

# FICÇÃO TELEVISIVA PLURALIDADES E IDENTIDADES

FRANCISCO MERINO  
INÊS SALVADOR  
DANIELLY BEZERRA  
HAPHISA MUGNAINI  
JOÃO CARLOS CORREIA  
BRANCO DI FÁTIMA  
[EDS.]







# FICÇÃO TELEVISIVA PLURALIDADES E IDENTIDADES

FRANCISCO MERINO  
INÊS SALVADOR  
DANIELLY BEZERRA  
HAPHISA MUGNAINI  
JOÃO CARLOS CORREIA  
BRANCO DI FÁTIMA  
[EDS.]

## Ficha Técnica

### Título

Ficção televisiva: pluralidades e identidades

### Editores

Francisco Merino, Inês Salvador, Danielly Bezerra,  
Haphisa Mugnaini, João Carlos Correia e Branco Di Fátima

### Editora Labcom

www.labcom.ubi.pt

### Coleção

Livros de Comunicação

### Direção

Gisela Gonçalves

### Design Gráfico

Thaís Longaray e Cristina Lopes

### ISBN

978-989-9229-67-9 (papel)

978-989-9229-68-6 (pdf)

### Dep. Legal

565335/26

### Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior  
Rua Marquês D'Ávila e Bolama  
6201-001 Covilhã  
Portugal  
www.ubi.pt

### Covilhã, 2026

© 2026, Francisco Merino, Inês Salvador, Danielly Bezerra, Haphisa  
Mugnaini, João Carlos Correia e Branco Di Fátima.

© 2026, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de  
reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da  
totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor  
e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das  
imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



## Índice

Prefácio	9
Catarina Duff Burnay	
<b>FICÇÃO &amp; IDENTIDADE</b>	<b>15</b>
A presença portuguesa na telenovela brasileira: representação da imigração recente em 'Mania de Você'	19
Bruno Marques e Denise Tavares	
Biomos brasileiros em telenovelas e séries nacionais: abordagens da crise socioambiental através da ficção seriada	39
Ligia Vieira Bruno	
A ficção televisiva e a reconfiguração ética e política dos imaginários sobre a aids no Brasil	59
Raphael Castilho Silva	
Entre o mar e o ecrã: a representação da identidade micaelense na série 'Rabo de Peixe'	77
Fábio Giacomelli, Tâmelá Grafolin e Catarina Rodrigues	
A qualidade na ficção portuguesa: uma análise de 'Casa do Cais' e 'Situações Delicadas'	91
Gabriela Borges e Daiana Sigiliano	
<b>TV &amp; ADAPTAÇÕES</b>	<b>109</b>
'Amor de Perdição', Oliveira e a televisão	113
Eduardo Paz Barroso	
Do romance ao televisor: a transmutação narrativa de 'O Tempo e o Vento' na adaptação televisiva	127
Fernando Peres e Livia Sprizão de Oliveira	

A adaptação de 'Grande Sertão: Veredas' para o audiovisual contemporâneo Ana Saggee e Lorena Figueiredo	147
Da Literatura ao <i>Streaming</i> : o horror cotidiano nas adaptações de Stephen King Rita Conceição Ribeiro	163
Adaptação e intermedialidade: a transmedialidade em 'Psicose' e 'Bates Motel' João Ribeiro Neto e Raffael Bezerra Almeida	183
FICÇÃO & TECNOLOGIAS	199
Entre a ficção e a realidade: histórico e caracterização da desinformação como tema nas narrativas de séries em plataformas de <i>streaming</i> Marina Soares Silva e Luís António Santos	203
Tecnologia em cena: como a televisão portuguesa imagina o futuro e discute a Inteligência Artificial Fernando Peres e Edina Pugas Panichi	223
A Análise de Redes Sociais (ARS) na estrutura narrativa de obras ficcionais Paulo Cajazeira	241
An entire world across streaming platforms: catalogue and consumption possibilities on 'RTP Play' (Portugal) and 'Globoplay' (Brazil) Danielly Bezerra	257
Entrevista com Rosa Bela: Ficção televisiva, deficiência e acessibilidade Inês Salvador e Rosa Bela	281

A ficção televisiva sempre se constituiu como um espaço privilegiado para a representação das sociedades e dos seus indivíduos, assim como um agente de formação de identidades. Considerada um fenómeno social e cultural, para lá da sua condição básica de conteúdo mediático, a ficção televisiva é um território fértil para um contínuo de negociações de memórias (coletivas e individuais), de tensões sociais, de significados culturais, e para a (re)construção de um sentido comum da vida quotidiana, funcionando como lugar de regresso e, muitas vezes e em relação ao “outro”, como narrativa do consenso (Buonanno, 1999). O processo de ideação de um conteúdo implica escolhas, sejam elas narrativas (estrutura, estórias), de suporte (locações, elenco), técnicas (produção, realização) ou comerciais (formatos, géneros, distribuição), tendo em vista a criação de produtos transacionáveis, é certo, mas também de projetos identitários (Barker, 2005). Neste âmbito, cada conteúdo tem uma intenção própria que ultrapassa os limites do puro entretenimento ao conseguir captar a atenção focada e continuada de audiências dispersas e heterogêneas, prontas a oscilar entre a identificação e a projeção, prontas a interagir com personagens, com temas, com tramas e a interpretar as suas histórias como vivências e/ou experiências comuns.

Pensar a ficção televisiva hoje implica ter em conta estas características e circunstâncias e reconhecê-la como prática cultural situada, pois cada país (ou mercado) de origem molda os conteúdos à sua semelhança. No entanto, e em simultâneo, implica perspetivá-la como

fenômeno transnacional próprio de um tempo e de um espaço globalizados, nos quais fluxos e contra-fluxos desafiam conceitos e práticas instalados (teses do Imperialismo Cultural e Mediático) e reconfiguram as dinâmicas de produção, distribuição e circulação, dando lugar a ecossistemas complexos e híbridos. A recepção ganha também novos contornos, uma vez que, ao circularem para além dos seus contextos de origem, estas narrativas enfrentam diferentes níveis de reconhecimento por parte das audiências, traduzindo-se em facilitadoras de proximidade ou, pelo contrário, em responsáveis por distâncias culturais (Straubhaar, 1991).

Estas transformações moldam-se ao ritmo das evoluções tecnológicas e a televisão tem-se confrontado com novas realidades. O digital passou a ser mais um ambiente de transmissão, as plataformas de *streaming* de vídeo, o YouTube e outras redes sociais digitais novos concorrentes, complexificando o campo de ação e desafiando a própria noção de “ficção televisiva”. Num cenário em que os conteúdos circulam para além das grelhas de programação pré-definidas dos dispositivos tradicionalmente associados à televisão, torna-se pertinente e premente refletir se ainda estamos a falar de televisão ou se estamos perante uma reconfiguração mais profunda quer das narrativas, quer das dinâmicas industriais. Autores como Amanda Lotz (2018, 2022, 2023, 2025) sublinham que a televisão contemporânea não desaparece, mas transforma-se, expandindo-se para novas lógicas de produção, novos modos de distribuição e novas práticas de consumo que exigem também novas perspetivas, novas metodologias e, talvez, novas categorizações. Se, por um lado, a designação “ficção televisiva” continua a estruturar este campo de estudos, por outro lado, a estabilização de um contexto tão diverso, convidam-me a questionar a sua adequação e a ponderar a designação “ficção audiovisual” como um termo mais amplo, passível de operar paralelamente.

Este contexto mostra não só a pertinência da ficção televisiva como objeto de estudo, mas também a necessidade de olhar criticamente para a produção doméstica e para as suas práticas institucionais, técnicas e criativas,

tendo como ponto de partida a realidade concreta nacional, e não a simples replicação de modelos teóricos, conceptuais e metodológicos dominantes na literatura internacional. Da mesma forma que as sociedades evoluem em tempos diferentes, constituindo ambientes políticos, económicos, sociais e culturais próprios, não obstante possíveis semelhanças, também os setores culturais e criativos se estruturam em dinâmicas específicas, devendo a sua análise atender aos contextos dentro dos contextos. Só com esta relação próxima com a indústria local é que é possível contribuir para o avanço do conhecimento em Estudos dos Media, mais concretamente, em Estudos Televisivos (e em Estudos do Audiovisual), afirmando a academia portuguesa como lugar de reflexão crítica sobre o tema. É exatamente nesta linha de pensamento que se torna relevante olhar as dinâmicas da produção portuguesa, não como um caso periférico e incapaz de fazer escola, mas como uma peça da engrenagem maior que suporta um ecossistema mediático global e em permanente transformação.

Foi este o racional que levou o Grupo de Estudos dos Media do LabCom (Universidade da Beira Interior) a dar vida ao Seminário Internacional de Ficção Televisiva, um espaço de encontro e de reflexão que convocou investigadores/as de diferentes geografias, com particular expressão do contexto de língua portuguesa. Os estudos de Ficção Televisiva têm uma tradição forte no eixo Brasil-Portugal, e a telenovela o formato mais trabalhado. Nomes como Maria Immacolata Vassalo de Lopes (Universidade de São Paulo) que presenteou a audiência e, agora este livro com excertos da sua Comunicação, ou Isabel Ferin Cunha (Universidade de Coimbra) são incontornáveis quando se fala sobre a temática, fruto dos trabalhos pioneiros desenvolvidos e dos discípulos deixados em ambos os países. Este Seminário, direta e indiretamente, homenageou esse conjunto de investigadores, abriu espaço a novos pesquisadores e vincou os estudos de ficção televisiva como uma área de investigação com lugar próprio na Academia, não obstante a dificuldade de legitimação. É da partilha viva de olhares, de perspetivas, de reflexões críticas e de inquietações que nasce a presente obra.

## A Ficção Televisiva a várias vozes

Dividido em três partes – *Ficção & Identidade*, *TV & Adaptações* e *Ficção & Tecnologias* – este livro trabalha e analisa algumas das principais linhas de força da ficção contemporânea. Na primeira parte (*Ficção & Identidade*) podemos encontrar contributos que trabalham a ficção enquanto espaço de negociação simbólica, no qual se constroem e reconstroem representações e imaginários sociais, assim como sobre os critérios de valorização e reconhecimento: a análise da presença portuguesa na telenovela brasileira recente *Mania de Você*; a forma como os biomas brasileiros são usados em conteúdos ficcionais para pensar a crise sociambiental; a reflexão sobre a reconfiguração ética e política dos imaginários sobre a SIDA no Brasil veiculada na ficção; a representação da identidade açoriana (micalense) na série *Rabo de Peixe* e, por fim, o debate sobre a qualidade da ficção portuguesa a partir de dois estudos de caso – *Casa do Cais* e *Situações Delicadas*.

Se o primeiro eixo privilegia as dimensões simbólicas e identitárias da ficção, o segundo (*TV & Adaptações*) desloca o olhar para os processos de circulação e adaptação, sublinhando a vitalidade das narrativas na sua passagem entre diferentes meios e contextos culturais. Os textos reunidos exploram a transição de obras literárias para o pequeno ecrã através da análise da versão em série de *Amor de Perdição* pelo olhar do realizador Manuel de Oliveira; a transmutação narrativa de *O Tempo e o Vento* no formato televisivo, a adaptação de *Grande Sertão: Veredas* no audiovisual contemporâneo, bem como a análise das adaptações da obra de Stephen King no *streaming*, no qual o género horror ganha diferentes formas de expressão. Por fim, a articulação entre adaptação e intermedialidade é aprofundada através da análise de *Psicose* e *Bates Motel*, evidenciando dinâmicas transmediáticas que reforçam a complexidade destes processos. Em conjunto, estes textos evidenciam as adaptações como práticas criativas e culturalmente situadas, marcadas por uma dimensão translocal.

Já o terceiro eixo (Ficção & Tecnologias) debruça-se sobre a relação entre as narrativas e os dispositivos tecnológicos, explorando como o digital e as suas evoluções têm permitido a introdução de novas formas de produção, de circulação e de consumo. No primeiro texto, o estudo da desinformação como tema em séries distribuídas por plataformas de *streaming* mostra como a ficção dialoga com os temas da atualidade; a seguir, pensa-se como a televisão portuguesa imagina o futuro e problematiza a Inteligência Artificial, seguindo-se uma proposta metodológica inovadora (ARS) para investigar a relação entre a estrutura narrativa do filme e do texto literário. Por fim, é apresentada uma reflexão sobre os catálogos das plataformas *RTP Play* e *Globoplay* e as diferentes modalidades de consumo que caracterizam o ambiente digital.

O livro termina com uma entrevista a Rosa Bela, atriz com largos anos de experiência em diferentes formatos ficcionais para televisão, permitindo compreender os desafios de dar corpo a personagens, viver histórias e posicionar temas, muitas vezes fraturantes e em debate no espaço público.

O *I Seminário Internacional da Ficção Televisiva* é, sem dúvida, um passo decisivo para a estabilização, reconhecimento e partilha de projetos na área, funcionando como fórum por excelência para o debate de ideias e para a geração de conhecimento fundamentado de âmbito nacional e internacional.

## Referências

- Barker, C. (2005). *Television, Globalization and Cultural Identities*. Philadelphia: Open University Press.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Lotz, A., Havens, T. (2025). *Media Industries in the Digital Age: How Media Businesses Work Today*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Lotz, A., Lobato, R. (Eds.) (2023). *Streaming Video: Storytelling Across Borders*. New York: NYU Press.

- Lotz, A. (2022). *Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Lotz, A. (2018) *We now disrupt this broadcast: How cable transformed television and the internet revolutionized it all*. USA: The MIT Press.
- Straubhaar, J. D. (1991). Beyond media imperialism: Asymmetrical interdependence and cultural proximity. In *Critical Studies in Mass Communication* 8.1: 39–59.

# FICÇÃO & IDENTIDADE



Television enables the dissemination of information in a manner that is broadly accessible, irrespective of social belonging, class, or regional location. In doing so, it renders available cultural repertoires that were previously confined to the privileged domain of traditional socializing institutions such as the school, the family, the church, political parties, and state agencies. Television also functions as a vehicle for advertising and as a structuring force in consumption practices, thereby contributing to the formation of identities. In this respect, television (and the telenovela in particular) is emblematic of the emergence of a new public sphere, in which control over processes of formation and the circulation of cultural repertoires has shifted away from intellectuals, politicians, and state authorities, no longer remaining the monopoly of those occupying positions of command within society.

Translated from the original/Portuguese: Lopes, M. I. V. de. (2003). Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, 26. Página 18. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>



# **A PRESENÇA PORTUGUESA NA TELENOVELA BRASILEIRA: REPRESENTAÇÃO DA IMIGRAÇÃO RECENTE EM 'MANIA DE VOCÊ'**

THE PORTUGUESE PRESENCE IN BRAZILIAN  
*TELENOVELA*: REPRESENTATION OF RECENT  
IMMIGRATION IN 'MANIA DE VOCÊ'

Bruno Marques<sup>1</sup>

Denise Tavares<sup>2</sup>

## **Introdução**

Em 2025, ano em que se comemorou os 75 anos da televisão brasileira, a professora e pesquisadora brasileira Maria Immacolata Vassalo Lopes, em um dos eventos que marcou a efeméride, afirmou que apesar de não haver mais, atualmente, o momento em que toda a família reunida assistia a novela, as manifestações abundantes nas redes sociais, especialmente sobre as narrativas e atores, confirmam que seu consumo continua mobilizando a população do país<sup>3</sup>. A afirmação, vinda de Lopes, que se dedica aos estudos da teledramaturgia há mais de 30 anos, embute uma dupla argumentação. Primeiro, que os conceitos que identificam esse produto como uma narrativa da nação e um recurso comunicativo são bases, hoje, para o que a pesquisadora considera uma teoria da telenovela nacional. E, segundo, que a

1. Jornalista, produtor audiovisual, roteirista e mestrando no curso de pós-graduação em Mídia e Cotidiano na Universidade Federal Fluminense/Brasil. E-mail: marques\_bruno@id.uff.br.

2. Professora e pesquisadora do PPG em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense/Brasil e Pós-doutoranda do PPG em Imagem e Som da UFSCar/Brasil. E-mail: denisetavares51@gmail.com.

3. O evento citado foi promovido pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/Brasil. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-8z0Qs95LGBE>. Acesso: dezembro de 2025.

permanência da importância deste produto do entretenimento na vida cotidiana brasileira se contrapõe a quem projetava que esse modelo de realização se esvairia, corroído pelos novos hábitos e preferências de consumo audiovisual, viabilizados pela onipresença da Internet.

Iniciar esse texto enfatizando tais análises e posição se justifica por cimentar nossa concordância quanto a telenovela brasileira ainda ser capaz de articular aspectos da intimidade da população do país a situações sociais que, quase sempre, dialogam diretamente com o momento retratado na trama (Lopes, 2009). Tais direcionamentos, como os estudos de televisão e teledramaturgia já apontaram, foram sendo constituídos no Brasil, em paralelo às mudanças do gênero que, por sua vez, decorreram do imbricamento notório entre a crescente adesão do público ao novo veículo e a esse produto específico. Em outros termos, se a telenovela brasileira carregou, inicialmente, as estratégias narrativas e estéticas de uma produção que surgiu em outro veículo de comunicação – o rádio e, portanto, a radionovela – gradual e intensamente essa proximidade se desfez, até definir especificidades que lhe garantiram um território delimitado e com regras próprias de realização. É essa matriz que permitiu entre tantos outros exemplos, destacarmos, aqui, a recente telenovela *Mania de Você*, escrita por João Emanuel Carneiro (TV Globo/2024), que incluiu na sua narrativa a imigração de brasileiros para Portugal, o que significou gravação de capítulos nesse país e participação de atores portugueses.

A despeito do provável interesse comercial por trás de tal escolha<sup>4</sup>, o fato é que essas inserções estão em sintonia às recentes celebrações dos 200 anos de relações diplomáticas entre Brasil e Portugal, iniciadas pelo Tratado do Rio de Janeiro, de 29 de agosto de 1885, que reconhecia a independência brasileira. A comemoração permitiu ao governo do Brasil enfatizar a língua comum; os diversos tratados de amizade e a franca e intensa troca cultural que existe entre ambas as nações (Vieira, 2025: s/p), que a teledramaturgia

4. Estamos nos referindo ao contexto de produção que, obviamente, também direciona os arcos dramáticos da teledramaturgia, já que se trata de viabilizar, financeiramente, as emissoras que existem conforme os moldes da lógica capitalista.

nacional, em especial a da Rede Globo, também considerou, conforme brevemente apontaremos aqui. Em seguida, vamos recuperar, também rapidamente, a relação entre as duas nações lusófonas através das telenovelas da citada emissora, buscando observar como se dão as trocas artísticas entre Brasil e Portugal, inclusive as questões que envolvem hoje a presença estrangeira no país europeu, em especial a brasileira. É justamente essa abordagem que nos fez destacar a telenovela “Mania de Você”, de João Emanuel Carneiro, exibida no Brasil de setembro de 2024 a março de 2025. O objetivo com tal foco é analisar algumas histórias dessa trama, observando como ela refletiu o espírito do tempo ao inserir no contexto da obra, particularidades latentes nos tempos atuais.

### **Telenovelas brasileiras em Portugal**

Como é algo já bastante popularizado pela própria Rede Globo, o sucesso das telenovelas brasileiras não se limita, territorialmente, ao nosso país. Muito provavelmente, é difícil um ou uma brasileira não saberem que as produções da TV Globo já foram dubladas em dezenas de idiomas e exportadas para centenas de países. Esses movimentos têm como um dos marcos a exibição em Portugal, há quase 50 anos, da primeira versão da telenovela “Gabriela”, adaptação de Walter George Durst do romance “Gabriela, cravo e canela”, de Jorge Amado. O feito abriu um caminho que cristalizou audiência assídua da teledramaturgia brasileira não só no país europeu, ou seja, é na década de 1970 que o mercado internacional passa a receber as telenovelas da TV Globo, que já se consolidava como a principal produtora do gênero no Brasil. De todo modo, segundo a professora do Instituto de Estudos Jornalísticos da Universidade de Coimbra, Isabel Cunha (Rede Globo, 2011), assistir telenovelas em Portugal se intensificou quando a TV Globo fez parceria com a SIC (Sociedade Independente de Comunicação), a primeira estação de televisão privada de Portugal, que foi lançada em 6 de outubro de 1992, e pôs fim a 35 anos de monopólio estatal. O acordo ganhou novos contornos em 2010, quando as duas emissoras passaram a investir em coprodução, parceria renovada em 2022 até, pelo menos, 2028 (SIC Notícias, 2022).

Foi dessa decisão que surgiu em 2012, *remake* da brasileira “Dancin Days”, sucesso da TV Globo em 1978/79, que foi escrita por Gilberto Braga a partir de um argumento de Janete Clair. Importante destacar que a emissora portuguesa teve total liberdade de adaptação, inclusive alterar nomes de personagens, trilha sonora e tramas. Ou seja, aproveita-se a sinopse sem a obrigatoriedade de ser fiel à versão original (Castro, 2012). Essa necessidade de enquadrar melhor na cultura portuguesa uma produção original do Brasil não anula o diagnóstico de Isabel Cunha, para quem, a telenovela brasileira, além de trazer novas maneiras de ver e pensar, “determinou fortemente o tipo de novela que os produtores portugueses querem fazer: tramas localizadas, com falas regionalizadas e fortes traços da identidade nacional” (Rede Globo, 2011).

E é difícil discordar da pesquisadora, pois segundo um estudo realizado em 2022 pela TV Globo (Rede Globo, 2022), mais de 150 títulos do seu catálogo de telenovelas já foram exibidos em Portugal, tornando a emissora brasileira a principal exibidora desse tipo de produção na televisão portuguesa. Desse conjunto, algumas se destacam em termos de sucesso de público como “Roque Santeiro” (1987), “Rei do Gado” (1996), “Laços de Família” (2000), “Chocolate com Pimenta” (2004), “Avenida Brasil” (2012), “Êta Mundo Bom” (2020), entre outras. Ademais, o país europeu afirma-se como território recorrente de ambientação em produções da TV Globo, integrando uma lógica de trocas que excede a exportação de conteúdos e configura a ficção televisiva como mediação cultural entre os dois países. Na verdade, antes mesmo das telenovelas brasileiras fazerem sucesso em Portugal, personagens portugueses também compunham a teledramaturgia brasileira, como ocorreu na novela “A cor da sua pele”, de 1965, veiculada pela extinta TV Tupi. Também adaptada por Walter George Durst de uma narrativa original de Abel Santa Cruz, a telenovela tinha como protagonista o personagem Dudu, um comerciante português que era interpretado pelo ator brasileiro Leonardo Villar. A obra acabou se destacando por ser a primeira a trazer uma protagonista negra, papel de Yolanda Braga, que viveu o drama de ter seu amor proibido justamente pela questão racial (Javorski, 2017).

Pouco depois, mais exatamente em 1968, a mesma emissora lança “Antônio Maria”, novela em que seu autor, Geraldo Vietri, “queria prestar uma homenagem aos imigrantes portugueses, que considerava um povo fundamental para o perfil sociológico do Brasil” (Javorski, 2017, p.4). Apesar da intenção, novamente o personagem português foi interpretado por um ator brasileiro, Sérgio Cardoso, o que não impediu, ainda de acordo com a pesquisadora, que a novela fizesse sucesso na comunidade portuguesa. Esse cenário é alterado pelos atores portugueses João Lourenço e Irene Cruz, os primeiros a interpretarem personagens nativos do país europeu na novela da TV Record, de 1971, “Os Deus estão Mortos” (Javorski, 2017: 80).

Mas foi Ricardo Pereira, em 2004, o primeiro ator português protagonista em uma novela da TV Globo na obra “Como Uma Onda”. Cimentaram esse caminho e seguiram após ele, outros diversos atores e atrizes tais como Maria João Bastos, Paulo Rocha, Joana Solnado, Tony Correia, Joana de Verona e Pedro Carvalho (Dias, 2020). Há, nessas investidas dramáticas até mesmo uma situação inusitada, ocorrida em 2012, quando a TV Globo resolveu produzir o *remake* de “Guerra dos Sexos”, uma atualização da novela de 1983, grande sucesso de Silvio de Abreu, que teve direção de Jorge Fernando e colocou em cena Fernanda Montenegro e Paulo Autran. A nova versão, que teve Irene Ravache e Tony Ramos nos papéis centrais, instituiu uma novidade: “um ator português interpreta um personagem brasileiro, enquanto um ator brasileiro atua no papel de um português” (Javorski, 2017: 7).

Essa liberdade de até mesmo “brincar” com as identidades forjadas no escopo da língua comum – apesar dos sotaques tão distintos – e outras proximidades, vem ancorada em trajetória que acumulou a presença portuguesa em vários outros títulos da teledramaturgia nacional como as novelas “Pedra sobre Pedra” (1992), “Como Uma Onda” (2005), “Babilônia” (2015), “Travessia” (2022), entre outros tantos exemplos, sendo o mais recente a já citada “Mania de Você”. São produções que evidenciam, sobretudo ao longo do século XXI, a constituição de um eixo ficcional transatlântico, no qual o território português opera como dispositivo narrativo e onde Portugal é

mobilizado como espaço de origem, de deslocamento ou de recomposição de trajetórias individuais, articulando relações afetivas, conflitos familiares, disputas políticas e assimetrias sociais. Contudo há ainda outro processo migratório envolvendo artistas entre ambos os países lusófonos.

Reportagem publicada no periódico português “Público”, destaca um aumento do fluxo de artistas brasileiros que trabalham hoje em produções lusitanas. Citando nominalmente Luana Piovani, Chico Diaz, Úrsula Corona, Paola Oliveira, e Caio Blat (os dois últimos como integrantes da segunda temporada da minissérie portuguesa de maior sucesso da Netflix, “Rabo de Peixe”), o jornal credita essa situação “como parte integrante da terceira onda de imigração brasileira para Portugal, que tem entre suas características a presença de profissionais com maior grau de instrução e de renda mais elevada” (Thompson, 2024: s/p).

A despeito da ênfase positiva do jornal a essa presença, o fato é que outras tensões também ocorrem com essa que é a maior comunidade de estrangeiros em Portugal: de acordo com o relatório de Migrações e Asilos da AIMA (Agência de Integração, Migrações e Asilos de Portugal) de 2024, a comunidade brasileira representa 31,4% do total de residentes no país, sendo que indianos, a segunda maior, totaliza 6,4%<sup>5</sup>. Sem tentar nos aprofundar nas complexas motivações que envolvem os desafios que esses dados projetam, o fato é que o país europeu aprovou, recentemente, a nova Lei dos Estrangeiros de Portugal, que endurece as regras de permanência no país. Entre as mudanças, a nova Lei elimina um dos caminhos mais utilizados pelos brasileiros – a manifestação de interesse – que, na prática, permitia entrar em Portugal como turista e só solicitar a permanência após conseguir trabalho<sup>6</sup>.

O quanto esse novo cenário vai impactar as boas relações entre ambos os países em termos de teledramaturgia, ainda não é possível dimensionar.

5. Disponível em <https://aima.gov.pt/pt/noticias/relatorio-de-migracoes-e-asilo>. Acesso em agosto de 2025.

6. Disponível em <https://forbes.com.br/forbeslife/2025/10/nova-lei-de-imigracao-em-portugal-entra-em-vigor-o-que-muda-para-brasileiros/>. Acesso: dezembro de 2025.

Assim, o que nos interessa, nesse momento, é compreender que a recorrência a Portugal como espaço narrativo na teledramaturgia brasileira articula memória histórica, deslocamentos territoriais e processos de reconfiguração identitária, ao mesmo tempo em que responde a interesses comerciais e a relações econômicas bilaterais entre os dois países. E, embora a telenovela desempenhe uma função social na mediação de temas públicos, sua inserção em um sistema industrial de comunicação implica a consideração permanente das dinâmicas de mercado e da circulação internacional das imagens que produz. Nesse contexto, a abertura do mercado internacional à ficção televisiva brasileira inclui os fortes vínculos que estabeleceu com Portugal, país que contribuiu para a conformação de diversas tramas, seja por meio da realização de gravações no exterior, seja pela incorporação de personagens e núcleos narrativos vinculados a outros lugares (Javorski, 2017).

Por último, é preciso colocar que a centralidade da telenovela brasileira não pode ser compreendida sem o exame do conceito de cotidiano. Michel de Certeau analisa o cotidiano como lugar de criatividade anônima e das “artes de fazer”. O autor observa que “a prática cotidiana é uma forma de fazer, uma arte do tempo, uma poética da repetição e da invenção” (2012, p. 98). A mídia – aqui, em especial, a televisão – enquanto prática cultural cotidiana, participa dessa poética do tempo, multiplicando os modos de acesso ao passado, de reinvenção do presente e de projeção de futuros possíveis. Certeau acrescenta ainda a essa perspectiva a noção de que o cotidiano é um espaço de invenção e de resistência, onde os sujeitos, através de suas práticas ordinárias, ressignificam as estruturas impostas.

A reflexão sobre o cotidiano enquanto categoria analítica implica compreender que ele é o primeiro campo onde se manifestam as contradições históricas e estruturais de uma sociedade. Nesse sentido, como um produto consumido cotidianamente, a telenovela latino-americana, ao articular emoção e razão, constrói uma força comunicativa que transcende a simples transmissão de mensagens e insere-se, profundamente na cultura e no cotidiano dos espectadores: “é na articulação entre emoção e razão que se constrói a força comunicativa da telenovela latino-americana” (Martín-Barbero, 2009:

32). O autor ressalta ainda que este melodrama latino não deve ser reduzido a ideologia ou alienação, mas compreendido como forma narrativa que dialoga com tradições e culturas populares, reorganizando sensibilidades, percepções e modos de ver que não podem ser reduzidos a mensagens lineares, mas expressam formas de vida, práticas e tensões da cultura.

Enfim, mesmo sendo tão breve, avaliamos que o panorama delineado evidencia uma relação contínua entre Brasil e Portugal, estruturada por interdependências culturais, políticas e econômicas, favorecidas pelo idioma compartilhado e por um processo histórico de aproximação que se projeta no campo audiovisual. Nesse enquadramento, aventamos que a telenovela não se limita a reproduzir a realidade social, mas atua como um poderoso agente de (re)construção de sentidos, valores e memórias que influenciam profundamente a maneira como os indivíduos interpretam o mundo e moldam suas ações cotidianas. Como bem sintetiza Marialva Barbosa “as relações cotidianas são atravessadas no contemporâneo pela dimensão midiática revelando o amálgama entre vida-mídia de tal forma que mídia e cotidiano se tornam mídia-cotidiano” (2021: 222).

### **Imigração brasileira em “Mania de Você”**

Na citada reportagem do jornal português “Público”, um dos argumentos favoráveis à parceria do país com a teledramaturgia brasileira foram as gravações da telenovela “Mania de Você” pelas ruas de Lisboa, Porto e Linhares da Beira que movimentaram as cidades, fechando ruas, mobilizando dezenas de profissionais locais e levando artistas brasileiros ao país europeu pela primeira vez. A cobertura jornalística local não se limitou apenas a este periódico. Como consequência desta recente onda imigratória e o impacto dos novos costumes e modos de vida na sociedade local, um dos jornais mais antigos da Europa, o português “Diário de Notícias” criou um projeto jornalístico voltado para a comunidade brasileira, o DN Brasil. Trata-se de um suplemento mensal com notícias escritas em português do Brasil, como forma de valorização da língua portuguesa, mas também para aproximar

ainda mais os dois países. O mesmo periódico investiu na produção de um site com atualizações diárias dedicadas à comunidade brasileira residente no país e ainda mantém o *podcast* “Brasil Global”, que é outro produto midiático também voltado para os brasileiros que moram em Portugal.

