impõe restrições ergonômicas que reconfiguram a hierarquia tradicional dos planos. O close-up, recurso historicamente central na mise-en-scène melodramática (Aumont *et al*., 1995), perde funcionalidade no formato 9:16: ao tentar isolar o rosto, corta os ombros, desequilibrando a composição. O plano médio, do umbigo ao topo da cabeça, emerge, assim, como o enquadramento dominante da obra, pois é o que permite enquadrar simultaneamente o rosto e a parte superior do corpo, preservando a expressividade necessária ao registro melodramático. Nesse sentido, trata-se de um plano funcionalmente fechado, que cumpre no formato vertical o papel afetivo que o close desempenhava na televisão tradicional. Observa-se também o uso pontual de planos-detalhe, como o anel no casamento ou a mala pronta no episódio de separação, e poucos planos gerais, o que contribui para a imersão íntima e emocional.

As legendas sobrepostas cumprem função prática e estética. Presentes em todos os episódios, elas transcrevem as falas dos personagens, tornando a

narrativa acessível a usuários que consomem o conteúdo sem som ou com limitações auditivas, condição recorrente no perfil do espectador móvel, que frequentemente consome conteúdo em ambientes públicos e ruidosos. Nesse sentido, as legendas integram a lógica da economia da atenção (Citton, 2014; Goldhaber, 1997; Crary, 2012 e 2016; Han, 2017; Lauria, 2026): garantem a legibilidade narrativa independentemente das condições de fruição, assegurando que nenhum dado dramático relevante seja perdido por fatores externos ao conteúdo. Raramente, funcionam como marcadores temporais, como em uma das poucas passagens que indicam salto no tempo. O uso das legendas, no entanto, não compromete a imersão dramática, funcionando como reforço e não como ruído.

A trajetória melodramática da obra pode ser mapeada a partir de episódios-chave que condensam, em micropassagens narrativas, as funções estruturais do gênero. O episódio 1 instaura o conflito central por meio do casamento forçado, ativando imediatamente a lógica da vítima e do sacrifício. O episódio 3 marca o início do envolvimento emocional no altar, momento em que a oposição moral entre inocência e engano começa a se estruturar. O episódio 64 opera a virada narrativa decisiva: a separação, que inverte momentaneamente a promessa do conto de fadas e intensifica o sofrimento da heroína ao máximo. O episódio 66 oferece a reconciliação, restaurando o pacto afetivo e confirmando a função redentora do protagonista masculino. O episódio 67 cumpre a justiça poética característica do melodrama clássico (Brooks, 1995): as vilãs são punidas e terminam empobrecidas, restabelecendo a ordem moral. O episódio 68 encerra a narrativa com a imagem do casal à espera de gêmeos, consolidando a restauração da ordem afetiva e familiar. Essa progressão evidencia como a serialização em episódios ultracurtos não fragmenta o arco melodramático, mas o condensa em gatilhos emocionais sucessivos, mantendo a coerência moral e afetiva do gênero.

A produção brasileira figura no topo do ranking de popularidade da plataforma, superando com ampla margem títulos internacionais tais quais *Como conquistar uma raposa prateada* (EUA) e *Você pertence a mim* (EUA). A estratégia de distribuição, que além da possibilidade de pagar pela assinatura permite assistir gratuitamente aos primeiros episódios e acumular moedas virtuais assistindo a anúncios, amplia seu alcance e mostra como as novelas verticais se alinham a modelos híbridos de monetização e fidelização de audiência.

Essa análise permite reconhecer como *A vida secreta do meu marido bilionário* reinventa códigos clássicos do melodrama audiovisual dentro das restrições e possibilidades do formato vertical. A estrutura serializada em

episódios ultracurtos, aliada ao forte investimento emocional e à concentração de conflitos e afetos em poucos minutos de exibição, revela um modelo narrativo que se ajusta aos modos contemporâneos de consumo sem abandonar os fundamentos da emoção codificada. A novela vertical condensa códigos afetivos tradicionais em episódios de um minuto e meio, ajustando-se às exigências da economia da atenção sem renunciar à estrutura clássica de conflito, segredo e recompensa moral. Trata-se de uma estética híbrida, que conjuga passado e presente da teledramaturgia, e cujo sucesso aponta para a necessidade de acompanhar mais de perto os formatos emergentes de ficção digital e seus efeitos sobre a linguagem audiovisual e os modos de recepção contemporâneos.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques *et al*. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination:** Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

CITTON, Yves**. Pour une écologie de l'attention**. Paris: Seuil, 2014.

CRARY, J. **Técnicas do observador:** visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, J. **24/7:** Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GILLESPIE, Tarleton**. Custodians of the Internet:** platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media. New Haven: Yale University Press, 2018.

GLEDHILL, Christine. **Home is where the heart is:** studies in melodrama and the woman's film. London: BFI, 1987.

GOLDHABER, Michael H. **The attention economy and the net.** First Monday, Chicago, v. 2, n. 4, abr. 1997. Disponível em: https://firstmonday.org/article/view/519/440. Acesso em: 20 mar. 2026.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017. E-book.

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

JOHNSON, Catherine. **Online TV**. London: Routledge, 2019. https://doi.org/10.4324/9781315396828. Acesso em: 20 mar. 2026.

LAURIA, Vanessa G. **Ideias na cabeça e um celular na mão:** a legitimação da realização cinematográfica por meio do smartphone. 2026. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

MACHADO, Arlindo**. A televisão levada a sério**. 6ª edição. São Paulo: Senac São Paulo, 2019.

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

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RÉGIS, Fátima. Da cultura de massa à cultura ciber: a complexificação da mídia e do entretenimento popular. *In:* INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007, Santos. **Anais** [...]. São Paulo: INTERCOM, 2007.

SCOLARI, Carlos A. Hacia la hipertelevisión: los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. **Diálogos de la comunicación**, n. 77, p. 1–20, jul.–dez. 2008. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2694422.pdf. Acesso em: 22 jun. 2025.

SENSOR TOWER. **State of short drama apps 2025**. San Francisco: Sensor Tower, 2025. Disponível em: https://sensortower.com/blog/state-of-short-drama-apps-2025. Acesso em: 20 mar. 2026.

SIBILIA, Paula. **O show do eu:** a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ECO, Umberto**. Sobre o espelho e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn**. The platform society:** public values in a connective world. Oxford: Oxford University Press, 2018.

WILLIAMS, Linda. **Melodrama revisited.** *In:* GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (orgs.). Melodrama unbound: across history, media and national cultures. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1998. p. 42–88

ZUO, H.; WANG, T. Analysis of Tik Tok user behavior from the perspective of popular culture. **Frontiers in Art Research**, v. 1, n. 3, p. 1–5, 2019. DOI: 10.25236/FAR.20190301.

Quando lembrança e esquecimento são desafios: memória e o trauma do estupro em *Vai na Fé*

Matheus Effgen

A trama central da telenovela *Vai na fé* (TV Globo, 2023) se desenvolve em torno de Solange (Sheron Menezzes), uma moradora de Piedade, um dos bairros da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. A protagonista deseja engrenar sua carreira como cantora. Mas, até que essa jornada se complete, muitas questões precisam ser enfrentadas. Uma delas foi o estupro que ela viveu enquanto ainda estava no início de sua vida adulta.

A história criada por Rosane Svartman e dirigida por Paulo Silvestrini narra esse crime de maneira assíncrona. O público só conhece esse e muitos outros fatos da fase mais jovem da personagem com o uso constante dos flashbacks, que são localizados nos primeiros anos da década de 2000. O distanciamento temporal é importante para a elaboração que a personagem realiza em torno da violência que sofreu, tanto que ela leva um tempo para conseguir entender e nomear a circunstância como um estupro. Esse processo ocorre quando Sol, como também é chamada, é acionada como testemunha de acusação contra seu agressor, que voltou a cometer o crime com características parecidas alguns anos mais tarde, contra mulheres com perfis muito semelhantes ao dela.

É sobre esses aspectos que proponho a reflexão deste trabalho. Pretendo entender quais são os recursos encontrados na telenovela *Vai na fé* para a elaboração do trauma do estupro vivido pela protagonista. Argumento que se estabelece uma fabulação memorialística que une uma temporalidade não linear, nostalgia e a rede de cuidado e compartilhamento de experiências entre mulheres negras. O salto temporal realizado na narrativa é fundamental para expor mudanças de percepção acerca do gênero, da classe e da existência enquanto mulher negra, mostradas como diferentes em cada um desses momentos.

O processo analítico envolveu a assistência completa do material com o uso do Globoplay. A plataforma de *streaming* da TV Globo disponibiliza as obras da emissora aberta. Assim, foi possível mapear as cenas em que esse esforço de recordação foi realizado pela personagem, especialmente por meio da dinâmica que se estabelece entre os momentos do presente e do passado da ficção. Após essa etapa, identifiquei como os diferentes endereçamentos memorialísticos apareceram na materialidade audiovisual e, por fim, quais foram as soluções escolhidas para fechar este arco dramático da personagem.

A observação do objeto foi importante na medida em que fortaleceu a necessidade de que o tema do trauma fosse pensado principalmente a partir do ponto de vista das intelectuais negras. Também é preciso dizer de antemão que o

processo de análise desse fragmento da obra exigiu um posicionamento teórico-metodológico com abertura, muito por conta dos imbricamentos próprios dessa estrutura de temporalidade não linear que demonstrarei e também pela condição complexa e sensível que envolve o estupro.

Para que o passado da narrativa seja ilustrado, há uma espécie de núcleo à parte. A história de *Vai na fé* não é dividida em duas fases, mas os acontecimentos dessa época anterior são fundamentais para o desencadeamento dos eventos dramáticos no presente. Por isso, existe um grupo de atores diferentes que interpretam as versões mais jovens dos personagens protagonistas.

Uma boa parte desses flashbacks ocorre no Baile do NeiNei. A festa fictícia acontecia na mesma região em que Sol morava e era dedicada à vertente *melody* do funk carioca, muito comum na cidade e no restante do país naquele período. As músicas tocadas nos eventos são parte importante dessa reconstituição. A sonoridade extrapola a temporalidade passada e ajuda a contar a história no presente, inclusive com versões das músicas sendo interpretadas por artistas contemporâneos ou por aqueles mais conhecidos à época pretérita.

As funções desses flashbacks são diversas, mas enfatizo sua contribuição para a confrontação e o diálogo com esse passado. Para isso, a realização da obra lança mão de uma estratégia de entrelaçamento dessas temporalidades. É comum que o roteiro, a direção e a edição da obra promovam uma mistura dos elementos do passado e do presente. Existem ainda digressões que promovem o contato das diferentes versões dos mesmos personagens, que se visitam e, por vezes, conversam para avaliar algumas questões dessa passagem de tempo e dar conselhos a si mesmos. A maior parte dos exemplos como este faz parte da trajetória individual da protagonista, Sol.

As lembranças desse intervalo na narrativa não são apenas desconfortáveis por conta do estupro. Elas dão conta de mostrar experiências prazerosas e, de acordo com essa tônica central da própria história, fazem essa protagonista revisitar nuances e retomar algumas práticas no presente a partir disso. Seu gosto pela música e pela dança, que foi deixado de lado em função dos rumos que sua vida havia tomado, sobretudo por conta da família e da religião evangélica que ela frequentava, é recuperado.

Solange costumava frequentar as festas com os amigos Bruna (Carla Cristina Cardoso) e Vitinho (Luis Lobianco). Os três ficaram conhecidos naquele ambiente como "trio do poder", por causa de sua proximidade, mas também pela facilidade com a dança e com os "passinhos", movimentos típicos associados ao ritmo do funk *melody*. Sol se destacava e costumava ser convidada ao palco pelos artistas, o que fez com que ela ficasse conhecida como "princesa do baile".

A inscrição desse tipo de recordação atesta uma intencionalidade nostálgica da narrativa de *Vai na fé*. Compreendo o exercício da nostalgia como essa prática que se vale de afetos para rememorar acontecimentos passados (Ribeiro, 2018).

Para a telenovela, há um efeito duplo dessa imaginação das experiências pretéritas. O primeiro é diegético e deixa mais evidente como tudo o que passou ajuda a explicar a ligação entre os personagens, especialmente entre os protagonistas, e como eles passam a se relacionar no presente a partir disso. Já no cenário extradiegético, essas inscrições sobre os contornos dos anos 2000, em especial dos funks *melody*, funcionam como um instrumento para ativar as lembranças de quem viveu o período e o contexto de festas semelhantes àquelas mostradas na telenovela. Por fim, ainda se abre a possibilidade de que quem não viveu essa experiência possa ter noção do que se tratava, o que reitera a função da nostalgia como uma forma de conhecimento histórico (Ribeiro, 2020).

A leitura que faço desta telenovela não considera a nostalgia apenas como um gesto saudosista. Pelo contrário, defendo que esse olhar para o passado pode assumir uma postura de contestação, de atualização de debates em torno de algumas práticas, já que se trata de um olhar presentificado sobre esse intervalo passado. Faço esse apontamento a partir da perspectiva de autores como Boym (2001), Cook (2005), Holdsworth (2011) e Niemeyer (2014).

A natureza desses endereçamentos está relacionada à conformação da telenovela brasileira enquanto um gênero nacional. Esse processo se consolidou por meio de uma virada que ganhou força na década de 1970. A partir das mudanças desse período, essas obras teleficcionais passaram a servir como um espaço de debate e como material que permite conhecer as questões próprias da sociedade brasileira (Hamburger, 2005; Lopes, 2003). Ao realizar esse movimento, a telenovela se posiciona como um produto de comunicação que crava seu papel na manutenção da história do país, ou como um lugar de memória (Nora, 2012).

No entanto, também considero o passado não como algo dado, mas como fruto da interação entre aquilo que é coletivo e individual (Halbwachs, 1990). Portanto, a forma por meio da qual os eventos idos são recordados vai depender dos lugares específicos onde cada grupo se posiciona e passa a ler os acontecimentos. Ressalto isso porque a inserção dos eventos históricos nas narrativas irá sempre depender dos interesses das emissoras (comerciais e ligados à busca pela atração do público) e das maneiras como as histórias são desenvolvidas pelos autores, pela sala de roteiristas e pela direção.

Vai na fé emerge também como um dos sinais de atualização das obras em nome da adequação às demandas sociais. Um dos destaques feitos pela própria emissora durante a fase de promoção, antes e enquanto a história esteve

no ar, era o fato de que seu elenco era composto em 80% por profissionais negros[78]. Trata-se de um aceno que busca redesenhar a história de preconceito por cor no Brasil, mas também a própria história da teledramaturgia nacional, que demorou a dar espaço para profissionais negros, sobretudo em posições de protagonismo, e não apenas em papéis de submissão nessas narrativas (Araújo, 2004).

A partir dessa contextualização, é possível explicar melhor como a violência cometida contra Sol se desenvolveu na história. Quando foi estuprada, Sol estava afastada de Benjamin (Samuel de Assis), seu namorado na época dos bailes. Ele era um jovem negro e estudante do curso de Direito. Ben, como também era chamado, morava na Zona Sul da cidade e passou a frequentar a região justamente por conta dos bailes. Ele costumava ir até lá com os amigos Simas (Marcos Veras) e Theo (Emílio Dantas).