Todo esse interesse e investimento, como não poderia deixar de ser, incluiu a teledramaturgia brasileira. O periódico, inclusive, entrevistou o autor João Emanuel Carneiro, que afirmou considerar muito que o número de brasileiros buscando morar em Portugal é realmente impressionante. Atento a essa movimentação, ele afirmou, na entrevista, que “mudar de país é, na maioria das vezes, tentar de mudar de vida, e isso vai fazer parte da novela” (Lima, 2024: s/p). O autor destacou ainda que a despeito das novelas serem obras de ficção destinadas a proporcionar entretenimento, ele considera que, como todo produto audiovisual, elas também têm capacidade de provocar reflexão, justamente porque são capazes de desvelar e dialogar com os contextos em que são produzidas. Ressalvando-se, como já colocado anteriormente, o interesse comercial que mobiliza a produção de uma telenovela da Rede Globo, o fato é que “Mania de Você”, entre tantas possibilidades de arco dramático, incluiu em sua narrativa a recente onda migratória de brasileiros para Portugal, o que significou gravações externas no país e a participação de atores locais. O interessante é discutir como o autor e toda a produção envolvida, representaram e articularam, na trama, esse olhar e condições.

O argumento central de “Mania de Você” se constrói a partir da história de duas jovens, Viola (Gabz) e Luma (Agatha Moreira), que nasceram no mesmo dia e cujos destinos se entrelaçam em Angra dos Reis, um cenário paradisíaco no litoral sul do Rio de Janeiro. A trama acompanha a amizade e a rivalidade entre elas, que se conhecem anos mais tarde, mas acabam se apaixonando pelo mesmo homem, Rudá (Nicolas Prattes), o que gera um conflito de amor, poder e obsessão. Depois de ter sido denunciado por um crime que não cometeu, Rudá se muda para Portugal, mas acaba sendo vítima de trabalho escravo em um restaurante erótico. Ele tenta ajudar Viola, mas se vê envolvido em um esquema complexo que o leva a ter uma nova

identidade e a se relacionar com uma portuguesa chamada Filipa (Joana de Verona), que fica grávida de Rudá. A gravidez traz Filipa ao Brasil que, com ajuda de Mércia (Adriana Esteves), madrastra de Luma, tenta separar Viola de Rudá, para que ele fique com Luma. Outros dois personagens, Michele (Alanis Guillen) e Cristiano (Bruno Montaleone), se mudam para Lisboa em busca de uma nova vida, mas acabam caindo no esquema de exploração no mesmo restaurante onde Rudá já havia sido explorado por uma quadrilha.

Para melhor compreender como a ambientação de Portugal aparece na trama, vamos descrever, rapidamente, os principais acontecimentos que garantem o arco dramático nesse país que começa a ser incorporado à narrativa a partir do capítulo 12 (21/09/2024), com Rudá viajando ilegalmente em um navio cargueiro rumo ao país europeu, ao som de texto de Amyr Klink em *voice over*. Imagens de Lisboa surgem com a música “Hortelã”, de MARO, nome artístico da cantora, compositora, multi-instrumentista e produtora portuguesa, Mariana Brito da Cruz Forjaz Secca, o que acentua o vínculo cultural com Portugal, já que ela se destaca no cenário musical tanto por sua voz, como pela fusão que faz do indie com o folk e o pop. Essa viagem do protagonista termina, já nas terras portuguesas, no clássico confisco do passaporte brasileiro pelo criminoso que o teria contratado, e a sequente obrigação de trabalhar como garçom. Sem opção de fugir e já usando o nome falso de Leon, o protagonista vivencia o cotidiano de um restaurante erótico. Como se trata de uma narrativa colada à lógica do folhetim, toda essa trama foi arquitetada pelo vilão Mavi, interpretado por Chay Suede, que é o grande antagonista de Rudá, pois é movido pelo propósito de sabotar o casal central da trama: Viola-Rudá. É relevante destacar que esses acontecimentos em ambiente português envolvem interesses comerciais da TV Globo como, por exemplo, *merchandising* da TAP<sup>7</sup> (Fig 1)

7. Além da imagem da aeronave na companhia aérea pousando (fig.1), a TAP também veiculou um informe publicitário no sítio eletrônico de entretenimento do Grupo Globo, Gshow, sobre a viagem de ida do ator Bruno Mantaleone (Cristiano) para participar das gravações em Portugal. Ver em <<https://gshow.globo.com/ep/tap/noticia/mania-de-voce-destaque-na-novela-portugal-e-para-todo-tipo-de-turista.ghtml>>. Acesso: dezembro de 2025.

Figura 1: Captura de tela (decolagem do avião da TAP)



Fonte: <<https://globoplay.globo.com/v/12943967/?s=0s>>. Acesso: dezembro de 2025. Captura de Tela.

A situação desfavorável vivida por Rudá/León fica mais evidente no capítulo seguinte (23/09/2024), quando a narrativa entrelaça seu destino ao de Filipa, que ele conhece no restaurante. A sequência detalha a lógica de um regime de semiescavidão, com o protagonista recebendo um valor mínimo do que havia sido combinado, sob o argumento da dívida que teria com as suas condições de viagem e, agora, de moradia. Além disso, ao tentar reagir, ele é ameaçado e agredido, sendo socorrido pela jovem, que o leva para sua casa. Além de mostrar a relação de trabalho que não poucas vezes é denunciada internacionalmente hoje (e no Brasil também, vale lembrar), o capítulo evidencia diferenças linguísticas entre o português brasileiro e o europeu, explorando, também, os cenários externos, isto é, as paisagens e arquiteturas marcantes do país europeu. Essa permanência em Portugal segue até o capítulo 17 quando Rudá, finalmente, retorna ao Brasil, mais exatamente a Angra dos Reis, agora usando o nome falso León. O que o move de volta é, primeiro, acompanhar sua amada Viola vencer um programa de culinária. Mas, como ocorre nas jornadas de herói, sua vontade não se realiza

imediatamente: antes, ele acaba se sentindo obrigado a desistir de seu real interesse, movido pela responsabilidade de cuidar de quem o ajudou, pois ao tentar romper com Filipa, ela lhe conta que sua mãe teria câncer. A notícia altera a relação de ambos, com Rudá passando a morar com a portuguesa. Ele agora já trabalha no Oceanário de Lisboa – outro cenário valorizado pela telenovela – mas, com o passar do tempo o amor vence a responsabilidade moral e o protagonista, após mentir para Filipa, a abandona, rumando, como dito, para o Brasil.

A mudança de cenário impacta na visibilidade de Portugal que deixa de aparecer por algum tempo, situação que só é alterada no capítulo 40 (24/10/2024), quando a novela praticamente repete a situação ocorrida com Rudá, mas agora envolvendo Michele e Cristiano. Ambos são convidados a trabalhar no país lusitano, com Iberê prometendo ganhos em euro e funções simples. Confirmando seu papel de vilão, Mavi é acionado, reafirmando o arranjo. Assim, o casal se despede de Viola e, em paralelo, surgem indícios de tráfico, com menções a “cargas”, valores elevados e envio à Europa. Todas essas informações são percebidas por Rudá na trama, e este passa a suspeitar que Mavi seja traficante. O capítulo termina com Luma confrontando Mavi.

Esse foco em tráfico de animais e gente continua nos capítulos seguintes, com situações que envolvem a viagem do casal, que chega a Lisboa vivenciando, praticamente, a mesma situação de Rudá, com passaportes confiscados e exigência de trabalho no tal restaurante erótico. Como ambos recusam, são agredidos e expulsos. No entanto, são obrigados a retornar sob a expectativa de recuperarem seus documentos. A volta implica em tentativa de exploração sexual, retenção salarial e moradia precária. Essa situação se agrava, culminando na prisão de Cristiano por tráfico internacional, enquanto Michele consegue voltar ao Brasil e relatar tudo o que o casal viveu em Portugal. O novo arco dramático retira a centralidade do país europeu como cenário privilegiado da trama, e este só é mencionado em cartas e ligações telefônicas. A situação se altera um pouco quando Mavi descobre

que Filipa está grávida de Rudá e a traz para o Brasil, visando que o casal reate e, deste modo, Viola rompa com o protagonista. Na trama secundária, Cristiano acaba absolvido e retorna ao Brasil. Como Filipa também se encontra em terras brasileiras, encerram-se as tramas portuguesas da novela.

Como esperamos ter evidenciado ao destacar as principais situações que envolvem personagens e Portugal em “Mania de Você”, no interior da narrativa a imigração brasileira deixa de ser um pano de fundo e adquire centralidade dramática ao se entrelaçar com conflitos pessoais, disputas familiares e dilemas morais que estruturam o percurso das personagens. A novela tematiza, de forma direta, a vulnerabilidade de imigrantes diante de promessas de emprego ilusórias, contratos opacos, exploração física e emocional, e situações que se aproximam do trabalho análogo à escravidão, como apontamos. Essa abordagem dramatúrgica é particularmente relevante porque o jornalismo vinha noticiando, nos dois países, um crescimento alarmante de ocorrências envolvendo brasileiros submetidos a condições degradantes em terras lusitanas, tanto em fazendas e restaurantes, como em obras e serviços domésticos. A teledramaturgia, ao incorporar tais situações, opera, assim, como um “espelho” ampliado, capaz de devolver à sociedade imagens que podem tensionar a percepção coletiva sobre a imigração e suas contradições, a despeito, claro, de não se distanciar, como talvez pudesse mais, de simplificações que podem reforçar sentidos comuns.

Outro aspecto que merece ser considerado é o quanto a narrativa problematiza o imaginário da “vida melhor no exterior”, desromantizando a experiência europeia sem deixar de reconhecer suas nuances. Em vez de cristalizar a imagem de Portugal como destino promissor sem conflitos, a obra expõe fissuras: salários baixos, habitação precária, redes de intermediação suspeitas e a relutância de parte da sociedade portuguesa em lidar com a diversidade étnica e cultural trazida pelas novas ondas migratórias. Trata-se de uma operação estética e política que reposiciona o espectador diante de narrativas idealizadas sobre “fugir do Brasil”, desconstruindo expectativas e abrindo espaço para reflexão crítica.

Em paralelo, “Mania de Você” amplia seu escopo temático ao incorporar, de forma interligada, o tráfico de animais silvestres e o tráfico de pessoas, evidenciando como ambos se apoiam nas mesmas redes de ilegalidade transfronteiriça. Ao mobilizar esses elementos, a novela evidencia que crimes ambientais e crimes contra a dignidade humana não são esferas separadas, mas sistemas articulados que se alimentam mutuamente na lógica capitalista que transforma corpos em mercadorias. A presença desses temas reforça a vocação crítica da obra e inscreve a telenovela em um debate global sobre sustentabilidade, biodiversidade e bioeconomias ilícitas, retomando tensões também visíveis em outras narrativas ficcionais brasileiras contemporâneas.

A representação dos portugueses dentro da trama também se mostra estratégica para deslocar o olhar exclusivamente brasileiro e permitir que a narrativa dialogue com debates internos a Portugal, como a crescente preocupação com os fluxos migratórios, a reorganização do mercado de trabalho e a presença de redes criminosas internacionais. Longe de apresentar os cidadãos portugueses como caricaturas, a novela opera com gradações, mostrando desde indivíduos solidários com a presença brasileira, até outros que reproduzem discursos xenófobos, reforçando a tensão entre acolhimento e controle que marca a política migratória europeia contemporânea. Essa diversidade contribui para impedir a homogeneização cultural e sugere que a conflitualidade não é fruto de essências nacionais, mas de estruturas históricas e políticas que modulam as interações cotidianas.

### **Considerações finais**

Nesse texto, buscamos ressaltar que a dramaturgia brasileira, a partir de seu produto mais popular – a telenovela – incorporou muito das relações entre Brasil e Portugal, tornando-as concretas a partir de moldes ficcionais que criam pontes entre a novela e dilemas do cotidiano comum aos dois países. Sem deixar de compreender os limites que essas produções têm, inclusive os pautados pela necessária viabilidade comercial, acreditamos

que analisar e debater suas tramas é um movimento incontornável à Comunicação, pois é o que ocorre no cotidiano midiático. Em especial no brasileiro, no qual a telenovela conecta a rotina de milhões de pessoas, produzindo uma espécie de linguagem comum. O país se reconhece, discute, ri, se indigna, celebra e lamenta em frente às telas hoje. Assim, o acontecimento midiático se converte em uma narrativa social, onde a vida diária e suas situações corriqueiras encontram eco na amplificação que a mídia promove. Sem poder ser pensadas separadamente, a vida concreta e a vida mediada se interpenetram de tal maneira que se tornam mutuamente constitutivas. Em outros termos, o cotidiano fornece matéria para a narrativa midiática, e a mídia devolve ao cotidiano imagens e sentidos que moldam comportamentos, emoções e memórias.

Configuradas como arenas privilegiadas para a articulação entre ficção e realidade, entre presente e passado e podendo atuar na mediação de saberes, na atualização de debates públicos e na formação de uma consciência social crítica, a telenovela dialoga com a sociedade em seu tempo-espaço, dramatizando o cotidiano. Nesse viés, reinterpreta as tensões do presente e sugere horizontes de futuro, mesmo que se valha de estratégias narrativas atravessadas ou travadas pela lógica do gênero que a constituiu, como, por exemplo, a busca amorosa. Em “Mania de Você”, o próprio título traz a pista objetiva da centralidade temática que a move: o reencontro de um amor que nunca se perdeu. Essa “mola” que puxa os acontecimentos não se sustenta, no entanto, sem o entrelace de tramas que tragam credibilidade e sentido à narrativa. Na novela de João Emanuel Carneiro, o *link* social se constituiu a partir de uma percepção que o autor publicizou e que reverberou, inclusive, após o fim da trama, como a aprovação da nova Lei dos Estrangeiros demonstrou. A situação não acrescenta verossimilhança à narrativa, é claro, mas recupera o tema, em chave que permite maior compreensão dos acontecimentos.

O fato é que a linguagem popular da telenovela faz dela uma forma privilegiada de intervenção no tempo social, não apenas como reflexo, mas como

força ativa na construção simbólica da história coletiva brasileira, onde se reproduzem e transformam memórias. Rosane Svartman (2023:13) ressalta que, enquanto a telenovela integrar o repertório cultural do país, continuará a constituir-se como um produto de massa. E aí vale lembrar o que Dominique Wolton colocou há alguns anos:

A televisão brasileira se tornou a primeira de massa interativa do mundo. E isso muito antes das novas tecnologias. Todos conversam sobre as novelas, o que mostra à perfeição a tese do laço social que é a televisão. Mas não é só a realidade que inspira as novelas. São também as novelas que influenciam a realidade por uma espécie de ida e volta entre ficção e a realidade, talvez única no mundo. (Wolton, 2006: 163)

Por essa razão, sua fruição independe da plataforma, da mídia ou da tela em que é exibida, pois, ainda que se adapte às transformações tecnológicas e midiáticas, ao preservar sua essência e permanecer vinculada à identidade da televisão brasileira, com forte vínculo no que diz respeito à formação da opinião pública, ela capta e expressa padrões de comportamento, produzindo sempre debates que giram em todo o país. Colado ao cotidiano e ao incluir em suas tramas elementos da vida social, política e cultural do país, a telenovela capta, em cada momento histórico, o espírito do tempo, cristalizando-se como um dos mais poderosos dispositivos de memória coletiva do dia a dia da nação. As tramas, com seu cerne realístico da sociedade, têm potencial para atizar o senso de cidadania e é justamente essa união entre a narrativa ficcional e realidade que permite à telenovela tratar de temas complexos com a mesma naturalidade com que se conversa com um amigo ou um vizinho.

Se tudo isso vale, de modo geral, para compreender e localizar o gênero, é inevitável não deixar de apontar gradações. A despeito de ter a menor média de audiência entre as novelas das nove da TV Globo da história, com 21 pontos no PNT, “Mania de Você” atingiu 145 milhões de pessoas no Brasil enquanto esteve no ar. Isso quer dizer que, segundo os dados da Kantar Ibope Media, mais da metade da população brasileira assistiu a pelo menos um capítulo da novela. Um volume de audiência superior aos títulos mais

assistidos em muitas plataformas de *streaming* multinacionais. Além disso, a novela agradou também os membros do comitê do Emmy Internacional, que a incluíram entre as finalistas da categoria Telenovela em 2025.

Ao tratar de temas como tráfico de pessoas e animais, exploração migratória e desigualdades transnacionais, “Mania de Você” envolveu sua trama em temáticas relevantes, com tratamentos estéticos e narrativos variados. Por exemplo, houve preocupação evidente em destacar pontos turísticos de Lisboa, privilegiando sequências gravadas durante o dia em planos bem abertos, enquanto as breves cenas noturnas traziam mais closes e enquadramentos fechados. Outro aspecto que pode ser aventado é a ênfase nos desafios e violências que envolvem a migração brasileira para o país, com a quase totalidade dos personagens concentrados nas camadas de baixa renda, sem contrapontos de como são acolhidas as pessoas de outros estratos econômico-sociais. São pontuações pertinentes, que podem ser oralizadas nos debates que naturalmente ocorrem entre o público. Afinal, trata-se de um gênero que permite indicativos de acertos e equívocos, quase sempre traduzidos pela adesão ou rejeição do público. Enfim, como todo produto cultural, a telenovela é condicionada por seu tempo. O quanto há de permanência e potencial de expressão desse tempo que ela circunda, ainda se prende, não raro, nas próprias tensões e contradições que dão lastro à competência da equipe que a viabiliza e do público que a consome.

## Referências Bibliográficas

Amato, G. Brasileiros ficam com 25% das cidadanias atribuídas por Portugal. *Jornal O Globo*. 24 de novembro de 2025. <https://oglobo.globo.com/blogs/portugal-giro/post/2025/11/brasileiros-ficam-com-25percent-das-cidadanias-atribuidas-por-portugal.ghtml>.

AP Air Portugal. Mania de Você: destaque na novela, Portugal é pra todo tipo de turista. *Gshow*. 29 de setembro de 2024. [https://gshow.globo.com/ep/tap/noticia/mania-de-voce-destaque-na-novela-portugal-e-pra-todo-tipo-de-turista.ghtml?utm\\_source=whatsapp&utm\\_medium=share-bar-desktop&utm\\_campaign=materias](https://gshow.globo.com/ep/tap/noticia/mania-de-voce-destaque-na-novela-portugal-e-pra-todo-tipo-de-turista.ghtml?utm_source=whatsapp&utm_medium=share-bar-desktop&utm_campaign=materias).

- Barbosa, M. (2021). O espetáculo da vida vivida e a história como vir a ser. *Revista Mídia e Cotidiano*, 15(3), 1–15.
- Castro, N. Sucessos nacionais como ‘Dancin days’ e ‘Fina estampa’ ganham remakes no exterior. *Jornal O Globo*. 9 de setembro de 2012. <https://oglobo.globo.com/cultura/televisao/sucessos-nacionais-como-dancin-days-fina-estampa-ganham-remakes-no-exterior-6020789>.
- Certeau, M. de. (2012). *A invenção do cotidiano: Artes do fazer* (9.<sup>a</sup> ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Dias, G. Portugueses no Brasil: confira nomes da dramaturgia revelados em novelas brasileiras. *Gshow*. 22 de abril de 2020. <https://gshow.globo.com/cultura-pop/famosos/noticia/portugueses-no-brasil-confira-nomes-da-dramaturgia-revelados-em-novelas-brasileiras.ghtml>.
- Globo. (2025). *Memória Globo: Mania de Você*. <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/mania-de-voce/>
- Javorski, E. (2017). Portugueses na telenovela brasileira: Um panorama histórico. *Interin*, 22(1), 75–93.
- Kantar IBOPE Media. (2024). *Inside Video: Pesquisa sobre consumo de vídeo*. <https://kantaribopemedia.com/inside=-video2024-2-/?submissionGuid-7f64f5ad-ffe3-4697-a172-1f9fd9b2a4c4>
- Lima, A. (2024). “Uma novela sobre sonhos, sobre mudar a própria vida”, diz autor de trama sobre imigração em Portugal. *DN Brasil*, 11 de agosto de 2024, s/p. Disponível em <https://dnbrasil.dn.pt/uma-novela-sobre-sonhos-sobre-mudar-a-propria-vida-diz-autor-de-trama-da-globo-sobre-imigracao-em-portugal>.
- Lopes, M. I. V. de. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, 3(2), 21–47.
- Mania de Você. (2025). Telenovela. Direção artística de C. Araújo; autoria principal de J. E. Carneiro. TV Globo. <https://globoplay.globo.com/mania-de-voce/t/cZQFMsrYH/>
- Martín-Barbero, J. (2009). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

- Moura, B. de F. Presença de TV diminui e 42,1% dos lares com o aparelho têm streaming. Agência Brasil. <https://agenciabrasil.ebc.com.br/general/noticia/2024-08/presenca-de-tv-diminui-e-421-dos-lares-com-televisao-tem-streaming>.
- Rede Globo. Confira 10 novelas brasileiras que fizeram sucesso em Portugal. Gshow/Rede Amazônica. 22 de abril de 2022. <https://redeglobo.globo.com/redeamazonica/noticia/relembre-10-novelas-brasileiras-que-fizeram-sucesso-em-portugal.ghtml>.
- Rede Globo. Globo celebra alcance de mais de 100 milhões de pessoas por dia. TV Globo. 23 de outubro de 2017. <https://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/globo-celebra-alcance-de-mais-de-100-milhoes-de-pessoas-por-dia.ghtml>
- Rede Globo. Globo reforça seu compromisso histórico com o mercado audiovisual brasileiro no Rio2C. Globo. 3 de junho de 2024. <https://somos.globo.com/novidades/noticia/globo-reforca-seu-compromisso-historico-com-o-mercado-audiovisual-brasileiro-no-rio2c.ghtml>.
- Rede Globo. Pesquisadora Isabel Cunha fala sobre as telenovelas em Portugal. Globo Universidade. 18 de outubro de 2011 <https://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/10/pesquisadora-isabel-cunha-fala-sobre-telenovelas-em-portugal.html>.
- SIC Notícias. SIC e Globo renovam parceria para os próximos 6 anos. 16 de maio de 2022. <https://sicnoticias.pt/cultura/2022-05-16-sic-e-globo-renovam-parceria-para-os-proximos-6-anos>.
- Svartman, R. (2023). *A telenovela e o futuro da televisão brasileira*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Thompson, F. Telenovelas brasileiras transcendem fronteiras e ditam costumes. E Portugal adora. Público, 06 de outubro de 2024. Disponível em <https://www.publico.pt/2024/10/06/publico-brasil/noticia/telenovelas-brasileiras-transcendem-fronteiras-ditam-costumes-portugal-adora-2106690>.

- Vieira, M. (2025). Brasil e Portugal: uma amizade bicentenária. *Journal Público (Br)*, 29.08.2025. Disponível em <https://www.publico.pt/2025/08/29/publico-brasil/opiniaio/brasil-portugal-amizade-bicentenario-2145281>.
- Wolton, D. (2006). *Elogio do grande público*. São Paulo: Ática.

# **BIOMAS BRASILEIROS EM TELENOVELAS E SÉRIES NACIONAIS: ABORDAGENS DA CRISE SOCIOAMBIENTAL ATRAVÉS DA FICÇÃO SERIADA**

BRAZILIAN BIOMES IN NATIONAL TELENOVELAS  
AND SERIES: APPROACHES TO THE SOCIO-  
-ENVIRONMENTAL CRISIS THROUGH SERIALIZED  
FICTION

Ligia Vieira Bruno<sup>1</sup>

## **Introdução**

O Brasil, uma nação de dimensões continentais e megadiversidade biológica, encontra-se hoje no epicentro da crise socioambiental global, na qual eventos climáticos extremos expõem a urgência de uma reavaliação profunda de nossos modelos de desenvolvimento. No entanto, a crise climática de hoje não é mais somente uma questão do campo das ciências naturais. Hoje, é também uma questão do campo da Comunicação, que demanda soluções interdisciplinares.

Nesse cenário, a maneira como a sociedade brasileira percebe, nomeia e se relaciona com a biodiversidade do país torna-se uma questão de segurança e soberania nacional. A mídia audiovisual atua dessa forma como um espelho, no qual a audiência pode se enxergar, se questionar e se reavaliar coletivamente, agindo como um potente motor na construção de uma consciência crítica sobre a destruição ambiental<sup>2</sup>.

1. Doutoranda no curso de Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes (ECA–USP/Brasil). Membro do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN). E-mail: ligiavbruno@usp.br.

2. A relevância do setor audiovisual como vetor de engajamento ambiental foi reafirmada durante a COP-30, sediada em Belém/Brasil em 2025. Estela Renner, co-fundadora da Maria Farinha Filmes, afirmou no evento que “o audiovisual brasileiro atua como um agente diplomático capaz de sensibilizar a opinião pública, posicionando a biodiversidade brasileira no centro do debate geopolítico contemporâneo”.

Em especial a ficção televisiva brasileira apresenta-se como uma narrativa da nação (Lopes, 2003), desempenhando um papel central na construção, representação e negociação dos sentidos da identidade nacional, demonstrando assim um enorme potencial para a agenda socioambiental. As telenovelas e séries refletem as transformações sociais, culturais e políticas, ajudando a consolidar símbolos, valores e imaginários coletivos. Com produções que transitam da televisão linear para o streaming ou que fazem o percurso inverso, o panorama atual revela um ecossistema de circulação audiovisual amplo e dinâmico no campo da ficção televisiva e seriada no Brasil.

Assim, diante de uma realidade pungente e a de uma ficção engajada, o presente trabalho tem por objetivo analisar a representação dos biomas brasileiros na ficção seriada nacional, estabelecendo conexões entre essa representação e a noção de uma *identidade* (Hall, 2000, Ortiz, 1985) brasileira. Cruzam-se as definições de *identidade* com o campo da ficção seriada e televisiva, vista no Brasil como uma *narrativa da nação* (Lopes, 2003) dotada de *hegemonia audiovisual* (Martín-Barbero, 2001). Assim, a pesquisa busca compreender de que forma as escolhas de produção audiovisual influenciaram a representação da problemática da conservação dos recursos naturais do país: se o fazem expressando uma identidade nacional na transmissão desta mensagem, e se são representações inerentemente permeadas por *estereótipos* (Shohat & Stam, 2006), tecendo uma avaliação final sobre como a ficção seriada age dentro de uma *política da ficção* (Rancière, 2010) e possui relevância e potencial para debater, com maior frequência e intensidade, a crise climática atual.

Com o encadeamento destes conceitos, o artigo segue a uma análise de conteúdo (Bardin, 1977), de um *corpus* de quatro ficções seriadas nacionais, que operam em diferentes janelas de exibição: dois *remakes* recentes de telenovelas da TV Globo, *Pantanal* (2022) e *Renascer* (2024), que representam o bioma pantaneiro e a Mata Atlântica, e duas produções originais de *streaming* da Globoplay, *Guerreiros do Sol* (2025) e *Aruanas* (2019), protagonizando a Caatinga e a Amazônia. Dada a necessidade de um recorte,

a análise recai sobre a linguagem audiovisual e os simbolismos presentes na vinheta de abertura e na narrativa geral das quatro obras.

As considerações finais sintetizam as análises e dialogam com autores do campo da comunicação socioambiental, instigando a pensar novas abordagens comunicativas que respondam aos desafios socioambientais do nosso tempo. Espera-se poder estabelecer diálogos que ensejem a capacidade de séries e telenovelas em atuarem como *narrativas da nação*, o que lhes confere uma responsabilidade única no cenário apresentado, no qual a busca por uma conscientização socioambiental é, portanto, uma busca pela definição da própria identidade do Brasil na era da emergência climática.

### **A biodiversidade brasileira entre o exótico e o ancestral: uma questão de identidade**

Ao longo da história humana, criar histórias ficcionais sempre foi um mecanismo de formação social e cultural. A ficção historicamente exerce uma função pedagógica de mediar simbolicamente a relação entre o homem e o coletivo, e entre o homem e seu entorno. Além disso, essa narrativa aplicada ao formato audiovisual exerce, com variadas combinações de imagem e som, uma função política ao selecionar quais valores simbólicos serão testados e validados pelo imaginário popular, ajudando assim a criar uma noção de identidade nacional.

No contexto da América Latina, a formação de identidade nacional operou precisamente como uma comunidade imaginada, uma “invenção”<sup>3</sup> necessária para conferir coesão a países caracterizados por uma vasta pluralidade racial, linguística e geográfica, com culturas marcadas historicamente pelo colonialismo. Diante desta perspectiva histórica, nos debruçamos mais profundamente sobre dois conceitos de *identidade*.

Stuart Hall (2000) observa o sujeito inserido na pós-modernidade, cético e fragmentado entre o fim de grandes verdades hegemônicas do final do

3. Já disse o escritor mexicano Edmundo O’Gorman, que “a América não foi descoberta, mas inventada”.

século XX, e o início de novos processos sociais e tecnológicos no século XXI. Hall emprega o conceito de *identidade* para designar um “ponto de sutura”, que une as práticas e discursos que convocam os indivíduos aos processos de constituição de subjetividades. Segundo o autor, as identidades são então pontos ou posições de representação que o indivíduo adota, sempre estabelecidas a partir da perspectiva de um “outro”. A busca por *identidade* é, para o autor, um processo de identificação em constante negociação.

Já Renato Ortiz, observando o sujeito do Sul Global<sup>4</sup>, inserido na modernidade periférica do Brasil, converge com o pensamento de Hall ao sustentar que “toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença” (Ortiz, 1985: 7), identificando esse elemento externo como a presença estrangeira na América Latina. O foco principal de sua análise é, portanto, uma *identidade* nacional forjada a partir de um discurso simbólico. E, para Ortiz, o processo de construção dessa nacionalidade está profundamente ligado a uma reinterpretação dos sentidos do “popular” por diversos grupos sociais, que debatem entre si sobre os “verdadeiros” simbolismos da nação:

A questão que se coloca não é de se saber se a identidade ou a memória nacional apreendem ou não os “verdadeiros” valores brasileiros. A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem? (Ortiz, 1985: 139)

As articulações propostas por Ortiz convergem na direção de uma *identidade* como construção coletiva e discursiva, ressoando com o contexto histórico latino-americano apresentado. Ambos os autores concordam que a construção de *identidade* é um processo contínuo em constante negociação, e Ortiz portanto desmistifica a existência de uma identidade brasileira “pura” ou estática, argumentando que se trata de uma permanente disputa simbólica. Isso dialoga com a ideia de uma *narrativa da nação* (2003) também em

4. “Sul Global” refere-se a uma identidade geopolítica e socioeconômica de países na América Latina, África, Ásia e Caribe, caracterizados por histórias de colonialismo, economias emergentes e desigualdades, que buscam uma nova voz na política mundial, desafiando a ordem hegemônica Norte-Sul.

disputa na ficção televisiva e seriada, proposta por Maria Immacolata Lopes. A influência da ficção televisiva e das narrativas seriadas na estruturação do imaginário social é um fenômeno de grande relevância cultural, especialmente em territórios como o Brasil, onde a TV tem um alcance nacional massivo<sup>5</sup>. As telenovelas e séries, devido ao seu consumo coletivo e simultâneo, funcionam como importantes espaços de debate. Elas não apenas refletem as nuances de uma sociedade, mas ativamente as moldam, construindo, junto ao público, narrativas hegemônicas e contra-hegemônicas sobre o que “ser brasileiro” significa:

Ela possui uma penetração intensa na sociedade brasileira devido à sua peculiar capacidade de criar e de alimentar um «repertório comum», por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras. Longe de promover interpretações consensuais mas, antes, produzir lutas pela interpretação de sentido, esse repertório compartilhado está na base das representações de uma comunidade nacional imaginada que a TV capta, expressa e constantemente atualiza (Lopes, 2003: 18).

A ficção televisiva seriada estabelece, portanto, um pacto com o público, no qual paisagens, sotaques, músicas e outros elementos audiovisuais são apresentados como elementos compartilhados da realidade nacional. E, longe de promover consensos, permite também que o público negocie, em tempo real, os sentidos desse repertório e os limites e as complexidades dessa identidade em constante mutação (Lopes, 2009). Funciona como uma matriz de imaginários, reforçando ou desconstruindo as referências que compõem os sentidos de nação, através de seus *recursos comunicativos* (Lopes, 2009)<sup>6</sup>. A teledramaturgia se torna assim um campo crucial, onde a nação se vê, se reconhece e,

5. Segundo Rosana Soares, a reivindicação para se levar a TV a sério já é bastante conhecida no meio acadêmico brasileiro, por meio da obra de Arlindo Machado, que afirma: “a televisão é um reservatório de possibilidades estéticas antes de estar a serviço do real” (Soares, 2013: 173, *apud* Machado, 2006: 207).

6. Na definição de Lopes (2009: 32), abordar a telenovela como dotada de *recursos comunicativos* é identificá-la como um “componente de políticas de comunicação/cultura que perseguem o desenvolvimento da cidadania e dos direitos humanos na sociedade”, servindo como um espaço público de discussão de temas relevantes para a realidade nacional política, social ou moral, atuando como um “espelho” da nação e construindo identidade e memória.

principalmente, se imagina coletivamente, e, assim, “o debate sobre a identidade continua em aberto na América Latina” (Martín-Barbero, 1997: 260). A ficção televisiva, é, portanto, vista aqui como uma *narrativa da nação*, que reflete e, ao mesmo tempo, constrói identidade (Lopes, 2003). Sob essa ótica, o repertório simbólico da ficção revela facetas mais profundas, trabalhando com parâmetros de uma *política da ficção* (Rancière, 2010).

A ideia de *política da ficção* em Jacques Rancière (2010) refere-se à maneira como a literatura – e, de forma mais ampla, as artes – rearranjam mais democraticamente a *partilha do sensível* e, portanto, têm uma dimensão profundamente política no sentido estético<sup>7</sup>. Para o autor, a ficção não é apenas “mentira” ou invenção, mas uma capacidade de construir um “outro mundo”, que rearranja o que é visto e o que é pensado, decidindo quais símbolos farão parte do repertório partilhado, criando assim uma nova *partilha do sensível* mais ampla socialmente. Rancière dialoga diretamente com as ideias de Ortiz e Lopes, com suas definições de *identidade* e *narrativa da nação*.

No contexto latinoamericano, o papel da imagem representativa da ficção televisiva na construção da identidade nacional ganha também uma nova camada crítica essencial ao articularmos o conceito de *estereótipo* (Shohat & Stam, 2006). Para os autores, o *estereótipo* é, fundamentalmente, uma construção ideológica que serve para justificar relações de poder e dominação, funcionando através de reducionismo, condensando uma complexidade cultural vasta em poucos traços essenciais e fixos (como o “bom selvagem”, ou o “latino exageradamente emotivo”), sugerindo que essas características são inerentes, imutáveis e naturais a um grupo (Shohat & Stam, 2006).

Existe uma linha tênue entre esses conceitos na ficção televisiva de países colonizados, subjugados a representações redutivas e pré-determinadas. Shohat e Stam (2006: 267) observam que as plateias latino-americanas historicamente reconhecem e reagem aos retratos caricatos de suas culturas.

7. Rancière não se refere à política no sentido de ações governamentais, mas sim como um mundo comum é configurado, estabelecendo quem tem o direito de ser visto, ouvido, e de ter suas ações consideradas significativas.

Dialogando com Rancière, argumentam que, embora o realismo total seja impossível, o espectador possui um “sentimento do real” com uma bagagem cultural prévia, que o permite aceitar, questionar ou subverter preconceitos.

Porém, o *estereótipo* também pode agir de forma dupla na negociação da identidade nacional, especialmente quando é subvertido e “reinventado” a partir de uma perspectiva do Sul global. A própria Natureza brasileira, historicamente exotificada pelo olhar estrangeiro, pode ser reapropriada e reintroduzida como elemento de brasilidade, e se tornar parte do repertório partilhado como motivo de orgulho nacional.

Veremos a seguir quatro exemplos de representações da biodiversidade brasileira em cena, em cujas análises buscaremos diferenciar elementos identitários genuínos de *estereótipos* redutores aplicados aos biomas nacionais, reconhecendo também quando estes elementos se cruzam nas quatro representações singulares de protagonismo dos biomas brasileiros.

### **O território como protagonista: estudos de caso em séries e telenovelas nacionais**

Partindo da metodologia de análise de conteúdo de Laurence Bardin (1977), foi realizada uma análise prévia à escrita deste artigo para constituição do *corpus*, guiada pela identificação da presença marcante de biomas brasileiros nas narrativas, seja essa presença manifestada pela representação física dos biomas na fotografia, seja pela identificação cultural regional inerente a cada parte do Brasil. Nas quatro obras escolhidas, a natureza local deixa de ser um cenário passivo para se tornar um agente carregado de significados na narrativa, onde se torna a lente necessária para traduzir a complexa e heterogênea formação identitária do país.

A partir da identificação do tema central que compõe o *corpus*, adentramos na exploração do material, que, com uma pré-análise bem realizada, “(...) não é mais do que a administração sistemática das decisões tomadas” (Bardin, 1977: 101). Assim, a análise seguirá qualitativamente considerando a vinhetagem de abertura e da narrativa geral de cada obra, por serem elementos que

estabelecem o tom, o ritmo e a estética da ambientação que guiará o espectador por toda a narrativa, compreendendo como o realismo maravilhoso em *Pantanal*, o pacto socioeconômico com a terra em *Renascer*, a desmistificação histórica do sertão em *Guerreiros do Sol* e o ativismo ambiental em *Aruanas* são articulados visual e narrativamente em torno dos quatro biomas respectivamente representados: o Pantanal, a Mata Atlântica, a Caatinga e a Amazônia<sup>8</sup>.

O *remake* da telenovela *Pantanal* é uma produção da TV Globo adaptada por Bruno Luperi, baseada no texto de 1990 de seu avô, Benedito Ruy Barbosa. Composta por 167 capítulos, a obra de horário nobre (21h) estreou em 28 de março de 2022 sob a direção artística inicial de Rogério Gomes e, posteriormente, de Gustavo Fernandez. Gravada no Mato Grosso do Sul, a trama narra a saga geracional de José Leôncio (Marcos Palmeira), um fazendeiro cuja vida foi marcada pelo desaparecimento misterioso de seu pai, Joventino (Osmar Prado), que se embrenha na mata e transfigura-se na figura mítica do Velho do Rio, uma entidade protetora do bioma pantaneiro.

A narrativa central desenvolve-se a partir do conflito entre José Leôncio e seu filho, Jove (Jesuíta Barbosa), um jovem criado na metrópole carioca que retorna ao Pantanal para se reaproximar do pai. O eixo dramático ganha força com o envolvimento de Jove e Juma Marruá (Alanis Guillen), uma jovem selvagem que herdou da mãe a lenda de se transformar em onça-pintada. Entrelaçando o gênero Realismo Maravilhoso com o drama rural, a sinopse retrata a preservação ambiental em meio às complexas relações familiares, culminando na redenção dos personagens diante das forças ancestrais da natureza pantaneira. O ano de lançamento de *Pantanal* (2022) no Brasil foi dominado por eleições

8. Vale mencionar que foram deixados de lado dois dos cinco biomas brasileiros: o Cerrado, que se estende por oito estados nas regiões Nordeste e Centro-Oeste, e o Pampa, que abrange dois estados ao Sul do país. Essa escolha foi feita principalmente por conta da necessidade de um recorte, que também visava analisar obras recentes. No caso do Pampa, há uma falta de representação recente do bioma na ficção seriada, ficando essa representação contida a telenovelas mais antigas, como *A Casa das Sete Mulheres* (TV Globo, 2003). Com o bioma Cerrado, há duas produções recentes, *Vermelho Sangue* (Globoplay, 2025) e *Reencarne* (Globoplay, 2025), ambas do gênero terror. Porém, por serem produções muito recentes, há ainda poucas análises em torno das mesmas, representando uma problemática contrária à exclusão do Pampa. No caso do Cerrado, segundo maior bioma em extensão territorial, valeria a pena aguardar um pouco mais para observar como estas séries se consolidam.

gerais, em uma polarização entre o então presidente Jair Messias Bolsonaro e o atual presidente Luiz Inácio Lula da Silva. O país ainda saía da fase aguda da pandemia de COVID-19, mas os impactos sociais desse período ainda eram acentuados, evidentes no aumento da desigualdade, da desinformação e da insegurança alimentar. Em meio ao intenso clima eleitoral e ao registro de taxas alarmantes de desmatamento, as questões climáticas e a proteção dos biomas ganharam proeminência no debate público, com forte conscientização sobre a necessidade de reconstrução da agenda ambiental brasileira.

A exibição do *remake* de *Pantanal* coincidiu com essa efervescência no debate ambiental e político no Brasil, e conseguiu manter o bioma em foco dentro e fora da ficção. Segundo Eugênio Bucci, “A TV conseguiu produzir a unidade imaginária onde só havia disparidades materiais. Sem tal unidade, o Brasil não se reconheceria Brasil” (2004: 22, *apud* Massarolo et al., 2022: 201). Em 2022, essa unidade foi mobilizada para que a nação se reconhecesse em meio às cinzas das queimadas, transformando a proteção do território em um debate sobre a própria sobrevivência nacional ante à crise.

Conforme destacam Massarolo e Mesquita (2022), a produção funciona como um *recurso comunicativo* para a cidadania, no qual a sustentabilidade socioambiental é inserida como eixo estruturante da trama. A evolução do pensamento ambiental é conduzida por Jove, que confronta o tradicionalismo agrário de José Leôncio discutindo o uso de novas tecnologias e a necessidade de uma pecuária sustentável.

A abertura do *remake* de *Pantanal* estabelece uma estética que exalta a biodiversidade pantaneira como patrimônio nacional, utilizando tecnologia fotográfica de ponta para sobrepor imagens da fauna e flora pantaneira em silhuetas humanas, simbolizando a integração homem-natureza ao som da música de Marcus Viana, agora interpretada por Almir Sater e Maria Bethânia. No entanto, diferentemente da versão original de 1990, a vinheta revela uma tensão entre uma beleza exótica e uma *sustentabilidade socioambiental* (Massarolo et al., 2022), pois a fotografia exuberante também expõe as cicatrizes de um bioma que, hoje, está mais seco e vulnerável. O capítulo

81 destaca-se nesse aspecto, apresentando uma sequência de três minutos em que o Velho do Rio e a fauna local sentem de forma visceral e síncrona a dor das queimadas.

A narrativa utiliza o Realismo Maravilhoso para criar uma simbiose entre homem e fauna, apresentando o bioma como uma terra sagrada<sup>9</sup>, que impõe sua voz sobre a cobiça do ser humano. A construção de uma identidade nacional através do bioma manifesta-se portanto no uso desse elemento mágico ou maravilhoso para elevar o Pantanal a um patamar de território místico. Essa integração não é apenas uma estética para a telenovela, mas uma ferramenta política e cultural que posiciona o bioma como detentor de um direito ancestral, forjando uma identidade em que o próprio brasileiro é definido pela sua simbiose com a biodiversidade.

No entanto, aplicando as ideias de Shohat & Stam (2006), o elemento fantástico também pode flertar com o *estereótipo* ao apresentar o bioma como uma caricatura bucólica, um reduto de exotismo imutável, onde a realidade parece suspensa no tempo:

A telenovela exhibe um microuniverso fantástico, que critica a exploração socioambiental, mas que, por si só, é insuficiente para compreender uma realidade complexa em que agentes econômicos, políticos e sociais atuam na exploração do bioma (Massarolo et. al, 2022: 214).

Conforme argumenta Massarolo (2022: 214), corre-se o risco de ignorar que o Pantanal é também um espaço de conflitos agrários, tecnologia e diálogos contemporâneos, transformando a natureza em um cenário exótico para consumo do público urbano. Apesar da argumentação, o que se observa é que a novela busca uma “foto honesta”<sup>10</sup> da realidade pantaneira, ao abordar de forma bilateral os conflitos locais do bioma.

9. É importante aqui estabelecer uma diferença entre a ideia de um paraíso sagrado, para um paraíso inesgotável, o que estereotipa o território pantaneiro como um mero recurso natural.

10. Expressão usada pelo autor Bruno Luperi, em conferência na PUC-RIO durante o IX Encontro Obitel Brasil 2025, cujo tema foi o papel da telenovela como *recurso comunicativo* para cidadania, com *Pantanal* como estudo de caso.

Assim, no que tange à *identidade*, pode-se afirmar que o elemento maravilhoso em *Pantanal* é a principal unidade de registro encontrada que cumpre um papel pedagógico, validando a importância da preservação como um valor fundamental da brasilidade, conectando o folclore à urgência de um novo conceito de país. Com a denúncia das queimadas, ao mostrar que o bioma pode deixar de existir, a telenovela torna-se um “agente central do debate sobre a identidade do país” (Lopes, 2003:17) diante da urgência climática. No capítulo final, o encontro entre pai e filho sela a sucessão da guarda do bioma pantaneiro, garantindo que a sabedoria ancestral seja transmitida, e que “os filhos dos nossos filhos verão”<sup>11</sup> a floresta ainda viva.

O *remake* da telenovela *Renascer*, também com autoria de Bruno Luperi, foi produzida pela TV Globo e baseada no texto de Benedito Ruy Barbosa, de 1993. Composta por 197 capítulos, a obra estreou em 22 de janeiro de 2024 sob direção artística de Gustavo Fernandez. Gravada em Ilhéus, na Bahia, narra a história de José Inocêncio (Marcos Palmeira), um fazendeiro de cacau que construiu seu império a partir de um pacto mítico de não morrer, firmado ao fincar um facão aos pés de um grande Jequitibá-rei<sup>12</sup>.

A narrativa evolui a partir do conflito entre José Inocêncio e seu filho caçula, João Pedro (Juan Paiva), a quem o pai culpa pela morte da esposa, Maria Santa (Duda Santos), falecida no parto. Com a chegada de Mariana (Theresa Fonseca), que desperta o desejo do pai e do filho, o conflito se reacende. A trama retrata a cultura do cacau, as relações familiares e a regeneração produtiva através da agrofloresta, entrelaçada à exuberância da Mata Atlântica, um dos biomas mais devastados do Brasil<sup>13</sup>.

A abertura do *remake* de *Renascer* utiliza macrofotografia e texturas terrosas para acompanhar o ciclo do cacau, desde a germinação da semente até a torra do fruto. As imagens fundem o corpo humano com as raízes e folhas do jequitibá, simbolizando o renascimento e a conexão mística de

11. Trecho introduzido na música de abertura do *remake* de *Pantanal*, escrita por Marcus Viana.

12. Nome popular dado a uma árvore nativa da Mata Atlântica, patrimônio natural brasileiro e conhecido por sua robustez e longevidade, podendo viver centenas de anos e atingir 60 metros de altura.

13. Restam hoje cerca de 24% da cobertura original da Mata Atlântica.

José Inocêncio com a terra, reiterando, como em *Pantanal*, uma relação socioambiental entre o homem e o bioma. Ao som de “Lua Soberana”, canção de Sérgio Mendes reinterpretada por Xênia França e Luedji Luna, o visual exalta a força da natureza e a ancestralidade histórica do cenário baiano. No *remake* de *Renascer*, a Mata Atlântica é situada como berço de uma identidade fincada na terra, mas Álvaro Cruz (2024: 337) observa que a obra é também “reimaginada” para os dilemas contemporâneos. Assim, aqui a identidade nacional é mediada entre a conservação da biodiversidade e da ancestralidade da floresta, e a subsistência social do sul da Bahia através do sistema de cabruca<sup>14</sup>, propondo uma atividade econômica fundamentada no manejo sustentável. Segundo Cruz, essa transição estética é o que parece definir um “caráter háptico” para a nova versão.

Entretanto, a obra ainda lida com o *estereótipo* do coronelismo, onde indígenas e trabalhadores rurais orbitam a trajetória do protagonista branco central da trama. Observa-se também que o refinamento estético e pedagógico do *remake* com relação a questões ambientais parece ainda contrastar com o tratamento dado à representação de povos indígenas. Daniela Jakubaszko (2025) aponta que a representação indígena raras vezes rompe com estereótipos, e que a ficção televisiva ainda opera sob um risco de isolar essas figuras no campo do exótico, retirando-lhes a sua agência histórica, pois as estereotipagens “tendem a escapar e transbordar para além do controle de autoria/direção/produção, sobretudo quando resvalam nos desafios da construção de narrativas imersas na interculturalidade” (Jakubaszko & Jakubaszko, 2025: 25).

Jakubaszko e Jakubaszko observam que a obra reflete uma tensão entre o reconhecimento do bioma e a permanência de velhas dicotomias. Enquanto a fotografia convida à valorização da agrofloresta, a narrativa ainda mantém “forte a dicotomia selvageria *versus* civilização, por meio da naturalização das relações assimétricas” (Jakubaszko & Jakubaszko, 2025: 25). Para as autoras, o avanço da telenovela brasileira como ferramenta de comunicação

14. Modelo agroflorestal onde o cacau (ou outras culturas como cupuaçu) é cultivado sob a sombra de árvores nativas da Mata Atlântica, sendo um exemplo de produção em harmonia com o meio ambiente.

intercultural depende da superação dessa barreira, permitindo que os povos originários sejam vistos não como seres exóticos ou selvagens, mas como povos nações que habitam e convivem com a mesma materialidade úmida e verdejante que a câmera agora consegue captar. Ainda assim, como observado em outras frentes, o *remake* de *Renascer* foi um marco importante na conscientização socioambiental através de ficção televisiva seriada.

Transitando para as produções de *streaming*, a telenovela *Guerreiros do Sol* é uma produção da Globoplay escrita por George Moura e Sergio Goldenberg, livremente inspirada nas figuras históricas de Lampião e Maria Bonita. Composta por 45 capítulos, a obra estreou em 11 de junho de 2025 sob a direção artística de Rogério Gomes. Gravada em locações no sertão da Paraíba, Pernambuco, Sergipe e Alagoas, narra a saga de Josué (Thomás Aquino), um líder cangaceiro que desafia a estrutura latifundiária e os coronéis da região, e Rosa (Isadora Cruz), uma mulher que se junta ao bando após um casamento infeliz. A narrativa central desenvolve-se a partir da fuga e da resistência dos cangaceiros contra as forças volantes e a opressão dos poderosos locais, explorando também a força feminina no cangaço através do protagonismo de Rosa.

Baseando-se na historiografia do cangaço e nos estudos de Frederico Pernambucano de Mello (2011) sobre o banditismo no Nordeste, a série utiliza o sertão alagoano como um agente de resistência, e não como um cenário inerte, *estereótipo* muito popularizado de uma imutável aridez do solo nordestino. A vinheta de abertura foca na textura do solo e na resiliência da vegetação, reafirmando a cultura sertaneja como parte de uma identidade nacional que sobrevive às adversidades. A força narrativa já se manifesta na sequência de abertura do primeiro episódio, com uma longuíssima cena de batalha em plano-sequência, onde o fim da narrativa se apresenta no começo, encerrando o prólogo em *zoom out* ao som de Alceu Valença. Demonstra-se um vigor estético e uma qualidade técnica que eleva o cangaço a um novo patamar de representação<sup>15</sup>.

15. Em clipping do portal NaTelinha (2025), a obra é apontada como a melhor novela já lançada pelo streaming no Brasil, destacando-se por sua capacidade de equilibrar

Conforme destacado na coluna de Maurício Stycer da Folha de S.Paulo<sup>16</sup>, *Guerreiros do Sol* realiza um movimento de desconstrução do estereótipo da Caatinga como um bioma de “morte e escassez absoluta”, confrontando preconceitos linguísticos<sup>17</sup>. Ao evitar um *reducionismo essencialista* (Shohat & Stam, 2006), a série evita um olhar estrangeiro, e reforça o que Jakubaszko (2025) defende sobre a necessidade de representações que superem dicotomias, permitindo que o sertão seja visto em totalidade física e cultural.

Por fim, saindo das telenovelas e adentrando na ficção das séries de *streaming*, talvez a produção mais representativa da temática deste artigo seja a série *Aruanas*, uma produção original da Globoplay em parceria com a produtora Maria Farinha Filmes, escrita por Estela Renner e Marcos Nisti. Composta por duas temporadas em 20 episódios, a obra estreou em 2 de julho de 2019 sob direção artística de Carlos Manga Jr. Gravada na Amazônia, maior bioma do mundo, conta a saga de três amigas fundadoras de uma ONG ambiental: a advogada Natalie (Débora Falabella), a jornalista Luiza (Leandra Leal) e a antropóloga Verônica (Taís Araújo). Acompanhadas da estagiária Clara (Thainá Duarte), elas investigam crimes ambientais cometidos por uma mineradora na fictícia cidade de Cari, no interior do Amazonas. A narrativa central desenvolve-se a partir do enfrentamento entre as ativistas e o poderoso lobby da mineração ilegal, expondo o desmatamento e a contaminação de rios que ameaçam as comunidades indígenas e o equilíbrio do bioma, culminando em um manifesto sobre a importância vital da Amazônia para a consciência coletiva global.

*Aruanas* representa um ápice na articulação entre entretenimento e ativismo. Segundo Adriana Pierre Coca e Miriam Nogueira Tavares (2022), a obra insere a Agenda 2030 da ONU na pauta da ficção seriada, transformando

o fôlego da teledramaturgia tradicional com o rigor técnico das plataformas digitais: <https://natelinha.uol.com.br/colunas/quarta-parede/2025/07/23/por-que-guerreiros-do-sol-e-a-melhor-novela-ja-lancada-pelo-streaming-no-brasil-228913.php>

16. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/06/guerreiros-do-sol-um-texto-sofisticado-e-tracos-de-produto-popular.shtml>

17. A obra desvincula o território do termo pejorativo “catinga”, palavra relacionada a um mau odor, para restituir a “Caatinga” como mata branca, apresentando o Nordeste como um território vibrante de resistência e identidade.

o primeiro episódio em um manifesto contra o garimpo e o desmatamento ilegal. A abertura, carregada de simbolismo industrial versus natureza, vai na direção contrária de *Pantanal* e *Renascer*: ao invés de buscar conciliação entre humanidade e natureza, reforça essa dualidade para antecipar o tom urgente de denúncia que acompanha toda a narrativa:

O fundo tingido por diferentes nuances de cinza parece simbolizar um lugar que está morrendo ou já sem vida. Podemos associar essas cenas ao sangue que corre em nossas veias, só que nesse caso é um sangue contaminado, assim como as águas, os animais e os povos da floresta. (Coca & Tavares, 2022: 60)

Segundo Coca e Tavares (2022, *apud* Massarolo et al., 2021), a obra ressignifica as identidades das protagonistas, colocando em segundo plano os conflitos amorosos e dando protagonismo às questões ambientais, convocando o espectador, que se espelha na humanidade das protagonistas, a uma postura de vigilância ética, acompanhando a estética visual da obra, que abandona o verde exuberante por um cinza que denuncia um ecocídio em curso. Um ponto crítico transversal a essa obra é a representação dos povos originários, fundamentais para a preservação dos biomas, pois observa-se um esforço maior em integrar saberes tradicionais à narrativa, reconhecendo que a sobrevivência dos biomas depende diretamente da proteção das comunidades que neles habitam.

A partir da exploração do *corpus*, observa-se que as produções selecionadas se posicionam em um gradiente, que vai da contemplação crítica à ação. Enquanto as telenovelas de TV aberta *Pantanal* e *Renascer* constroem a consciência ecológica de maneira pedagógica, conciliando lados opostos e buscando uma “fotografia sincera” dos dois lados do socioambiental, as séries de *streaming* (*Guerreiros do Sol* e *Aruanas*) tendem a uma abordagem mais direta e politizada sobre o território.

Porém, independente da plataforma ou janela de exibição, observa-se que a ficção seriada brasileira já se consolida como um espaço onde a biodiversidade foi elevada à condição de protagonista em diversos cenários e

produções. Deixando de tratar o território como um plano de fundo inerte para convertê-lo em um campo de disputa simbólica e política, percebe-se que a representação dos biomas funciona como um termômetro da própria maturidade democrática e ambiental do país: quanto mais a narrativa se despe de exotismos e estereótipos, mais ela se aproxima de uma *narrativa da nação* comprometida com diversas realidades sociais, culturais e econômicas. Essa transição da estética contemplativa para uma ética da responsabilidade socioambiental ajuda a moldar uma identidade nacional que, diante da crise socioambiental, é capaz de influenciar a tomada de decisões em grande escala, e demonstra que a *política da ficção* possui a capacidade de projetar novos horizontes de convivência com a biodiversidade. Com esse panorama, resta refletir, nas considerações finais, sobre os caminhos práticos para que essa comunicação seja cada vez mais assertiva, inclusiva e transformadora.

### **Considerações finais para novos discursos da crise climática na ficção seriada**

Trazer os diferentes Brasis para os brasileiros (e o mundo) é uma tarefa complexa, pois é difícil que todos conheçam o país por inteiro. A própria diversidade presente neste *corpus* denota uma evidente amálgama intercultural do país. A cultura audiovisual brasileira tem assim um papel importante de representação ampla da soberania nacional. Hoje, é essa soberania cultural que posiciona os países na geopolítica, capaz de engendrar grandes movimentos na direção de políticas públicas que visem a preservação do meio ambiente. Portanto, reafirma-se o papel central da ficção televisiva como um espelho das contradições da identidade nacional brasileira diante de uma crise socioambiental. O gênero é um potente dispositivo de articulação, que abre brechas fundamentais para a negociação e a redefinição dos símbolos da nação.

Entretanto, os resultados também apontam para a resiliência de desafios estruturais na representação desses espaços. Apesar dos esforços em desconstruir estigmas históricos, a análise sinaliza a persistência de

*estereótipos*, e no estágio atual, segundo Jakubaszko & Jakubaszko (2025), ainda é necessário que grupos como povos originários alcancem uma efetiva coautoria na construção de narrativas sobre o valor histórico, simbólico e biológico dos ecossistemas para a nação brasileira. Em suma, o poder social da ficção brasileira, vista pelas lentes de uma comunicação socioambiental, reside na sua capacidade de transformar a biodiversidade de dimensão continental em um projeto de identidade compartilhada, mas sua eficácia futura dependerá de quão profundamente as tramas conseguirão articular a urgência ecológica com a justiça social e a diversidade de vozes que habitam esses territórios. Assim, a ficção seriada, seja em *streamings* ou na televisiva aberta, pode ser um vetor do “onde” comunicar. A questão é: como comunicar? Com qual abordagem, linguagem, forma e conteúdo?

Para Thaís Brianezi (2022), a comunicação socioambiental deve rejeitar modelos meramente informativos em favor de ecossistemas comunicativos dialógicos. Apoiada em Paulo Freire e Enrique Leff, a autora defende que o engajamento nasce da simbiose entre saberes científicos e realidades locais, e o conhecimento deve transpor o plano racional e atingir a subjetividade e a ética, despertando o que Hans Jonas (1977) define como *sentimento de responsabilidade*. A educação ambiental, nesta perspectiva, deve “dialogar com as paixões e inquietações mais profundas dos sujeitos, dizer respeito à realidade local e ser pautada pelo diálogo de saberes e por formas mais democráticas de produção e distribuição do conhecimento” (Brianezi, 2022: 39).

Essa perspectiva sugere que a mudança de comportamento não advém do intelecto, mas do momento em que o sujeito se reconhece como parte do bioma, transformando a “informação sobre o meio” em uma “vivência com o meio”. Na ficção, isso equivale a converter o espectador de um receptor passivo em um cidadão consciente de sua *agência* (Martín-Barbero, 1997), utilizando a narrativa para debater valores, identidades e o interesse comum. Nesse cenário, o comunicador atua como alguém capaz de engajar os sujeitos através de suas paixões e inquietações (Brianezi, 2022).

Em diálogo com Brianezi, para Pedro Jacobi (2005), o enfrentamento exige a promoção da reflexividade, onde a teledramaturgia atuaria como educação não formal, ao inserir o debate ambiental em dimensões políticas, econômicas e culturais. Apoiado em Edgar Morin, Jacobi aponta que a construção de uma cidadania ambiental depende da existência de um “sujeito ecológico”, capaz de apreender a complexidade contemporânea. Para tanto, Jacobi dá ênfase em uma “interdisciplinaridade na análise das questões ambientais”, constatando que “os problemas que afetam e mantêm a vida no nosso planeta são de natureza global”, e portanto “a compreensão de suas causas não pode restringir-se apenas aos fatores estritamente biológicos” (Jacobi, 2005: 246).

Na lente de Jacobi, ao unir a noção de interdisciplinaridade de Morin à força do que é popular, constrói-se assim uma nova visão social engajada, transformando a tela em um fórum democrático para o futuro sustentável. Essa força narrativa torna-se fundamental para enfrentar os nove desafios do clima<sup>18</sup> que o país tem pela frente. A ficção, portanto, atua assim como um laboratório de linguagem que ajuda o público a navegar por dúvidas e incertezas futuras que surgirão diante da intensificação da crise ambiental.

Compreende-se no percurso deste artigo que a ficção seriada familiariza o bioma pelo melodrama, permitindo que a conscientização floresça. A comunicação socioambiental na teledramaturgia contemporânea é, portanto, uma arena onde as ciências se encontram. É, portanto, o espaço onde o Brasil se reconhece na sua interdependência biológica e cultural, transformando a tela em um fórum de discussão para a construção de futuros. Nesse cenário, a comunicação emerge como insumo de todas as áreas. Especialmente quando compreendemos que, hoje, é essencial que todas as áreas do conhecimento trabalhem juntas para transmitir, com clareza, senso de urgência e

18. Compromissos firmados no plano de ação climática do Brasil, que abrangem: desmatamento zero; combate ao fogo nas florestas; restaurar ecossistemas; incentivos financeiros para atividades sustentáveis; o fortalecimento e a ampliação de cinturões de áreas protegidas; a universalização do saneamento; o mapeamento e a remoção da população de áreas mais vulneráveis a desastres; o enfrentamento do peso do Custo Brasil, e a segurança alimentar.

chamado à ação, a gravidade de uma situação desafiadora que define o sinal dos tempos contemporâneos, e exige que encontremos novas maneiras de existir e conviver com os ecossistemas.