Foi esse último que estuprou Sol. O personagem se aproveitou de um desencontro entre o casal após a morte do pai de Ben. Como o amigo precisou se afastar por um tempo das festas, Theo disse para Sol que Benjamin na verdade tinha a deixado. Abalada, ela aceitou a bebida que ele ofereceu como forma de ajudá-la a se acalmar diante daquela situação, mesmo sem ter esse costume. Depois disso, sem estar completamente consciente, foi conduzida por ele para uma rua mais afastada do evento, onde foi estuprada.

Um dos fatores-chave para que ela não enfrentasse essas lembranças já em sua fase adulta foi o fato de ter tido uma filha logo depois, sem saber se a gravidez havia sido resultado do estupro ou de sua relação com Benjamin, por conta da proximidade temporal dos acontecimentos. É justamente por meio da filha que ela se vê obrigada a enfrentar as memórias dolorosas. No começo da história, Jenifer (Bella Campos) se torna aluna de Direito na mesma faculdade em que Benjamin e Theo estudaram. Sol conhecia o lugar, fato que, por si só, já seria suficiente para desencadear as lembranças. Com o tempo, ela reencontra esses personagens e todas as sensações que eles poderiam provocar.

Além disso, existia uma dificuldade relacionada à vergonha, ao constrangimento e à própria dificuldade de se lembrar dos fatos, pois ela não estava completamente consciente quando foi vítima do crime. O reconhecimento do estupro como tal só ocorre quando a telenovela já estava avançada, mais especificamente em uma cena do capítulo 106 em que ela conversa com Benjamin:

[78] https://gshow.globo.com/novelas/vai-na-fe/noticia/vai-na-fe-elenco-de-vai-na-fe-discute-representatividade-com-autora-da-novela.ghtml Acesso em: 1 mar. 2026.

Sol — Abuso? Como assim? O que você está falando? O que você está falando?

Benjamin — Alguém sem poder dizer não ou sem entender o que está acontecendo é vulnerável. Em uma relação sexual, quando alguém não tem condições de consentir, é crime.

Solange — Eu fui lá. Eu fui atrás de você aquele dia e o Theo tava lá. Eu nem bebia, eu nunca gostei do gosto, eu nunca gostei da sensação.

Benjamin — Eu sei, eu lembro.

Solange — Mas ele ficava repetindo que eu ia me sentir melhor. Que eu ia ficar mais... Aí depois do primeiro gole eu comecei a me sentir tonta e eu...

Benjamin — A gente tá junto nessa.

Solange — Meu Deus, meu Deus, eu... Ai... Não teve um dia que eu não me lembrei disso. Não teve um dia que eu não me senti culpada. Que eu não me culpei por ter aceitado a bebida dele. Por ter confiado no Theo. Por ter ido com ele.

Benjamin — Sol, a culpa não é sua.

Solange — Explica para isso que eu estou sentindo agora. Explica para esse sentimento que tá aqui dentro de mim. Explica para essa sensação de achar que isso ia acontecer de novo, pra achar que isso ia acontecer com as minhas filhas. Pra esse medo que nunca me abandona.

(Trecho da Capítulo 106, exibido em 18 de maio de 2023)

Me atenho especialmente à parte final do trecho transcrito acima. Depois que Sol aciona suas memórias e, dessa forma, consegue reconhecer e dar nome ao abuso que sofreu, ela também considera que aquela experiência poderia não ser — e, de fato, não era — isolada. A condição de mulher negra, preta e periférica significava uma posição de vulnerabilidade em casos como aquele. A dimensão desse cuidado coletivo, por sinal, tem sido uma das estratégias encontradas por pessoas negras para elaborar e, sobretudo, enfrentar as experiências traumáticas (Kilomba, 2019).

Aliás, a relação com sua filha mais velha é um aspecto central para que Sol consiga encarar o que ocorreu a partir da posição de vítima. Primeiro porque Sol teme que o mesmo possa acontecer com ela, pelo fato de ser mulher e de carregar outros marcadores semelhantes, como os de raça e classe. Mas Jenifer é descrita como uma jovem feminista e ativista[79], posição que reforça sua indignação com a violência sofrida pela mãe e, principalmente, seu apoio na

[79] https://gshow.globo.com/novelas/vai-na-fe/personagem/jenifer/ Acsso em: 1 mar. 2026.

busca por reparação e punição do culpado, que ao longo da história se descobre ser o seu próprio genitor, Theo.

É justamente esse reconhecimento que faz com que Sol perceba a importância de atuar como testemunha de acusação no processo movido contra Theo por estupro. A posição de Sol era apenas a de testemunha porque o crime cometido contra ela já estava prescrito àquela altura. No entanto, Theo voltou a cometer o mesmo crime outras vezes no intervalo que separa o tempo presente do passado acionado pelos flashbacks.

O processo movido contra ele parte justamente da movimentação de Benjamin — que voltou a se aproximar da protagonista depois de anos de afastamento — e de Jenifer, que descobrem outra vítima do mesmo crime: Janaína (Tulinah). Essa personagem assumiu o posto de princesa do baile algum tempo após Sol ter deixado de frequentar esses espaços, funcionando como uma espécie de sucessora. Como o caso dela era mais recente, a Justiça acolheu a acusação contra Theo.

Destaco outro ponto importante sobre a inserção de Janaína na trama de *Vai na fé*, que é a construção de um padrão específico entre as vítimas de Theo, como mostra a Imagem 1.

Imagem 1: Fotos das personagens Janaína (Tulinah, à esquerda) e de Sol (Gê soares, à direita) na época em que foram estupradas.



Fonte: VAI NA FÉ. Brasil: Globo, 2023. Globoplay.

Considero esse contato entre as personagens na história como um dos exemplos dos espaços seguros categorizados por Collins (2019) como ambientes

de encontros de mulheres negras que podem narrar aspectos traumáticos e dolorosos compartilhados em suas vidas sem o temor de passarem por um novo percurso de desumanização. Além desse ressoamento, é justamente nesses espaços de acolhimento e proteção em que as mulheres conseguem pensar juntas em estratégias para enfrentar esse processo de dominação e subjugação.

Mais uma personagem importante nesse sentido é Kate (Clara Moneke), afilhada de Sol e filha de Bruna, a amiga da época dos bailes que se manteve próxima da protagonista ao longo da passagem do tempo. Kate conhece Theo quando passa a trabalhar em um café próximo da sede da empresa dele. Há um interesse mútuo entre os dois, que inicialmente não sabiam da ligação em comum com Solange. Mas, depois que descobre essa conexão, Theo incentiva que Kate fique cada vez mais parecida com Sol na juventude. Ela chega a usar roupas da amiga da mãe em um dos encontros com ele, como mostra a Imagem 2, muda o corte de cabelo e até coloca um piercing.

Imagem 2: Kate (Clara Moneke) se veste com o figurino de Solange (Sheron Menezzes) a pedido de Theo (Emílio Dantas).



Fonte: VAI NA FÉ. Brasil: Globo, 2023. Globoplay.

As relações sexuais entre Theo e Kate eram consentidas, mas a ligação começa a revelar outras manifestações violentas por parte dele. Isso se intensifica especialmente depois que ela vai morar em uma de suas casas. A relação de dependência financeira e emocional escala até que Kate é expulsa do imóvel. Assim como Sol e Janaína, Kate demora a perceber e a conseguir nomear o tipo de relação abusiva que Theo mantinha com ela. Há nessa escolha do roteiro

um diálogo bastante natural com o que Kilomba (2019) diz a respeito do processo de sobrevivência a experiências dolorosas e traumáticas em que a negação aparece como um subterfúgio bastante frequente, tanto nas camadas individuais como nas coletivas.

O que pretendo destacar nessa descrição das demais personagens utilizadas pela acusação como vítimas de Theo são exatamente as características compartilhadas entre elas. A narrativa aponta uma fixação de Theo por Sol, motivo pelo qual ele busca em mulheres parecidas a satisfação desse desejo. No entanto, à medida que a trama articula essas mulheres diante da Justiça, passa a indicar algo que vai além da obsessão individual.

Há uma visão de Theo de que essas mulheres constituem uma espécie de alvo ideal para sua violência, prática persistente ao longo da formação social brasileira e ainda presente na contemporaneidade, como lembra Gonzalez (2010). Do ponto de vista de um homem com as características dele — branco, rico e morador da Zona Sul — havia não apenas a certeza da condição vulnerável dessas mulheres, mas também a confiança de que não haveria punição, mesmo sendo ele formado em Direito e possuindo conhecimento mínimo da legislação.

De volta à trajetória da protagonista, existe um trabalho de reconstituição para que Sol consiga se lembrar de tudo o que ocorreu. Esse processo é realizado por ela e, posteriormente, por Janaína, com a ajuda de Benjamin. Um detetive é contratado pelo advogado para tentar reunir elementos que possam ser utilizados como prova. No entanto, esse movimento só ganha força quando Sol consegue se recordar dos acontecimentos com maior precisão.

Isso ocorre em mais um acionamento de flashback promovido pela narrativa. Entretanto, nesse caso há uma especificidade: Sol se lembra do que houve a partir de um sonho. Na cena, ela se encontra com sua versão mais jovem, interpretada por Gê Soares, que está saindo da casa onde foi estuprada por Theo, como mostra a Imagem 3. Essas imagens são fundamentais para que a versão adulta da personagem consiga se recordar de como era aquele cenário e, assim, localizar o espaço depois de acordada.

Imagem 3: Solange (Sheron Menezzes) conversa com ela mesma mais jovem (Gê Soares) durante um sonho.



Fonte: VAI NA FÉ. Brasil: Globo, 2023. Globoplay.

Com esse vestígio, Sol consegue retornar ao local em que foi estuprada, que ficava em uma rua próxima à área onde os bailes funks eram realizados. Lá, ela encontra uma moradora que permaneceu na mesma casa durante todos os anos que separam o passado do presente narrativo e que presenciou o momento em que Sol foi levada por Theo na noite do crime. A primeira abordagem de Sol e Benjamin não é bem-sucedida, pois a potencial testemunha se mostra receosa em relatar o que sabia à Justiça.

A atuação de Janaína é fundamental para que esse cenário se altere. A segunda vítima de Theo — até onde a narrativa permite saber — também retorna ao local de seu estupro, que é o mesmo de Sol. Além de compartilharem a experiência enquanto vítimas, a reunião dos elementos semelhantes dos crimes cometidos contra ambas contribui para uma amarração narrativa mais consistente. Janaína estabelece um diálogo com a moradora da rua, buscando evidenciar a gravidade do que havia ocorrido anos antes naquele espaço e a importância de seu testemunho para uma possível condenação do réu.

Há, a partir desse ponto, um exercício significativo de concatenação dos eventos passados. Ainda que se trate de uma obra ficcional, entendo que essa operação pode ser lida à luz da abordagem proposta por Hartman (2020). Para a autora, a fabulação não se constitui como pura imaginação ou invenção, mas como um gesto que busca preencher lacunas entre fragmentos existentes e dotados de materialidade. Há, no caminho encontrado pela autora, uma maneira

de montar narrativas alternativas àquelas baseadas exclusivamente na dor e no trauma das pessoas negras. No caso de Sol, trata-se de um esforço para fechar uma narrativa possível sobre sua própria experiência.

Esse ato de lembrar, na impossibilidade de se recordar dos fatos exatamente como foram vividos, ocorre sempre por meio da interação entre memória e imaginação (Keightley; Pickering, 2012). Por isso, para encaminhar o trajeto analítico, recorro à noção de fabulação, por compreender que esse é o principal exercício em torno do qual as memórias da personagem vão sendo reunidas e apresentadas enquanto ela lida com o trauma. O uso desse conceito se dá em diálogo direto com Hartman (2020), na medida em que a autora aponta a fabulação como um gesto de enfrentamento a narrativas totalizantes, especialmente aquelas relacionadas às existências de pessoas negras.

Nessa direção, a abordagem do tempo ido pela obra se apresenta como algo produtivo, pois, além de ajudar a explicar o presente narrativo, é capaz de projetar comportamentos novos ou desejáveis para o futuro (Keightley; Pickering, 2012). Esse aspecto ganha relevância na medida em que *Vai na fé* mobiliza esse retorno ao passado como uma estratégia de desnaturalização da violência cometida contra a protagonista, tanto na temporalidade pretérita quanto no presente da narrativa. Trata-se de um gesto que pode ser lido como uma forma de confrontação aos imaginários violentos e persistentes em torno dos corpos das mulheres negras (Gonzalez, 2010), bem como às limitações do aparato judicial em lidar com esses crimes.

Esse tipo de olhar lançado sobre as mulheres negras faz emergir uma junção bastante perniciosa entre seus marcadores sociais. Ainda que a influência específica de cada uma dessas esferas seja difícil — ou até impossível — de ser isolada, seu resultado tende a tornar as experiências das mulheres negras bem dura justamente quando esses elementos convergem (Kilomba, 2019).

Sobre isso, também atenção para os detalhes do diálogo da cena em que Sol reconhece o estupro como tal. A personagem do presente conversa com sua versão do passado sobre a posição que ocupavam naquela ocasião. A Sol mais jovem revela um comportamento autorrepressivo, afirmando que o abuso teria sido culpa sua, por ter aceitado a bebida e acompanhado Theo. Já a Sol adulta explica que o que ocorreu foi um estupro, ainda que reconheça que levou muito tempo para conseguir compreender e nomear aquele evento dessa forma.

Reside nesse retorno mais uma evidência desse olhar revisionista para o passado. Se, naquele contexto, o estupro de vulnerável podia ser envolto por estigmas como a transferência de responsabilidade do agressor para a vítima, esse tipo de cena orienta o entendimento de que tal comportamento não pode ser normalizado em nenhuma das temporalidades. No presente narrativo, ele passa

a ser reconhecido como um crime passível de punição legal, para além da leitura social que historicamente o relativizou.

O gesto de Theo também pode ser lido como nostálgico em alguma medida. Trata-se de um exemplo daquilo que Boym (2001) trata como nostalgia restauradora, uma vertente da lembrança que tenta recompor um passado único. Nesse caso, o que vejo é justamente a proposição de um olhar conservador por meio desse personagem.

Theo vê o passado e identifica uma série de comportamentos que não eram socialmente repreendidos, confrontando-se com um presente em que tais atitudes passam a gerar reações firmes de repulsa. Nesse conjunto estão desde certos tipos de "brincadeiras" até, sobretudo, a visão que ele mantém e verbaliza sobre as mulheres — ou sobre um grupo específico de mulheres — quando, por exemplo, refere-se a Sol e Kate como "mulherzinhas do tipo de vocês" em uma das cenas do tribunal.

As imagens essencializadas sobre a sexualidade das mulheres negras aparecem nos trabalhos de Collins (2019), Gonzalez (2010) e Kilomba (2019) como uma dimensão dupla e ambígua que demonstra medo e desejo, repulsa e atração diante da falta de ferramentas para controlar esses corpos e sua fertilidade. Um dos pontos que também atravessa o pensamento das autoras é a percepção da violência como uma das principais ferramentas para tentar dominar essas mulheres.

Também por parte do agressor há uma fabulação desse tempo passado, mas construída a partir de um ponto de vista que busca preservar posições de privilégio sustentadas pelos marcadores que lhe são próprios. Por essa razão, todas as acusações são tratadas por ele como mentiras, uma vez que, em sua leitura, não houve abusos. Ao contrário, o que estaria em curso seria uma tentativa orquestrada das vítimas de difamá-lo e obter vantagens a partir disso.

Essa tese encontra ressonância tanto na Justiça quanto em uma parcela dos personagens da narrativa. Para além do público, apenas as vítimas têm plena consciência de que os estupros não eram invenção. Ainda assim, após todo o esforço de reconstituição, a trama opta por mostrar Theo sendo absolvido das acusações, sob o argumento da inexistência de provas materiais suficientes, para além dos testemunhos apresentados.

A elaboração do trauma se apresenta, assim, como um processo delicado, doloroso e prolongado. Mesmo depois de percorrer todo esse trajeto, ele esbarra nas exigências burocráticas do sistema judicial, o que constrói o sentimento de frustração compartilhado pelas mulheres violentadas em *Vai na fé*. No entanto, a telenovela aponta para uma segunda via possível de elaboração do trauma de Sol. A reunião promovida entre as vítimas, baseada no

compartilhamento de experiências de violência, passa a funcionar como um espaço de acolhimento e fortalecimento coletivo, sobretudo diante da ausência de reparação institucional.

Compreendo que esse desfecho cumpre uma função dupla na narrativa. Por um lado, evidencia a pouca sensibilidade das instâncias institucionais para lidar com crimes dessa natureza. Por outro, aponta para a construção de redes de apoio como uma alternativa possível para a sobrevivência e a elaboração subjetiva do trauma. As cenas do tribunal tornam explícita essa assimetria, especialmente nas falas da defesa de Theo, que tenta colocar em dúvida os relatos das vítimas e, em alguns momentos, atacar sua dignidade, com insinuações sobre o fato de terem aceitado bebida ou, no caso de Sol, de frequentar os bailes mesmo sendo evangélica.

Considerações finais

Os elementos narrativos oferecem, assim, uma completude provisória para essa relação complexa entre passado, presente e futuro, ao indicar que a fabulação não está a serviço apenas da memória, mas também da projeção de outros horizontes possíveis. Mesmo sem conseguir o reconhecimento formal como vítima, a protagonista tem a chance de compreender o que lhe aconteceu sem culpa ou constrangimento, o que me parece possível exatamente em função do avanço temporal demarcado pela obra. Mais do que isso, todo o percurso fabulativo confere maior firmeza para que ela fale sobre essa experiência de forma mais aberta, em tom de alerta e orientação, inclusive por meio de sua carreira musical, que ganha novo fôlego ao fim da narrativa.

A obra opta por defender o ritual memorialístico como uma possibilidade de autoafirmação individual e coletiva para esse grupo de mulheres, ao mesmo tempo em que coloca em questão o direcionamento da violência a partir de características compartilhadas entre as vítimas. A atuação limitada da Justiça diante do caso de estupro na trama articula uma visão crítica sobre os limites institucionais para tipificar e punir ocorrências dessa natureza, tanto no passado quanto no presente, já que o réu, ao ser inocentado, recebe uma espécie de atestado da baixa gravidade social atribuída à sua conduta.

Dessa forma, avalio que *Vai na fé* reafirma o papel da telenovela como um produto comunicativo central para a leitura das dinâmicas sociais e, particularmente, para a reafirmação da centralidade da memória e da nostalgia como formas de conhecer, enfrentar o passado e propor transformações sociais a partir dele. O acionamento da memória se mostra em *Vai na fé* não apenas como recurso narrativo, mas como um viés de enfrentamento político válido para a

elaboração do trauma e de enfrentamento à violência e desigualdades centradas em marcadores como raça, classe e gênero.

Referências

ARAÚJO, J. Z. **A Negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Editora Senac, 2019.

BOYM, S. **The future of nostalgia**. Nova York: Basic Books, 2001.

COLLINS, P. H. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução: Dias, J. P. São Paulo: Boitempo, 2019.

COOK, P. **Screening the Past**: memory and nostalgia in cinema. Oxon: Routledge, 2005.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HAMBURGER, E. **O Brasil Antenado**: a sociedade na telenovela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

HOLDSWORTH, A. **Television, memory and nostalgia**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo e sexismo no cotidiano. Tradução: Oliveira, J. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KEIGHTLEY, E; PICKERING, M. **The mnemonic imagination:** remembering as creative practice. Londres: Palgrave Macmillan, 2012.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação,** (26), 17-34, 2003.

NIEMEYER, K. **Media and nostalgia**: yearning for the past, present and future. Londres: Palgrave Macmillan, 2011.

NORA, P. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução: Yara. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 2012.

RIBEIRO, A. P G. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. **E-Compós**, v. 21, n. 3, 2018.

RIBEIRO, A. P G. "Uma pedagogia da memória: nostalgia e história em Os Dias Eram Assim". *In*: MARQUIONI, C. E.; FISCHER, G. D. (org.). **Da televisão às televisualidades**:

continuidades e rupturas em tempos de múltiplas plataformas. Belo Horizonte: UFMG, 2020, v. 1, p. 73-96.

VAI NA FÉ. Direção: Paulo Silvestrini. Produção: TV Globo. Brasil: Globo, 2023.

Telenovela e desenvolvimento humano e integral: um balanço de dois anos de pesquisa sobre *Travessia*

João Paulo Hergesel

Este capítulo de livro constitui-se como um relatório de devolução acadêmico-social da pesquisa intitulada "Masculinidade, assexualidade e adolescência na telenovela: temáticas cidadãs emergentes em *Travessia*, de Glória Perez". O projeto, desenvolvido entre novembro de 2023 e outubro de 2025, contou com o apoio fundamental da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP – Processo n.º 2023/05698-8), pela modalidade de Auxílio à Pesquisa Regular.

A gênese desta investigação residiu na percepção de que as Ciências da Comunicação devem estar atentas às transformações sensíveis do tecido social, especialmente quando estas emergem no horário de maior audiência da televisão brasileira. A escolha por investigar "temáticas emergentes" justificou-se pelo papel da teledramaturgia em antecipar debates que a sociedade, muitas vezes, ainda não nomeou ou compreendeu em sua totalidade.

Historicamente, a telenovela brasileira consolidou-se como muito mais do que um produto de entretenimento ou um mero suporte publicitário. O formato pode ser compreendido como "narrativa da nação" (Lopes, 2003; 2021) e como "recurso comunicativo" (Lopes, 2009; 2021), que desempenha dupla função: a de espelho e vitrine. Como espelho, ela reflete os dramas cotidianos, os costumes e as contradições do povo brasileiro; como vitrine, ela projeta novos modelos de comportamento, pauta o consumo simbólico e apresenta temas que desafiam o *status quo*. Nesse sentido, o texto televisivo funciona como um "mediador cultural" (Martín-Barbero, 1988) que ajuda o público a processar a própria realidade, transformando a sala de estar em um fórum público de debate.

Durante os anos de vigência desta pesquisa, debruçamo-nos sobre um marco da teledramaturgia contemporânea: a exibição de *Travessia* (TV Globo, 2022). A obra de Glória Perez introduziu, de forma inédita no horário nobre, a temática da assexualidade por meio da jornada de autodescoberta do adolescente Rudá e da maturidade do personagem Caíque. O objetivo central deste trabalho foi investigar como a construção estética e narrativa desses personagens desafia padrões hegemônicos de masculinidade e a "sexualidade compulsória" (Rich, 1980), que frequentemente invisibiliza identidades assexuais.

A relevância social deste estudo, portanto, residiu na necessidade de compreender como a mídia pode mitigar violências simbólicas e promover o desenvolvimento humano. Ao validar orientações sexuais frequentemente

patologizadas pela sociedade ou reduzidas ao silêncio, a telenovela buscou exercer sua função de serviço à cidadania. Para alcançar os resultados, a investigação percorreu dois caminhos complementares: no primeiro ciclo, focamos no método da telepoética, analisando as escolhas técnicas e estilísticas da produção; no segundo, expandimos a análise para a recepção social, utilizando a netnografia assistida por inteligência artificial para escutar as vozes do público nas redes sociais (X e Facebook).

Ao apresentar este balanço aos pares, reafirmamos o compromisso da ciência com a transparência e com a construção de uma sociedade mais inclusiva. Demonstrar como o estudo da comunicação é vital para a garantia de direitos e para o fortalecimento da cidadania na era digital foi a razão de ser deste projeto[80].

Travessia e a inserção da assexualidade no horário nobre

A telenovela *Travessia*, escrita por Glória Perez e dirigida por Mauro Mendonça Filho, foi exibida pela TV Globo entre outubro de 2022 e maio de 2023. Fiel ao estilo da autora, conhecida por introduzir temas de vanguarda e debates éticos ligados à tecnologia, a obra centrou sua narrativa principal no impacto das *fake news* e dos crimes cibernéticos. A protagonista, Brisa (Lucy Alves), vê sua vida desmoronar após ser vítima de uma montagem maliciosa de vídeo (*deepfake*) que a incrimina injustamente. No entanto, para além deste eixo central, a novela reservou um espaço significativo para discutir identidades silenciadas, sendo a primeira produção brasileira de amplo alcance a nomear e explorar a assexualidade de forma didática e aprofundada.

Nesse cenário, a pesquisa focou sua análise na jornada de dois personagens masculinos que representam diferentes faces do espectro assexual: Rudá (Guilherme Cabral) e Caíque (Thiago Fragoso). Rudá é apresentado como um adolescente brasileiro típico da era digital, mas que carrega o peso de não corresponder às expectativas de "virilidade" e "sexualidade ativa" impostas pelo seu entorno. Ele vive sob a sombra de um padrasto machista, Moretti (Rodrigo Lombardi), que frequentemente ridiculariza o seu desinteresse por namoros, e de uma mãe, Guida (Alessandra Negrini), que oscila entre a preocupação e a incompreensão patologizante, sugerindo que o filho possa ter um "problema psicológico" ou falta de iniciativa.

[80] Em adendo, declaramos que, para a escrita deste trabalho, a ferramenta de inteligência artificial Gemini 3 PRO foi acionada para organização e síntese das ideias e publicações prévias da pesquisa, bem como para revisão textual, mas a autoria humana manteve-se no levantamento bibliográfico, no desenvolvimento do projeto e na revisão final do texto, seguindo as diretrizes chanceladas pela Intercom (Sampaio; Sabbatini; Limongi, 2024).

Em contraponto, a figura de Caíque surge como o elemento de maturidade e nomeação. Personagem adulto e bem-sucedido, Caíque é o responsável por trazer o termo "assexual" para o diálogo da novela. Ao se envolver com Leonor (Vanessa Giácomo), ele precisa enfrentar o desafio de explicar que seu afeto e atração romântica não estão vinculados ao desejo sexual, distinção esta que a obra se propôs a ensinar ao público. O encontro entre Caíque e Rudá na trama funciona como um momento de "espelhamento" e mentoria, permitindo que o adolescente finalmente encontre um nome para o que sente e compreenda que sua existência não é uma falha, mas uma variação legítima da experiência humana.

Ao situar esses personagens em uma trama de horário nobre, Glória Perez utilizou a telenovela tanto para narrar um drama ficcional quanto para realizar uma intervenção social. A inclusão da assexualidade em *Travessia* não foi um detalhe periférico; foi uma estratégia narrativa que utilizou o conflito de gerações e as tensões familiares para expor as feridas de uma sociedade que ainda condiciona o valor do homem à sua performance sexual. Assim, o objeto de estudo desta pesquisa transcende a análise de uma obra audiovisual para se tornar o estudo de um evento cultural que forçou o Brasil a encarar a diversidade sexual para além dos binarismos tradicionais.

Telenovela como matriz cultural e espaço de negociação social

A compreensão da telenovela brasileira como objeto de estudo científico exige o reconhecimento de sua dupla natureza: um produto da indústria cultural e, simultaneamente, um território de mediação simbólica. Conforme estabelecido por Martín-Barbero (1988), o "gancho" popular da telenovela não reside apenas em sua estrutura industrial, mas em sua fidelidade a uma memória cultural. Ao atuar como uma matriz cultural, a ficção televisiva compõe um sistema de mediações que conecta as demandas sociais e as dinâmicas de mercado às vivências cotidianas do público, permitindo que temas complexos, como a assexualidade, encontrem um canal de expressão e reconhecimento.

Nessa perspectiva, a telenovela deve ser entendida como a "arte do cotidiano", conforme define Motter (1998). Diferente do telejornalismo, que se ocupa do factual e perecível, a teledramaturgia funciona como um espelho que reflete e refrata a realidade em movimento. Ao dramatizar conflitos de identidade e gênero, a obra propõe um debate nacional que extrapola as esferas convencionais da política formal, devolvendo ao cidadão comum a possibilidade de opinar sobre temas que afetam a *polis*. É nesse diálogo entre a ficção e a realidade documentada que a telenovela se consolida como um fórum de discussão da agenda pública.

A força dessa narrativa, entretanto, está intrinsecamente ligada à sua capacidade de promover identificações afetivas. Como aponta Almeida (2013), a interação da audiência com a trama não é passiva; ela ocorre por meio de uma complexa negociação de sentidos na esfera da recepção. No caso de *Travessia*, a construção de personagens como Rudá e Caíque, além de informar sobre a assexualidade, educa os sentimentos, permitindo que o público processe novas configurações de gênero por meio da convivência cotidiana com essas imagens, desafiando tabus e preconceitos enraizados.

Essa função mediadora é reforçada pela ideia da telenovela como "recurso comunicativo", conceito central na obra de Lopes (2009; 2021). Para a autora, a ficção seriada é uma potente ferramenta de promoção dos Direitos Humanos, pois possui a capacidade de pautar conversas nacionais e dar visibilidade a minorias. Ao trazer a temática da diversidade sexual para o horário nobre, a telenovela atua como um catalisador de cidadania, transformando o drama individual dos personagens em uma questão de interesse público e justiça social.

Complementando essa visão, Borelli (2001) destaca que a telenovela conquistou seu espaço no campo acadêmico justamente por ser um "território de ficcionalidade" fundamental na consolidação da modernidade brasileira. Ela reflete a nação e ajuda a inventá-la. Esse processo de construção identitária é, muitas vezes, atravessado pela representação da família. Como discute Fadul (2000), as mudanças observadas na "família televisiva", como as tensões entre Rudá e sua rede de apoio, costumam espelhar (ou antecipar) as transformações da família real, servindo como um laboratório social para novas formas de convívio.

A densidade desse fenômeno também é analisada por Hamburger (2011), que propõe uma leitura da telenovela como uma via para as interpretações do Brasil. O estudo da teledramaturgia permite compreender o movimento das tensões sociais em nossa história recente. Ao articular o que há de comercial na indústria cultural com as urgências das pautas identitárias, a telenovela brasileira se diferencia de modelos estrangeiros, como o melodrama mexicano ou a *soap opera* norte-americana, por seu compromisso em dialogar com as contradições políticas e sociais do país.