## Referências

- Bardin, L. (1977). *Análise de conteúdo*. Portugal, PT: Edições 70.
- Cruz, Á. A. Z. (2024). *Renascer Reimaginada*. *Revista Científica/FAP*, 30(1), 330-351. <https://doi.org/10.33871/19805071.2024.30.1.8883>
- Hall, S. (2000). Quem precisa da identidade? In T. T. Silva (Org.), *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais* (103-133). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Jacobi, P. R. (2003). Educação ambiental: O desafio da construção de um pensamento crítico, complexo e reflexivo. *Revista de Estudos Avançados*, 17(49), 169-181. <https://doi.org/10.1590/S1517-97022005000200007>
- Jakubaszko, D., & Jakubaszko, A. (2025). Telenovela brasileira e comunicação intercultural: a representação de indígenas de 1960 a 2016. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 23(46), a7, 1-28. <https://doi.org/10.22395/anqr.v23n46a07>
- Lopes, M. I. V. de. (2003). Telenovela brasileira: Uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação* (26), 17-34. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>
- Lopes, M. I. V. de. (2009). A telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, 3 (1), 21-47. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47>
- Martín-Barbero, J., & Rey, G. (1997). *Dos Meios às Mediações*. Editora UFRJ.
- Martín-Barbero, J., & Rey, G. (2001). *Os exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo, SP: Editora Senac.
- Massarolo, J., Mesquita, D., Câmara, N. S., Naccari, M., Souza, R., & Erthal, C. (2022). Sustentabilidade socioambiental no *remake* da telenovela *Pantanal*. (Obitel da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar). In Lopes, M. I. V. de. (Org.). (2025). *A telenovela Pantanal como recurso comunicativo para a cidadania: Um estudo de caso* (e-book). CLEA Editorial.

- Mello, F. P. de. (2011). *Guerreiros do sol: Violência e banditismo no Nordeste do Brasil* (10. ed.). São Paulo, SP: A Girafa.
- Ortiz, R. (1985). *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, SP: Brasiliense.
- Pierre Coca, A., & Tavares, M. N. (s.d.). Aruanas: A Agenda 2030 da ONU na pauta da Ficção seriada em streaming. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 21(40). <https://doi.org/10.55738/alaic.v21i40.872>
- Rancière, J. (2010). O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos Cebrap*, (86), 67-88. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000100004>
- Shohat, E., & Stam, R. (2006). Estereótipo, realismo e a luta por representação. In E. Shohat & R. Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação* (261-312). São Paulo, SP: Cosac Naify.
- Soares, R., & Serelle, M. (2013). A crítica de TV no Brasil: Valores e repertórios. *Intexto*, (28), 171-188. <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/issue/view/2148>

# A FICÇÃO TELEVISIVA E A RECONFIGURAÇÃO ÉTICA E POLÍTICA DOS IMAGINÁRIOS SOBRE A AIDS NO BRASIL

## TELEVISION FICTION AND THE ETHICAL AND POLITICAL RECONFIGURATION OF IMAGINARIES ABOUT AIDS IN BRAZIL

Raphael Castilho Silva<sup>1</sup>

### Introdução

Desde o primeiro momento, a aids não se constituiu somente como um acontecimento biomédico, mas como um fenômeno simbólico atravessado por disputas discursivas que moldaram a forma como a doença foi socialmente compreendida. A partir do ano de 1985, a síndrome passou a ser um tema constante na cultura de massa<sup>2</sup>, da mesma forma como a tuberculose esteve presente em parte significativa da produção artística do final do século XIX (Sousa, 2016). As imagens que acompanharam a emergência da aids na mídia desempenharam um papel central nos regimes de visibilidade da doença (Bessa, 1997), seja na consolidação de metáforas estigmatizantes (Sontag, 2007) ou na apresentação de regimes contradiscursivos.

No Brasil, a minissérie “O portador” (1991), da TV Globo, foi a primeira a se mobilizar totalmente ao redor da aids. Após mais de três décadas e de várias outras produções

1. Doutorando em Comunicação Social no PPGCOM UFMG/Brasil e integrante do grupo de pesquisa Aurora. Bolsista CAPES no âmbito do Programa de Desenvolvimento da Pós-Graduação (PDPG). E-mail: raphaelcastbueno@gmail.com.

2. Em 2025, completou-se 40 anos da presença da aids na ficção audiovisual, desde sua aparição em “*Buddies*” – filme norte-americano que acompanha a história de dois amigos sorodiscordantes.

sobre o tema, é notório destacar que a ficção televisiva assumiu um lugar estratégico na disputa pelos sentidos da doença. Esse potencial se particulariza quando se nota que diferente dos registros rápidos dos telenoticiários, que tendem a se perder em um frenético universo de outras imagens (Sontag, 2003); a ficção audiovisual, ao articular narrativas consistentes ao redor das imagens da doença, tendem a ter efeitos éticos e políticos mais palpáveis no cotidiano social dos telespectadores.

É a partir dessa perspectiva que este artigo se propõe a analisar duas cenas da minissérie “Máscaras de oxigênio não cairão automaticamente” (2025). Para isso, nos ancoramos nos possíveis efeitos éticos e políticos das cenas (Rodrigues Siqueira, 2021) no espectador contemporâneo. Sendo assim, partimos da hipótese de que as cenas analisadas podem (re)ativar repertórios simbólicos que são capazes de produzir deslocamentos nos modos como os imaginários sobre a aids se tornam inteligíveis na sociedade brasileira. Vale ressaltar que o interesse analítico não recai apenas no que é mostrado, mas também em como as imagens convocam afetivamente o espectador e quais as possibilidades políticas que emergem desse encontro.

O artigo dialoga com autores que compreendem as imagens como operadores éticas e políticas, capazes de interferir nas condições de reconhecimento e inteligibilidade social. As reflexões de Susan Sontag sobre a metaforização das doenças (2007) e a estetização do sofrimento (2003); as contribuições de Judith Butler acerca da visibilidade das vidas precárias (2019); bem como os debates de Axel Honneth sobre o reconhecimento social (2003) oferecem o horizonte teórico a partir do qual as cenas serão interpretadas. Nesse quadro, as imagens não são entendidas como objetos neutros, mas como um espaço que é propício para disputas semânticas (Silva, 2025) que podem articular permanências e transformações nos modos de lidar com a aids no Brasil.

Metodologicamente, a análise é organizada por meio de dois eixos complementares: (1) a identificação dos regimes de olhar mobilizados pelas cenas e (2) a interpretação das experiências de reconhecimento jurídico, simbólico e

afetivo (Honneth, 2003) que delas podem emergir. No capítulo, demonstra-se como o predomínio de um olhar contestatário atua na construção de uma ponte entre o passado e o presente, instaurando um potencial ético que afeta o espectador pela via da alteridade e um potencial político que se manifesta na ampliação das condições simbólicas de reconhecimento. Após esta introdução, o texto apresenta o referencial teórico, desenvolve a análise das cenas selecionadas e, por fim, retoma os principais achados à luz das questões que foram propostas.

### **O potencial ético e político da ficção televisiva sobre a aids**

As séries de televisão podem ressoar naturezas ambivalentes em sua interlocução com a aids (Sousa, 2016). De um lado, essas narrativas podem contribuir para a sedimentação de significados perversos atribuídos à doença, um desdobramento comum na anatomia da discursividade contemporânea (Sontag, 2007). Por outro lado, essas mesmas produções têm o potencial de instaurar visibilidades capazes de tensionar a hegemonia simbólica das metaforizações. Independente do caminho adotado, este estudo parte da hipótese de que essas imagens têm o poder de agir de forma contínua na esfera ativa e reflexiva do espectador<sup>3</sup>.

Portanto cabe, em primeiro lugar, distinguir os efeitos éticos dos efeitos políticos que são suscitados por uma imagem. Enquanto a dimensão ética de um registro visual está em sua possibilidade de despertar os sentimentos de aprovação, indignação ou responsabilidade diante das suas representações; a dimensão política se manifesta quando tais sentimentos se convertem em uma mobilização efetiva para a ação ou a reação frente aos poderes e as estruturas que produzem as mazelas sociais reveladas pela imagem<sup>4</sup> (Rodrigues Siqueira, 2021). Embora distintas, essas dimensões encontram-se

3. Falar dos potenciais éticos e políticos das imagens não significa iniciar uma discussão sobre a finalidade social da arte, mas em entender se seu uso é capaz de viabilizar objetivos de ordem axiológica e transformadora (Rodrigues Siqueira, 2021).

4. As discussões mobilizadas sobre o tema são concentradas na análise das representações do sofrimento humano em populações em situação de vulnerabilidade. Contudo, impõe-se um desafio teórico decorrente de uma literatura ainda escassa sobre o tema: o de conceber como as imagens desprovidas da explicitude da dor podem produzir as mesmas implicações nos espectadores.

entrelaçadas, uma vez que “[...] quando nos sentimos responsáveis e obrigados [...] por nossa consciência, que geralmente nos mobilizamos para a ação” (Rodrigues Siqueira, 2021, p. 141). Sob essa perspectiva, todo movimento político encontra sua gênese em um despertar ético.

Reconhecer essa articulação, contudo, não implica ignorar que imagens podem carregar potenciais éticos dissociados de efeitos políticos efetivos. Sontag (2003) relaciona essa dissociação ao contexto de midiatização, nas quais os registros visuais do sofrimento se apresentam apartados de narrativas consistentes. Inseridas em um regime marcado pelo excesso e a velocidade, essas imagens tendem a atingir a consciência de forma passageira, produzindo um impacto ético superficial que é incapaz de gerar mobilizações sustentadas contra os mecanismos que perpetuam a precariedade. Essa leitura que é particularmente pertinente às fotografias isoladas, também envolve as narrativas imagéticas<sup>5</sup> que, para a autora, possuem maior capacidade de produzir efeitos profundos por conseguir articular dimensões mais complexas sobre a dor humana.

Para Butler (2019), o potencial ético das imagens de sofrimento se relaciona à alteridade e emerge da capacidade dos enquadramentos visuais de possibilitarem o reconhecimento da vida precária como uma vida digna de ser defendida. Para a autora, o reconhecimento é aquilo que possibilita a redução das condições que viabilizam o sofrimento humano. Além disso, tal agnição se desdobra em sentimentos de obrigação intersubjetiva que se articulam com o aspecto político desses registros. Sendo assim, Butler (2019) acredita que o potencial político das imagens é alcançado quando as representações produzem fissuras nos modos pelos quais a realidade se torna inteligível.

Quando relacionamos as representações das pessoas que vivem com o HIV, ainda mais nos contextos de representação da narrativa posteriormente

5. Levando em conta as ressalvas de Sontag (2003), a ficção audiovisual pode ser compreendida como um dispositivo privilegiado, uma vez que, diferente das fotografias, eles são compostas por narrativas que sustentam sua força interpretativa. Contudo, há também uma limitação neste processo: a distinção inevitável, no espectador, entre o real e a imagem, se intensifica no campo da ficção. Nesse sentido, narrativas mais realistas ou verossímeis podem apresentar uma vantagem ao atenuar essa distância, ampliando o potencial de envolvimento do público.

analisada, ao sofrimento e à condição de vulnerabilidade, é porque este grupo vivenciou e ainda vivencia uma série de experiências de desrespeito (Honneth, 2003) que podem afetar o estabelecimento de uma compreensão positiva de si mesmos. Na dimensão física, observa-se a legitimação da violência sobre corpos já marginalizados; no campo moral, a negligência institucional e o desamparo estatal; e, por fim, na dimensão semântica, a perpetuação de uma série de discursos estigmatizantes consolida a vulnerabilidade simbólica desse grupo.

Existem, no entanto, algumas ocasiões em que as representações visuais sobre a aids não estão relacionadas ao sofrimento humano. Nesses casos, as teorias de Campello (2002) são utilizadas, uma vez que ela pensa em formas de abordar a vida por meio de horizontes emancipatórios e vocabulários opostos aos instituídos pelo enquadramento normativo. O processo de reenquadramento descrito pelo autor reside: (1) na correção do vocabulário político, (2) na desnaturalização das injustiças; (3) na superação do individualismo e (4) na reconfiguração da inteligibilidade social (Campello, 2022). Em outras palavras, novos vocabulários visuais atuam no alargamento do senso de responsabilidade diante das injustiças sociais (Campello, 2022), visto que as representações positivas também são capazes de catalisar processos disruptivos que transformam as semânticas e os processos de reconhecimento (Silva, 2025).

Vale ressaltar que quando falamos de reconhecimento, resgatamos a tradição honethiana de entendê-lo como uma condição fundamental para a constituição positiva da identidade do indivíduo. Honneth (2003) estrutura o reconhecimento em três esferas distintas, porém interdependentes. A primeira é a esfera do amor, vinculada as relações de afeto, cuidado e à formação da autoconfiança. Em seguida, estão a esfera jurídica, relacionada à garantia de direitos igualitários e à formação do autorrespeito e, por último, se encontra a esfera semântica que se relaciona à formação da autoestima do sujeito. Para o autor, a negação do reconhecimento em qualquer uma dessas esferas produz experiências de desrespeito que afetam diretamente a relação do indivíduo consigo mesmo e com o mundo social.

Outro aspecto central para esta pesquisa, que se relaciona diretamente com os potenciais éticos e políticos das imagens audiovisuais, consiste no questionamento crítico da difusão e da popularização dos significados relacionados à epidemia da aids no tecido social. Este fenômeno, nomeado de formas diversas em estudos linguísticos e comunicacionais, se destaca em nossa compreensão a partir do conceito da epidemia discursiva (Bessa, 1997). Ele analisa a proliferação de enunciados estigmatizantes sobre a aids por meio dos fluxos, volumes e permanências dessa discursividade em um contexto amplamente midiático (Procópio & Santos Filho, 2023).

Uma perspectiva diacrônica da significação desta doença demonstra que embora o tempo tenha permitido a emergência de semânticas mais brandas a respeito da aids, uma parte significativa dos repertórios produzidos no início da epidemia ainda reverbera na retórica que acompanha a síndrome 40 anos após o seu surgimento (Silva, 2025). Na década de 1980, já se previa esta eclosão de disputas simbólicas sobre a doença, protagonizada por diversos atores sociais – incluindo os meios de comunicação de massa (Sontag, 2007). Esta estrutura binária é mais um dos pressupostos que mobilizam o nosso estudo: uma realidade na qual os avanços farmacológicos e os esclarecimentos informacionais ainda pleiteiam o espaço ocupado pelos regimes de representação anteriormente difundidos<sup>6</sup>.

O potencial ético e político das imagens dialoga com todo esse sistema de significação, se localizando no domínio sensível e subjetivo e despertando uma consciência moral e, em algumas ocasiões transformadora, no espectador. Ressalta-se, nesse sentido, que falar sobre esses movimentos não é uma operação de natureza moralizante, mas interpretativa. Com base na perspectiva hermenêutica de que o analista reconstrói, a partir dos efeitos possíveis, as estratégias que os produzem (Gomes, 2004); apresentamos cinco

6. Embora estivesse ciente do potencial de permanência das semânticas estigmatizantes que envolviam a aids, Sontag (2007) tinha a expectativa de que estas significações seriam esvaziadas ao longo do tempo, à medida que mais informações sobre o vírus fossem descobertas e mais alternativas de tratamento fossem disponibilizadas.

formas de olhar as imagens selecionadas, as quais podem tanto reforçar processos de estigmatização quanto operar a desdramatização da síndrome nos discursos sociais:

1. O olhar que banaliza é o que transforma o sofrimento humano em um dado ordinário, neutralizando sua gravidade e seu potencial de interpelar sentimentos nos espectadores (Sontag, 2003).
2. O olhar que celebra é o que restitui ao visível sua dimensão afirmativa, não se fixando ao sofrimento humano, mas às dimensões da vida que surgem apesar dele (Campello, 2022).
3. O olhar que denuncia é o que transforma a imagem em um instrumento de revelação, expondo aquilo que foi silenciado, desvelando mecanismos de exclusão e convocando o espectador a reconhecer o sofrimento não como fatalidade, mas como efeito de estruturas de poder (Butler, 2018).
4. O olhar que humaniza é o que restitui à imagem toda a complexidade da vida, reconhecendo no outro vulnerável a mesma densidade afetiva, moral e simbólica dos espectadores e transformando o sofrimento em experiência de empatia e reconhecimento (Campello, 2022).
5. O olhar que fetichiza é o que transforma o sofrimento em uma superfície estética e em espetáculo sensorial, produzindo experiências de fascínio que neutralizam o desconforto moral e dilui a potência política da imagem (Sontag, 2003).

Diante dessas articulações, compreender as imagens audiovisuais que atravessam a aids implica reconhecê-las não só como representações, mas como operadores simbólicos que atuam na disputa contínua pelos sentidos que estruturam o reconhecimento social. Entre a permanência de semânticas estigmatizantes e a emergência de vocabulários visuais, as narrativas televisivas se inscrevem como espaços de tensão nos quais a ética e a política se entrelaçam na forma do olhar que se constrói. Assim, mais do que perguntar o que essas imagens mostram, interessa compreender como elas fazem ver, sentir e reconhecer. Em outras palavras, é preciso entender de

que modo as cenas televisuais participam dos processos pelos quais certas vidas se tornam inteligíveis, defensáveis e passíveis de serem imaginadas para além da precariedade que historicamente as enquadrou.

## Notas sobre o método

Para analisar os fragmentos da minissérie selecionada, partimos do pressuposto de que uma boa análise deve equilibrar a transcrição e o espírito crítico do analista (Aumont et al, 2009). Se a transcrição debruça no registro dos aspectos textuais e contextuais da obra analisada (Turner, 1997), a etapa crítica da análise se sustenta na aplicação do referencial teórico da pesquisa que, neste caso, deve ser operacionalizada por meio da relação entre as significações impostas sobre a aids ao longo dos últimos 40 anos e os potenciais éticos e políticos suscitados pelas imagens da ficção audiovisual.

Inicialmente, cotejamos conceitos do método de análise proposto por Gomes (2004), que enxerga a ficção audiovisual como um conjunto de dispositivos e estratégias destinados a produzir efeitos no público, sendo a dimensão poética a responsável pela emergência de sentimentos afetivos no espectador. Para o autor, é a dimensão poética da obra que mobiliza os afetos do espectador, por meio de modos de composição que se combinam de forma singular e orientam as condições de apreciação. As implicações da abordagem de Gomes (2004) para o trabalho analítico são diretas: cabe ao analista identificar os efeitos produzidos na experiência de fruição e, a partir deles, reconstruir a lógica interna que estrutura essa relação, considerando a multiplicidade de experiências que a obra pode suscitar.

Com isso em mente, o primeiro eixo da proposta analítica é a transcrição da estrutura visível dos fragmentos analisados. Por meio de uma série de instrumentos descritivos e citacionais<sup>7</sup>; os códigos narrativos, visuais e sonoros das cenas (Aumont & Marie, 2004) serão registrados. É preciso ter

7. Os instrumentos descritivos nos permitem descrever as mais variadas unidades narrativas, também permitindo descrições das características sonoras e imagéticas encontradas no material observado. Os instrumentos citacionais desempenham a mesma função dos instrumentos descritivos, mas, por sua vez, permite que se trace um estado intermediário entre a análise e a própria obra através da utilização de excertos e fotogramas, por exemplo (Aumont & Marie, 2004).

em mente que transcrever não é apenas narrar as imagens, mas operar uma tradução entre a linguagem audiovisual e a verbal que preserve, durante todo o processo, as camadas de sentido que sustentam a televisualidade.

A partir deste ponto, a intenção é identificar quais são os potenciais éticos e políticos das imagens trabalhadas. Neste eixo, procura-se delimitar os regimes de olhar instaurados por cada fragmento. Honneth (2011) acredita que a arte pode funcionar como um sensor capaz de atestar os problemas sociais. Essa condição, chamada de certificação estética, não atua como uma prova empírica da realidade social, mas como uma representação condensada e sensível dos processos de segunda ordem – isto é, das desconexões éticas que a própria sociedade é incapaz de detectar. Simim (2015) afirma que a arte é o único campo capaz de atestar essas distorções, devido à sua capacidade de dramatizar questões incapazes de serem alcançadas pelo discurso racional.

O potencial ético das imagens situa-se no domínio sensível, atuando sobre o afeto e a responsabilidade e despertando a consciência moral do espectador (Rodrigues Siqueira, 2021). Ancorados em uma perspectiva hermenêutica segundo a qual o analista reconstrói, a partir dos efeitos possíveis, as estratégias que os produzem (Gomes, 2004), o primeiro eixo de análise é operacionalizado pela articulação entre o fragmento visual, seu contexto social e os modos de olhar<sup>8</sup> previamente definidos. A partir desse enquadramento, busca-se compreender como cada regime visual é construído e acionado e de que maneira pode mobilizar sentimentos de indignação ou aprovação moral no espectador, assim como tensionar a possibilidade de que essa afetação alcance um potencial transformador.

A etapa final compreende a ficção audiovisual como uma ponte semântica do reconhecimento (Silva, 2025), entendida como um espaço simbólico no qual experiências singulares adquirem significado coletivo. O potencial político das imagens, por sua vez, depende de sua dimensão ética e se manifesta nos domínios da ação e da reconfiguração dos imaginários sociais (Rodrigues

8. Considera-se a definição de Aumont (2002) de que olhar é o gesto simbólico, cultural e afetivo que dá sentido aquilo que se vê.

Siqueira, 2021). Essa dinâmica tem origem em um movimento afetivo, já que as experiências que atuam na autonomia dos personagens representados em tela ressoam na experiência individual do espectador. Assim, a ficção audiovisual constitui um espaço no qual as experiências intersubjetivas (Honneth, 2003) incidem sobre o senso de obrigação e responsabilidade, possibilitando que a reflexão ética se converta em disposição para a ação política.

A dinâmica, entre as experiências que são vividas pelos personagens e as experiências que são absorvidas pelos espectadores, pode ser comparada ao funcionamento do pêndulo de Newton (Silva, 2025). Por meio de uma força aplicada na esfera inicial, a energia é transferida para as esferas posteriores. Do mesmo modo, as experiências narrativas que são retratadas em tela repercutem nos espectadores, que recebem e ressignificam o impacto dessas representações. Ainda é importante ressaltar que, no pêndulo de Newton, o impulso inicial posteriormente se converte no deslocamento oposto das esferas. Quando esse processo é capaz de transformar a realidade experienciada, a energia que parte da ficção retorna transformada pela experiência espectral, revelando o caráter intersubjetivo e circular do reconhecimento na ficção audiovisual (Silva, 2025).

Sendo assim, este último eixo será operacionalizado a partir da identificação das experiências de reconhecimento presentes nas cenas analisadas – tomando como base a tripartição proposta por Honneth (2003), entre as esferas afetivas, jurídicas e simbólicas. Busca-se, em seguida, verificar se as experiências retratadas configuram formas de afirmação da autonomia ou de negação do reconhecimento, interpretando, também, os modos como as imagens podem atuar como incentivo para mobilizações políticas – seja por meio da participação em lutas sociais ou pela transformação dos vocabulários que sustentam o imaginário coletivo sobre a aids e as populações vulnerabilizadas.

### **Um olhar sobre “Máscaras de oxigênio não cairão automaticamente”**

Neste texto, trazemos para a análise duas cenas do primeiro capítulo da série “Máscaras de oxigênio não cairão automaticamente”, intitulado “Vida”

e lançado no dia 31 de agosto de 2025. A produção, que teve cinco capítulos lançados semanalmente pela *HBO Max* no Brasil, foi produzida pela Morena Filmes. Ambientada na década de 1980, período em que a aids e a morte eram consideradas conceitos indissociáveis, a série acompanha o personagem Nando (Johnny Massaro): um comissário de bordo que, ao ser diagnosticado com o vírus do HIV, conta com a ajuda de sua amiga, Léa (Bruna Linzmeyer), para contrabandear medicamentos que ajudam a conter o vírus da aids.

De modo geral, o olhar de denúncia predomina nas cenas analisadas. Como já exposto, essa perspectiva, de matriz butleriana, compreende a imagem como um instrumento de revelação dos regimes simbólicos e institucionais que são responsáveis pela produção do sofrimento, deslocando a precariedade da esfera individual para o campo das estruturas sociais. Embora haja flertes pontuais com o olhar que banaliza – sobretudo em função do tempo histórico da narrativa e da negação sistemática do reconhecimento às pessoas que viviam com HIV –, esses enquadramentos não se estabilizam como naturalizações do sofrimento. A narrativa historiciza esses movimentos, reinscrevendo-os como sintomas de um contexto marcado pelo medo, pela desinformação e pela exclusão. Assim, o que poderia operar como neutralização ética é reapropriado sob a forma da denúncia, permitindo ao espectador reconhecer tais gestos como expressão de um regime de invisibilização que precisa ser criticamente compreendido.

Por outro lado, é necessário reconhecer que o olhar que fetichiza pode ser, em alguma medida, identificado em qualquer cena audiovisual que estetiza o sofrimento. Essa presença não deve ser compreendida apenas como um desvio ético da narrativa, mas como um efeito quase inevitável de um mundo que historicamente metaforiza as doenças (Sontag, 2007) e transforma a dor em linguagem visual (Sontag, 2003). Em um contexto atravessado pela lógica capitalista de produção de imagens, a dramatização da morte opera como estratégia de circulação, ainda que corra o risco de diluir a potência política do sofrimento ao convertê-lo em espetáculo sensorial. Reconhecer essa tensão é parte fundamental da análise, uma vez que permite compreender

como a narrativa oscila entre a crítica aos enquadramentos estigmatizantes e sua inscrição em regimes visuais que, por vezes, reproduzem as mesmas lógicas que procuram problematizar.

Falando especificamente das cenas escolhidas, a primeira sequência ocorre pouco tempo após Nando receber o diagnóstico do HIV. Deitado em sua cama, o protagonista entra em desespero e imagina a si mesmo já tomado pela aids – um corpo magro, abatido e coberto por sarcomas. Em um primeiro movimento analítico, a cena selecionada torna visível o impacto imediato do diagnóstico sobre a subjetividade do personagem, agora atravessada por um imaginário de degradação corporal fortemente marcado pelas semânticas iniciais sobre a doença. Ao projetar essa imagem de si, Nando não expressa somente um medo individual, mas a interiorização de um regime de representação que associou a doença à decomposição inevitável do corpo e da vida. O enquadramento convoca afetivamente o espectador por meio do desespero íntimo do personagem, deslocando o sofrimento do choque espetacular para a experiência psíquica e evidenciando que o estigma opera antes mesmo da manifestação física da doença.

Figura 1: Frame da primeira cena analisada.



Fonte: *HBO Max*.

A entrada de Léa na cena introduz uma inflexão ética decisiva para a análise. Seu gesto de acolhimento instaura uma experiência de reconhecimento afetivo que pode tensionar a lógica da culpa e do isolamento, ainda que Nando, refletindo um contexto marcado pelo medo e pela desinformação, expresse o receio de infectá-la com o vírus. Enxergamos que neste movimento narrativo, articula-se a denúncia de um regime violento e a emergência de um reconhecimento interpessoal que reinscreve o personagem como sujeito digno de cuidado e solidariedade. Assim, a cena opera uma reativação deliberada dos regimes de olhar estigmatizantes associados à aids para, em seguida, tensioná-los criticamente sob a forma da contestação vocabular. Ao deslocar o foco da doença enquanto destino para a relação enquanto possibilidade, a cena reconduz um corpo estigmatizado para o campo do reconhecimento intersubjetivo, transformando uma condição de isolamento em uma experiência compartilhada

A segunda cena analisada se passa em um consultório médico, quando Nando reitera que a morte lhe parece o destino mais provável após a descoberta do diagnóstico. Diante da escassez de informações sobre as formas de progressão da doença, a médica recusa-se a fazer projeções para o futuro e convoca o paciente a adotar uma postura mais positiva e esperançosa. Nesse enquadramento, a sequência mobiliza um olhar ambivalente que oscila entre a banalização e a denúncia, expondo os limites do alcance institucional frente à aids em seus primeiros anos de existência. Ao verbalizar a morte como um horizonte inevitável, Nando expressa mais uma vez a internalização de um imaginário social que compreendia a doença como a sentença fatal na vida do indivíduo. A postura da médica produz, então, um efeito ético ambíguo: ao mesmo tempo que busca conter o desespero do protagonista, ela desloca o sofrimento para uma esfera individual, minimizando a violência estrutural da incerteza que atravessa o corpo recém-diagnosticado.

Figura 2: Frame da segunda cena analisada.



Fonte: *HBO Max*.

A menção ao AZT – na época ainda não autorizado no Brasil, mas apresentado como um avanço científico promissor – introduz uma fissura decisiva nesse enquadramento. Ao reinscrever a vida de Nando no campo da possibilidade biomédica e do adiamento da morte, a cena ultrapassa o registro da consulta clínica e inaugura uma dimensão política mais explícita, ao revelar que a sobrevivência é mediada por barreiras jurídicas, institucionais e econômicas. O reconhecimento do direito à vida emerge, assim, de forma precária e incompleta, preparando o terreno para o conflito central da narrativa: a transformação da esperança científica em luta concreta por acesso. Nesse sentido, a cena assume um caráter pedagógico, ao confrontar o imaginário social da aids com os limites históricos do saber biomédico e ao deslocar a fatalidade moral para o campo da exclusão institucional. Ao historicizar a doença, a imagem convida o espectador a reconhecer o sofrimento não como falha individual, mas como efeito de regimes sociais e políticos que regulam quem pode e quem não pode continuar vivendo.

De modo geral, as duas cenas analisadas evidenciam que o potencial ético das imagens audiovisuais reside na instauração de olhares que denunciam a realidade da aids em seus primeiros anos – reinscrevendo o sofrimento

não como destino natural, mas como o efeito de um contexto histórico marcado pela desinformação, pelo estigma e pela negação do reconhecimento. Ao reativar esses enquadramentos em uma perspectiva contemporânea, a narrativa convoca o espectador do presente a um exercício de alteridade, possibilitando a compreensão dos processos históricos que moldaram as relações sociais em torno da doença, bem como das continuidades e rupturas que ainda atravessam as formas de lidar com o HIV.

Esse deslocamento sensível não se encerra no plano afetivo: seu potencial político emerge quando a empatia e a compreensão do outro operam uma transformação nos repertórios semânticos disponíveis, ampliando as condições simbólicas de reconhecimento. Trata-se de uma ação política que se realiza primeiro no campo da linguagem e da inteligibilidade, uma vez que toda luta política concreta é precedida e catalisada por uma ponte semântica que torna certas vidas visíveis, defensáveis e passíveis de reivindicação. Nesse sentido, as cenas analisadas operam como esse espaço intermediário entre o afeto e a ação, no qual a imagem não substitui a política das ruas, mas contribui decisivamente para torná-la imaginável.

### **Considerações finais**

As análises desenvolvidas ao longo deste capítulo permitem afirmar que as duas cenas examinadas operam predominantemente por meio de um olhar imputatório que é capaz de reinscrever a aids como um fenômeno simbolicamente disputado. Ao reativar regimes de visibilidade marcados pelo estigma dos primeiros anos da epidemia, a minissérie os tensiona como construções historicamente situadas. Esse gesto permite que o espectador contemporâneo possa ser afetado por uma experiência de alteridade que articula o passado e o presente, favorecendo a compreensão dos processos de permanência e de alteração simbólica e científica que moldaram as relações sociais em torno da doença e dos modos de lidar com o retrovírus do HIV.