Nesse cenário de construção de sentidos, Suzuki e Mungioli (2015) reforçam a centralidade da obra como elemento de construção identitária, tanto em nível pessoal quanto coletivo. A telenovela produz sentidos que vão além do entretenimento, funcionando como um suporte onde os embates de valores ocorrem. No caso da assexualidade, o texto televisivo opera como uma tecnologia

que desafia as hegemonias, forçando o espectador a renegociar suas próprias noções de "normalidade" frente ao que é apresentado na tela.

A dimensão política dessa formação não pode ser negligenciada. Segundo Contreras Saiz (2023), as telenovelas e séries na América Latina desempenham um papel indispensável na formação política dos sujeitos. Ao abordar temáticas cidadãs, a ficção seriada auxilia na compreensão de direitos e na denúncia de violências, agindo como um currículo não formal de educação política para grandes audiências que, muitas vezes, estão distantes dos espaços institucionais de debate.

Por fim, a conexão entre o passado e o presente é estabelecida por meio das tramas de memória. Como discutem Conceição e Dias (2023), a telenovela atua como um espaço em que cultura e identidade se fundem. As memórias individuais dos espectadores são confrontadas com as memórias coletivas representadas na tela, criando um fluxo contínuo de reconhecimento social. Assim, o estudo de personagens como Rudá não é somente uma análise estética, mas uma investigação sobre como a televisão brasileira processa as memórias de exclusão e as transforma em narrativas de pertencimento.

Em suma, o cruzamento dessas perspectivas teóricas permitiu fundamentar esta pesquisa sob uma base sólida: a telenovela brasileira é um fenômeno de telepoética que serve à representatividade. Ela utiliza sua força estética e sua capilaridade social para desestabilizar padrões heteronormativos, promovendo o desenvolvimento humano ao validar identidades anteriormente invisibilizadas. Com base nisso, compreendemos que *Travessia* transcende a classificação de mera obra ficcional, tornando-se um evento sociopolítico que tensiona a realidade e expande os limites do possível na cultura brasileira.

Telenovela e desenvolvimento humano: entre a estética e as identidades

A investigação dos fenômenos sociais dentro da teledramaturgia exige um olhar interdisciplinar, capaz de conectar a sofisticação do texto televisivo às urgências das pautas de direitos humanos. Para compreender a "travessia" de Rudá e Caíque, esta pesquisa ancorou-se em dois eixos teóricos fundamentais: os estudos de poética televisiva (compreendida como a junção de tema, narrativa e estilo) e os de gênero e sexualidade.

No que tange à dimensão midiática, partimos do pressuposto de que a telenovela não é apenas um veículo de mensagens, mas uma forma estética que produz conhecimento. Conforme discutido largamente em nossos trabalhos, o estilo televisivo deve ser compreendido como uma "prática cultural" (Rocha, 2015). Isso significa que as escolhas de iluminação, os movimentos de câmera e a montagem não são neutros; eles trabalham para construir o que chamamos de

telepoética. Ao analisarmos o texto televisivo sob esta ótica, percebemos que a telenovela utiliza inovações estilísticas, como as que Pucci Jr. (2014) identificou em obras contemporâneas, para criar estados emocionais que aproximam o público de realidades distantes, como a assexualidade. A novela, portanto, funciona como uma pedagogia da imagem, onde a estética serve à representatividade.

Este aparato estético, contudo, ganha sentido social ao ser confrontado com os conceitos de masculinidade hegemônica (Connell, 2005) e sexualidade compulsória (Rich, 1980). A trajetória de Rudá é um exemplo nítido de como a sociedade impõe aos homens um roteiro fixo de virilidade e desejo ativo. Ao não corresponder a esses *scripts*, o adolescente é alvo de uma tentativa de "cura" ou correção por parte de sua rede de apoio, um fenômeno que a teoria define como a patologização das identidades não-normativas. Nesse sentido, a pesquisa utilizou o conceito de tecnologia de gênero (De Lauretis, 1994), para mostrar que a televisão tem o poder de "desfazer" gêneros rígidos e propor novas formas de existência que não dependem da performance sexual para serem validadas.

Outro pilar teórico essencial para este estudo é a ruptura da crononormatividade (Freeman, 2010). A sociedade espera que a vida humana siga uma linha do tempo linear: adolescência, namoro, casamento e reprodução. A assexualidade, ao retirar o sexo como motor dessas etapas, quebra esse ritmo. Como discutido em nossas comunicações, o desenvolvimento humano não deve ser medido pela conformidade a esses marcos temporais, mas pela autonomia do sujeito. Assim, a fundamentação teórica desta pesquisa permitiu ler *Travessia* para além de um drama familiar; possibilitou analisá-la como uma tensão entre a norma biopolítica e a liberdade de ser, na qual a telenovela atua como o mediador que humaniza essa transição aos olhos da nação.

Percurso metodológico: a telepoética e a netnografia assistida por IA

A metodologia desta pesquisa foi de natureza qualitativa e interdisciplinar, estruturando-se a partir do método da telepoética, conforme consolidado em trabalhos anteriores. A escolha por este método justifica-se pela necessidade de olhar para a telenovela não somente como um conteúdo social, mas também como uma construção estética e artística que produz sentidos por meio de sua forma.

Para compreender a representação da assexualidade em *Travessia*, a análise telepoética desdobra-se em: a) nível temático: identificação dos assuntos que circundam o personagem Rudá (violência, descoberta, conflito familiar); b) nível narrativo: observação da função do personagem na estrutura da trama, verificando como Rudá deixa de ser um personagem que serve apenas para ouvir

os outros e se torna o centro de uma narrativa de autodescoberta; c) nível estilístico: análise técnica dos recursos audiovisuais, investigando como o figurino (frequentemente com cores sóbrias ou sobreposições), a iluminação e a sonoplastia são utilizados para visualizar o isolamento emocional ou a libertação do personagem.

Complementando a poética, utiliza-se a análise de personagens inspirada em Brait (1985) e Candido (2009). O objetivo é mapear a evolução de Rudá e Caíque, identificando como eles desestabilizam clichês de masculinidade. Enquanto Caíque representa a assexualidade adulta e resolvida, Rudá encarna o drama da adolescência sob o peso da sexualidade compulsória, permitindo analisar a transição da "patologização" (o olhar da mãe que o vê como doente) para a "autonomia" (a aceitação de sua orientação).

Para captar a repercussão social da temática, a pesquisa adota a netnografia (Kozinets, 2014), focada nos comentários de redes sociais, como Facebook e X (Hergesel, 2025b). Dada a volumetria massiva de dados, utiliza-se a Inteligência Artificial (IA) como ferramenta de suporte metodológico para: a) filtragem e categorização: organização dos comentários em polos (apoio, ódio, dúvida, identificação); b) identificação de padrões: a IA auxilia na detecção de "*scripts* sexonormativos" presentes no discurso do público, revelando o quanto a audiência ainda resiste ou acolhe a diversidade assexual; c) refinamento analítico: o pesquisador atua na curadoria dos resultados gerados pela IA, garantindo a sensibilidade teórica necessária para interpretar as nuances do preconceito e da empatia digital.

Resultados e discussões: a jornada de Rudá entre a estética e a recepção

Os resultados desta investigação revelam que a telenovela *Travessia* atuou como uma "pedagogia da visibilidade", utilizando recursos da linguagem televisiva para traduzir uma orientação sexual frequentemente invisibilizada. Para além da trama, a análise telepoética, mais bem detalhada em publicações anteriores (Hergesel, 2025a, 2025c) revelou que a construção da assexualidade de Rudá foi materializada por meio de recursos estilísticos que acompanharam sua curva dramática. Dois elementos se destacam: o contraste de iluminação e a semiótica do figurino.

No início da trama, as cenas que envolviam os conflitos de Rudá — especialmente os diálogos com a mãe, Guida, e o padrasto, Moretti — eram marcadas por uma iluminação de tons mais baixos e sombrios. Essa escolha estética reforçava visualmente a "fase da confusão" e a patologização projetada pelos adultos sobre o jovem. O uso de sombras e luzes frias em ambientes internos traduzia o sufocamento de uma identidade que ainda não possuía nome.

Em contrapartida, após o encontro de Rudá com a comunidade assexual e o início de seu processo de autoaceitação, a telepoética da obra transita para uma iluminação mais solar, aberta e saturada. O ambiente externo torna-se o palco dessa libertação, onde a luz natural simboliza a clareza identitária e a saída da "penumbra" da dúvida.

O figurino de Rudá operou como uma camada de proteção e distanciamento da erotização compulsória típica da adolescência. Durante grande parte da narrativa, o personagem foi apresentado com roupas sobrepostas (camadas), moletons com capuz e peças que "escondiam" ou protegiam o corpo, contrastando drasticamente com a estética solar e sensual de outros núcleos da novela. Essa composição visual não era meramente casual; ela servia para marcar a recusa do personagem em se submeter à performance de virilidade e exposição corporal esperada de um jovem de sua idade. O figurino, portanto, funcionou como uma barreira simbólica contra a hipersexualização, materializando o descompasso de Rudá com os *scripts* sexonormativos vigentes.

A análise da recepção, realizada por meio da netnografia assistida por Inteligência Artificial em um *corpus* de milhares de comentários no X (antigo Twitter) e Facebook, revelou que a assexualidade em *Travessia* operou como um potente catalisador de polarização social. Conforme detalhado em publicações anteriores (Hergesel, 2025b), a Inteligência Artificial permitiu identificar nuances que ultrapassam a simples dicotomia entre "gostar" ou "não gostar" da trama, evidenciando como o público brasileiro negocia termos como "orientação", "fase" e "patologia".

Os dados demonstram uma diferenciação clara na recepção dos dois personagens assexuais. Caíque (Thiago Fragoso), por ser um homem adulto e bem resolvido, serviu como um dispositivo de validação da temática. Os comentários associados a ele tendiam a ser pedagógicos, com parte da audiência utilizando suas cenas para explicar que a assexualidade é uma orientação legítima. Já a jornada de Rudá (Guilherme Cabral), por sua condição de adolescente, despertou uma recepção muito mais conflituosa. Nela, mapeamos o que chamamos de "confronto de narrativas": enquanto uma parcela do público jovem se identificava e celebrava a representatividade, uma parcela significativa de usuários adultos recorria a discursos de patologização, interpretando a assexualidade do personagem como um "atraso de maturação" ou um problema médico a ser corrigido pela família.

A pesquisa também identificou que a arquitetura das redes influenciou o tom do debate. No X (Twitter), observou-se a formação de comunidades de afeto e redes de apoio, onde a hashtag da novela servia para o compartilhamento de relatos pessoais de pessoas assexuais que se sentiam, pela primeira vez, "vistas"

pela grande mídia. Em contrapartida, em páginas de discussão no Facebook, predominavam comentários de cunho conservador e essencialista, que reforçavam a masculinidade hegemônica. Nesses espaços, a assexualidade de Rudá era frequentemente atacada como uma "doutrinação" ou uma desconstrução desnecessária da virilidade masculina, revelando a resistência de setores da sociedade em aceitar subjetividades que fogem à norma da hipersexualização.

A investigação permitiu, ainda, compreender a telenovela como reflexo social e, especialmente, como uma tecnologia de gênero (De Lauretis, 1987). Ao pautar a assexualidade, a obra de Glória Perez atuou como um dispositivo que produz e, simultaneamente, questiona identidades. No contexto brasileiro, em que a masculinidade é historicamente construída sobre a base do "comer" (o papel ativo e predador), a existência de um personagem masculino que renuncia ao sexo sem renunciar à sua masculinidade representa uma fissura profunda nos discursos dominantes.

O personagem Rudá funciona como o antípoda da masculinidade hegemônica (Connell, 2005) personificada por seu padrasto, Moretti. Moretti encarna o modelo tradicional: viril, sexualmente agressivo, dominador e intolerante a qualquer forma de vulnerabilidade. Para este modelo, a ausência de desejo sexual em um jovem do sexo masculino é lida automaticamente como "fraqueza", "doença" ou "falta de mulher". A resistência silenciosa de Rudá, ao negar-se a performar o papel de conquistador que lhe é cobrado, coloca em xeque a ideia de que a masculinidade é uma essência biológica ligada à libido.

Além do gênero, a pesquisa identificou que a trajetória do personagem rompe com a crononormatividade (Freeman, 2010), ou seja, a expectativa social de que todos os indivíduos devem seguir um cronograma biológico e social rígido: o despertar sexual na adolescência, o namoro na juventude e a formação familiar na vida adulta. Rudá, ao reivindicar seu "tempo próprio", demonstra que o desenvolvimento humano não é linear nem universal. A assexualidade, vista sob a ótica da tecnologia de gênero, permite que o sujeito recupere a soberania sobre o seu próprio corpo, desvinculando o afeto do imperativo da genitália.

Ao final, a "travessia" de Rudá simboliza a transição de uma masculinidade imposta para uma masculinidade autônoma. A ficção televisiva, ao dar corpo e voz a essa transição, oferece ao público masculino, especialmente aos jovens, a possibilidade de entender que existem múltiplos caminhos para "ser homem", e que nenhum deles precisa, obrigatoriamente, passar pela performance sexual.

Por fim, embora a inclusão da assexualidade em *Travessia* represente um avanço histórico, é imperativo que a análise científica não ignore as limitações

inerentes à estrutura da teledramaturgia comercial. Um dos pontos críticos observados nesta investigação refere-se à carência de uma perspectiva interseccional (Crenshaw, 2002) na construção dos personagens. Tanto Rudá quanto Caíque são apresentados como homens brancos, cisgêneros e pertencentes a estratos socioeconômicos privilegiados (classe média/alta).

Essa escolha narrativa, embora eficaz para introduzir o tema no horário nobre sem gerar ruídos excessivos de classe, acaba por sugerir que a "autonomia do desejo" ou o direito de não exercer a sexualidade é um privilégio acessível apenas a quem já possui outras formas de capital social. A pesquisa aponta que a experiência da assexualidade em corpos negros, periféricos ou trans agregaria camadas de complexidade e resistência que a novela optou por não explorar. Como resultado, a "travessia" identitária apresentada na tela, embora necessária, ainda é uma travessia protegida por recortes de raça e classe que não refletem a totalidade da diversidade brasileira.

Outra limitação identificada diz respeito à própria estrutura do formato telenovela. Devido à necessidade de manter a audiência e o ritmo melodramático, a assexualidade foi muitas vezes abordada sob um viés pedagógico que, por vezes, beirava o didatismo excessivo. Se, por um lado, isso auxiliou na literacia midiática do público (como visto nos dados da IA), por outro, limitou o aprofundamento das angústias existenciais dos personagens para além da explicação do termo.

Reconhecer essas fronteiras não diminui a importância do projeto apoiado pela FAPESP; ao contrário, abre caminho para que futuras investigações e novas produções ficcionais possam expandir esses horizontes, trazendo representações que contemplem as complexas encruzilhadas entre orientação sexual, cor da pele e território.

Considerações finais: o legado da ficção seriada para a cidadania

Ao final deste percurso de dois anos, a investigação sobre a trajetória de Rudá e Caíque em *Travessia* permite-nos concluir que a telenovela brasileira permanece como uma das mais potentes "tecnologias de gênero" da nossa cultura. A pesquisa demonstrou que a inserção da assexualidade no horário nobre não foi apenas um movimento de entretenimento, mas uma ação política e estética que tensionou a "sexualidade compulsória" e ofereceu novas molduras para a compreensão da masculinidade na adolescência. Ficou evidente que a televisão possui os recursos necessários para transformar o estigma em dignidade, utilizando a telepoética — através de luzes, enquadramentos e roteiro — para validar existências que, até então, estavam relegadas ao silêncio ou à patologização.

Um dos principais achados deste estudo foi a transição narrativa que deixou de tratar a assexualidade como um "problema médico" para apresentá-la como uma identidade legítima. Ao resistir às pressões de seu entorno e desafiar o modelo de "homem viril" imposto pela sociedade, o personagem Rudá tornou-se um símbolo de resistência à crononormatividade. Essa representação contribui diretamente para o desenvolvimento humano ao reduzir a violência simbólica e oferecer subsídios para que famílias, educadores e profissionais de saúde compreendam a assexualidade não como um vazio, mas como uma orientação saudável. Dessa forma, a ficção atua como uma "escola de sentimentos", utilizando a emoção para educar sobre o consentimento e o respeito às diferenças.

No campo da recepção, o uso pioneiro da Inteligência Artificial para monitorar a "TV Social" revelou um Brasil em disputa. Se, por um lado, mapeamos focos de resistência e desinformação, muitas vezes nascidos da confusão entre libido e orientação, por outro, identificamos um volume significativo de indivíduos que encontraram na tela o vocabulário necessário para compreenderem a si mesmos. Esse "vulcão de debates" gerado nas redes sociais prova que a ciência e a educação precisam atuar juntas; os dados aqui colhidos servem de base para políticas públicas e campanhas que visem combater o discurso de ódio e a exclusão da população LGBTQIAPN+ no ambiente digital.

Este é, em última instância, o maior valor de uma pesquisa financiada com recursos públicos: transformar o dado científico em benefício humano. A presença deste projeto em fóruns nacionais e internacionais, como Compós, Intercom, Socine, ALAIC e MEI Studies, e as revistas *Observatorio (OBS)** e *E-Compós*, demonstrou que a investigação brasileira está na vanguarda dos estudos de comunicação e gênero. O legado deste trabalho espera servir de base para que futuros produtores e pesquisadores continuem a questionar as normas rígidas que limitam a expressão do ser.

Esperamos que a trajetória aqui analisada seja vista como uma travessia contínua em direção a um futuro em que a autonomia do sujeito e a diversidade de afetos sejam a regra, e não a exceção. As Ciências da Comunicação reafirmam, assim, o seu compromisso de não somente observar o mundo refletido na tela, como também de ajudar a transformá-lo em um espaço de plena cidadania.

Referências

ALMEIDA, H. B. **Identificações afetivas**: telenovelas e as interpretações das audiências. Runa, [*S. l.*], v. 34, n. 2, p. 163-176, 2013.

BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, 2001.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, A. *et al*. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CONCEIÇÃO, J. C.; DIAS, L. O. Telenovela e suas tramas de memórias: reflexos de cultura e identidade na "telinha". **Contemporânea** – Revista de Ética e Filosofia Política, [*S. l.*], v. 3, n. 3, p. 2071-2091, 2023.

CONNELL, R. W. **Masculinidades**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

CONTRERAS SAIZ, M. Telenovelas, series y formación política en Latinoamérica. *In*: PARDO, M.; PETERS, S. (org.). **Educación política**: debates de una historia por construir. Bogotá: Instituto CAPAZ; CINEP-PPP, 2023. p. 195-218.

CRENSHAW, K. **A intersecionalidade na discriminação de raça e gênero**. Brasília: UNIFEM, 2002.

DE LAURETIS, T. **A tecnologia do gênero**. Tradução de Susane de Oliveira. *In*: HOLANDA, H. B. (org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

FADUL, A. **Telenovela e família no Brasil**. Comunicação & Sociedade, São Bernardo do Campo, n. 34, p. 13-39, 2. sem. 2000.

FREEMAN, E. **Time binds**: queer temporalities, queer histories. Durham: Duke University Press, 2010.

HAMBURGER, E. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, n. 82, p. 61-86, 2011.

HERGESEL, J. P. Assexualidade em Travessia: análise de cena da telenovela pela perspectiva da telepoética. **E-Compós**, Brasília, v. 28, 2025a.

HERGESEL, J. P. Comentários na rede social X sobre a assexualidade na telenovela: análise de recepção de Travessia pelo método da netnografia assistida por inteligência artificial. *In*: ANDRADE, Ana Goulart de; KNEIPP, Valquíria; OLIVEIRA, Vânia Braz de. **Do 4:3 ao widescreen**. Aveiro: RIA Editorial, 2025b. p. 79-104.

HERGESEL, J. P. Use of stylistic resources for the construction of deviant characters in telenovelas: an analysis of Rudá, from Travessia. **Observatorio (OBS)***, Lisboa, v. 19, n. 2, 2025c.

KOZINETS, R. V. **Netnografia**: realizando pesquisa etnográfica online. Porto Alegre: Penso, 2014.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZes**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-49, 2009.

LOPES, M. I. V. Telenovela e direitos humanos. *In*: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. (org.). **Ficção seriada: estudos e pesquisas** (volume 3). Alumínio: Jogo de Palavras; Votorantim: Provocare, 2021.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

MARTÍN-BARBERO, J. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, Colima, v. 2, n. 5, p. 137-164, 1988.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

MOTTER, M. L. **Telenovela**: a arte do cotidiano. Revista USP, São Paulo, n. 48, p. 54-61, 2001.

PUCCI JR., R. L. **O estilo na teledramaturgia**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RICH, A. Compulsory heterosexuality and lesbian existence. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, [*S. l.*], v. 5, n. 4, p. 631-660, 1980.

ROCHA, S. M. O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1082–1099, 2015.

SAMPAIO, R. C.; SABBATINI, M.; LIMONGI, R. **Diretrizes para o uso ético e responsável da Inteligência Artificial Generativa**: um guia prático para pesquisadores. São Paulo: Intercom, 2024.

SUZUKI, H. E. N.; MUNGIOLI, M. C. P. Telenovela como matriz cultural: recepção, discursos e formas de consumo. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO IBERCOM, 14., 2015. **Anais [...]**. São Paulo: Ibercom; ECA-USP, 2015.

TRAVESSIA. Direção: Mauro Mendonça Filho. Roteiro: Glória Perez. Brasil: TV Globo, 2022.

Rio em Capítulos: a cidade que a televisão transforma em cenário

Flávia Périssé Nolasco da Costa e Maria Alice de Faria Nogueira

Desde sua inauguração, em 18 de setembro de 1950, com a entrada em operação da TV Tupi, a televisão ocupa um papel central na cultura brasileira, sendo as telenovelas um dos produtos audiovisuais de maior alcance e impacto social no país. Ao longo das décadas, essas narrativas seriadas contribuíram não apenas para o entretenimento do público, mas também para a construção de imaginários sociais, identidades culturais e representações simbólicas do cotidiano, desempenhando um papel relevante na formação cultural brasileira (Lopes, 2004; Néia, 2023). Nesse contexto, a telenovela consolidou-se como um dos principais gêneros da televisão nacional, articulando ficção, realidade e elementos da vida urbana em histórias que dialogam diretamente com a experiência social dos espectadores.

Embora indicadores recentes apontem para uma redução nos índices de audiência do meio televisivo, ainda é precipitado afirmar que a televisão esteja perdendo relevância na sociedade brasileira. Esse cenário pode estar relacionado a diversos fatores, entre eles as transformações nos hábitos de consumo de conteúdos audiovisuais, especialmente com a ampliação do acesso a novas plataformas digitais, a diversificação de dispositivos de exibição e a entrada de novos produtores de conteúdo no mercado.

Entre os diversos elementos presentes nas narrativas televisivas, os espaços urbanos ocupam papel relevante na construção das tramas. As cidades não aparecem apenas como cenários, mas frequentemente assumem funções narrativas importantes, contribuindo para a ambientação das histórias e para a caracterização dos personagens. Dessa forma, a representação dos espaços urbanos na ficção televisiva participa da produção de sentidos sobre determinados territórios, influenciando percepções e imaginários associados a esses lugares (Freire-Medeiros, 2005).

No caso brasileiro, o Rio de Janeiro destaca-se como uma das cidades mais recorrentes na teledramaturgia nacional. Desde as primeiras décadas da televisão, a cidade tem sido frequentemente representada em telenovelas e outras produções audiovisuais, exibindo paisagens, bairros e estilos de vida que ajudam a compor um imaginário coletivo sobre o espaço urbano carioca. Em muitas dessas narrativas, o Rio de Janeiro aparece como cenário, mas também como personagem, contribuindo para a construção simbólica de determinadas imagens da cidade.

A circulação dessas representações midiáticas pode ir além do campo da ficção e influenciar a forma como determinados destinos são percebidos pelo

público. Nesse sentido, diferentes estudos apontam que produções audiovisuais podem estimular o interesse por locais que serviram de cenário para narrativas ficcionais, fenômeno frequentemente associado ao turismo cinematográfico (Beeton, 2006). A circulação dessas imagens e narrativas também pode contribuir para o desenvolvimento de experiências turísticas relacionadas à cultura e à criatividade, aproximando-se de propostas vinculadas ao turismo cultural e criativo, que buscam valorizar elementos simbólicos e narrativas associadas aos territórios (Richards; Raymond, 2000). Essa dinâmica relaciona-se também à construção social dos destinos turísticos a partir da circulação de imagens e narrativas midiáticas (Urry, 2001). Ao consumir essas histórias, os espectadores passam a (re)conhecer paisagens, ruas e bairros retratados na tela, desenvolvendo o que Urry (2001) denomina como o "olhar do turista", o que pode despertar curiosidade e interesse em conhecer esses espaços presencialmente.

A partir dessa perspectiva, este capítulo tem como objetivo analisar de que forma as telenovelas brasileiras contribuem para a construção da imagem turística do Rio de Janeiro, investigando como as representações da cidade presentes na teledramaturgia podem influenciar percepções e interesses relacionados ao destino. O texto apresenta um recorte de uma pesquisa de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na qual foram realizadas entrevistas com 43 participantes, entre turistas e profissionais vinculados aos setores audiovisual e turístico, além da análise de telenovelas ambientadas na cidade. O roteiro de entrevista contemplou questões relacionadas ao reconhecimento de cenários televisivos, às imagens associadas ao Rio de Janeiro nas narrativas ficcionais e à influência dessas representações na percepção dos entrevistados sobre o destino.

Para tanto, o capítulo está estruturado em três momentos principais: inicialmente, discute-se o papel da telenovela na construção de representações simbólicas da cidade; em seguida, apresentam-se os referenciais relacionados ao turismo cinematográfico e à construção do imaginário turístico; por fim, a abordagem metodológica dos métodos móveis (Büscher; Veloso, 2018) será apresentada, assim como as análises das representações do Rio de Janeiro nas telenovelas e suas possíveis relações com o interesse turístico associado à cidade.

Telenovela e construção simbólica da cidade

As representações midiáticas desempenham papel fundamental na construção de imaginários sociais sobre os espaços urbanos. Por meio de diferentes narrativas e linguagens, os meios de comunicação contribuem para a

produção e circulação de imagens que influenciam a forma como determinados territórios são percebidos e significados socialmente. Desde sua implementação no Brasil em 1950, a televisão assumiu um papel central no desenvolvimento da vida pública e privada, consolidando-se como um dos principais instrumentos de formação cultural e construção de imaginários coletivos no país. Nesse contexto, a ficção seriada ganha especial relevância, frequentemente utilizando cidades, bairros e paisagens urbanas como elementos centrais na ambientação das histórias. Segundo Néia (2023), cerca de 27,2% das telenovelas brasileiras produzidas entre 1963 e 2020 foram ambientadas no Rio de Janeiro. O dado resulta de um levantamento e processo de mineração de dados que abrangeu inicialmente 677 títulos exibidos desde 1963 (marco da telenovela diária no Brasil com *2-5499 Ocupado*, da TV Excelsior) nas principais emissoras do país. Após a exclusão de obras cujas espacialidades não puderam ser delimitadas ou que não se enquadravam em coordenadas geográficas, o corpus final analisado totalizou 596 telenovelas, das quais 27,2% apresentam o Rio de Janeiro como cenário, evidenciando a centralidade da cidade nas narrativas televisivas nacionais.

No Brasil, a telenovela consolidou-se como um dos principais gêneros da televisão, ocupando um lugar central na produção audiovisual e na cultura popular. Como destaca Lopes (2004), essas narrativas desempenham um papel importante na mediação entre ficção e realidade, incorporando temas, conflitos e referências do cotidiano social. Nesse mesmo sentido, Almeida (2003) observa que a telenovela constitui um espaço privilegiado de circulação de valores culturais e representações sociais no contexto brasileiro. Dessa forma, as telenovelas não apenas entretêm, mas também participam da construção de representações simbólicas sobre diferentes aspectos da vida social, incluindo os espaços urbanos, além de influenciarem percepções culturais e modos de consumo associados aos territórios representados nas narrativas televisivas.

Sob essa perspectiva, as cidades representadas nas narrativas televisivas deixam de atuar apenas como cenários neutros e passam a desempenhar funções narrativas relevantes. A ambientação das histórias em determinados bairros, ruas ou paisagens contribui para a construção de sentidos associados a esses lugares, influenciando percepções e imaginários compartilhados pelo público. Assim, a cidade pode assumir o papel de personagem, articulando elementos espaciais, culturais e sociais que ajudam a compor a identidade das narrativas.

No caso brasileiro, o Rio de Janeiro ocupa uma posição de destaque nas narrativas audiovisuais, sendo frequentemente representado em produções televisivas e cinematográficas. Ao longo dos anos, diferentes telenovelas, assim como filmes produzidos por Hollywood ao longo do século XX, estabeleceram

relações diversas com a cidade, que aparece não apenas como cenário, mas também como personagem das histórias. Ao analisar a representação do Rio de Janeiro em produções audiovisuais, Freire-Medeiros (2005) observa que essas narrativas frequentemente utilizam a cidade como uma "paisagem de imaginação", na qual se encenam dramas e conflitos que ultrapassam os limites da própria trama. Segundo a autora, a repetição dessas paisagens, frequentemente mobilizadas pelas produções televisivas, contribui para que determinadas representações alcancem um status quase mítico no imaginário coletivo, tais como o Cristo Redentor, o Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara, e as praias de Copacabana e de Ipanema, com o Morro Dois Irmãos ao fundo.

Diante desse cenário, torna-se relevante discutir como essas representações podem também influenciar a construção de imaginários turísticos associados aos territórios representados na ficção televisiva.

Turismo cinematográfico e imaginário turístico

A relação entre produções audiovisuais e o interesse por destinos turísticos tem sido discutida no campo do turismo a partir do conceito de turismo cinematográfico (Beeton, 2006). De acordo com Beeton (2006), esse fenômeno refere-se ao aumento do interesse por locais que serviram de cenário para filmes, séries ou outras produções audiovisuais. A circulação dessas narrativas não só estimularia os visitantes a conhecer presencialmente espaços previamente vistos na tela, como potencialmente contribui para ampliar a visibilidade de determinados destinos, influenciando percepções e expectativas relacionadas às experiências turísticas.