Nesse sentido, o potencial ético das imagens analisadas manifesta-se na capacidade de instaurar formas de ver que deslocam o sofrimento do campo

dos olhares estigmatizantes para o da inteligibilidade social. Ao reinscrever o corpo que vive com HIV como passível de reconhecimento, as cenas produzem fissuras que ampliam o horizonte empático do espectador. Esse deslocamento não se encerra no plano afetivo, uma vez que o potencial político dessas cenas emerge quando a compreensão da realidade opera transformações nos repertórios semânticos e ampliam as condições simbólicas de reconhecimento. Então, vale ressaltar, mais uma vez, que a ação política se realiza primeiramente no campo da linguagem, uma vez que toda mobilização concreta é antecedida por uma reconfiguração dos sentidos que tornam determinadas vidas inteligíveis e dignas de reivindicação.

Ao compreender as imagens ficcionais de televisão como pontes semânticas entre o afeto e a ação (Silva, 2025), este capítulo contribui para os debates que pensam a centralidade da cultura visual nos processos de reconhecimento social. O recorte analítico proposto não esgota as possibilidades de leitura e nem substitui investigações empíricas sobre a recepção ou a circulação dessas imagens. Ainda assim, as reflexões apresentadas apontam para a relevância de pensar a ficção televisiva como um espaço privilegiado de elaboração simbólica das doenças. Em um cenário no qual os estigmas persistem mesmo diante de avanços biomédicos significativos, torna-se fundamental reconhecer o papel das imagens na produção de mundos nos quais certas vidas possam ser plenamente reconhecidas.

## **Referências bibliográficas**

- Aumont, J. (2002). *A imagem*. Campinas: Papyrus.
- Aumont, J., Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Bessa, M. S. (1997). *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a Aids*. Rio de Janeiro: Record.
- Bressan, A. (1985). *Buddies* [filme]. Film and Video Workshop.
- Butler, J. (2019) *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Butler, J. (2020). *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Campello, F. (2022) *Crítica dos afetos*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Gomes, M. (2025). *Máscaras de oxigênio não cairão automaticamente* [Minissérie]. HBO Max.
- Gomes, W. (2004) *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*. *Significação*, 31, 21, 85-105.
- Honneth, A. (2003) *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34.
- Procópio, M. R., Santos Filho; R. E. (2023). *Epidemia discursiva: considerações por uma perspectiva da análise do discurso e dos estudos da comunicação*. *Methaodos*, 11, 23, 1-8.
- Rodrigues Siqueira, J. (2021). *Imagens do sofrimento humano segundo Butler e Sontag: a questão da eficácia ético-política da fotografia*. *Revista de Filosofia Instauratio Magna*, 1, 3, 134–177.
- Rossano, H. (1991). *O portador* [Série]. TV Globo.
- Silva, R. C. B. (2025). *O cinema como ponte semântica: experiências sociais nos filmes sobre a aids*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Simim, T A. (2015). *Invisibilidade social a partir do filme “O som ao redor”:* uma análise honnethiana das patologias sociais no Brasil. *Ciências Sociais UNISINOS*, 51, 1, 52-60.
- Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sontag, S. (2007). *Doença como metáfora e a aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sousa, A N. (2016). *Da epidemia discursiva à era pós-coquetel: notas sobre a memória da Aids no cinema e na literatura*. *Anais do II Seminário da Memória Social*, 1-10.



# **ENTRE O MAR E O ECRÃ: A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE MICAELENSE NA SÉRIE 'RABO DE PEIXE'**

**BETWEEN THE SEA AND THE SCREEN:  
THE REPRESENTATION OF MICAELENSE IDENTITY  
IN THE SERIES 'RABO DE PEIXE'**

Fábio Giacomelli<sup>1</sup>

Tâmela Grafolin<sup>2</sup>

Catarina Rodrigues<sup>3</sup>

## **Introdução**

Rabo de Peixe é uma vila do concelho da Ribeira Grande, situada na ilha de São Miguel, nos Açores. Com cerca de oito mil habitantes, sua história social e económica desenvolveu-se em estreita ligação ao mar, não apenas enquanto elemento paisagístico, mas como espaço de trabalho, subsistência e organização comunitária. O maior Porto de Pescas da Ilha localiza-se neste território e, durante décadas, a pesca constituiu o principal eixo da vida local, junto do cultivo da terra e da pastorícia. Esta relação prolongada com o mar moldou práticas quotidianas, ritmos de vida e formas de pertença que permanecem centrais na identidade da vila.

1. Professor Auxiliar da Universidade dos Açores. Investigador Integrado ao LabCom, da Universidade da Beira Interior e Colaborador do CHAM-A. E-mail: fabio.o.giacomelli@uac.pt.

2. Doutora em Ciências da Comunicação. Investigadora do LabCom da Universidade da Beira Interior. E-mail: tamelagrafolin@gmail.com.

3. Professora Associada da Universidade dos Açores. Investigadora Integrada ao LabCom, da Universidade da Beira Interior e Colaboradora do CHAM-A. E-mail: catarina.sl.rodrigues@uac.pt.

A origem do nome Rabo de Peixe não reúne consenso. Uma das explicações mais recorrentes associa-o à configuração natural de uma das extremidades da vila, que se projeta sobre o mar e cujo formato se assemelharia a um rabo de peixe. Outra versão, preservada na tradição oral, refere o aparecimento de um peixe de dimensão invulgar que a população não conseguiu identificar, levando à exposição do seu rabo num pau como forma de sinalização do lugar. A partir daí, quem se deslocava deste ponto da ilha para outra localidade dizia vir do “Rabo de Peixe” (Frutuoso, 1998). Apesar da persistência desta narrativa no imaginário local, é a explicação associada à forma do território que surge como a mais plausível.

Foi este território, marcado por uma forte identidade local e por uma longa relação com o mar, que ganhou projeção internacional com a estreia da série *Rabo de Peixe*, lançada em maio de 2023. Inspirada num episódio real ocorrido em 2001, a narrativa parte da chegada inesperada de cerca de meia tonelada de cocaína à costa da vila, após um veleiro proveniente da América do Sul, comandado por um cidadão italiano, ter sido forçado a parar na ilha devido a uma avaria. Antes de aportar ao porto local, a droga foi escondida em vários pontos da ilha, sendo posteriormente descoberta por habitantes da região. A partir deste acontecimento, a série constrói uma ficção centrada nas dinâmicas sociais e económicas desencadeadas por um evento excecional num contexto comunitário periférico.

O impacto da produção foi imediato. Em Portugal, a série alcançou o primeiro lugar entre os conteúdos mais vistos da plataforma e integrou rapidamente os tops de audiência em vários países. No primeiro semestre após o lançamento, registou mais de 31,5 milhões de horas visualizadas (Mousaco, 2023), afirmando-se como um dos maiores sucessos da ficção televisiva portuguesa recente. Em 2025, a plataforma lançou um documentário centrado nos acontecimentos reais que estiveram na origem da narrativa, enquanto estreou a segunda temporada da série e confirmou uma terceira, consolidando *Rabo de Peixe* enquanto produto cultural de circulação prolongada no ecossistema audiovisual global.

A visibilidade internacional da série não foi isenta de tensões. Se, por um lado, a série contribuiu para a projeção da ilha de São Miguel e para a circulação de imagens, paisagens e sotaques associados ao arquipélago, por outro, suscitou debates em torno da autenticidade da representação e do risco de cristalização de estereótipos. A açorianidade apresentada na narrativa resulta de uma mediação marcada por uma lógica global de produção audiovisual, na qual o território local é traduzido para públicos externos através de códigos narrativos e estéticos que nem sempre coincidem com as formas como os residentes se reconhecem a si próprios.

Neste contexto, emerge uma tensão central entre o olhar externo da produção e o sentimento de pertença dos habitantes da ilha. Muitos reconhecem os lugares, as dinâmicas sociais e determinadas práticas representadas, mas nem sempre se revêm na forma como essas dimensões são organizadas narrativamente. A série torna-se, assim, um espaço de negociação simbólica, onde a identidade micaelense é simultaneamente exibida, reinterpretada e, em certos momentos, simplificada para efeitos de legibilidade global.

É a partir desta tensão que se estrutura esta investigação. O objetivo central consiste em compreender como os habitantes da ilha de São Miguel percebem a representação da sua identidade cultural e territorial na série *Rabo de Peixe*, procurando perceber se a narrativa contribui para a valorização da identidade local ou se reforça leituras estereotipadas associadas à periferia.

Para responder a este objetivo, a investigação assenta numa triangulação metodológica que articula a análise discursiva da série com entrevistas semiestruturadas a residentes da ilha e um inquérito online dirigido à população local. Este cruzamento de abordagens permite observar de que modo uma produção global é apropriada, interpretada e negociada por uma comunidade periférica que se vê simultaneamente representada e interpelada pela ficção televisiva, revelando dinâmicas de reconhecimento, estranhamento e disputa simbólica em torno da identidade micaelense.

## Referencial Teórico

A ficção televisiva constituiu-se, ao longo de décadas, como um segmento central na organização das grelhas de programação dos canais generalistas portugueses. Apresentada sob diferentes formatos, com claro predomínio da telenovela, assumiu uma função estruturante na relação entre televisão, quotidiano e cultura, garantindo continuidade narrativa, estabilidade de audiências e reconhecimento simbólico (Burnay, 2012). Mais do que um conjunto de obras isoladas, a ficção integra um fluxo narrativo continuado que participa na constituição do imaginário social, preservando e reconstruindo um senso comum partilhado sobre a vida quotidiana (Lopes, 2010). As histórias inspiradas na contemporaneidade e na memória coletiva nacional funcionaram, assim, como espaços de identificação, capazes de organizar rotinas, afetos e formas de pertença.

Nas últimas duas décadas, este lugar da ficção sofreu transformações significativas. Sem desaparecer, a telenovela passou a partilhar centralidade com as séries, cujas lógicas narrativas introduzem outras temporalidades, maior segmentação de públicos e uma circulação transnacional mais intensa. Esta mudança não se reduz a uma alteração de formato, traduzindo antes uma reconfiguração do modo como as identidades são mediadas. A ficção televisiva mantém-se como dispositivo privilegiado de construção identitária, mas passa a operar num contexto marcado pela concorrência global (Burnay, 2006; 2012) e pela necessidade de tornar os universos narrativos legíveis para audiências externas, sem deixar de intervir na construção simbólica do quotidiano (Lopes, 2010).

A identidade (Hall, 2019) deixa de poder ser entendida como algo estável ou unificado. Na modernidade tardia, a pertença cultural constrói-se de forma contínua, sem um ponto de chegada definitivo, sendo historicamente situada e atravessada por relações de poder. O sujeito assume posições diversas ao longo do tempo, articulando pertenças múltiplas e, por vezes, contraditórias. Por essa razão, Hall (2019) propõe a substituição do conceito de identidade pelo de identificação, sublinhando o seu carácter relacional, contingente e processual.

Esta perspectiva permite pensar identidades construídas em contextos periféricos e insulares sem recorrer a leituras essencialistas. A identidade açoriana não emerge apenas como resposta à fragmentação própria da modernidade, mas também como resultado de uma experiência territorial específica, marcada pela insularidade, pela relação prolongada com o mar e por uma consciência histórica diferenciada. É a partir deste entrelaçamento que Vitorino Nemésio formula o conceito de açorianidade, entendido como uma forma própria de viver e interpretar o mundo, construída na relação entre território, memória e comunidade (Nemésio, 1995).

A açorianidade não se apresenta como essência fixa ou traço imutável. Trata-se de uma entidade cultural coletiva historicamente construída, vivida segundo uma ética própria e diferenciada em vários aspetos, que ganha sentido na experiência quotidiana e na relação com o espaço insular (Almeida, 1987). Esta identidade revela-se plural, atravessada por tensões internas e por processos contínuos de reinterpretação, sem que isso implique homogeneidade ou encerramento simbólico. Como observa Burnay (2012), é na articulação entre dimensões geográficas, psicológicas e culturais que se configura a identidade açoriana.

A consolidação do conceito de açorianidade deve ser compreendida como um processo histórico. Como demonstra Leal (1997), o termo resulta de um longo trabalho discursivo desenvolvido entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, envolvendo literatura, etnografia e intervenção política. A proposta nemesiana inscreve-se neste movimento mais amplo de afirmação identitária, procurando transformar a condição insular e a distância geográfica em argumentos culturais, sem reduzir a identidade açoriana a uma narrativa homogénea. Pelo contrário, a açorianidade surge como uma construção integradora, capaz de articular diferenças das ilhas e suas experiências sociais diversas, funcionando como referência simbólica partilhada e aberta à reinterpretação.

Quando essa identidade passa a ser representada em produtos de ficção com circulação global, entra em contacto com lógicas de mediação que

reconfiguram o seu significado. A ficção televisiva deixa de dialogar apenas com públicos locais ou nacionais e passa a integrar uma economia simbólica mais ampla, onde o território é traduzido para audiências externas. Neste processo, a identidade assume também uma dimensão mercantil. Como afirma Han (2022), a identidade transforma-se em mercadoria, passível de ser moldada, valorizada e consumida. Esta mercantilização não elimina a dimensão cultural da identidade, mas condiciona-a à lógica da visibilidade global. A circulação transnacional das narrativas desloca o território das suas raízes e origens. O mundo organiza-se cada vez mais em fluxos, nos quais o território deixa de ser fixo e as comunidades se constituem de forma dispersa (Deleuze & Guattari, 1997). Comunidades periféricas como as dos Açores surgem, assim, simultaneamente ancoradas num espaço físico específico e projetadas em circuitos simbólicos globais. O território transforma-se num lugar de tensão entre enraizamento e deslocação, entre pertença local e circulação mediática.

A receção destas narrativas não pode, contudo, ser compreendida apenas a partir de modelos informacionais ou algorítmicos. Embora a teoria das bolhas de filtro sublinhe a tendência para o isolamento informativo e a seleção de conteúdos consonantes com crenças prévias (Pariser, 2011), esta abordagem revela-se insuficiente para explicar a intensidade afetiva associada às representações identitárias. Han (2022) ressalta que a adesão a determinadas posições não é apenas discursiva, mas identitária, assumindo um carácter sagrado e irrenunciável. Questionar a representação equivale, muitas vezes, a questionar a própria pertença.

Longe de significar a dissolução da comunidade, este contexto favorece a emergência de novos espaços de agregação simbólica. Assim, surgem nas redes ambientes onde a identidade e a comunidade se tornam novamente possíveis, permitindo a construção de horizontes partilhados e novas formas de relação (Zocca, 2025). Estas dinâmicas tornam-se particularmente visíveis quando a ficção televisiva mobiliza identidades territoriais específicas, prolongando a narrativa para além do ecrã e transformando a receção num território ativo de negociação, reconhecimento e disputa simbólica.

## Metodologia

A metodologia escolhida articula uma triangulação de procedimentos que parte de uma análise textual discursiva, somado a entrevistas semiestruturadas e inquérito por questionário. Trata-se de uma investigação em curso, de carácter exploratório, que nos permitiu abordar a série *Rabo de Peixe* a partir de diferentes níveis de observação e cruzar o discurso produzido pela ficção com as leituras e percepções dos habitantes da ilha de São Miguel. A combinação de métodos qualitativos e quantitativos visa captar tanto os sentidos construídos pela narrativa audiovisual como as formas de identificação, reconhecimento ou estranhamento manifestadas pela audiência local.

A análise textual discursiva incidiu sobre a série de forma breve e introdutória, com especial atenção à construção estética e simbólica da açorianidade. Esta abordagem situa-se num espaço intermédio entre a análise de conteúdo e a análise de discurso, permitindo um movimento interpretativo que parte do texto audiovisual e regressa a ele de forma reconstrutiva (Moraes & Galiazzi, 2006). O objetivo não foi esgotar a complexidade narrativa da série, mas identificar elementos recorrentes de representação do território, das relações sociais e das dinâmicas culturais que informam a imagem da identidade micaelense projetada pela ficção.

As entrevistas semiestruturadas foram realizadas com João Alexandre, Maria Inês e Rodrigo, três residentes da ilha de São Miguel, com estreito laço a vila de Rabo de Peixe e tiveram como propósito compreender percepções individuais sobre autenticidade, identificação e representação. A entrevista foi utilizada enquanto dispositivo capaz de captar diferentes formas de perceber e descrever o fenómeno em análise, valorizando a experiência subjetiva de interlocutores selecionados pela sua ligação ao território (Duarte, 2005). Complementarmente, foi aplicado um inquérito online dirigido a habitantes locais, com o objetivo de recolher um conjunto mais alargado de opiniões e representações. Tal como defendem Quivy e Campenhoudt (2008), o inquérito permite identificar tendências gerais e características partilhadas

por um grupo, funcionando aqui como instrumento de contextualização e contraste face aos dados qualitativos. O cruzamento destas abordagens possibilita uma leitura integrada da receção da série, articulando discursos individuais e tendências coletivas.

## Resultados e Discussão

A análise textual discursiva da série *Rabo de Peixe* evidencia uma narrativa construída em torno do risco, da urgência e da intensidade emocional. O ritmo acelerado, a escrita concisa e a edição dinâmica aproximam a série de modelos narrativos internacionais, facilitando a sua circulação global. O território insular surge como espaço de tensão permanente, onde as personagens vivem sob pressão contínua e em contextos de exceção. Esta construção contribui para a projeção internacional da ilha e para a consolidação da produção nacional no mercado global de *streaming*, produzindo impactos simbólicos e económicos reconhecidos tanto na análise do texto audiovisual como nos dados empíricos recolhidos.

Entre os participantes do inquérito, a visibilidade internacional da série é maioritariamente percebida como positiva. Cerca de 66,6% dos inquiridos classificam o impacto da série na visibilidade nacional e internacional de São Miguel como elevado ou muito elevado, associando-a ao aumento da curiosidade externa e à circulação turística. Uma percepção que encontra eco no testemunho de João Alexandre, que associa a série a um sentimento de reconhecimento: *“A minha sensação foi positiva, um orgulho por ser a minha ilha a ganhar uma certa fama a nível global. Apesar de sermos pequenos, somos relevantes.”* Leitura dialoga com a perspetiva de Hall (2019), segundo a qual os processos de identificação são ativados no confronto com o olhar externo, sendo o reconhecimento público um elemento central na construção identitária.

Este reconhecimento convive, contudo, com um desconforto persistente relativamente à forma como a identidade micalense é narrativamente construída. No inquérito, 83,3% dos participantes consideram que a série

reforça estereótipos, seja de forma clara (25%) ou parcial (58,3%). Estes dados apontam para uma receção ambivalente, marcada por um orgulho inicial associado à visibilidade alcançada, seguido de rejeição face à tónica estereotipada da representação.

*“Confesso que ainda consegui sentir algum orgulho. Finalmente a vila onde nasci iria estar em destaque. Mas bastaram-me aqueles três parágrafos da descrição da série para perceber que ainda não seria desta que Rabo de Peixe se livraria do estigma que o assola há décadas.”* (Maria Inês, em entrevista)

Esta perceção surge também de forma recorrente nas respostas abertas do inquérito, onde vários participantes referem que a série “mostra apenas uma parte” da realidade local. A identidade representada é reconhecida, mas sentida como incompleta, confirmando a ideia de Hall (2019) de que as identidades são sempre provisórias, negociadas e atravessadas por disputas simbólicas.

A questão linguística emerge como um dos pontos mais sensíveis desta receção. Tanto nas entrevistas como no inquérito, a ausência do sotaque micalense é apontada como um afastamento da experiência quotidiana do território. Rodrigo refere: *“O sotaque açoriano foi pouco explorado. Apenas algumas expressões típicas foram utilizadas, o que tornou a representação linguística mais limitada.”*

Embora João Alexandre relativize esta opção, reconhecendo dificuldades práticas de compreensão para públicos mais vastos, a maioria dos inquiridos identifica a língua como marcador central de pertença. A neutralização linguística surge, assim, como uma escolha funcional do ponto de vista da produção, mas problemática no plano simbólico, por limitar processos de identificação mais profundos.

Quando articulados com o conceito de açorianidade, estes dados revelam um desfasamento claro entre representação e experiência vivida. Nemésio (1995), refere que a açorianidade assenta numa relação íntima com o

território, com o mar, com a religiosidade e com formas específicas de sociabilidade. E alguns destes elementos são reconhecidos positivamente pelos entrevistados, como a centralidade da fé e a dureza do trabalho ligado à pesca. Rodrigo sublinha: “*Ser pescador não é fácil e depender apenas do mar para sobreviver é realmente complicado. Isso foi bem mostrado, embora muitas situações tenham sido exageradas.*” Ainda assim, tanto as entrevistas como o inquérito indicam que estas dimensões surgem de forma secundária face à ênfase em contextos de exceção e dramatização.

Almeida (1987) e Leal (1997) ajudam a compreender este desconforto. A açorianidade não corresponde a uma essência fixa, mas a uma construção histórica e coletiva, marcada por pluralidade interna e reinterpretação contínua. Os participantes não rejeitam a série por ser ficcional, mas por cristalizar um discurso identitário que privilegia a marginalidade em detrimento da diversidade de experiências locais. Maria Inês sublinha esta ideia ao afirmar: “*A nossa comunidade nunca escondeu as suas origens. Sempre fizemos questão de nos afirmarmos e mostrarmos quem realmente somos.*”

A lógica de produção das plataformas globais contribui para este processo de simplificação. Retomando o que diz Burnay (2012), a ficção televisiva contemporânea traduz identidades locais para códigos narrativos amplamente reconhecíveis, garantindo legibilidade internacional. Neste processo, a identidade passa também a ser tratada como um bem passível de circulação e valorização económica. A reflexão de Han (2022) sobre a identidade enquanto mercadoria ajuda a interpretar os dados empíricos: 41,7% dos inquiridos referem sentir simultaneamente orgulho e desconforto ao ver o território representado, 33,3% indicam sobretudo desconforto e 25% sobretudo orgulho. Estes resultados mostram que a visibilidade associada à série é percebida de forma ambivalente, equilibrando potenciais ganhos materiais, como o turismo, com custos simbólicos ligados à persistência de estigmas.

Os resultados gerais desta investigação ainda em curso mostram que *Rabo de Peixe* funciona como um espaço ativo de negociação da identidade micaelense. A série produz orgulho, reconhecimento e curiosidade, mas

também resistência, crítica e reposicionamento. A identidade representada não é vivida como falsa, mas como parcial, exigindo resposta por parte dos próprios habitantes. A açorianidade emerge, assim, como um processo em curso, continuamente discutido e reconfigurado no diálogo entre experiência local, mediação global e receção comunitária.

## **Conclusão**

Este estudo procurou compreender como os habitantes da ilha de São Miguel percebem a representação da sua identidade cultural e territorial na série *Rabo de Peixe*. Os resultados sugerem que a narrativa é recebida de forma diversa, sendo associada, em alguns casos, a sentimentos de orgulho, reconhecimento e visibilidade internacional, e, noutros, a desconforto e crítica face a leituras consideradas redutoras. A série não é interpretada como uma representação falsa, mas como uma construção parcial, que enfatiza determinados traços da realidade em detrimento da pluralidade da experiência local.

Neste sentido, a investigação indica que *Rabo de Peixe* pode contribuir simultaneamente para a valorização simbólica do território e para a reativação de estereótipos historicamente associados à periferia insular. A identidade micalense surge, assim, como um processo de negociação contínua, construído no diálogo entre o olhar externo da produção audiovisual e o sentimento de pertença dos residentes, que mobilizam memória, experiência quotidiana e ligação ao território para interpretar e responder à representação mediática.

Importa sublinhar que se trata de uma investigação em curso, com um número ainda limitado de entrevistas e um inquérito de carácter exploratório. Estas condições não permitem generalizações extensivas nem conclusões definitivas sobre a totalidade da população micalense. Ainda assim, os dados recolhidos revelam padrões consistentes de receção e oferecem contributos relevantes para a compreensão das dinâmicas entre identidade, mediação global e pertença local.

Ao privilegiar a escuta das vozes residentes e a articulação entre análise textual e recepção, o estudo sublinha a importância de integrar perspetivas locais na análise de produções audiovisuais globais. Mais do que avaliar a fidelidade da ficção ao real, interessa compreender como estas narrativas intervêm nos modos de imaginar, afirmar e disputar identidades em contextos periféricos, abrindo caminho para investigações futuras que aprofundem estas tensões a partir de amostras mais alargadas e de novos recortes empíricos.

## Referências

- Almeida, O. T. (1987). Da literatura açoriana: Subsídios para um balanço. In *Comunicações ao I Simpósio sobre Literatura Açoriana* (Coleção Gaivota, nº 50). Direção Regional dos Assuntos Culturais, Secretaria Regional da Educação e Cultura.
- Burnay, C. D. (2006). Identidade e identidades na ficção televisiva nacional (2000–2006). *Comunicação & Cultura*, (1), 57–71.
- Burnay, C. D. (2012). RTP-Açores e narrativas ficcionais: Uma relação identitária. *Gaudium Sciendi*, (1), 124–140.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 4). Editora 34.
- Duarte, J. (2005). Entrevista em profundidade. In J. Duarte & A. Barros (Orgs.), *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação* (pp. 62–83). Atlas.
- Hall, S. (2019). *A identidade cultural na pós-modernidade* (12.<sup>a</sup> ed.; T. T. da Silva & G. L. Louro, Trans.). Lamparina.
- Han, B.-C. (2022). *Infocracia: Digitalização e a crise da democracia*. Vozes.
- Leal, J. (1997). Açorianidade: Literatura, política, etnografia (1880–1940). *Etnográfica*, 1(2), 191–211. <https://doi.org/10.4000/etnografica.4381>
- Lopes, M. I. V. (2010). Ficção televisiva e identidade cultural da nação. *Revista Alceu*, 10(20), 5–15.
- Moraes, R., & Galiazzi, M. C. (2006). Análise textual discursiva: Processo reconstrutivo de múltiplas faces. *Ciência & Educação*, 12(1), 117–128.

- Nemésio, V. (1995). *Obras completas* (Vol. XIII: *Sob os signos de agora*). Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- Pariser, E. (2011). *The filter bubble: What the Internet is hiding from you*. Penguin Books.
- Quivy, R., & Campenhoudt, L. (2008). *Manual de investigação em ciências sociais* (5.<sup>a</sup> ed.). Gradiva.
- Zocca, R. (2025). O ministro da Justiça e as representações de morte: Um caso de anacronismo. *Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, 18(2). <https://doi.org/10.4322/dilemas.v18.n2.64482>



# A QUALIDADE NA FICÇÃO PORTUGUESA: UMA ANÁLISE DE ‘CASA DO CAIS’ E ‘SITUAÇÕES DELICADAS’

QUALITY IN PORTUGUESE FICTION: AN ANALYSIS  
OF ‘CASA DO CAIS’ AND ‘SITUAÇÕES DELICADAS’

Gabriela Borges<sup>1</sup>

Daiana Sigiliano<sup>2</sup>

## Introdução

O projeto “A qualidade na ficção seriada portuguesa” tem como objetivo analisar as narrativas ficcionais seriadas portuguesas, produzidas entre 2000 e 2025, com base nos parâmetros de qualidade propostos por Borges e Sigiliano (2021).

A investigação, realizada com a colaboração de alunos da licenciatura e da pós-graduação, integrantes do *Observatório da Qualidade no Audiovisual*, vinculado à Universidade Federal de Juiz de Fora, no Brasil, e a Universidade do Algarve, em Portugal, é composta por duas fases. A primeira consiste no levantamento audiovisual das narrativas ficcionais seriadas portuguesas produzidas entre 2000 e 2025. Inicialmente, delimitamos os canais públicos, privados e plataformas de *streaming* que iriam compor o *corpus*. Nesse sentido,

1. Professora Adjunta da Universidade do Algarve, professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF/Brasil. Coordenadora Rede Alfamed Brasil, do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual. E-mail: gaborges@ualg.pt.

2. Pesquisadora de pós-doutorado com bolsa da FAPESP no PPGPCM da Universidade Federal de São Carlos. Doutora em Comunicação pelo PPG-Com Universidade Federal de Juiz de Fora, onde também atua como pesquisadora associada. É co-coordenadora do Observatório da Qualidade no Audiovisual (UFJF/ UAlg), integra a Rede Alfamed e a Obitel Brasil. E-mail: daianasigiliano@gmail.com.

o levantamento abrangeu os canais públicos RTP 1, RTP 2, RTP 3, RTP Memória e o Canal Parlamento, os privados SIC, TVI, SIC Radical<sup>3</sup>, Canal Q e Canal Panda, além das plataformas de *streaming* RTP Play e Netflix. Após a busca sistemática, foi elaborada uma ficha para cada uma das produções, contemplando os seguintes itens: sinopse, com resumo do conteúdo da obra, os principais arcos narrativos e temáticos; o período de exibição, com intervalo temporal em que a série foi transmitida/distribuída; o canal, com a emissora/plataforma responsável pela veiculação; e a produção (canal/produtora), que identifica as instituições e/ou profissionais responsáveis pela realização do programa. Os dados das 130<sup>4</sup> séries foram disponibilizados no site do *Observatório da Qualidade no Audiovisual*<sup>5</sup>.

Na segunda etapa do projeto realizamos a análise das séries a partir do protocolo teórico-metodológico proposto por Borges e Sigiliano (2021), que será detalhado adiante. A escolha da amostra, composta por 20 séries, foi norteada pelos seguintes critérios: a disponibilidade de acesso aos episódios, as ações de transmediação desenvolvidas pelas emissoras/plataformas e a repercussão dos telespectadores interagentes<sup>6</sup> no X (antigo Twitter); o número de temporadas, considerando o tempo de execução do projeto; e pertinência em relação aos objetivos da investigação.

Para este artigo foram selecionadas duas séries do RTP Lab: *#CasadoCais* (2020) e *Situações Delicadas* (2025) para análise. Composta por duas temporadas, *#CasaDoCais* foi a “primeira série portuguesa abertamente LGBTQIA+” (Sapo, 2017). A partir de uma perspectiva cômica, a trama acompanha a vida de cinco amigos e explora temas como sexo, drogas, emprego, amizade, etc. *Situações Delicadas* é protagonizada por Laura, Madalena e Catarina, que têm suas vidas reviradas ao ocultar a morte acidental de Jaime, o ex-namorado de Catarina. É importante ressaltar que, em função das limitações textuais deste artigo, a descrição do protocolo teórico-metodológico e a

3. Os canais SIC Radical, Canal Q e Canal Panda integram o período de 2000 a 2022, especificamente.

4. O número se refere ao dia 28 de dezembro de 2025.

5. Disponível em <https://bit.ly/4sbsIPH>

6. O termo é usado, para designar o público que interage (propaga, retuíta, produz conteúdo, responde às enquetes, etc.) com o universo ficcional (Borges et al., 2022).

análise das séries serão apresentadas de forma sistematizada, trazendo apenas os pontos centrais das discussões.