No entanto, o turismo cinematográfico tem sido compreendido também com um fenômeno que ultrapassa a simples visita a locações de filmagem, ao envolver processos mais amplos de mediação cultural entre o audiovisual e o território. Beeton (2006) afirma que produções ficcionais podem atuar como agentes indiretos de promoção turística, ao projetar imagens e narrativas que despertam curiosidade e interesse pelos locais retratados. Nesse sentido, filmes, séries e telenovelas contribuem para construir associações simbólicas entre determinados destinos e experiências culturais específicas, influenciando as motivações de viagem e as expectativas dos visitantes.

Esse processo também pode ser compreendido à luz da noção do "olhar do turista", proposta por Urry (2001), que destaca o papel das imagens e das representações na construção social dos destinos turísticos. Segundo o autor (Urry, 2001), desde os primeiros *grand tours*, a experiência da viagem sempre foi mediada por imagens previamente difundidas em diferentes meios de comunicação da época, como fotografias e cartões postais, que orientavam o

olhar dos visitantes e atravessavam suas expectativas em relação aos lugares a serem visitados. Urry e Larsen (2021) atualizam o olhar do turista e ampliam essa discussão ao destacar que o turismo contemporâneo está fortemente associado à circulação global de imagens e de informação, seja pela propaganda, artigos noticiosos, cadernos de viagens ou mídias sociais. Nesse contexto, fotografias, filmes, séries e outras produções audiovisuais contribuem para moldar o modo como os destinos são imaginados antes mesmo da experiência presencial. As mídias, portanto, desempenham papel fundamental ao produzir e difundir imagens que antecipam a experiência turística e acabam por influenciar a maneira como os lugares são observados, interpretados e consumidos.

Essa relação entre cultura, imagem e experiência também se aproxima das discussões sobre turismo cultural e criativo. Para Richards (2000), esse tipo de turismo envolve a busca por experiências associadas a elementos simbólicos, narrativos e culturais dos territórios visitados. Ao transformar paisagens urbanas, histórias e práticas culturais em experiências compartilhadas, essas modalidades ampliam as formas de consumo turístico das cidades. Nesse sentido, narrativas audiovisuais podem atuar como catalisadoras de novas experiências culturais e turísticas, ao estimular o interesse por lugares associados a histórias previamente conhecidas pelo público.

O impacto das produções audiovisuais sobre o turismo também pode ser observado em diversos contextos internacionais. Um dos exemplos mais conhecidos é o aumento significativo do fluxo de visitantes à Nova Zelândia após o lançamento da trilogia *O Senhor dos Anéis*[81], cujas paisagens naturais tornaram-se fortemente associadas ao universo ficcional apresentado nos filmes. De forma semelhante, cidades como Dubrovnik, na Croácia, passaram a receber um número crescente de turistas interessados em visitar os cenários utilizados na série *Game of Thrones*[82]. Esses casos ilustram como narrativas audiovisuais podem transformar paisagens reais em destinos turísticos simbólicos, reforçando a relação entre mídia, imaginário e mobilidade turística, com todas as vantagens e desvantagens que tornar-se conhecida globalmente atribui.

No contexto brasileiro, o Rio de Janeiro constitui um exemplo particularmente relevante dessa relação entre audiovisual e imaginário turístico. Ao longo de décadas, a cidade tem sido amplamente representada em produções cinematográficas e televisivas, especialmente nas telenovelas, que frequentemente exploram suas paisagens urbanas, bairros e estilos de vida. A

[81] Disponível em: https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/apos-15-anos-senhor-do-aneis-atrai-turistas-para-a-nova-zelandia/. Acessado em: 07/03/2026.

[82] Disponível em: https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/dubrovnik-na-croacia-restringe-ao-maximo-a-entrada-de-turistas/. Acessado em: 07/03/2026.

recorrência dessas imagens contribui para a circulação de representações simbólicas da cidade, que podem influenciar a forma como o destino é percebido pelo público.

A partir dessas discussões, torna-se relevante investigar de que forma as representações da cidade presentes nas telenovelas são percebidas pelo público e como podem influenciar a construção do imaginário turístico associado ao Rio de Janeiro. Nesse sentido, a presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa, combinando entrevistas com participantes e análise de produções televisivas ambientadas na cidade, buscando compreender as relações entre narrativa audiovisual, representação urbana e interesse turístico.

Metodologia: do controle remoto ao campo

Para realizar os objetivos propostos, como instrumento de pesquisa foi utilizada a observação participante, que tem como objetivo mapear e investigar as iniciativas de roteiros turísticos baseados em conteúdos audiovisuais. Nesse sentido, optou-se por realizar uma pesquisa de campo (Gil, 2002), à luz dos métodos móveis (Büscher; Veloso, 2018) e a partir da técnica do *shadowing* ou sombreamento (Jirón, 2025), ainda pouco trabalhada nos estudos de comunicação no Brasil. Adicionalmente, foram realizadas entrevistas em profundidade com roteiro semiestruturado com turistas e profissionais do turismo, além de entrevistas em profundidade com roteiro semiestruturado com profissionais do audiovisual, para reunir as informações necessárias para a análise e desenvolvimento do tema desta pesquisa.

Foram realizadas entrevistas com 43 participantes, entre turistas nacionais e internacionais e profissionais ligados aos setores de turismo e audiovisual. Para fins de identificação e preservação do anonimato, os entrevistados foram mapeados de E1 a E43, conforme apresentado no quadro a seguir (quadro 1).

Quadro 1: Perfil dos entrevistados.

Entrevistado	Categoria	Origem
E1 - E36	Turistas	Nacional e Internacional
E37 - E41	Profissionais do Turismo	Nacional e Internacional
E42 - E43	Profissionais do Audiovisual	Nacional

Fonte: Elaborado pelas autoras (2025).

Do total de participantes, 36 são turistas, cinco profissionais do turismo e dois profissionais do setor audiovisual. Essa distribuição, ainda que assimétrica, decorre de uma escolha metodológica intencional, alinhada aos

objetivos da pesquisa. Considerando que o foco do estudo recai sobre as percepções, experiências e imaginários associados ao Rio de Janeiro enquanto destino turístico mediado pelas telenovelas, priorizou-se a escuta ampliada dos turistas, entendidos como sujeitos centrais na vivência e na ressignificação dessas narrativas. Os profissionais, por sua vez, foram incorporados como informantes qualificados, com o objetivo de oferecer uma perspectiva complementar, relacionada à mediação e à produção das experiências e representações analisadas.

As entrevistas foram conduzidas a partir de um roteiro semiestruturado, elaborado com o objetivo de investigar as percepções dos participantes sobre a representação do Rio de Janeiro nas telenovelas e sua possível relação com o interesse turístico pela cidade. O roteiro contemplou questões relacionadas ao reconhecimento de cenários televisivos, às imagens associadas ao Rio de Janeiro nas narrativas ficcionais e à influência dessas representações na percepção dos entrevistados sobre o destino.

Parte da investigação foi desenvolvida a partir da aplicação de métodos móveis (Urry, 2001), que buscam compreender experiências e percepções durante deslocamentos no espaço urbano. A adoção dos métodos móveis parte do entendimento de que muitas práticas sociais contemporâneas se desenvolvem em movimento. Elliott e Urry (2010) argumentam que a vida social atual é marcada por diferentes formas de mobilidade (físicas, simbólicas e comunicacionais), exigindo abordagens metodológicas capazes de acompanhar essas dinâmicas. Nesse sentido, os métodos móveis permitem observar como deslocamentos, trajetórias e interações no espaço urbano contribuem para a construção de experiências e percepções relacionadas ao turismo.

Diante desse cenário, utilizou-se também a técnica de *shadowing*, ou sombreamento (Jirón, 2025), na qual o pesquisador acompanha os participantes durante percursos realizados pela cidade, observando interações, percepções e narrativas associadas aos locais visitados. No contexto desta pesquisa, o "sombreamento" permitiu acompanhar os participantes durante percursos realizados pela cidade, observando de que forma eles interagem com os espaços urbanos associados às narrativas televisivas. A técnica possibilita registrar aspectos que dificilmente seriam captados apenas por entrevistas formais, como reações espontâneas, escolhas de trajetórias, registros fotográficos e comentários feitos durante o deslocamento. Dessa forma, o método contribui para compreender como o imaginário previamente construído pela mídia dialoga com a experiência turística vivida no espaço urbano.

Paralelamente às entrevistas, foram analisadas telenovelas ambientadas no Rio de Janeiro, com atenção especial à forma como os espaços urbanos são

representados nas narrativas televisivas. A análise buscou identificar a recorrência de determinados bairros, paisagens e práticas cotidianas, bem como as imagens da cidade construídas ao longo das produções. Considerando o amplo universo da teledramaturgia brasileira, estimado em cerca de 400 títulos, incluindo *remakes*, foi realizado um primeiro recorte de 25 produções com potencial relevância para a pesquisa, seja pelo tema, pelos personagens ou pela relação com a cidade do Rio de Janeiro. A partir desse conjunto preliminar, foram selecionadas quatro telenovelas para análise aprofundada: *História de Amor* (TV Globo, 1995), *Laços de Família* (TV Globo, 2000) e *Mulheres Apaixonadas* (TV Globo, 2003), de Manoel Carlos, e *Avenida Brasil* (TV Globo, 2012), de João Emanuel Carneiro. A seleção considerou, sobretudo, a presença recorrente de cenários urbanos da cidade do Rio de Janeiro nas narrativas. A análise das produções televisivas buscou identificar de que maneira os espaços urbanos do Rio de Janeiro são mobilizados nas narrativas ficcionais. Para isso, foram observados elementos como a recorrência de determinados bairros, a presença de paisagens icônicas da cidade e as relações estabelecidas entre personagens e espaço urbano. Essa abordagem permitiu examinar como diferentes territórios da cidade são representados na teledramaturgia e de que forma essas imagens contribuem para a construção de imaginários associados ao Rio de Janeiro.

A escolha dessas produções considerou, também, a diversidade de representações urbanas presentes nas narrativas. Enquanto as obras de Manoel Carlos apresentam frequentemente a Zona Sul carioca, especialmente o bairro do Leblon, como espaço central das histórias, a telenovela *Avenida Brasil* desloca o foco narrativo para o subúrbio da cidade, evidenciando outras dinâmicas sociais e territoriais. Esse contraste permite observar diferentes formas de construção simbólica da cidade na ficção televisiva.

Representações do Rio nas telenovelas

A presença recorrente do Rio de Janeiro na teledramaturgia brasileira contribui para a circulação de imagens e narrativas que participam da construção simbólica da cidade no imaginário coletivo. Ao longo de diferentes produções televisivas, paisagens urbanas, bairros e estilos de vida são apresentados ao público, reforçando determinadas representações do espaço urbano carioca. Nesse sentido, torna-se relevante observar como essas imagens são construídas nas narrativas ficcionais e quais territórios da cidade aparecem com maior frequência nas histórias. A partir dessa perspectiva, esta seção analisa a representação do Rio de Janeiro em telenovelas ambientadas na cidade, com atenção especial às obras de Manoel Carlos e à forma como diferentes territórios

urbanos, da Zona Sul ao subúrbio carioca, são incorporados às narrativas televisivas.

As telenovelas frequentemente utilizam espaços urbanos específicos para construir identidades e estilos de vida associados aos personagens. Nas obras de Manoel Carlos, por exemplo, o bairro do Leblon aparece de forma recorrente como cenário das narrativas, abrigando residências, espaços de convivência e paisagens que compõem o cotidiano das personagens. Parte importante das histórias, a protagonista de nome "Helena", presente em diversas produções do autor, transita por espaços urbanos e paisagens que são facilmente reconhecíveis como "do Rio", tais como praias, cafés e ruas residenciais, construindo uma imagem da vida urbana carioca marcada por sociabilidade, paisagem e estilo de vida específico da chamada Zona Sul "rica" da cidade. Ao situar as histórias em um espaço urbano reconhecível para o público, essa repetição de determinados locais contribui para consolidar imagens simbólicas do Rio de Janeiro, fazendo da cidade um objeto de desejo de consumo turístico.

Ao lado das representações da Zona Sul frequentemente associadas a estilos de vida de classe média, outras produções televisivas exploram diferentes territórios urbanos da cidade. Em *Avenida Brasil*, a narrativa desloca o foco para o subúrbio carioca, apresentando dinâmicas sociais e espaciais distintas daquelas retratadas em telenovelas ambientadas em bairros da Zona Sul, como o mencionado Leblon. Essa alternância de cenários contribui para construir uma representação multifacetada do Rio de Janeiro, incorporando diferentes territórios e experiências urbanas às narrativas televisivas. A recorrência dessas paisagens urbanas nas narrativas televisivas contribui para ampliar a visibilidade de determinados espaços da cidade, que passam a ser reconhecidos pelos espectadores mesmo antes de uma visita presencial. Diante da recorrência dessas representações na teledramaturgia brasileira, torna-se relevante compreender de que forma esses cenários são percebidos pelo público e se despertam interesse em conhecer presencialmente os espaços retratados nas narrativas televisivas.

Percepções dos entrevistados sobre os cenários televisivos

A análise das entrevistas realizadas com os participantes da pesquisa permitiu observar diferentes percepções sobre a relação entre telenovelas, cidade e turismo. Ao todo, foram consideradas 43 entrevistas conduzidas com turistas nacionais e estrangeiros, além de profissionais ligados aos setores de turismo e audiovisual. Esse conjunto de depoimentos possibilitou identificar como as representações do Rio de Janeiro presentes nas narrativas televisivas

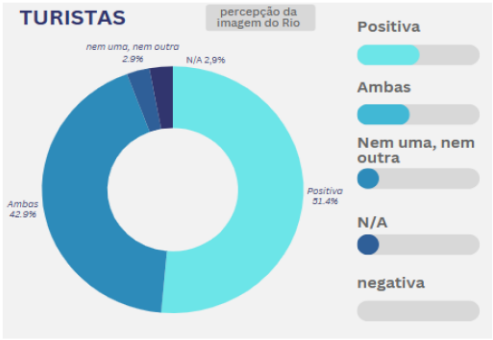
são percebidas pelo público e de que forma essas imagens podem influenciar o interesse por determinados espaços da cidade.

Prosseguindo com a análise das entrevistas, os participantes também foram questionados sobre a imagem do Rio de Janeiro construída a partir das telenovelas. Muitos entrevistados associaram essa representação às paisagens naturais da cidade, às praias e a pontos turísticos amplamente difundidos nas produções televisivas, como a praia de Copacabana e o Corcovado. Elementos culturais frequentemente associados ao imaginário carioca, como a bossa nova e determinados estilos de vida retratados nas narrativas ficcionais, também foram mencionados pelos participantes.

Alguns entrevistados também apontaram a presença de contrastes sociais nas representações da cidade exibidas na teledramaturgia. Como destacou um dos participantes, "as telenovelas sempre mostraram bastante a classe média alta; só de alguns anos para cá é que vêm mostrando um pouco mais a outra parte da população" (E25, 2025). Em outros casos, os participantes relataram reconhecer paisagens específicas da cidade exibidas nas produções televisivas, relacionando essas imagens à experiência cotidiana do espaço urbano. Um dos entrevistados observou, por exemplo: "Como não sou natural do Rio e moro aqui há cerca de um ano, fica mais fácil perceber esses aspectos. As telenovelas mostram muito as belezas naturais, como a vista do Morro Dois Irmãos, da Pedra da Gávea, a praia do Leblon e as ruas arborizadas da região. Também lembro de cenas do Baixo Bebê, com as babás levando as crianças para brincar" (E7, 2025).

Quando questionados sobre o caráter dessa representação, a maioria dos participantes afirmou considerar que as telenovelas transmitem uma imagem positiva da cidade. Conforme apresentado no Gráfico 1, mais de 51% dos entrevistados declararam perceber uma representação positiva do Rio de Janeiro nas produções televisivas, enquanto nenhum participante indicou que essas narrativas constroem uma imagem predominantemente negativa da cidade. Esses resultados indicam que as representações do Rio de Janeiro difundidas pela teledramaturgia tendem a reforçar elementos associados à paisagem, ao estilo de vida e à cultura local, contribuindo para a consolidação de um imaginário positivo sobre a cidade.

Gráfico 1: Percepção dos entrevistados sobre a imagem do Rio nas telenovelas.



Fonte: Elaborado pelas autoras (2025).

Um dos aspectos recorrentes nas entrevistas refere-se ao reconhecimento de cenários urbanos exibidos nas telenovelas. Muitos participantes relataram identificar paisagens e locais da cidade previamente vistos na televisão, como praias, ruas e bairros da Zona Sul carioca. Esse reconhecimento evidencia o papel das narrativas audiovisuais na circulação de imagens da cidade e contribui para reforçar a familiaridade do público com esses espaços urbanos. Mesmo entre visitantes que nunca haviam estado na cidade anteriormente, alguns locais eram reconhecidos a partir de sua presença nas telenovelas, demonstrando como a ficção seriada pode atuar como mediadora entre espectadores e territórios urbanos.

As entrevistas também indicam que a exposição recorrente de paisagens urbanas nas telenovelas pode despertar curiosidade e interesse em conhecer presencialmente os locais retratados na ficção. Esse fenômeno aproxima-se do que Beeton (2006) define como turismo cinematográfico, caracterizado pela visitação a lugares que serviram de locação para produções audiovisuais (*on location*). No caso desta pesquisa, o interesse dos participantes esteve frequentemente associado a locais reais utilizados como cenário de gravações, que podem se transformar em atrativos turísticos para visitantes interessados em vivenciar os espaços vistos na televisão (Figura 1).

Figura 1: *On location*: cenários reais no Leblon que despertam interesse turístico.



Fonte: Acervo pessoal da autora (2026).

Sob essa perspectiva da teledramaturgia brasileira, esse processo pode ser observado na forma como determinadas paisagens do Rio de Janeiro são associadas a narrativas televisivas populares. A recorrência desses espaços nas telenovelas contribui para ampliar sua visibilidade e fortalecer sua presença no imaginário turístico associado à cidade.

A utilização dos métodos móveis e da técnica de sombreamento permitiu observar como o imaginário construído pela mídia dialoga com a experiência real vivida pelos participantes durante seus deslocamentos pela cidade. Ao visitar locais associados às narrativas televisivas, alguns participantes demonstraram interesse em registrar imagens, compartilhar impressões e comparar a experiência presencial com as representações vistas na televisão. Esse processo evidencia a interação entre mobilidade turística, experiência urbana e circulação de imagens midiáticas.

Esses resultados indicam que as telenovelas podem desempenhar um papel relevante na promoção simbólica de determinados espaços urbanos, contribuindo para ampliar o reconhecimento desses cenários e despertar curiosidade e interesse em conhecê-los presencialmente. À luz dessas discussões, observa-se também o potencial para o desenvolvimento de experiências turísticas associadas à teledramaturgia brasileira, como roteiros temáticos que articulem audiovisual, memória televisiva e turismo urbano.

Considerações finais

Este capítulo buscou analisar de que forma as telenovelas brasileiras contribuem para a construção da imagem turística do Rio de Janeiro, investigando como as representações da cidade presentes na teledramaturgia podem influenciar percepções e interesses relacionados ao destino. A análise realizada indica que o Rio de Janeiro representado nas telenovelas apresenta uma construção simbólica marcada por contrastes, alternando entre imagens associadas à Zona Sul, frequentemente relacionadas à classe média e a estilos de vida privilegiados, e representações de territórios suburbanos da cidade. Essa

dinâmica contribui para a construção de uma imagem multifacetada do espaço urbano carioca, evidenciando tanto paisagens associadas ao *glamour* e ao consumo cultural quanto realidades sociais distintas presentes na cidade.

Ao combinar análise de conteúdo das telenovelas, entrevistas com participantes e a aplicação de métodos móveis, incluindo a técnica de sombreamento, este estudo possibilitou compreender de forma mais ampla as relações entre audiovisual, espaço urbano e imaginário turístico. Os resultados indicam que as telenovelas podem atuar como agentes relevantes na circulação de imagens simbólicas da cidade, contribuindo para reforçar determinadas representações do Rio de Janeiro no imaginário coletivo.

Dessa forma, observa-se que as narrativas televisivas têm potencial para estimular o interesse turístico por locais associados às produções audiovisuais, fenômeno que se aproxima do que a literatura define como turismo cinematográfico (Beeton, 2006). Embora a pesquisa tenha se concentrado em telenovelas ambientadas no Rio de Janeiro, os resultados sugerem que produções audiovisuais, de uma forma geral, podem contribuir para ampliar a visibilidade de determinados territórios e estimular novas formas de consumo cultural e turístico.

A partir dessas evidências, identifica-se também o potencial para o desenvolvimento de iniciativas de turismo cultural associadas às locações da teledramaturgia brasileira, como a criação de roteiros turísticos temáticos que explorem cenários recorrentes das narrativas televisivas. Além de ampliar as possibilidades de experiência turística, iniciativas dessa natureza podem contribuir para valorizar a memória audiovisual e fortalecer a relação entre mídia, cultura e território.

Ao evidenciar como as telenovelas participam da construção simbólica do Rio de Janeiro, este estudo reforça a importância das narrativas audiovisuais na produção e circulação de imaginários urbanos contemporâneos. Nesse sentido, compreender as relações entre mídia, cidade e turismo torna-se fundamental para analisar de que forma determinadas imagens e representações contribuem para criar o olhar do turista e, com isso, orientar percepções, expectativas e experiências associadas aos destinos turísticos que se tornam objetos de desejo e de consumo.

Espera-se, assim, que esta pesquisa contribua para ampliar as discussões sobre o papel da teledramaturgia na construção de imaginários urbanos e turísticos, incentivando novas investigações sobre as interseções entre audiovisual, cultura e mobilidade turística.

Referências

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero**: muitas mais coisas. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BEETON, Sue. Understanding film-induced tourism. **Tourism Analysis**, vol. 11, p. 181-188, 2006. Disponível em: file:///C:/Users/Micro/Documents/Beetonfinalfilm.pdf. Acesso em: 20 jun. 2025.

BOA PALAVRA. O Leblon de Manoel Carlos. Youtube, 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCrqDvx8MPtGHrVws9uWNDsw. Acesso em: 5 out. 2024.

BÜSCHER, Monika; VELOSO, Leticia. Métodos móveis. **Tempo Social**, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 133–151, 2018. DOI: 10.11606/0103-2070.ts.2018.142258. Disponível em: https://revistas.usp.br/ts/article/view/142258. Acesso em: 13 jul. 2025.

ELLIOTT, Anthony; URRY, John. **Mobile lives**. London: Routledge, 2010.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

JIRÓN, Paola. Transformando-me na "sombra". **Laje**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 46–71, 2025. DOI: 10.9771/lj.v4i0.70753. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/laje/article/view/70753. Acesso em: 14 abr. 2026.

LATORRE, Júlia. Viagem e Turismo. Viagem e Turismo Abril, 2017. Após 15 anos, Senhor dos Anéis atrai turistas para a Nova Zelândia. **Viagem e Turismo**, 2016. Atualizado em: 2017. Disponível em: https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/apos-15-anos-senhor-do-aneis-atrai-turistas-para-a-nova-zelandia/ Acesso em: 7 mar. 2026.

LEITE, Ariene. Viagem e Turismo Abril, 2017. Dubrovnik, na Croácia, restringe ao máximo a entrada de turistas**.** Viagem e Turismo, 2017. Disponível em: https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/dubrovnik-na-croacia-restringe-ao-maximo-a-entrada-de-turistas/. Acesso em: 7 mar. 2026.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

NÉIA, Lucas Martins. **Como a ficção televisiva moldou um país:** uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020). 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.

PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO. **Dicionário da TV Globo.** Vol. 1 Programas de dramaturgia & entretenimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

PROJETO MEMÓRIA GLOBO. **Guia ilustrado TV Globo:** novelas e minisséries**.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

RICHARDS, G; RAYMOND, C. Creative Tourism. **Atlas News**, n. 23, p. 16-20, 2000. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/254822440_Creative_Tourism. Acesso em: ago. 2025.

RICHARDS, Greg. Tourism and the World of Culture and Heritage. **Tourism Recreation Research**, v. 25, n. 1, p. 9-17, 2000.

URRY, John. **O olhar do turista**: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel; SESC, 2001.

URRY, John; LARSEN, Jonas. **O olhar do turista 3.0**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Ligia Prezia Lemos | Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado e mestrado pela mesma instituição. Pesquisadora do GELiDis, Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (ECA-USP) e do GRUPA, Grupo de Análise de Produtos Audiovisuais (UNIP-SP). E-mail: ligia.lemos@gmail.com

Larissa Leda F. Rocha | Doutora (PUC-RS) e mestre (UFF) em Comunicação Social, com pós-doutorado (ECA/USP). Professora Associada da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFMA). Coordenadora do grupo de pesquisa Observatório Experiência Expandida em Comunicação (ObEEC/UFMA/CNPq). E-mail: larissa.leda@ufma.br

Clarice Greco | Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Doutora e Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pós-doutorado pela mesma instituição. Coordenadora do GP Ficção Televisiva Seriada da INTERCOM. Líder do Grupo de Estudos de Análise de Produtos Audiovisuais (GRUPA). Co-coordenadora da Rede de Estudos de Fãs da América Latina (FSN-Latina). E-mail: claricegreco@gmail.com

SOBRE OS AUTORES

Aélton Alves de Melo Júnior é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e graduado em Comunicação Social (UFCG). Membro do grupo de pesquisa MULTIS (Núcleo de Estudos e Experimentações do Audiovisual e Multimídia), no qual produz pesquisas sobre gênero e diversidade sexual, mídia e representação, imaginário social e ficção audiovisual. Atualmente trabalha no mercado da publicidade como Diretor de Arte. E-mail: aeltonjuniormelo@gmail.com

Beatriz Martins de Castro é mestra em Comunicação pela UFPR. Bacharela em Publicidade e Propaganda e em História - Memória e Imagem pela mesma instituição. Pesquisadora do Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades (Nefics/UFPR). Email: btmcastro@gmail.com

Bernardo Demaria Ignácio Brum é doutorando e Mestre em Comunicação pela Universidade do Estado de Rio de Janeiro. Bolsista CAPES. Bacharel em Jornalismo pelo Centro Universitário Carioca (UNICARIOCA). Membro fundador do Congresso Discente Territórios, Tecnologias e Cultura. Ao longo da carreira acadêmica, estudou gêneros cinematográficos e os diversos diálogos da representação audiovisual com a realidade, atualmente pesquisando documentário *true crime*. E-mail: bernardodibrum@gmail.com

Clarice Greco é professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Doutora e Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Co-coordenadora do Grupo de Estudos de Análise de Produtos Audiovisuais (GRUPA) e da Rede de Estudos de Fãs da América Latina (FSN-Latina). E-mail: claricegreco@gmail.com

Danielly Bezerra é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE) em regime de Cotutela na Universidade da Beira Interior, UBI (Covilhã/Portugal). Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo/ESPM-SP. Relações Públicas/UFAL. Membro do GT Jovens Investigadores da Associação Portuguesa das Ciências da Comunicação (Sopcom, Portugal). E-mail: daniellybdossantos@gmail.com

Enoe Lopes Pontes é doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, pela UFBA - com doutorado sanduíche em Estudos de Mídia, na Philipps-Universität Marburg. Especialização em Direção em TV para teledramaturgia, pela CAL (Casa das Artes de Laranjeiras). Formada em Artes Cênicas, com ênfase em Interpretação Teatral, pela UFBA e em Comunicação Social, com ênfase em Jornalismo, pela UNISBA. Desde 2015 até o presente momento é integrante de grupos de pesquisa como: o Grupo de Estudos de Análise de Produtos Audiovisuais (GRUPA-UNIP) e do grupo alemão Method Labs, Laboratório de Métodos do AG Partizipations- und Fan Studies. Desenvolve pesquisas nas seguintes áreas: estudos de fãs, recepção e consumo, gênero e sexualidade e ativismos de fãs. E-mail: enoelopespontes@gmail.com

Flávia Périssé Nolasco da Costa é mestra em Mídias Criativas pelo Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas (PPGMC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui MBA em Gestão de Negócios pelo IBMEC/RJ e formação em Publicidade e Propaganda. Atua há mais de 25 anos nas áreas de Marketing e Comunicação, com experiência nos setores de mídia, entretenimento, saúde e educação. Desenvolve pesquisas sobre a relação entre audiovisual, cidade e turismo, com foco na teledramaturgia brasileira e na construção de imaginários urbanos. Seus interesses incluem turismo midiático e cinematográfico, cultura televisiva e estratégias de comunicação. E-mail: flaviaperisse@gmail.com

Francisco Ewerton Aleixo da Silva é doutorando e mestre do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEM/UFRN). Bacharel em Comunicação Social - Audiovisual pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Bolsista CNPq. Integra o Gemini Grupo de Estudos de Mídia: Análises e Pesquisas em Cultura, Processos e Produtos Midiáticos e o VISU – Laboratório de Práticas e Poéticas Visuais, e-mail: chicoewerton22@gmail.com

Gêsa Cavalcanti é professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) e credenciada ao Programa de Pós-Graduação da UFRJ. Formada em Publicidade e Propaganda pela Faculdade Boa Viagem em Recife, possui mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE). Realizou pesquisa pós-doutoral na Universidade de São Paulo (USP), junto ao Centro de Estudos de Telenovela da Escola de Comunicação e Artes (ECA). É pesquisadora do Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva (OBITEL). Atua também como Coordenadora do IJ de Comunicação e Marketing da Intercom. E-mail: gesacavalcanti@gmail.com