### **A inter-relação entre qualidade e literacia midiática**

As discussões sobre a qualidade no audiovisual começaram nos anos 1980 e estavam relacionadas ao serviço público de televisão, principalmente no Reino Unido (Thompson, 2007). Segundo Machado (2014), o conceito de *quality television* (televisão de qualidade) foi citado pela primeira vez por Feuer e Vahimagi (1984), no livro *M.T.M.: Quality Television* do British Film Institute. Na obra, os autores analisaram o valor estético, dramaturgicamente e de alta adesão entre os críticos especializados de produções como, por exemplo, *Hill Street Blues (1981-1987, NBC)*. Além da multiplicidade dos arcos narrativos que eram prolongados, entrelaçados e retomados durante os episódios e as temporadas, a trama também apresentava personagens mais dinâmicos, até então inéditos para a época. Na década de 1990, o surgimento dos canais por assinatura, como a HBO, e o crescimento da produção de séries estadunidenses impulsionaram e ampliaram o debate na academia e no mercado (Machado, 2014; Borges, 2014). Como pontuam Lopes e Mungioli (2013, p. 2) a discussão ganhou “[...] força não apenas como linguagem estética, mas também e principalmente como estratégia comercial comparável ao impacto da mudança da TV preto e branco para a colorida”.

De acordo com Sewell (2010) o conceito de qualidade é pautado por uma pluralidade epistemológica. Nesse sentido, a “[...] qualidade não pode ser concretamente definida senão perderia sua mística enquanto uma forma de conhecimento especial e sua utilidade como uma ferramenta para distinção.” (Sewell, 2010: 237, tradução nossa). Como discutimos em trabalhos anteriores (Borges & Sigiliano, 2016; 2017; 2021), de modo geral, a televisão de qualidade pode ser conceituada a partir de eixos teórico-metodológicos que abarcam os recursos técnicos do meio, a questão estética, o papel social, a recepção dos telespectadores e o conteúdo dos programas. Deste

7. Indeed, quality could not be entirely concretely defined or else it would lose both its mystique as a form of special knowledge and its utility as a protean tool for distinction

modo, segundo Lopes & Munglioli (2013: 3) o termo está relacionado ao “[...] aproveitamento de demandas da audiência, propostas de valor social, caráter pedagógico ou utilização dos recursos técnicos e de linguagem de forma inovadora”.

No contexto da ficção seriada, a qualidade no audiovisual é pautada por características específicas do formato (Pearson, 2010). Os programas irão romper as regras discursivas e temáticas, hibridizar gêneros e ampliar as perspectivas narrativas ao explorar múltiplos arcos e redes sociais de personagens (Mittell, 2015; Borges *et al.*, 2022). Entretanto, de acordo com Buonanno (2004), ao refletirmos sobre a TV de qualidade é importante considerarmos a distinção entre ficção de qualidade (*fiction di qualità no original*) e qualidade da ficção (*qualità dela fiction no original*). Para a autora, a ficção de qualidade é norteada por um consenso genérico que articula três eixos: a opinião, o interesse e a imposição de poder. Já a qualidade da ficção é definida pelo ambiente produtivo, ou seja, na formação dos profissionais, abrangendo questões voltadas para a administração, a gestão, a organização, às práticas criativas, produtivas, performativas e técnicas. Buonanno (2004) também ressalta o processo de indigenização, em que a ficção tem o papel de retratar a natureza, a prosódia, os costumes, os estilos de vida, entre outros elementos relacionados à esfera local/regional que está inserida.

Thompson (2007) afirma que os parâmetros estilísticos, estéticos e narrativos explorados nas séries de qualidade foram, de certa forma, antecipados por algumas tramas exibidas entre 1980 e 1990 como, por exemplo, *Hill Street Blues* (NBC, 1981–1987), *St. Elsewhere* (NBC, 1982–1988) e *Twin Peaks* (ABC, 1990–1991). Deste modo, para o autor a qualidade estaria relacionada à hibridização de formatos clássicos, aos elementos de produção e de escrita/roteiro, etc. Assim como Thompson (2007), a abordagem de Cardwell (2007) também parte de um conjunto de características voltadas para um senso de integridade estilística, em que o tema e o estilo se imbricam de modo significativo, perpassando todos os episódios e temporadas da atração. Segundo Cardwell (2007), as séries de qualidade podem ser reunidas num mesmo gênero, pois apresentam recursos recorrentes tais como

[...] altos valores de produção, estilo de atuação naturalista, atores renomados e estimados, um senso de estilo visual criado pela movimentação de câmera e edição cuidadosas, até mesmo inovadoras, e um estilo sonoro criado através do uso criterioso de uma trilha apropriada e muitas vezes original<sup>8[5]</sup> (Cardwell, 2007: 26, tradução nossa).

Outro ponto norteador são os temas abordados, segundo Cardwell (2007: 26, tradução nossa).

[...]os programas tendem a explorar temas ‘sérios’, em vez de representar os eventos superficiais da vida; eles tendem a sugerir que o telespectador será recompensado por buscar maior ressonância simbólica ou emocional dentro dos detalhes da trama. A televisão estadunidense de qualidade também tende a se concentrar no presente, oferecendo reflexões sobre a sociedade contemporânea e cristalizando essas reflexões em exemplos e instâncias menores<sup>9[6]</sup>

A autora afirma que o uso de recursos e temas relacionados à ficção de qualidade não implica, necessariamente, no julgamento de valor daquele conteúdo. Nesse sentido, a qualidade da série não se restringe à subjetivação implícita de algo ‘bom’ ou ‘ruim’, mas abrange um conjunto de elementos textuais e extratextuais. De acordo com Cardwell (2007) e Fontcuberta (2008), as tramas de qualidade propiciam o engajamento e a leitura atenta dos telespectadores na compreensão das histórias. Ao serem compostas por elementos tais como estrutura complexa, temas contraditórios e ambíguos, ritmo acelerado e adoção, mesmo que esporádica, de uma linguagem erudita, técnica e poética, as séries demandam maior esforço cognitivo do telespectador. Como pontua Fontcuberta (2008: 195) “É difícil imaginar uma televisão de qualidade sem um receptor que assim o exija permanentemente”. Para isso, o público deve

8. high production values, naturalistic performance styles, recognised and esteemed actors, a sense of visual style created through careful, even innovative, camerawork and editing, and a sense of aural style created through the judicious use of appropriate, even original music.

9. the programmes are likely to explore ‘serious’ themes, rather than representing the superficial events of life; they are likely to suggest that the viewer will be rewarded for seeking out greater symbolic or emotional resonance within the details of the programme. American quality television also tends to focus on the present, offering reflections on contemporary society, and crystallising these reflections within smaller examples and instances.

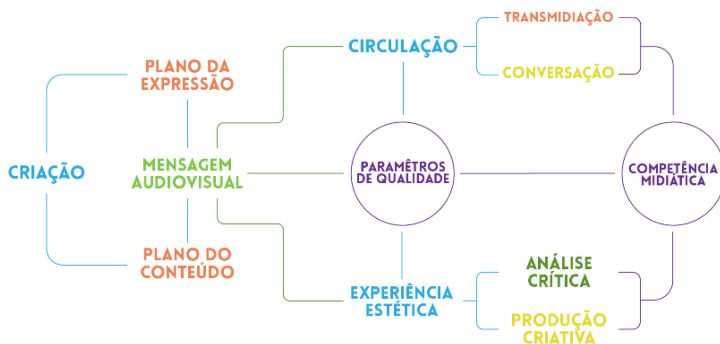
ir além do paratexto, mas interpretar criticamente as diversas camadas interpretativas que integram as atrações.

Gómez (2008) pontua que a onipresença da televisão e as novas formas de engajamento e produção do público endossam a necessidade de formar telespectadores mais críticos, criativos e ativos em relação ao meio. Segundo Alborch (1995: 20), “é fundamental formar telespectadores [...] que saibam usá-la (a TV), decodificar as suas linguagens e conviver com ela, assumindo uma postura caracterizada pela crítica e pela liberdade”. Deste modo, ao estimularem o entendimento crítico dos telespectadores, seja no direcionamento da atenção aos detalhes da trama ou na interpretação das nuances e abstrações da narrativa, as tramas contribuem para o desenvolvimento da literacia midiática.

## Protocolo teórico-metodológico

Desenvolvido no âmbito do *Observatório da Qualidade no Audiovisual*, o protocolo teórico-metodológico de análise dos parâmetros de qualidade tem como objetivo “[...] compreender os diferentes processos pelos quais um produto audiovisual passa ao ser criado, transmitido, divulgado e consumido” (Borges *et al.*, 2022:13). Aplicado para a análise das séries, o protocolo é norteado por três eixos centrais, são eles: criação, circulação e experiência estética.

Figura 1: Protocolo teórico-metodológico



Fonte: Borges e Sigiliano, 2021

Baseado na semiótica, o primeiro eixo é voltado para os processos de criação de uma narrativa ficcional seriada e abarca o plano da expressão, o plano do conteúdo e a mensagem audiovisual (Borges, 2014). A análise do plano da expressão tem como objetivo refletir de que modo a trama é elaborada por meio dos seus recursos técnico-expressivos e a produção de sentido que gera a partir da composição destes elementos estéticos. Este ponto pode ser observado a partir de recursos como a ambientação, a fotografia, a edição e a trilha sonora, além dos códigos visuais (planos e enquadramentos, iluminação, cenário, modo de atuação do elenco, figurinos e maquiagem, qualidade técnica da imagem), sonoros (tipos de áudio, qualidade técnica do áudio), sintáticos (edição, ritmo do programa) e gráficos (vinhetas e grafismos) (Borges & Sigiliano, 2021). O plano do conteúdo abrange a análise do desenvolvimento dos arcos narrativos e dos personagens que integram o universo ficcional. A discussão tem como base o piloto da série, como pontuam Borges *et al.* (2022: 15) “[...] ao estabelecermos um contraponto entre o primeiro e o último episódio da temporada, esperamos identificar elementos que ressaltam a mutabilidade e o progresso do percurso paratextual.”

A partir da caracterização do produto audiovisual, a análise da mensagem audiovisual é composta pelos indicadores: oportunidade, que avalia a pertinência e a relevância dos temas em relação à conjuntura nacional e internacional e seu diálogo com a agenda midiática; ampliação do horizonte do público, que observa a capacidade das propostas de provocar reflexão, debate e expandir o repertório cultural e a visão de mundo do telespectador; a diversidade, que reflete sobre a presença de múltiplos pontos de vista e de diferentes grupos sociais, contemplando dimensões temáticas, culturais, sociais, políticas e identitárias; estereótipo, que verifica se as representações reforçam generalizações ou contribuem para sua desconstrução crítica, e, por fim, a originalidade/criatividade, que analisa o grau de inovação formal e temática, bem como a experimentação da linguagem audiovisual (Borges & Sigiliano, 2021).

O segundo eixo é voltado para os processos de circulação<sup>10</sup> das narrativas ficcionais seriadas e tem como objetivo compreender quais as estratégias de transmídia utilizadas pelas empresas de mídia para a divulgação das tramas e a conversação gerada a partir dessas publicações nas redes sociais, como TikTok, Instagram, YouTube e X (antigo Twitter). Para isso, analisamos as ações de transmídia, conforme proposta de Fechine *et al.* (2013). De acordo com os autores, as estratégias são norteadas por duas categorias centrais: a propagação e a expansão. A propagação é pautada pela retroalimentação e ressonância dos conteúdos e se subdivide em conteúdos reformatados (antecipação, recuperação e remix) e conteúdos informativos (contextuais e promocionais). Já a expansão se refere às ações que apresentam camadas narrativas que completam e/ou desdobram a história central em distintas plataformas, a categoria se subdivide em conteúdos de extensão textual (extensões narrativas e extensões diégéticas) e conteúdos de extensão lúdica (extensões vivenciais e extensões de marca).

Conforme pontua Borges *et al.* (2022), os parâmetros de qualidade da circulação também estão relacionados com os seguintes indicadores: o diálogo com/entre plataformas na divulgação de um produto audiovisual; a clareza da proposta transmídia; a solicitação da participação ativa do público e a expansão de universos por meio das ações de transmídiação.

Por fim, o terceiro e último eixo, voltado para a análise da experiência estética<sup>11</sup>, tem como objetivo discutir se, e de que modo, as narrativas ficcionais seriadas potencializam o desenvolvimento da competência midiática do público. Para isso, analisamos os comentários publicados no X durante a exibição e/ou distribuição da trama em questão, também são consideradas

10. A extração das ações e dos comentários postados pelo público é pautada pelos dados fornecidos pelas versões mais recentes das APIs (*Application Programming Interface*) das redes sociais que integram o monitoramento (Borges *et al.*, 2022).

11. Na análise da experiência estética, o monitoramento, a coleta e a codificação dos dados dos X são realizados a partir dos protocolos desenvolvidos no âmbito do *Observatório da Qualidade no Audiovisual*, que se divide em três etapas. Primeiro, definem-se os parâmetros de filtragem (palavras-chave e hashtags ligadas ao programa, aos episódios e aos personagens). Depois, é feito o monitoramento e a coleta de tweets via Python, utilizando o Tweepy e outras bibliotecas para tratar e exportar os dados. Por fim, os tweets são analisados por meio de macrocodificação e microcodificação (Borges *et al.*, 2022).

neste eixo as dimensões da competência midiática propostas por Férres & Piscitelli (2015).

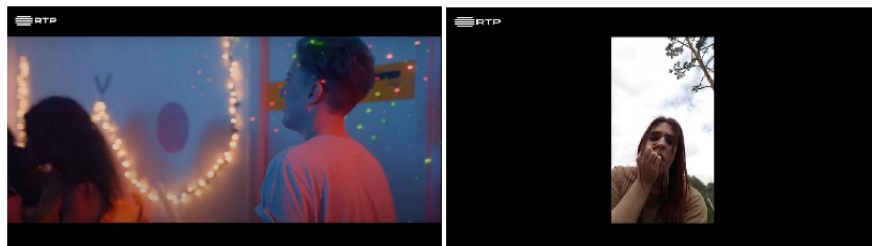
### **Análise de Casa do Cais e Situações Delicadas**

As produções do RTP Lab, iniciativa do serviço público de televisão português RTP (Rádio e Televisão Portuguesa), têm como principal objetivo o desenvolvimento de conteúdos audiovisuais de caráter experimental e inovador. Nesse sentido, as atrações são, a princípio, criadas com base em uma estrutura multiplataforma, com narrativas voltadas para o ambiente digital. *Casa do Cais* foi o primeiro programa ficcional de Portugal a retratar a história de personagens LGBTQIA+. Ao longo das duas temporadas, disponíveis na plataforma do RTP Play e no YouTube, a trama é centrada nas relações de cinco amigos que vivem em Lisboa, abordando temas diversos como sexo, drogas, emprego, amizade e tabus a partir de uma perspectiva cômica. A trama começa quando Ema (Ana Correia) deixa a região do Entroncamento rumo a Lisboa para morar com a amiga Lara (Soraia Carrega). Juntamente com Jay (Francisco Soares), Alex (André Mariño) e Beatriz (Helena Amaral), os cinco amigos repartem suas vivências, que envolvem festas, busca por emprego, amizade e as dificuldades na vida dos jovens. Como pontuamos em Borges *et al.* (2022), inicialmente *Casa do Cais* recebeu inúmeras críticas e comentários negativos por conta das temáticas abordadas, entretanto após a estreia, a série conquistou um público fiel, que acompanhava as ações realizadas pela RTP Lab.

Conforme ressaltamos anteriormente, em razão das limitações de extensão deste artigo, não é possível aprofundar a análise de cada um dos indicadores que compõem os eixos da criação, da circulação e da experiência estética. Nesse sentido, iremos apresentar os principais pontos observados em cada um dos eixos. Os processos de criação de *Casa do Cais* exploram diferentes planos e referências intertextuais. Apesar da ambientação se limitar, em sua maioria, aos apartamentos dos personagens, a trama é composta por recursos como fotografia e trilha sonora, que dialogam com outras produções voltadas para o público jovem e jovem adulto. As sequências também

apresentam uma integração de códigos digitais tais como stories, enquadramentos verticais e memes. Os perfis dos personagens são construídos a partir de questões inerentes ao início da fase adulta, o que contribui para a identificação do público-alvo. Além disso, os protagonistas apresentam diversidade de orientações e expressões de gênero. No entanto, em algumas cenas, ao buscar estimular a reflexão por meio do humor e de situações do cotidiano, acabam reforçando estereótipos ao retratarem contextos relacionados ao racismo e à LGBTfobia. Como, por exemplo, no episódio piloto, em que, ao retratar um dos personagens sofrendo homofobia, o *punch* da piada se constrói a partir da própria fala ofensiva. Porém, mesmo abordando algumas temáticas de forma superficial e pouco dinâmica, *Casa do Cais* vai ao encontro de outras produções da ficção seriada voltadas à discussão da juventude e explora, para além da narrativa, recursos que articulam a atração com a estética das redes sociais.

Figura 2: A série explora a estética de outras tramas voltadas para o público jovem e faz alusão às redes sociais.



Fonte: RTP Play (2026)

Para a análise dos processos de circulação, realizamos a coleta de dados referente às ações de transmídiação feitas pelos perfis nas redes sociais YouTube, Instagram, Facebook e X gerenciados pela RTP Play.

As estratégias de antecipação abarcam a divulgação de trailers, teasers e fotos promocionais dos episódios das temporadas de *Casa do Cais*. Os conteúdos têm como objetivo principal chamar a atenção do público, mesmo que

momentaneamente, e gerar expectativa em torno dos arcos narrativos que serão desenvolvidos. As ações de caráter informativo, conforme definido por Fechine *et al.* (2013), exploram conteúdos voltados para o processo criativo da série, tais como entrevistas com o elenco, conteúdos de bastidores das gravações e matérias jornalísticas sobre a produção. Porém, as publicações não engendram novas camadas interpretativas ao universo ficcional.

As estratégias de recuperação compartilhadas nas redes sociais da RTP Play estimulam o engajamento do público a partir do que já foi exibido. Nesse sentido, os posts exploram trechos dos episódios, memes e ações de incentivo ao *binge watching*. Por fim, a expansão narrativa foi a estratégia de transmidiação menos observada na análise. Durante o monitoramento, os perfis da plataforma divulgaram apenas o curta-metragem *I'm Not a Ghost, Not Yet a Demon*, que ampliava, mesmo que pontualmente, a trama. Deste modo, as estratégias de propagação foram as mais adotadas em *Casa do Cais*, além de não expandirem os arcos narrativos dos episódios que integram as duas temporadas, as ações eram espelhadas, ou seja, apresentam pouca adaptação às especificidades das arquiteturas informacionais das redes sociais.

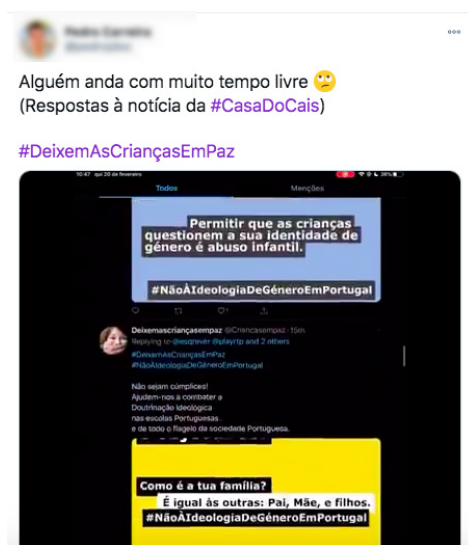
O estímulo à participação do público foi observado apenas em algumas estratégias e se restringiu a perguntas simples, gerando pouco engajamento. Já o intercâmbio entre plataformas integrou apenas o direcionamento do RTP Play e para o YouTube, contribuindo para a circulação e a visibilidade dos episódios que eram lançados.

Com base no protocolo de monitoramento, extração e codificação de dados desenvolvido pelo *Observatório da Qualidade no Audiovisual* (Borges *et al.*, 2022), foram coletados durante a distribuição dos episódios 12.005 tweets na primeira e 27.814 tweets na segunda temporada de *Casa do Cais*. Como iremos discutir adiante, de modo geral, os telespectadores interagentes compreendem criticamente a trama e ampliam o universo ficcional a partir de memes, GIFs e referências intertextuais.

Um dos contextos conversacionais mais recorrentes no *backchannel* foram os comentários sobre a importância da série para o cenário do audiovisual português e para a representação LGBT. O público também destacou os temas abordados na atração e como se identificavam com as discussões sobre amizade, sexualidade e conflitos pessoais. A produção criativa dos telespectadores interagentes pode ser observada principalmente no compartilhamento de memes no X. Os conteúdos exploravam, a partir do universo ficcional de *Casa do Cais*, o humor do cotidiano, abrangendo as dificuldades da vida académica e as decepções das relações afetivas.

O público também chamou a atenção para a estética, os enquadramentos e a fotografia da série, além de se mobilizarem para a produção de uma nova temporada pela RTP Play. Por fim, os contextos conversacionais abrangem polémicas e debates sobre o uso de recursos públicos pela emissora. Articulada por grupos conservadores, a campanha #DeixeAsCriançasEmPaz, por exemplo, pedia o cancelamento imediato da série.

Figura 3: *Casa do Cais* recebeu comentários de grupos conservadores.

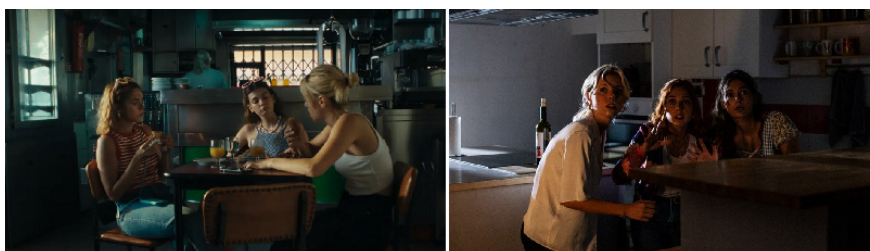


Fonte: X (2026)

*Situações Delicadas* é uma série produzida pela RTP Play que explora a hibridização de gêneros da ficção seriada, articulando o humor, o thriller e o drama. A primeira temporada, composta por 6 episódios de 20 minutos, é protagonizada por três amigas que se envolvem em uma morte acidental. A partir desse arco narrativo, apresentado no episódio piloto, os *plots* e *subplots* repercutem as decisões morais das personagens. Os ganchos usados no final dos episódios e o modo como o acidente vai tomando proporções maiores à medida em que as protagonistas tomam decisões equivocadas trazem um ritmo acelerado à série. Nesse sentido, além de articular microtramas, que dialogam com os hábitos de consumo nas redes sociais, *Situações Delicadas* vai ao encontro das narrativas criminais contemporâneas que trabalham com as consequências éticas de atitudes tomadas sob pressão.

Em relação a análise dos processos de criação, conforme o protocolo apresentado anteriormente (Borges *et al.*, 2022), a série explora uma estética predominantemente naturalista. A escolha está ligada não só a temática, mas a ambientação. As sequências se passam, de modo geral, em ambientes cotidianos. Em contrapartida, a tensão constante das personagens é explicitada na fotografia e nos enquadramentos, passando uma sensação de claustrofobia emocional para o telespectador.

Figura 4: A fotografia de *Situações Delicadas* explicita a tensão da trama.



Fonte: RTP Play (2026)

No plano do conteúdo, o principal eixo articulador observado foi o modo como a amizade feminina ocupa um lugar central nos arcos narrativos. O recurso reverba, principalmente, no perfil e no desenvolvimento das

personagens. Ou seja, Laura, Madalena e Catarina se configuram como personagens tridimensionais, abarcando questões como o afeto, o medo, a lealdade e a insegurança, se distanciando de uma caracterização unidimensional. Nesse sentido, a abordagem contribui para que temas como, por exemplo, a juventude e a pressão social sejam tratados de forma complexa.

Em relação aos indicadores de qualidade audiovisual propostos por Borges e Sigiliano (2021) podemos destacar a originalidade e diversidade. *Situações Delicadas* articula diferentes gêneros da ficção seriada para discutir temas amplos e pertinentes ao público alvo. Isto é, ao passar por gêneros como o humor, o thriller e o drama a série do RTP Play amplia o horizonte do público a partir de distintas chaves interpretativas, estimulando reflexões sobre os limites da moralidade. A trama também dialoga com uma tendência mercadológica das narrativas ficcionais seriadas contemporâneas ao mostrar “pessoas comuns em situações extremas” (Mittell, 2024). Além disso, é importante ressaltar que esses recursos são ainda pouco explorados no contexto português.

A análise dos processos de circulação ressalta um padrão semelhante ao observado em outras produções vinculadas ao RTP Lab e ao RTP Play (Borges *et al.*, 2022). Deste modo, as estratégias de antecipação abarcam conteúdos como, por exemplo, *trailers*, *teasers* e entrevistas divulgadas em sites institucionais e nas redes sociais da RTP. Ao repercutirem trechos do que iriam ao ar, as publicações tinham o objetivo de gerar expectativa em torno da narrativa.

Já as estratégias promocionais exploram a hibridização dos gêneros, como a comédia e o thriller, as ações também repercutem os perfis das protagonistas, gerando identificação com o público jovem. O intercâmbio entre as plataformas se restringiu às legendas publicadas no Instagram e no Facebook da RTP, que direcionam os telespectadores interagentes para os episódios disponibilizados na íntegra pela RTP Play. Nesse sentido, as estratégias adotadas reforçam a propagação dos conteúdos da série. Porém, a expansão do universo ficcional não integrou de forma recorrente as ações

de transmidiação nas redes sociais gerenciadas pela plataforma. A partir das publicações o engajamento dos telespectadores interagentes se limitou a curtidas e compartilhamentos, os comentários foram poucos e se limitaram a elogiar a trama.

A partir do protocolo de monitoramento, extração e codificação de dados (Borges *et al.*, 2022), foram coletados 5.183 tweets sobre *Situações Delicadas* durante a distribuição da primeira temporada. Entre os contextos conversacionais recorrentes está a produção criativa dos telespectadores interagentes. Com base no universo ficcional da trama, o público produziu memes e *edits* que reforçavam as temáticas abordadas na série. A intertextualidade também foi observada, as referências sobrepunham repertórios midiáticos contemporâneos como, por exemplo, cenas de novelas e séries, trechos de realities shows, músicas em alta e outros conteúdos da cultura pop. Este ponto integrou, por exemplo, os contextos conversacionais vinculados a atriz Laura Dutra, que interpreta a Carlota na série. Os tweets correlacionavam a personagem de *Situações Delicadas* com a personagem Celina, que Laura interpreta na série brasileira *Vermelho Sangue* (Globoplay, 2025 - atual). Apesar das distinções entre as tramas e, principalmente, entre as personagens, o público fazia associações a partir de trejeitos e semelhanças estéticas entre as obras.

### **Considerações Finais**

De modo geral, as análises dos indicadores de qualidade das séries de *Casa do Cais* e *Situações Delicadas*, produzidas pela RTP Play, ressaltam um esforço da plataforma portuguesa em estabelecer um diálogo com as temáticas contemporâneas. As tramas exploram questões ligadas à identidade, representatividade, amizade e dilemas morais. Mesmo reforçando estereótipos em alguns desenvolvimentos narrativos, *Casa do Cais* se configura como uma série pioneira na representatividade LGBT na produção pública portuguesa. Já *Situações Delicadas* reforça a importância da diversidade ao inserir o protagonismo feminino no centro da narrativa. As personagens atuam como peça fundamental no tensionamento de temas como violência,

culpa e sororidade. Deste modo, as séries, mesmo com algumas limitações na mensagem audiovisual, engendram debates sociais relevantes para o público jovem.

Apesar de não explorarem novas camadas interpretativas, as ações de transmediação de *Casa do Cais* e *Situações Delicadas* contribuem para a ampliação e o prolongamento do debate sobre as tramas nas redes sociais da RTP Play. Os contextos conversacionais observados na análise da experiência estética reforçam o papel dos telespectadores interagentes como agentes criativos e participativos. O compartilhamento de memes, *edits* e frases extraídas dos episódios ressalta como o engajamento do público se desdobra em práticas de apropriação, remix e identificação com os universos ficcionais.

## Agradecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos «UID/04019/2025 – CIAC» DOI: 10.54499/UID/04019/2025 e «UID/PRR/04019/2025» DOI: 10.54499/UID/PRR/04019/2025. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2025/04607-4

## Referências

- Alborch, C. (1995). Televisión y cultura. In Radiotelevisión Valenciana (Ed.), *Televisión y cultura* (pp. 11–20). RTVV.
- Borges, G. (2014). *Qualidade na TV pública portuguesa: Análise dos programas do canal 2*. EdUFJF.
- Borges, G., & Sigiliano, D. (2016). Television dialogues in Brazilian fiction: Between production and consumption. *Applied Technologies and Innovations*, 12(2), 54–68.
- Borges, G., & Sigiliano, D. (2017). A qualidade na ficção seriada lusófona. In I. F. Cunha, F. Castilho, & A. P. Guedes (Orgs.), *Ficção seriada televisiva no espaço lusófono* (pp. 183–202).

- Borges, G., & Sigiliano, D. (2021). Qualidade audiovisual e competência midiática: Proposta teórico-metodológica de análise de séries ficcionais. In *Anais do 30º Encontro Anual da Compós* (pp. 1–26). Compós. <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/qualidade-audiovisual-e-competencia-midiatica-proposta-teorico-metodologica-de-a?lang=pt-br>
- Borges, G., et al. (2022). *A qualidade e a competência midiática na ficção seriada contemporânea no Brasil e em Portugal*. Grácio Editor.
- Buonanno, M. (2004). La qualità della fiction: Dal prodotto all’ambiente produttivo. In M. Buonanno (Org.), *Realtà multiple: Concetti, generi e audience della fiction TV* (pp. 10–28). Liguori.
- Cardwell, S. (2007). Is quality television any good? Generic distinctions, evaluations and the troubling matter of critical judgement. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond* (pp. 19–34). I.B. Tauris.
- Fechine, Y., et al. (2013). Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In M. I. V. Lopes (Org.), *Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira* (pp. 19–60). Sulina.
- Ferrés, J., & Piscitelli, A. (2015). Competência midiática: Uma proposta articulada de dimensões e indicadores. *Lumina*, 9(1), 1–16. <https://bit.ly/3zE700i>
- Feuer, J., Kerr, P., & Vahimagi, T. (Eds.). (1984). *M.T.M.: Quality Television*. London: British Film Institute.
- Fontcuberta, M. de. (2008). Uma televisão de qualidade exige um receptor de qualidade. In G. Borges & V. Reia Baptista (Orgs.), *Discursos e práticas da qualidade na televisão* (pp. 189–198). Livros Horizonte.
- Lopes, M. I. V., & Mungilioli, M. C. (2013). Qualidade da ficção televisiva no Brasil: Elementos teóricos para a construção de um modelo de análise. In *Anais do 22º Encontro Anual da Compós*. UFBA. <https://bit.ly/3TRF1Bd>
- Machado, A. (2014). *A televisão levada a sério*. Editora Senac.

- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. NYU Press.
- Mittell, J. (2024). *The Chemistry of Character in Breaking Bad: A Videographic Book*. Lever Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.14330227>
- Pearson, R. (2007). Lost in transition: From post-network to post-television. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond* (pp. 239–256). I.B. Tauris.
- Sapo. (2017, December 19). RTP estreia “primeira série portuguesa abertamente LGBT”, mas nem todos os comentários são positivos. *Sapo PT*. <https://bit.ly/4nuIJwA>
- Sewell, P. (2010). From discourse to discord: Quality and dramedy at the end of the classic network system. *Television & New Media*, 11(4), 235–259. <https://bit.ly/3XMAWPN>
- Thompson, R. J. (2007). Preface. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond* (pp. 16–20). I.B. Tauris.

# TV & ADAPTAÇÕES



There is little doubt that the telenovela constitutes a narrative form that has moved beyond the confines of leisure to permeate the everyday life of the nation. It has developed mechanisms of interactivity and established a dialectical interplay between lived time and narrated time, thereby configuring itself as a communicative, cultural, aesthetic, and social experience. As a communicative practice, it mobilises processes of conversation, sharing, and imaginative participation. "The telenovela has become a form of narrative about the nation and a means of participating in this imagined nation." Viewers perceive themselves as participants in telenovelas and draw upon information circulating within their daily environments in relation to them. Audience engagement with telenovelas is mediated by a diverse range of institutions and practices, including audience measurement systems, interpersonal relations, direct contact with authors, as well as the press and specialised media, and, more recently, digital platforms.

As significant as the daily ritual of watching episodes is the circulation of information and commentary that reaches all sectors of the population, including those who watch only occasionally or rarely. Individuals, regardless of class, gender, age, or region, ultimately participate in a broader field of meaning circulation generated by telenovelas, constituted by multiple circuits in which meanings are continually reworked and resignified. This phenomenon supports the claim that "the telenovela is as much talked about as it is watched," since its meanings derive not only from the audiovisual narrative produced by television but also from the ongoing and diffuse processes of social conversation.

Translated from the original/Portuguese: Lopes, M. I. V. de. (2011). Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, 3(1). Página 29. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47>



## **'AMOR DE PERDIÇÃO', OLIVEIRA E A TELEVISÃO**

THE FILM 'AMOR DE PERDIÇÃO'  
(‘DOOMED LOVE’), FILMMAKER MANOEL  
DE OLIVEIRA, AND TELEVISION

Eduardo Paz Barroso<sup>1</sup>

“A televisão, de facto um electrodoméstico.”

Agustina Bessa-Luís<sup>2</sup>

### **Introdução**

A televisão é um espaço audiovisual onde convivem a factualidade, a notícia, o comentário, o lazer e o entretenimento, características que se têm acentuado nos últimos anos, sem que muitas vezes seja feita uma distinção entre canais privados e serviço público. Na televisão a imagem é aquilo que é pressuposto dizer. Algo que está em oposição a uma ideia central de Serge Daney: “A imagem é provavelmente isto: aquilo que *é escusado dizer*” (Daney, 2022:50).

A ficção possui a prodigiosa capacidade de enriquecer o simbólico, criar espaços paralelos, misturar os tempos. No que respeita à televisão as propostas de ficção nem sempre se constituem como uma experiência intelectualmente sofisticada. Desde logo porque correspondem a formatos bem delimitados, com uma linguagem muito tipificada, como por exemplo a telenovela. Já as séries,

1. Professor catedrático de Ciências da Comunicação, FCHS/UFP e Lab-Com/UBI, Gestor e programador cultural. E-mail: epb@ufp.edu.pt.

2. Bessa-Luís, Agustina (2022). Escritos sobre Cinema. Porto, Fundação de Serralves, p. 102.

especialmente algumas delas, alcançam com frequência um elevado nível ficcional, e mesmo a excelência. Basta recordarmos, num breve exercício as seguintes séries: “Os Sopranos”, (David Chase, 1987), House, (David Shore, 2004), House of Cards, (Beau Willimon, 2013), ou a sublime “Succession” (Jess Armstrong, 2018), e mais recentemente “Adolescência”, (Jack Thorne e Stephen Graham, 2025). Naturalmente que isto acontece porque a televisão é expansiva e metonímica, e um bom suporte para distribuir filmes com voracidade. Mas não se substitui a eles. E também produz os seus próprios filmes, algo que é potenciado pelas plataformas de *streaming*, com as estreias exclusivas que estas promovem.

Aprofundar questões sobre o lugar da ficção televisiva convida a uma discussão e a uma reflexão em torno do cinema, afinal “uma arte e uma indústria” que se encontram na origem e na raiz de todo o processo audiovisual e suas actuais derivações.

### **A televisão é uma miscelânea**

A televisão é uma miscelânea. Não se vê um filme na televisão. Pelo menos na acepção clássica do termo. A qual é determinante para conceber, histórica e esteticamente a experiência do cinema. A televisão é um encadeamento de conteúdos e formatos dos mais diversos, mas que apontam para uma saída única. O cinema é “fruto de uma civilização técnica”, e é uma arte “impura” (Bazin, 2025), mas cada filme tem que ser visto (e comentado) na sua construção dramática fazendo intervir em conjunto “forma” e conteúdo” (Aumont e Marie: 2004). O cinema é aberto, plural, tem inerente uma linguagem que é, em certo sentido, visual, plástica, antes de ser audiovisual. O cinema é dramático. A televisão dramatizadora. O cinema faz, ou fez, a experiência do realismo ou do onírico, em vez da *telenovelação* da realidade (Barroso, 2023). E no entanto o cinema é um miradouro do alto do qual se contempla, e nalgumas circunstâncias se intensifica, o quotidiano vivenciado pela televisão. Na grande tradição clássica americana e na sequência da *Nouvelle Vague* europeia, estamos a falar de uma epistemologia da imagem em movimento. Já diante da televisão, numa perspectiva de análise

do discurso, estamos a lidar com um agente que comunica sobretudo personagens e secundariza acontecimentos, dada a complexidade por vezes a inacessibilidade de que estes se revestem. “As notícias incidem, muitas vezes, sobre o que as pessoas importantes dizem sobre os acontecimentos mais do que nos próprios acontecimentos” (McQuail, 2003:284). Num enlace entre informação e ficção, se atendermos à globalidade dos conteúdos, a televisão simplifica os géneros propondo quadros de identidade colectiva que promovem a previsibilidade (McQuail, 2003:336-338).

Trata-se por consequência de dois universos distintos, onde a natureza e a identidade, a ética e estética das imagens encontram modos de expressão bem diversos, desde logo se considerarmos a velocidade, o tempo, e os problemas apresentados nos conteúdos. Mas estamos também perante dois dos mais poderosos fenómenos da cultura popular de massas. Numa possível síntese defrontamos a exigência de separar aquilo que vemos no mundo, daquilo que vemos através do mundo. Em suma trata-se de diferentes formas de olhar através destas janelas. De diversas possibilidades de combinação entre sensível e inteligível.

A televisão portuguesa oferece-nos um exemplo algo arqueológico da relação entre cinema e série ao exibir “Amor de Perdição”, de Manoel de Oliveira, segundo o romance de Camilo Castelo Branco, estreada na RTP 1 (a televisão estatal era coprodutora), em 12 de Novembro de 1978 numa sequência de seis episódios. Eram exibidos aos domingos pelas 22 horas. Os críticos João Lopes e José Camacho Costa, no extinto jornal “A Luta” insistiam no facto de não se tratar de uma telenovela, e lamentavam que a RTP nada tivesse feito para esclarecer o público. Procurava-se “um espectador disponível”. Quanto ao mais tratava-se de uma obra “absolutamente excepcional”<sup>3</sup>.

Numa exaustiva consulta de notícias e textos críticos publicados na época<sup>4</sup>, imediatamente nos apercebemos de uma situação disruptiva, e em

3. João Lopes e José Camacho Costa, “Panfleto de Amor de Perdição”, jornal “A Luta”, 5 de Dezembro, 1978.

4. Material disponível no centro de documentação da Cinemateca Portuguesa.

determinado sentido inédita, no panorama do audiovisual português. A apresentação do filme de Oliveira fragmentado em seis episódios veio desequilibrar com impacto a concepção de grelha de programação televisiva. “A exibição na RTP dos seis episódios em que foi repartido o filme de Manoel de Oliveira «Amor de Perdição», suscitou entre gente dos mais diversos quadrantes, um movimento de tal modo espontâneo e quase unânime de protesto, de escárnio e mesmo de indignação, que dá que pensar”, escrevia o cineasta e crítico António Pedro Vasconcelos em 30 de Dezembro de 1978 num dossier que o jornal Expresso dedicou a este tema <sup>5</sup>. Sobressai desde logo uma característica óbvia da televisão, a sua capacidade de suscitar polémica e mal-estar. Porém no caso de Oliveira, e sem prejuízo de outras explicações, não se afigura aqui nenhuma intencionalidade deliberada.

### Questões de escala

Ao longo dos anos as televisões, incluindo a RTP, programaram sucessivos de filmes de Oliveira. Mas apresentados na sua condição originária de filmes. É pois fundamental insistir na ideia de que a televisão não é o lugar dos filmes. Por razões de escala e formato, por causa de reajustamentos que são feitos na exibição doméstica, por razões culturais chave. A imagem na sua vertente técnica também é alterada nesta transposição, a informação de cor e o ambiente e qualidade do som, entram em perda no caso da exibição televisiva. Se quisermos jogar com os conceitos, poder-se-ia dizer que a televisão é um bom meio para dar notícia (em certos casos talvez se possa falar de testemunho), de um filme como acontecimento cinematográfico (embora se trate de uma informação não sintética, que duplica, ou imita o acontecimento, numa transposição da noção de reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin).

Já uma série televisiva tem um estatuto ficcional e uma vocação ontológica para a fragmentação. Transmite uma noção de duração através do conceito de *temporada*. E com ele um certo tipo de encadeamento, um efeito de

5. Dossier “Amor de Perdição os que dizem sim – os que dizem não”, Jornal Expresso, 30 Dezembro, 1978.

suspense. Mas tudo isto de acordo com uma linguagem destinada a um ecrã de formato restrito onde o estatuto do plano é muito diferente daquele que encontramos no cinema. Tudo isso pesou, e muito, na transmissão original de “Amor de Perdição” na RTP, o que faz dela um autêntico estudo de caso na nossa opinião.

À luz destas considerações, importa examinar esta espécie de equívoco audiovisual e implicitamente fazer um exercício de comparativismo entre uma “telenovela” muito dispendiosa considerando valores da época e o filme do qual ela foi extraída. Manuela Azevedo, então decana das jornalistas portuguesas, referia-se concretamente à questão com duas palavras categóricas: “Não correspondeu”. Para a articulista o material filmado apresentado na televisão tinha entre outros o defeito de “eliminar os reptos românticos mais incompreensíveis para a psicologia do telespectador”<sup>6</sup>

Uma das consequências mais interessantes desta exibição no final da década 70 do século passado foi pois a capacidade de provocar uma discussão, acesa e polémica, com um impacto mediático que hoje seria mais do que improvável, sobre as formas de ver e ouvir televisão (*Rádio Televisão Portuguesa*). Por outras palavras que tipo de expectativas têm os telespectadores, e a crítica, perante a programação de conteúdos ficcionais, designadamente em “horário nobre”? Augusto M. Seabra, que foi um dos críticos mais regulares e consistentes nesse período, escrevia sobre a “sobrevalorização do áudio em relação ao visual” e colocava a questão de um “desequilíbrio” tendo em conta o médium para o qual esta obra foi concebida.

Ora “Amor de Perdição” de Manoel de Oliveira foi uma obra concebida para cinema. Em termos cinematográficos a relação da câmara com o texto literário, a rejeição de uma concepção tradicional de adaptação, marcas fundamentais do estilo deste realizador que, posteriormente a este filme se viriam a aprofundar, não funcionavam no registo televisivo. Esta seria, para o crítico Augusto M. Seabra, mais uma das explicações para “uma mini

6. Dossier “Amor de Perdição os que dizem sim – os que dizem não”, *Jornal Expresso*, 30 Dezembro, 1978.

tempestade nacional, que teve a vantagem de clarificar formas de ver (e ouvir) televisão, em especial por parte da quase totalidade da crítica que acabou fazendo o elogio da «papinha feita» (leia-se «O Astro» e o «Homem Rico, Homem Pobre», enquanto noutro quadrante se quis com igual veemência considerar o filme como uma das grandes obras «depois do 25 de Abril»<sup>7</sup>.

Este excerto é muito elucidativo de dois problemas assinaláveis e pouco discutidos, na história da televisão portuguesa. Por um lado a situação do espectador diante do ecrã doméstico. Uma situação que na sequência dos anos 80 e daí por diante conhece vertiginosas alterações, seja por via das inovações tecnológicas, seja quanto à construção e reconstrução do que é uma audiência televisiva. Por outro lado, é de assinalar uma turbulência onde o prestígio do produto telenovela (e marca da TV Globo, repare-se na referência a “O Astro”) tinha um estatuto hegemónico e uma reputação que a falsa série de Oliveira veio a curto circuitar. Tudo isto quando a televisão pública portuguesa dava também os primeiros passos no acolhimento das minisséries populares de produção norte-americana. Sublinhe-se também a evocação que o crítico faz de “Homem Rico, Homem Pobre”, uma produção pioneira da cadeia ABC<sup>8</sup>.

A relação entre palavra e imagem em televisão acabou por polarizar a discussão e delimitar a apreciação da obra. A dicção da palavra televisiva era deslocada para um território complexo e obscuro. E como se isso não bastasse, cultural e esteticamente moldado pelo romantismo e pela sua carga mítica. Para o crítico Augusto M. Seabra o que estava em causa era a inadequação entre um médium “naturalista” e uma “obra antinaturalista. Mas era no entanto à imagem que cabia expressar esse antinaturalismo. Tudo

7. Dossier “Amor de Perdição os que dizem sim – os que dizem não”, Jornal Expresso, 30 Dezembro, 1978.

8. Estas séries correspondem a uma concepção de folhetim apresentado no formato tipicamente televisivo. Quanto a “Homem Rico, Homem Pobre”, o guião toma por base uma obra de Irwin Shaw, e conta a saga de uma família no período compreendido entre o pós-guerra e os anos 60. Dois irmãos com sorte desigual protagonizavam a série. <https://www.rtp.pt/programa/tv/p18642>  
Já em “O Astro”, vamos encontrar uma típica telenovela da Globo, protagonizada por o actor Francisco Cuoco, interpretando o personagem de Herculano Quintanilha, um ilusionista sem escrúpulos. O argumento é da célebre autora brasileira de telenovelas Janete Clair.

isto integrado num fluxo sonoro contínuo onde se misturam vozes e sons, da publicidade às notícias e às séries, da voz off aos directos.

A opção de programar um filme de elevado orçamento financiado maioritariamente por dinheiro público da autoria daquele que se veio a confirmar como um dos mais decisivos cineastas internacionais contemporâneos trouxe para o meio da rua um debate onde muita coisa se misturava. E por isso “Amor de Perdição”, obra que na análise de Nathalie Heinich, nos “Cahiers du Cinema” (1979) vive da “perpétua tensão entre o discurso e a representação”<sup>9</sup>, mergulhava assim numa espécie de obscuridade, da qual só seria verdadeiramente resgatado com exibição em sala e sobretudo em festivais e numa retrospectiva do cineasta em Paris.

Afinal para que serve a televisão? A actualidade e pertinência desta questão foi de algum modo reformulada através do triângulo, aparelho de televisão, cinema e literatura, termos difíceis de compatibilizar e, por isso mesmo, geradores de uma arquitectura visual surpreendente. É interessante constatar que, quando passamos a examinar os textos mediáticos e a produção crítica que incide especificamente sobre o filme a reflexão proporcionada pela exibição televisiva adquire outra escala <sup>10</sup>.

A abordagem que Oliveira faz do romantismo é de manifesta rotura. O realizador rompe com convenções, com clichés, naturalmente, mas sobretudo com relações entre a voz e a palavra, a cena e a representação, a duração/temporalidade e a revelação, construindo um jogo de antecipações algo inóspito para os frequentadores habituais da televisão. O assunto desta série estranha e incompreendida é, numa só palavra, a infelicidade. Nada que seja alheio ao eco do melodrama no discurso televisivo.

9. *Cahiers du Cinema* nº 229, Abril, 1979.

10. A diversidade de críticas e comentários em jornais é prova disso mesmo. No arquivo da Cinemateca Portuguesa encontram-se dezenas de textos de imprensa, quer sobre o filme propriamente dito, quer sobre a sua exibição sob a forma de série televisiva. Isto para além dos textos originais publicados nas chamadas “Folhas da Cinemateca”.

## Romantismo e infelicidade em formato doméstico

A tragédia gira à volta dos "amores frustrados" de Simão Botelho e Teresa de Albuquerque. Fatalismo e a impiedosa rivalidade entre duas famílias inconciliáveis, o degredo, o afastamento, uma coreografia de personagens em atordoada disputa, a oposição Simão Botelho /Baltazar Coutinho, a figura protectora e no entanto derrotada de João Cruz, o ferreiro, e a paixão de Marina, sua filha, por um homem inacessível (Matos-Cruz, 1999: 180). É este material literário que Oliveira trabalha, num respeito pela totalidade do texto, num movimento da câmara para a textualidade, à procura de um novo sentido, agora cinematográfico, mas como é próprio deste realizador, um sentido onde a imagem é alimentada pela teatralidade.

O romance de Camilo Castelo Branco é sinónimo de celebridade. Foi escrito na Cadeia da Relação do Porto quando Camilo e Ana Plácido aguardavam julgamento por terem cometido adultério, qualificado à luz do código penal de 1852 como crime, por razões morais e sociais que se tornavam especialmente gravosas no caso de ser a mulher a responsável pela infidelidade conjugal. A 1 de Janeiro de 1862 o jornal *A Revolução de Setembro* divulgava a publicação do romance que tinha tudo para ser a "mais popular" das obras de Camilo Castelo Branco (Cabral, 1988: 30). As "memórias de uma família" em pano de fundo, a base biográfica, algum parentesco com o folhetim, são características que ajudam a explicar essa popularidade, assim como a situação existencial em que a obra foi escrita.

O filme de Manoel de Oliveira transporta para um meio fácil e popular uma questão que em última instância remete para saber como mostrar um escritor mítico do romantismo português na televisão. José-Augusto França no seu monumental estudo sobre "O Romantismo em Portugal", lembra que Camilo é primeiro um escritor urbano, do Porto, onde se evidencia, com grande estilo na ribalta social e intelectual, e depois transforma-se num escritor rural que se refugia numa aldeia do Minho. Mas foi, regista ainda José-Augusto França, na cidade e depois na aldeia minhota (S. Miguel de Ceide) que o escritor encontra o material de que se alimentam os enredos

das suas histórias. O historiador fala também da “desdita pessoal”, e da “experiência do meio”, ambas forneceram gradualmente ao “espírito de Camilo formas ou moldes” sobre os quais soube edificar “a expressão de um drama que era bem um drama nacional”. Tratava-se afinal da “terra portuguesa” em 1850, que descobre a sua “via e a sua significação” numa centena de romances “com personagens que choravam, matavam, sofriam ou se vingavam, galerias de anjos, de bestas e de demónios” (França, 1975/77: 650). Interessa sublinhar como estão aqui contidos todos os ingredientes para um guião de uma telenovela.

A visão única de Camilo, o modo como ela atraiu sucessivas gerações, constitui excelente material para ficção televisiva. Afinal as motivações audiovisuais incidiam sobre uma obra prima literária “que somente a força da dor e da angústia transformaram num romance novo” (França, 1975/77:656). Um elemento importante dessa novidade tem a ver com um triângulo que José-Augusto França delimita chamando a atenção para uma “terceira personagem do *Amor de Perdição* que imprime ao romance uma estrutura triangular, da qual geralmente não se dá conta”. Nesta história de “um amor que une e mata” – frase que por si só daria um excelente *teaser* televisivo –, Camilo atinge uma complexidade que inova o romance português. Mariana, ao contrário de Teresa cuja vida “obedece a dados precisos”, e de certo modo previsíveis no cenário de desgraça que percorre a trama, “reage” às situações, “tenta intervir no curso dos acontecimentos”, é animada por uma vontade própria. Em suma “com Mariana, Camilo atinge uma categoria romanesca mais profunda do que com Teresa – e isto permite-lhe introduzir no seu romance uma dimensão dinâmica que altera subtilmente a perspectiva marcada pela acção dramática polarizada em Simão-Teresa” (França, 1975/77: 658-662). Não é este o lugar para elaborar criticamente sobre a obra camiliana. Mas importa aqui seguir a intuição de realização que Oliveira concretiza, e que permite olhar contemplativamente para a subtilidade das dinâmicas que o texto camiliano cria entre afastamentos e aproximações dos personagens e das suas avassaladoras paixões.

Toda esta matéria prima suscita interesse televisivo numa época em que o audiovisual português procurava expandir e reforçar a sua identidade. Escassos anos volvidos sobre a grande mudança democrática ocorrida em Abril de 1974, a televisão do Estado funcionava (ainda) em regime de monopólio e procurava reinventar-se. Recorde-se que a televisão privada só apareceu no final de 1992. A produção nacional de ficção era insipiente. O que ajuda a situar e compreender melhor o fenómeno Oliveira e o seu “Amor de Perdição”. Quando surge a oportunidade de olhar talvez com maior ambição para o fomento de conteúdos nacionais de ficção, telespectadores, crítica, e opinião pública, constatam que essa oportunidade fora afinal preenchida por um filme que praticamente ninguém compreendia. Isto apesar de genial, também ele novo, mas de nicho e desadaptado do ecrã doméstico. Não obstante, na segunda metade dos anos 70 Camilo estava presente na televisão mas em moldes convencionais. Por outro lado, a evolução da televisão trouxe em anos subsequentes várias séries dedicadas a Camilo Castelo Branco, mais sofisticadas. Mas nenhuma deu lugar ao enorme mal entendido para o qual o cineasta Manoel de Oliveira foi, nos anos 70, involuntariamente arrastado <sup>11</sup>.

### **Uma imagem e outra**

Desde que foi criada, em 1957 até ao final da década de 70 a RTP exibiu regularmente cinema clássico português e espectáculos de teatro gravado. Terão sido programados os dois filmes adaptados do romance de Camilo, o de Georges Pallu, de 1921 e o de António Lopes Ribeiro, de 1943. O filme de Manoel de Oliveira tem 252 minutos, cerca de quatro horas. A sua fragmentação em televisão era inevitável. E foi castigada também pela ausência de cor. À época não era tecnicamente possível exibir um filme a cores em

11. São diversos os conteúdos, de ficção ou documentário, sobre Camilo Castelo Branco da responsabilidade da RTP, ou programados por este canal. Na sua esmagadora maioria posteriores à exibição da obra de Oliveira. Eis alguns exemplos, de acordo com dados recolhidos em fontes da própria RTP: “1000 X Camilo” (2025) a propósito do bicentenário do autor; “Camilo Castelo Branco – as palavras herdadas” (1978); “Camilo Castelo Branco – Impacto” (1975); “Camilo Castelo Branco – visita guiada” (2025); “A Ferreirinha” (2004), embora sobre D. Antónia Ferreira, mulher lendária do Douro oitocentista, conjuga os amores camilianos e a relação com Ana Plácido. De referir ainda, a adaptação do romance “Os Mistérios de Lisboa” do cineasta Raul Ruiz (2010), série exibida em 2020.

televisão, o que só veio a acontecer a partir de Março de 1980, como indica a própria RTP. Por isso mesmo se levanta uma das questões que gravita à volta deste ensaio: a presença dos filmes no meio televisivo. E neste caso concreto a conversão frustrada do filme em série televisiva. Foi por isso que a “opinião pública zurziu a televisão”, e a crítica reagiu mal, aliás muitos dos críticos que vieram depois a elogiar esta obra, assumiram publicamente não terem visto a totalidade dos episódios na RTP <sup>12</sup>. A incapacidade de informar o público do que era “Amor de Perdição”, um filme, e não uma série, e uma reflexão sobre a grelha de programas naquela altura são factores que António Pedro Vasconcelos enfatizou no momento certo.

Com efeito a televisão foi, nas suas palavras, um “expediente” <sup>13</sup>. Um expediente que a esta distância nos proporciona uma excelente oportunidade para pensar a voz que conta e a imagem que se mostra, temas a que Serge Daney atribui especial importância. “É sempre a voz que conta. Que reconta, que diz que isto aconteceu, que vimos um filme que mostrava aquilo. (...) O cinema não é uma técnica de exposição de imagens, é uma arte de mostrar. E mostrar é um gesto, um gesto que obriga a ver, a olhar” (Daney: 2022:70). Entretanto a televisão hoje em vários aspectos faz circular uma voz sem palavras ancoradas, e aliada a uma técnica de exposição de imagens. O drama camiliano de 1978 filmado por Oliveira permite-nos colocar estes problemas em perspectiva. Ou não fosse Oliveira o realizador que “reinventa uma arte perdida”, como escreveu Louis Marcorelles<sup>14</sup>.

“O amor em conflito com o meio social”, nas palavras do cineasta liga três obras sob a designação de “Amores Frustrados” <sup>15</sup>. Oliveira referiu-se à sua própria leitura do romance e considerou que a planificação devia destacar a palavra. Cineasta da palavra, que também o foi, Manoel de Oliveira afirma: “De facto a palavra hoje faz parte integrante do processo audiovisual. O preconceito velho e ultrapassado que opunha teatro e cinema tem vindo,

12. Facto documentado na generalidade da imprensa da época.

13. Dossier “Amor de Perdição os que dizem sim – os que dizem não”, Jornal Expresso, 30 Dezembro, 1978.

14. Jornal “Le Monde” 16/6/1979.

15. “O Passado e o presente” (1971) e “Benilde ou a virgem Mãe” (1975) completam a trilogia.

felizmente, a perder sentido. Os tempos dessa polémica já lá vão. A palavra representa um enriquecimento da expressão cinematográfica (como a música e os ruídos) paralela ou simultaneamente com a imagem. Esta será o verdadeiro suporte base fundamental sobre que tudo se articula e vem ganhar sentido”<sup>16</sup>. Confrontar a televisão com o (s) estatuto (s) da palavra é uma espécie de consequência indirecta, e desconsiderada, deste filme. Desde logo pela relação com o tempo, com a verbalização, com a dicção nas suas diferentes declinações. O realizador dá conta do seu interesse em “fazer ouvir” (o texto de Camilo), algo que manifestamente se opõem à efemeridade, e até à saturação, de grande parte do discurso televisivo. E depois era necessário encarar a lentidão (“o espectador terá que se entregar ao filme sem estar apressado”)<sup>17</sup>. Oliveira fala sempre em filme. Não por desconhecer a televisão, mas devido a uma concepção de audiovisual que redimensiona a Cultura a partir de uma inteligibilidade que o teatro permite. Estamos portanto a falar de uma latitude que, especialmente, naquela época, a televisão não conseguia abarcar.

Caberia aqui sinalizar uma analogia com Ingmar Bergman, um realizador que também se compromete com o audiovisual pensado e organizado em termos de televisão. É o caso da sua obra “Fanny e Alexander” (1982) uma mini-série da televisão sueca que conheceu depois uma versão cinematográfica com uma duração mais reduzida. A obra de Bergman remete aliás para uma reflexão sobre a noção de “laboratório televisivo”. Não obstante a situação de Oliveira se ter revelado adversa, inclusive no sentido de não experimental.

Jacques Mandelbaum numa publicação dos *Cahiers* sistematiza a questão definindo três características, uma “económica e logística (realizar filmes mais leves em termos de produção e orçamento), outra “estratégica” (a continuidade de uma obra cujo fim estava publicamente anunciado após “Fanny e Alexander”). Por último, em terceiro, uma razão estética, especialmente

16. Entrevista que antecede a exibição televisiva, dada a Alves Costa, “A Capital”, 11 Novembro de 1978, pp. 29/30.

17. *Idem, ibidem.*

decisiva a qual “introduz uma translação subtil na criação bergmaniana, de que o referente último é o seu próprio cinema” (Mandelbaum, 2008: 78). Seria interessante conjecturar o que podia fazer Oliveira a partir da televisão. Porém nunca trabalhou no sentido de, em algumas produções, fazer do seu cinema referente televisivo. Achar que o “Amor de Perdição” na RTP de 1978 foi isso constitui um erro hoje bem nítido. Na sua longa e admirável carreira, Manoel de Oliveira também viu nascer o digital mas esse não era o seu ambiente preferido. Estamos a falar de um cineasta do celuloide afetivamente ligado ao analógico.

Vale então a pena retomar o pensamento de Agustina Bessa-Luís, escritora que em várias dimensões se cruza com o cinema de Oliveira (e não apenas por causa dos romances que ele adaptou e filmou, às vezes com polémica, apesar da amizade que mantinham). A romancista evoca um poder simples e banal. A televisão desliga-se a qualquer momento, “a televisão representa hoje um poder ao alcance da mão”. Trata-se em suma de uma questão de “preferências”. Ou de gosto. E da sua educação. E a televisão que tanto cativa o senso comum, não podia fazer com que o telespectador se enamorasse e seduzisse pelos fotogramas camilianos de Oliveira. “A televisão cria porventura um espaço ao conquistador cínico que somos todos nós” (Agustina)<sup>18</sup>.

Em conclusão, revisitar este acontecimento televisivo com quatro décadas e meia, mais do que uma escavação arqueológica que traz à superfície jornalismo e crítica, é um exercício de compreensão sobre os rumos e destinos da ficção televisiva portuguesa, quando envolvem realizadores que em toda a sua obra não têm “um único fotograma” do qual possam “envergonhar-se”<sup>19</sup>. A televisão evoluiu, sempre fiel à sua vocação cultural massificada. Reencontrou-se sucessivamente com Manoel de Oliveira, agora sem denegar

18. Bessa-Luís, Agustina (2022). Escritos sobre Cinema. Porto, Fundação de Serralves, p.103-104.

19. A imprensa italiana, na altura em que “Amor de Perdição” foi apresentado naquele país sublinha esta ideia para expressar a coerência ética e estética do cineasta português. Alves Costa convoca esta argumentação num artigo para engrandecer a tenacidade do realizador, e concretamente as dificuldades orçamentais que enfrentava. O financiamento da RTP prestou-se a especulações que desgastaram emocionalmente Oliveira, as quais naturalmente se vieram a revelar totalmente infundadas. Também neste domínio, em que se cruzam orçamentos televisivos e cinematográficos, este episódio contribui para lançar as bases de uma discussão pública que a seu tempo trouxe uma clarificação sobre o financiamento público do cinema português, Ver, “Amor de Perdição – mais uma luta desesperada do cineasta Manuel de Oliveira”, Alves Costa, Jornal de Notícias. 8/3/1977.

a sua identidade estética, nem confundir audiências. E Camilo Castelo Branco também não foi esquecido. Novas linguagens audiovisuais enquadraram o seu universo romanesco. Os limites da imagem e os limites da palavra, esses permanecem em “horário nobre”.