Giovana Juliatto Bordini é mestra em comunicação pela UNIP. Jornalista formada pela PUCPR, pesquisadora na área de produção de conteúdo em mídias sociais. Atua na área de estudos de fãs no Brasil como integrante do grupo de pesquisa Cultpop (Cultura Pop, Estudos de Fãs e Indústrias Criativas) e GRUPA (Grupo de Estudos de Análise de Produtos Audiovisuais - UNIP). Foi produtora e narradora do podcast Fatos Históricos, da Fatos Narrativas Midiáticas Redação Júnior da PUCPR (Rede Comunicare). E-mail: bordini.giovanaj@gmail.com

Glauco Saldanha de Medeiros é mestrando em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG) e integrante do Núcleo de Estudos em Estéticas do Performático e Experiência Comunicacional (NEEPEC). Bacharel em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário UNA (2016), especialista em Marketing Digital e Mídias Sociais pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (UNIBH, 2017) e MBA em Branding e Marketing Digital pela Universidade das Américas (UNIAMÉRICA, 2024), desenvolve pesquisas voltadas à comunicação, à cultura digital, às narrativas audiovisuais, à performance e à recepção. Atua no mercado gerenciando operações de marketing de artistas reconhecidos e grandes marcas. E-mail: glauco.sdm@gmail.com

Inês Salvador é doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade da Beira Interior, UBI (Covilhã/Portugal). Bolsista de Investigação pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT-Portugal) – Bolsa de Doutoramento com a referência 2023.02911.BD. Mestre em Jornalismo e licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior, UBI (Covilhã, Portugal). Atual coordenadora do Grupo de Trabalho de Jovens Investigadores da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom, Portugal). E-mail: ines.salvador.2@gmail.com

Jhonnatan Oliveira é mestre em Comunicação Social (UFMA) e professor do curso de Marketing da Rede Pública Estadual de Ensino do Maranhão. Membro do grupo de pesquisa Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação (ObEEC/UFMA/CNPq) e do grupo de Estudos e Pesquisas em Turismo e Meio Ambiente (GEPTMA/UFMA/CNPq). Pesquisa nas áreas de tecnologia e cultura digital, especialmente os relacionamentos entre objetos da comunicação audiovisual, economia e suas dinâmicas do mercadológicas. E-mail: joliveiradsts@gmail.com

João Paulo Hergesel é professor pesquisador da Escola de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Pesquisador de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em Comunicação (UAM), com pós-doutorado em Comunicação e Cultura (Uniso). Membro do grupo de pesquisa SOLARIS – Solidariedade, Ações Responsáveis e Inovação Social (CNPq/PUC-Campinas). E-mail: joao.hergesel@puc-campinas.edu.br

Juarez Guimarães Dias é professor, Pesquisador e Extensionista do Departamento de Comunicação Social da UFMG, Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG e Co-coordenador do Núcleo de Estudos em Estéticas do Performático e Experiência Comunicacional (Neepec UFMG). É Doutor em Artes Cênicas (Unirio), Mestre em Literatura (PUC-Minas) e Bacharel em Publicidade e Propaganda (Uni-BH), e atua também como dramaturgo e encenador teatral com trabalhos reconhecidos por público e crítica. Suas pesquisas, publicadas em artigos e livros, versam sobre autobiografias, autoficção e escritas/narrativas de si, gênero e sexualidade, LGBTQIAPN+, direitos humanos, performance, teatralidade e redes sociais digitais. E-mail: juarezgdias@gmail.com

Larissa Leda F. Rocha é doutora (PUC-RS) e mestre (UFF) em Comunicação Social, com pós-doutorado (ECA/USP). É Professora Associada da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFMA). Coordenadora do grupo de pesquisa Observatório Experiência Expandida em Comunicação (ObEEC/UFMA/CNPq). Pesquisa narrativas ficcionais seriadas, dando ênfase a estudos relacionados à vilania, constituição e caracterização de personagens, suas imagens e representações. E-mail: larissa.leda@ufma.br

Luiz Felipe Salviano é doutorando em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Comunicação pela mesma instituição. Possui Licenciatura em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisa horror em suas mais diversas formas, tendo como foco atual a franquia de jogos eletrônicos Silent Hill. E-mail: luizsalvianof@gmail.com

Marcella Ferrari Boscolo é doutoranda e mestra em Comunicação Social pela Universidade Anhembi Morumbi, bacharel em Jornalismo pela Uninove, com especializações em Marketing Digital pela FECAP e em Comunicação e Cultura de Moda pelo Centro Universitário Belas Artes. Pesquisadora do Grupo Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva (UAM/CNPq), vinculado à OBITEL Brasil, desenvolve pesquisas sobre ficção televisiva e indicadores ESG na mídia. No campo audiovisual, dirige projetos voltados a narrativas decoloniais e sustentabilidade, como o podcast *Vozes Decoloniais* (20212024) e os documentários *Cantos de Origem* (2019) e *Refloresta* (2021). Leciona na pós-graduação do Centro Universitário Belas Artes desde 2020 e na graduação em Comunicação Social da Uninove desde 2025. Email: marcellaferrari.jor@gmail.com

Marcia Luisa Bastilho Gonçalves é licenciada em Letras e Literatura, mestre em Escrita Criativa e doutoranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). É escritora, integrante do Grupo de Pesquisa em Tecnologias do Imaginário do PPGCOM/PUCRS e coordena o GT Gênero e Representações do Feminino na Cultura Midiática. Sua pesquisa concentra-se nas séries sul-coreanas, especialmente nos *k-dramas* distribuídos por plataformas de *streaming*, com foco em tradução cultural, estética pós-moderna, gênero e memória. Também possui experiência em revisão textual e interesse pelas relações entre audiovisual, literatura e imaginário contemporâneo. E-mail: Marcia.Goncalves@edu.pucrs.br

Marcos José Vieira Curvello é doutorando em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na linha de Tecnologias de Comunicação e Cultura, com bolsa da CAPES. Mestre em Cognição e Linguagem pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF, 2022) e bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pelo Centro Universitário Fluminense (UNIFLU, 2009). Desenvolve pesquisas sobre algoritmos, inteligência artificial e relação humano-máquina, com foco nos processos de escolha em serviços de streaming. Integra o Laboratório de Pesquisa em Comunicação, Lúdico e Cognição (CiberCog) e atua como professor licenciado no curso de Jornalismo do Centro Universitário Fluminense (Uniflu). Possui experiência profissional em rádio, imprensa escrita, revista e televisão, com atuação em reportagem, edição e chefia de reportagem. E-mail: mjvcurvello@gmail.com

Marcus Augusto da Silva Cordeiro é doutorando em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Tanto no mestrado como no doutorado seu objeto de pesquisa são os videogames e as maneiras que as imagens digitais dos jogos afetam os jogadores. E-mail: marcusascordeiro@gmail.com

Maria Alice de Faria Nogueira é professora adjunta da Escola de Comunicação (ECO), na UFRJ, e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas (PPGMC-UFRJ), doutora em História, Política e Bens Culturais, pelo Cpdoc/FGV-RJ e Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio. É líder da Rede de Estudos em Publicidade e Inteligência Artificial (REPIA) e coordena o Grupo de Pesquisa PUBCOMTEC - Publicidade, Comunicação e Tecnologia (UFRJ/CNPq). Seus interesses incluem Inteligência Artificial, Publicidade, História da Propaganda, Consumo e Mobilidades. E-mail: mariaalice.nogueira@eco.ufrj.br

Maria Ignês Carlos Magno é docente do PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi. Doutora em Ciências da Comunicação (USP), com pós-doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM-SP). Líder do GP Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva (UAM/CNPq). Pesquisadora da Rede de pesquisadores Obitel Brasil/ Anhembi Morumbi. É membro da Editoria Científica da Revista MatriZes. Autora da seção Resenha-Cinema da revista Comunicação & Educação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA). Desenvolve pesquisas em Crítica de Cinema e de Telenovela. E-mail: unsigster@gmail.com

Mariana Marques de Lima é doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pós-doutoranda pelo TIDD (PUC-SP) e pesquisadora do Comunidata (CNPq). Professora de Jornalismo na Fiam Faam. Principais temas de interesse: jornalismo cultural, crítica jornalística de televisão, ficção televisiva do Brasil e do leste asiático, representatividade negra, racismo midiático e algorítmico. E-mail: marit.mlima@gmail.com

Matheus Effgen é jornalista, mestre em Comunicação e Territorialidades e doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, como bolsista da Capes. Membro do Grupo de pesquisa Mídia, Memória e Temporalidades, da UFRJ. Integrante da equipe Rio da Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva. E-mail: matheuseffgen@gmail.com

Mayara Barros é doutora em Comunicação Social pelo PPGCOM/Uerj. Atua como Bolsista Proatec no Laboratório de Mídias Digitais. Atua como pesquisadora do projeto de pesquisa Comunicação, Entretenimento e Cognição. É editora-chefe da Revista Avessa. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Teoria da Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: criatividade, cultura do fã, *fanfic*, materialidade e *game studies*. E-mail: may.de.barros@hotmail.com

Raquel Lobão é professora adjunta no Departamento de Jornalismo da UERJ e colaboradora permanente do PPPGCOM -UERJ. Possui doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho/UNB (2014), com período sanduíche na Universidade do Colorado, e Pós-Doutorado (UERJ). Investiga o uso de ferramentas digitais baseadas em inteligência artificial generativa e processos inovadores de pesquisa voltados à recepção, especialmente, o público consumidor de entretenimento e estudantes. E-mail: raquel.lobao@uerj.br

Robson Souza dos Santos é graduado em Comunicação Social - Jornalismo (2000), mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2005). Atualmente é professor no Centro Universitário de Brusque (Unifebe) nos cursos de Design de Moda e na Licenciatura em Tecnologia Educacional. Foi coordenador do curso de Design Gráfico da Unifebe no período de 2012 a 2021. Pesquisador dos grupos Forma (Arquitetura) e Design, Moda e Humanidades da Unifebe. Email: souza@unifebe.edu.br

Sofia Soares é mestranda do Programa de PPGCOM-UERJ e criadora e coordenadora do NuPNE - Núcleo de Pesquisa em Narrativas Eletrônicas (Laboratório da Palavra - PACC/UFRJ), projeto acadêmico focado na pesquisa de jogos eletrônicos e suas narrativas orientado pelo Prof. Dr. Carlos Pires. Atuou como monitora bolsista do projeto CLAC-UFRJ (Cursos de Línguas Abertos à Comunidade) de 2021 a 2023. Tem como enfoque em sua pesquisa as narrativas, os jogos eletrônicos e os elementos que circundam este universo. E-mail: azv.sofia@gmail.com

Thais de Oliveira Penteado é mestre em Comunicação pela Universidade Paulista. Jornalista formada pela PUC-Campinas. Atuou nas áreas de cultura, entretenimento, produção on-line de conteúdo. Atuou também com comunicação comunitária e foi bolsista de Extensão da FAPIC no projeto Estigma/Estima: Comunicação audiovisual, identidade e participação social de adolescentes. Possui experiência como monitora acadêmica em várias disciplinas da graduação em Jornalismo, além de interesse em estudos dos âmbitos culturais, comunicacionais, cinematográficos e fandômicos. E-mail: thaisdeoliveirapenteado@hotmail.com

Thiago Costa é doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Mestre em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Professor do Centro Universitário Armando Álvares Penteado (FAAP), onde coordena os cursos de MBA em Marketing e em Branding. Membro pesquisador do Laboratório CultPop - Laboratório de Pesquisa em Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias (CNPq/UFF) e do Grupo de Estudos de Análise de Produtos Audiovisuais (GRUPA). E-mail: thicosta@gmail.com

Thiago Henrique Dias é bacharel em Publicidade e Propaganda pela UFPR, pesquisador do Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades (Nefics/UFPR), atuou como bolsista de Iniciação Científica (CNPq) da Rede Obitel Brasil. E-mail: thi.costa01@gmail.com

Valquíria Michela John é doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS. Professora do PPGCOM e dos cursos de graduação do Departamento de Comunicação da UFPR. Líder do grupo Nefics – Núcleo de Estudos de Ficção Seriada e Audiovisualidades (UFPR). Líder do grupo Obitel UFPR integrante da Rede Obitel Brasil – Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva. Presidente da Compós – Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (2025-2027). Atuou na Agência Escola de Comunicação Pública e Divulgação Científica da UFPR de 2018 a 2025. Atua, desde 2020, no Programa Interinstitucional de Ciência Cidadã na Escola (PICCE). É bolsista PQ2 CNPq. E-mail: valquiriajohn@ufpr.br

Vanessa Guimarães Lauria Callado é doutora na linha de Tecnologias de Comunicação e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, com mestrado em Mídias Criativas pela Escola de Comunicação da UFRJ. É professora de audiovisual e foi criadora, coordenadora e professora da pós-graduação lato sensu em Direção de TV para Teledramaturgia na Faculdade CAL de Artes Cênicas. Atuou como diretora de imagem na Rede Globo de Televisão (Projac), onde assinou a direção de imagem de diversas telenovelas. E-mail: lauria.vanessa@gmail.com

Victor Ramos é roteirista, pesquisador de conteúdo/imagem, curador e professor. Graduado em Comunicação social hab. Audiovisual e mestre em Cinema pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), pesquisa a relação de profissionais negros nas telenovelas da Rede Globo. Atua como coordenador de formação na EGBÉ - Mostra de Cinema Negro em Sergipe e como coordenador de grupo de desenvolvimento de roteiro do Centro Cultural Marieta. Assina os roteiros dos longas-metragens em fase de produção “A morte não dá viagem perdida” e “Samba de Celebração” e do curta “Meu nome não é Kayla”. E-mail: adrianovctr92@gmail.com

Realizado o Depósito legal na Biblioteca Nacional
conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TÍTULO	Ficção seriada: estudos e pesquisas
ORGANIZADORAS	Ligia Prezia Lemos Larissa Leda F. Rocha Clarice Greco
SUPORTE	Digital
PROJETO GRÁFICO E IMAGEM DE CAPA	João Paulo Hergesel
PÁGINAS	338
TIPOGRAFIA	Aptos Trebuchet MS
EDIÇÃO	1
COLEÇÃO	Ficção Seriada
VOLUME	9

O nono volume da coleção Ficção Seriada: estudos e pesquisas reúne capítulos derivados dos trabalhos apresentados em agosto e setembro de 2025, durante o 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom 2025), realizado no Centro Universitário FAESA (Campus Vitória) e no Centro Cultural SESC Glória, no Espírito Santo. Como acontece tradicionalmente, os textos que publicamos aqui passaram pelas discussões coletivas realizadas durante o congresso, foram revistos e reescritos por suas autoras e autores, incorporando debates e questionamentos que surgiram ao longo das sessões e novas ideias e questionamentos que vieram depois delas.

Esta edição reúne 20 capítulos escritos por 34 pesquisadoras e pesquisadores, refletindo a pluralidade temática e metodológica que caracteriza o campo dos estudos da ficção televisiva seriada. Dialogando com as transformações sociais, culturais e tecnológicas contemporâneas, os trabalhos abordam questões relacionadas às representações raciais, de gênero e deficiência; às plataformas digitais e ao streaming; às formas narrativas emergentes; aos fandoms; às disputas em torno dos afetos e identidades; além de investigações sobre estética, mercado, memória e narrativa.

EDITORA ASSOCIADA À ABEU
abeu.org.br