## Referências

- Aumont, J. e Marie, M. (2013). *A Análise do Filme. Texto & Grafia*. Lisboa
- Bazin, André (2025). *O que é o Cinema*. Bookbuilders. Lisboa (Edição original francesa 1959/1961).
- Barroso, Eduardo P. (2023). *O Coração do Assunto – Cinema Imagens Romances*. Húmus. Vila Nova de Famalicão.
- Bessa- Luís, Agustina (S/d). *Escritos sobre Cinema*. Fundação de Serralves. Porto
- Cabral, A. (1988). *Dicionário de Camilo*. Caminho. Lisboa.
- Daney, Serge (2022). *Perseverança. The Stone and the Plot*. Lisboa.
- França, José-Augusto (S/d). *O Romantismo em Portugal (três volumes)*. Livros Horizonte. Lisboa.
- McQuail, D. (2003). *Teoria da Comunicação de Massas*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.
- Matos Cruz, J. (1999). *O Cais do Olhar*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Lisboa.
- Mandelbaum, Jacques (2007). *Ingmar Bergman*. Cahiers do Cinema / Publico. Lisboa.

**DO ROMANCE AO TELEVISOR:  
A TRANSMUTAÇÃO NARRATIVA DE 'O TEMPO  
E O VENTO' NA ADAPTAÇÃO TELEVISIVA**

FROM NOVEL TO TELEVISION:  
THE NARRATIVE TRANSMUTATION  
OF 'O TEMPO E O VENTO' IN TELEVISUAL  
ADAPTATION

Fernando Peres<sup>1</sup>

Livia Sprizão de Oliveira<sup>2</sup>

**Introdução**

Obras literárias e audiovisuais não são passíveis de comparações sob a mesma régua. Pertencem a universos e linguagens diferentes, são construídas com códigos diferentes. Podem ou não se complementar, mas impulsionam uma à outra, ampliando o alcance da história e de seus personagens.

Nenhuma obra de ficção tem compromisso com a verdade factual ou histórica. Mesmo assim, literatura e cinema ativam figuras arquetípicas, criam novas representações, despertam curiosidade sobre o que há de real ou de imaginação nas entrelinhas das narrativas, acendem emoções universais.

1. Professor e pesquisador em Direito, Tecnologia e Inovação. Mestrando em Ciência da Computação e doutorando em Estudos da Linguagem pela UEL/Brasil. Coordenador-geral do Observatório Legal da Inteligência Artificial. E-mail: fernando.peres@uel.br.

2. Professora adjunta da área de jornalismo da UEL/Brasil e colaboradora do Laboratório de Investigação Aplicada em Comunicação e Mídia da ESCS Lisboa. Doutora em Estudos da Linguagem pela UEL, com estágio de doutoramento na Universidade do Porto (Capes). E-mail: livia.spri@uel.br.

Ao proporcionar um olhar sobre o processo de construção de um produto artístico, a Crítica Genética estende uma ponte entre o contexto de produção e a obra. Observar as decisões que resultaram na forma, possibilita um movimento de aproximação e distanciamento que, eventualmente, pode despertar novos efeitos de sentido.

Neste artigo, buscaremos estabelecer um elo entre a produção do roteiro da minissérie *O tempo e o Vento*, inspirada em fragmentos do romance do escritor gaúcho Érico Veríssimo, e sua forma audiovisual, que foi ao ar em 1985, para todo o Brasil, veiculada em sinal aberto pela Rede Globo de Televisão.

A transmutação, ou transubstanciação, do texto literário em roteiro audiovisual foi conduzida pelo roteirista Doc Comparato, com a colaboração de Regina Braga. A ausência de acesso aos rascunhos do roteiro e às versões intermediárias do script impõe limites à reconstrução direta do acervo memorial do processo criativo. Diante dessa lacuna documental, adotam-se como documentos de processo o documentário dirigido por Jorge Bodanzky, que registra etapas e bastidores da produção da minissérie (Bodanzky, 1985), bem como os relatos do roteirista colhidos em entrevista concedida aos autores deste estudo (Comparato, 2025).

A narrativa audiovisual resultante reconfigura o romance ao dramatizar a formação histórica do estado brasileiro do Rio Grande do Sul, marcada por conflitos entre colonos portugueses e espanhóis e os povos indígenas que habitavam a região. Esse recorte contribui para situar a minissérie em um imaginário identitário e territorial, no qual a história regional é articulada à construção simbólica da nação. A análise fundamenta-se na concepção de que o roteiro, embora constitua elemento central da criação audiovisual, transforma-se ao longo do processo de realização, tornando-se progressivamente invisível na obra finalizada (Carrière, 2024).

Examina-se como o roteiro mediou a passagem da narrativa literária para a linguagem televisiva, destacando escolhas estéticas e recursos imagéticos que transformaram o romance em movimento fílmico.

## A obra em sua versão televisiva

O romance *O Continente*, publicado originalmente em 1951, inaugura a trilogia *O Tempo e o Vento* e ocupa lugar central na literatura brasileira do século XX. Nele, o escritor Érico Veríssimo constrói uma narrativa de caráter épico que articula a formação histórica do estado brasileiro Rio Grande do Sul à trajetória de famílias que atravessam gerações, fazendo do tempo histórico um elemento estruturante da narrativa. Mais do que reconstituir eventos, o romance propõe uma reflexão sobre identidade, memória e pertencimento, inserindo o espaço sul-brasileiro e português, em um amplo panorama de disputas políticas, culturais e simbólicas (Veríssimo, 1951/1985).

A estrutura narrativa de *O Continente* caracteriza-se pela dilatação temporal, pela multiplicidade de personagens e pelo uso recorrente de descrições extensas, que permitem ao leitor acompanhar transformações sociais ao longo de décadas. Esse modo de construção literária favorece a introspecção psicológica e a contextualização histórica, mas apresenta desafios significativos quando transposto para a linguagem audiovisual, sobretudo no formato televisivo, marcado por limitações temporais, exigências de ritmo e necessidade de síntese dramática (Stam, 2008).

A adaptação televisiva de *O Continente*, exibida pela Rede Globo em 1985 sob o título *O Tempo e o Vento*, implicou, portanto, um complexo processo de transmutação narrativa. Não se tratava de reproduzir integralmente o romance, mas de selecionar, reorganizar e reconfigurar seus elementos de modo a torná-los compatíveis com a lógica da teledramaturgia. Conforme observa Stam (2008), toda adaptação envolve deslocamentos inevitáveis entre linguagens, sendo mais produtivo compreendê-la como recriação do que como exercício de fidelidade literal.

Nesse processo, o roteiro desempenhou papel central como instância mediadora entre o texto literário e a obra audiovisual. Coube ao roteirista definir quais núcleos narrativos seriam privilegiados, quais personagens teriam maior desenvolvimento dramático e como os longos arcos temporais

do romance seriam condensados em episódios televisivos. Essa mediação exigiu escolhas estéticas e narrativas que transformaram a escrita descritiva de Veríssimo em ações, diálogos e imagens capazes de sustentar a progressão dramática da minissérie (Comparato, 2018).

A versão televisiva preserva elementos fundamentais da obra literária, como os conflitos históricos ligados à ocupação do território, as disputas entre portugueses e espanhóis e o embate violento com os povos indígenas. Esses elementos, centrais em *O Continente*, são reelaborados visualmente na minissérie, contribuindo para a construção de um imaginário territorial e identitário que dialoga com a memória coletiva do público brasileiro, especialmente no Rio Grande do Sul (Maziero & Marques, 2021).

Ao mesmo tempo, a adaptação introduz transformações significativas na estrutura narrativa. A televisão impõe um ritmo próprio, baseado na sucessão de cenas, na atuação dos intérpretes e na força da imagem em movimento. Descrições literárias são substituídas por cenografia, figurino e composição visual, enquanto conflitos internos dos personagens passam a ser expressos por meio da performance dramática e da montagem. Esse deslocamento evidencia o que Carrière (2024) define como a natureza transitória do roteiro, que existe para ser absorvido pela realização audiovisual.

A construção dos personagens exemplifica esse processo de transformação. Personagens centrais no romance, são preservados na minissérie como eixos dramáticos, mas têm suas trajetórias reorganizadas para atender às exigências da narrativa televisiva. A escolha de determinados episódios e ações em detrimento de outros revela a interpretação que o roteiro faz da obra literária, reafirmando o caráter autoral da adaptação (Comparato, 2018).

A materialidade audiovisual da minissérie também contribui para redefinir a relação do público com a narrativa. A ambientação histórica, os cenários e a trilha sonora operam como dispositivos de imersão, conferindo concretude visual a um passado que, no romance, é construído predominantemente

pela palavra. Esse processo reforça a dimensão sensorial e amplia seu alcance simbólico, sem eliminar a complexidade histórica presente no texto de Veríssimo (TV Globo, 1985).

Do ponto de vista teórico, a comparação entre *O Continente* e sua versão televisiva confirma a inadequação de abordagens baseadas exclusivamente em critérios de fidelidade. Como destaca Stam (2008), a adaptação deve ser analisada como diálogo intertextual entre obras que pertencem a sistemas semióticos distintos. A minissérie não substitui o romance, mas o reinscreve em outro regime de significação, explorando potencialidades próprias da linguagem televisiva.

Assim, a versão televisiva de *O Continente* pode ser compreendida como uma obra autônoma, que preserva a essência temática e histórica do romance ao mesmo tempo em que reinventa sua forma narrativa. Essa transmutação evidencia o papel criativo do roteiro e reafirma a adaptação como prática interpretativa, capaz de articular literatura, audiovisual e memória cultural em um mesmo gesto estético (Carrière, 2024; Stam, 2008).

### **Processo de criação e adaptação televisiva**

O processo de adaptação de obras literárias para a televisão envolve uma complexa operação de transmutação entre linguagens, suportes e regimes de significação. Literatura e audiovisual estruturam-se a partir de códigos distintos, mobilizando formas próprias de narrar, construir personagens e organizar o tempo da narrativa. Nesse contexto, a adaptação não pode ser compreendida como mera transferência de conteúdo, mas como um processo de recriação que implica escolhas estéticas, narrativas e produtivas, condicionadas tanto pela obra de origem quanto pelas especificidades do meio televisivo.

A experiência de adaptação do romance *O Continente*, de Érico Veríssimo (1949), para a minissérie *O Tempo e o Vento* (TV Globo, 1985), ilustra de forma exemplar essa dinâmica mais ampla. Ao lidar com uma narrativa

literária extensa, marcada por longos arcos temporais, múltiplos núcleos familiares e forte densidade histórica, o roteirista precisou operar cortes, condensações e reorganizações estruturais, transformando a linearidade narrativa do romance em uma dramaturgia seriada capaz de sustentar o interesse do público televisivo. Tais operações são recorrentes em processos de adaptação e respondem menos a uma lógica de fidelidade literal do que à necessidade de construção de uma nova forma narrativa.

Conforme observa Comparato (2018), a adaptação pressupõe uma transubstanciação da linguagem, na qual a história passa a existir sob outra materialidade expressiva. O roteiro, nesse sentido, atua como instância mediadora entre o texto literário e a obra audiovisual, sendo responsável por traduzir descrições, monólogos interiores e construções simbólicas em ações, diálogos e imagens. Esse trabalho de mediação não se limita à organização do enredo, mas envolve a redefinição do ritmo narrativo, da progressão dramática e do foco sobre determinados personagens ou conflitos.

No âmbito da produção televisiva, esse processo é atravessado por condicionantes industriais e coletivos. A adaptação ocorre em diálogo com diretores, produtores, atores e equipes técnicas, o que implica negociações permanentes e transformações sucessivas do texto escrito. Como assinala Carrière (2024), o roteiro tende a desaparecer na obra finalizada, absorvido pela encenação, pela montagem e pela performance dos atores, tornando-se uma instância fundamental, porém invisível, do produto audiovisual. Essa invisibilidade, longe de reduzir sua importância, evidencia o caráter processual e transitório do roteiro no interior da criação audiovisual.

A adaptação televisiva também envolve escolhas relacionadas à construção de personagens e à definição de eixos dramáticos capazes de sustentar a serialidade. Em *O Tempo e o Vento*, assim como em outras adaptações literárias para a televisão, observa-se a centralização da narrativa em figuras que concentram maior potencial dramático, funcionando como vetores de identificação para o público. Esse procedimento não elimina a

complexidade da obra literária, mas reorganiza seus elementos em função das exigências da linguagem televisiva, que demanda clareza narrativa e continuidade episódica.

Do ponto de vista teórico, esse movimento confirma a compreensão da adaptação como prática interpretativa. Para Stam (2008), a adaptação não deve ser avaliada a partir de critérios de fidelidade, mas entendida como uma leitura crítica da obra de origem, que dialoga com ela ao mesmo tempo em que afirma sua autonomia estética. A televisão, ao incorporar textos literários, não apenas amplia o alcance dessas narrativas, mas também as reinscreve em novos contextos culturais, históricos e midiáticos.

Assim, ao tomar *O Tempo e o Vento* como referência, é possível compreender o processo de adaptação televisiva como um fenômeno mais amplo, no qual o roteiro exerce papel central na articulação entre literatura e audiovisual. A transmutação narrativa que ocorre nesse percurso revela que a adaptação não é um gesto secundário ou derivativo, mas uma forma específica de criação, capaz de gerar obras autônomas e de contribuir para a renovação dos imaginários culturais no espaço da ficção televisiva.

### **Transubstanciação da linguagem**

O processo de trabalho envolvido na adaptação de uma obra literária para a linguagem televisiva implica uma série de operações que vão além da reorganização do enredo. Trata-se de um percurso de transubstanciação da linguagem, no qual a narrativa originalmente estruturada pela palavra escrita é recriada por meio de imagens, diálogos, sons e performances. Nesse contexto, o roteiro assume a função de instância mediadora entre dois sistemas semióticos distintos, operando a transformação do texto literário em ação audiovisual.

No caso de *O Tempo e o Vento*, o trabalho do roteirista foi marcado por um período prolongado de imersão no universo das obras de Érico Veríssimo. Conforme relata Doc Comparato, esse processo envolveu não apenas a

leitura integral da trilogia, mas também um esforço de compreensão do estilo do autor, de suas escolhas lexicais e da evolução vocabular ao longo da narrativa (Comparato, 2025). Tal procedimento evidencia que a adaptação pressupõe uma leitura aprofundada do texto literário, na qual o roteirista busca apreender não apenas a história, mas a lógica interna que sustenta sua construção narrativa.

A transubstanciação da linguagem manifesta-se de forma particularmente evidente quando o texto literário apresenta extensos trechos descritivos ou reflexivos, com escassez de diálogos diretos. Nessas situações, o trabalho de adaptação exige a criação de soluções dramatúrgicas capazes de converter descrições e estados subjetivos em ações visíveis e conflitos encenáveis. Na obra, esse desafio implicou a reorganização de passagens narrativas e a valorização de personagens que concentravam maior potencial dramático, funcionando como eixos estruturantes da narrativa televisiva.

Comparato (2018) ressalta que a adaptação não consiste em ilustrar o texto literário, mas em reinterpretá-lo à luz das exigências do novo suporte. Para o autor, a transubstanciação da linguagem implica aceitar limitações técnicas, temporais e narrativas próprias do audiovisual, reconhecendo, ao mesmo tempo, as possibilidades expressivas abertas por esse meio.

A transubstanciação da linguagem, portanto, não se realiza de maneira linear ou individual, mas no interior de um processo coletivo, no qual o texto escrito é passível de reconfigurações. A passagem do romance para a televisão envolve deslocamentos de foco narrativo, condensações temporais e redefinições de personagens, operações que não eliminam a obra literária de origem, mas a reinscrevem em outro regime de significação. Conforme argumenta Stam (2008), a adaptação deve ser compreendida como uma prática intertextual, na qual o novo texto dialoga com o anterior sem se submeter a ele.

Na adaptação para *O Tempo e o Vento*, esse processo resultou na construção de uma narrativa televisiva que preserva os temas centrais do romance,

como a formação histórica, os conflitos de poder e a constituição identitária, ao mesmo tempo em que os expressa por meio de recursos próprios da linguagem audiovisual.

### **Construção do roteiro e memórias sobre o processo**

Em seu livro *Da Criação ao Roteiro*, o roteirista e dramaturgo Doc Comparato elenca e detalha vários níveis de adaptação de textos literários para mídias audiovisuais. Segundo o autor, “a adaptação é uma transcrição de uma linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história. Isso equivale a transubstanciar, ou seja, transformar a substância” (Comparato, 2018, p. 446). Entre os diferentes graus de adaptação, são enumeradas por ele:

- i. Adaptação propriamente dita: Busca fidelidade à obra de origem, sem alterações na história, tempo, local ou personagens.
- ii. Baseado em: A história se mantém íntegra, mas o final pode ser modificado, bem como os nomes das personagens e algumas situações.
- iii. Inspirado em: Seleccionam-se algumas personagens e alguma situação dramática e reconstrói-se a estrutura.
- iv. Recriação: O roteirista se apropria da narrativa principal e a adapta livremente, sem compromisso com tempo, espaço ou estrutura.
- v. Adaptação livre: Parecida com a adaptação clássica, não altera história, tempo, local ou personagens. Porém, concentra-se em um aspecto dramático da obra de origem, criando uma nova estrutura.
- vi. Podemos concluir que Comparato produziu uma adaptação propriamente dita de *O Continente*, preservando as características principais do romance, seus personagens, tempo, local e conflitos principais, porém, ultrapassando limites da “fidelidade” no processo de transubstanciação da linguagem. Nas palavras do roteirista, “adaptação não é ilustração. Não é ilustrar o texto literário, não é um tipo de gibi. Implica fazer escolhas

e enfrentar limitações que podem ser positivas e, inclusive, acrescentar brilho ao original” (Comparato, 2025).

### **Conflitos criativos**

Um dos principais desafios identificados no processo de adaptação de *O Continente* para a linguagem televisiva refere-se à conversão de extensos trechos narrativos caracterizados pela escassez de diálogos em ações dramatizáveis. A transposição desses segmentos exigiu a reorganização da narrativa em torno de personagens que concentravam maior potencial de ação e conflito, operando como vetores dramáticos da adaptação. Nesse contexto, a estrutura televisiva privilegiou figuras centrais da trama, como Ana Terra, Capitão Rodrigo e Bibiana, cuja relevância simbólica e narrativa permitiu sustentar a progressão dramática da minissérie.

A fluidez da adaptação variou conforme as características narrativas associadas a cada personagem. Aquelas cujas trajetórias apresentavam maior incidência diálogos e de ações externas demandaram menor grau de intervenção dramaturgica, ao passo que aquelas marcadas por densidade introspectiva exigiram procedimentos mais elaborados de transsubstanciação da linguagem, caso da personagem Ana Terra.

Nessas situações, pensamentos, emoções e conflitos internos precisaram ser traduzidos em gestos, deslocamentos espaciais e interações visuais, de modo a tornarem-se apreensíveis no regime expressivo da imagem em movimento. Esse entendimento fez com que Comparato defendesse com afinco a eliminação da figura do narrador e do uso de voice over com leitura de trechos do livro de Veríssimo. Para compreender o universo do escritor gaúcho e traduzi-lo, foi preciso um mergulho profundo em sua obra e cultura.

Durante esse período [de pesquisa], eu absorvo as palavras, marco o que de mais relevante a obra diz, que tipo de texto o autor utiliza, a evolução vocabular, a seleção vocabular. Eu mergulho no texto para poder traduzi-lo. Assim eu fiz com o Érico Veríssimo (Comparato, 2025).

De acordo com o dramaturgo, conhecer a obra completa do autor de um romance é essencial para “impregnar-se” de seu universo criativo, uma espécie de “contaminação” semântica e narrativa. “Diferentemente do conto ou da obra de teatro, o trabalho de adaptação de um romance se baseia em condensar a obra, eliminar os acontecimentos que não sejam essenciais e enaltecer o núcleo dramático principal, seu eixo vertebral” (Comparato, 2018, p. 449). Esse é um dos principais critérios conquistados (Salles, 2010) de Comparato em sua construção estética para audiovisuais. Segundo o roteirista, a cena precisa ser mostrada dramaticamente, entre diálogos e silêncios.

### **Interferências externas nas decisões estéticas**

As decisões estéticas no processo de adaptação televisiva não se constituem de forma isolada ou exclusivamente autoral, mas são atravessadas por múltiplas instâncias externas que condicionam e, por vezes, tensionam a criação. O contexto histórico da estreia da minissérie *O Tempo e o Vento*, de 1985, era rico. Politicamente, o clima era de expectativa e esperança em torno da redemocratização do Brasil. Para a Rede Globo, havia um investimento alto nas comemorações do aniversário de 20 anos da emissora, o que pedia uma grande produção.

*O Tempo e o Vento* estreou logo após a morte do [ex-presidente do Brasil] Tancredo Neves. Eu achei que a Rede Globo poderia adiar a exibição, pois era um dia de luto, com uma confusão dos infernos. Para minha surpresa, a série começou a ser exibida e teve uma audiência altíssima, principalmente no Rio Grande do Sul (Comparato, 2025).

O diretor geral da minissérie, Paulo José, falecido em agosto de 2021, gravou um prólogo memorável, exibido minutos antes da estreia de *O Tempo e o Vento* na rede Globo. O vídeo foi gravado em frente a um monitor de TV, que exibia uma cena do último capítulo. Ele fala sobre o luto pela morte de Tancredo Neves e relaciona o momento histórico ao texto de Veríssimo, em um dia de grande comoção no Brasil. A gravação dizia o seguinte:

Esta cena, do capítulo final de *O Tempo e o Vento*, fala da alegria do povo, depois de anos de discórdia e guerras civis, festejando a paz, o início da república, que apenas começava, no final do século passado. Nós imaginávamos que estas imagens ilustrariam bem o momento brasileiro de retomada do processo democrático, na nova república. Mas hoje, o país está de luto. No entanto, nós acreditamos que a melhor forma de homenagear um estadista que morre é ajudar o seu país a caminhar com confiança e otimismo. Daí a oportunidade de estreia desta série brasileira que fala da construção de uma nação. Da luta de nosso povo pela fixação de nossas fronteiras. De nossos medos, de nossas fraquezas. Mas também de nossa coragem, de nossa força. De nossa fé no futuro e esperança. (Tv Globo, 1985).

A televisão, enquanto sistema industrial de produção cultural, impõe limites técnicos, institucionais e mercadológicos que incidem diretamente sobre a forma final da obra. Tais condicionantes incluem questões orçamentárias, demandas de grade de programação, expectativas de audiência e diretrizes editoriais das emissoras, fatores que influenciam tanto a estrutura narrativa quanto as escolhas expressivas do roteiro e da encenação.

Nesse contexto, o roteiro configura-se como um espaço de negociação permanente, no qual decisões estéticas são continuamente reavaliadas à luz das exigências do processo produtivo. Essas interferências não anulam a dimensão criativa da adaptação, mas revelam a complexidade do percurso que conduz da concepção inicial à obra finalizada, evidenciando a natureza coletiva e processual da ficção televisiva.

A minissérie em análise começou a ser gravada no Rio Grande do Sul, com elenco gaúcho e uma tentativa de fazer locações no próprio estado. Mas as circunstâncias levaram a equipe a redirecionar o set de filmagem para o Rio de Janeiro, com a construção de uma cidade cenográfica na região Oeste da cidade. Comparato relembra o período que antecedeu as gravações:

Eu precisei caprichar nos estudos sobre aquela região e sua história. Eu viajei todo o Rio Grande do Sul, fiquei lá por três meses buscando uma praça, com uma estátua no meio, uma igreja... as casas. Mas não existiam mais dessa forma, tinha praça com quadra de basquete no meio. Aquilo não dava.

A minissérie *O Tempo e o Vento*, com roteiro de Doc Comparato, foi premiada com o *Gran Coral Negro*, no Festival de Havana, em 1986. Foi assim que Gabriel Garcia Márquez conheceu a versão audiovisual do romance de Veríssimo, de quem era fã. “Gabo queria mesmo era trabalhar em parceria com Erico Veríssimo. Todavia, acabou se satisfazendo com o adaptador televisivo” (Comparato, 2018, p.640). Comparato e Márquez viajaram juntos para Cuba, onde realizaram o projeto *Me alugo para sonhar*, em 1987.

### **Memória em videodocumentário**

Parte significativa da memória do processo de produção da minissérie *O Tempo e o Vento* (1985) encontra-se registrada em um documentário dirigido pelo cineasta Jorge Bodanzky. Com duração de aproximadamente 40 minutos e narração do ator Lima Duarte, o *making of* mostra os bastidores das cenas e muitas curiosidades sobre a construção de cenários, figurinos, efeitos especiais e momentos de descontração entre os atores e demais integrantes da equipe.

A gravação foi ao ar em abril, quase 4 meses antes da minissérie. É um registro importante da história da televisão brasileira, que traz dados interessantes. Imagens gravadas a partir de um helicóptero proporcionam vista aérea do terreno cedido pelo Centro Tecnológico do Exército Brasileiro, em Pedra de Guaratiba, onde foi erguida a cidade cenográfica de Santa Fé. Cerca de 200 pessoas trabalharam na obra.

A figueira “centenária” situada no meio da praça principal era cenográfica, cópia de uma árvore real de aproximadamente 400 anos. Suas mais de 70 mil folhas foram produzidas à mão. Comparato participa do documentário,

comentando a importância simbólica da árvore, inserida na narrativa televisiva, assim como no romance de Veríssimo:

A figueira se transforma, ela tem que mudar de forma, de cor, mudar de estação. Ela passa inverno, verão, primavera... como a história, que passa por várias gerações. A cada geração, uma história nova, e ela acompanha tudo, como testemunha (Bodansky, 1985).

Comparato também lê um trecho do roteiro, em que descreve a casa do senhor Silva: “um solar digno de hospedar até Sua Majestade Imperial Dom Pedro II, caso o imperador nos desse a honra de visitar Santa Fé” (Bodansky, 1985). Outro momento em que o roteirista aparece, comentando seu trabalho, é ao lado da atriz Glória Pires, que interpreta Ana Terra: “Ana Terra fala muito pouco no livro. O personagem de Érico Veríssimo quase não tem diálogo, ele fala pra dentro, é o diálogo interior. No meu trabalho de adaptação, ela fala o que Ana Terra sentia” (Bodansky, 1985). O documentário o mostra trabalhando, com sua assistente Regina Braga, e traz o seguinte depoimento sobre o processo:

Isso é obra do Veríssimo. *O Tempo e o Vento* são sete volumes, quatro mil páginas. Nós só adaptamos esses dois primeiros volumes, a parte do livro chamada *O continente*. Numa primeira versão, *O Continente*, esses dois livros, viraram essa pilha de scripts (*põe a mão sobre uma pilha com cerca de 14 envelopes pardos, tamanho ofício*). Após quatro meses de trabalho, chegamos ao roteiro final e definitivo, com setecentas e poucas folhas (*põe a mão sobre três envelopes pardos, tamanho ofício*). O que é adaptar? Adaptar é transpor de um veículo para outro, nesse caso, do livro, para a televisão, o espírito do Veríssimo. E pra gente fazer isso, nós viajamos o Rio Grande do Sul de ponta a ponta. No serviço de documentação da Rede Globo, fiz uma pesquisa linguística e de costumes de época. E também uma pesquisa histórica. Todo esse trabalho demorou seis meses (Bodansky, 1985).

Bodansky (1985) incluiu no documentário as cenas gravadas no Rio Grande do Sul, acidentes durante cavalgadas e batalhas, e o sangue feito com

chocolate e groselha. Além disso, foram registradas as imagens da chegada de canhões e armamentos históricos, cedidos pelo Regimento Osório, de Porto Alegre (RS).

Um dos momentos mais emocionantes revelados no documentário é gravação da música *Passarim*, de Tom Jobim, utilizada na vinheta de abertura da minissérie, bem como uma conversa entre Paulo José e o compositor carioca, falando sobre o poder evocatório do vento, como personagem, fonte de inspiração e de musicalidade.

### **Roteiro, invisibilidade e autoria na adaptação televisiva**

O roteiro ocupa uma posição paradoxal no processo de criação audiovisual. Embora constitua a espinha dorsal da narrativa, orientando a organização dramática, a construção das cenas e a progressão do enredo, ele tende a desaparecer na obra finalizada, diluído na imagem, na atuação dos intérpretes e na montagem. Carrière (2024) observa que o roteiro é o elemento menos visível do cinema e da televisão, pois desaparece quando o filme existe, tendo cumprido sua função ao possibilitar a materialização da narrativa audiovisual. Essa condição de invisibilidade não implica, contudo, a ausência de autoria, mas revela a natureza transitória e processual do roteiro.

Na adaptação televisiva de obras literárias, essa invisibilidade torna-se ainda mais acentuada. O roteiro atua como mediador entre dois sistemas narrativos distintos, sendo responsável por traduzir a lógica do texto literário em uma dramaturgia audiovisual coerente com as exigências do formato seriado. No entanto, uma vez concluída a obra, o público tende a atribuir a autoria à direção, aos atores ou à própria obra literária de origem, relegando o roteiro a um papel secundário na percepção do produto final.

A adaptação televisiva de *O Tempo e o Vento* constitui um exemplo elucidativo desse fenômeno, na medida em que o processo de organização narrativa da minissérie envolve a definição de eixos dramáticos, recortes temporais e hierarquização de personagens, operações essenciais à construção do relato audiovisual. Contudo, tais decisões tendem a tornar-se pouco perceptíveis

no momento da recepção, uma vez que a narrativa televisiva se apresenta como um fluxo contínuo de imagens e ações, no qual o roteiro se integra de forma indissociável à própria estrutura narrativa da obra.

Do ponto de vista teórico, essa discussão dialoga com a crítica aos modelos de análise baseados exclusivamente na noção de fidelidade. Stam (2008) argumenta que a adaptação deve ser concebida como uma prática intertextual, na qual o novo texto audiovisual estabelece um diálogo crítico com o texto literário, afirmando sua autonomia estética. Nesse sentido, o roteiro não é um instrumento de subordinação da obra audiovisual à literatura, mas o lugar onde se constrói a interpretação que fundamenta a adaptação.

A invisibilidade do roteiro também está relacionada à natureza coletiva da produção televisiva. Diferentemente da literatura, em que a autoria é individualizada, a ficção televisiva resulta da articulação entre múltiplas instâncias criativas. Essa característica contribui para diluir a percepção de autoria, sem, contudo, eliminar a responsabilidade criativa do roteirista.

Em *O Tempo e o Vento*, os relatos sobre interferências no texto, alterações de encenação e disputas em torno do corte final evidenciam que o roteiro não é um objeto fixo, mas um campo de negociação. Tais tensões revelam que a autoria na adaptação televisiva se exerce menos como controle absoluto e mais como capacidade de mediação entre diferentes demandas estéticas, técnicas e institucionais. A autoria do roteiro manifesta-se, portanto, na arquitetura narrativa que sustenta a obra, mesmo quando seus traços não são explicitamente reconhecidos.

Dessa forma, ao refletir sobre o papel do roteiro na adaptação televisiva, torna-se possível deslocar o foco da obra final para o processo de criação. A invisibilidade do roteiro não deve ser interpretada como apagamento, mas como indício de sua eficácia enquanto instrumento de transmutação narrativa. Ao articular literatura e audiovisual, o roteiro afirma-se como espaço privilegiado de autoria interpretativa, responsável por viabilizar a existência da obra televisiva enquanto forma estética autônoma.

## Considerações finais

A análise do processo de adaptação televisiva de *O Tempo e o Vento* evidencia que a transposição de uma obra literária para a linguagem audiovisual não se configura como operação de mera transferência de conteúdos narrativos, mas como um procedimento de recriação orientado por escolhas estéticas, narrativas e produtivas. A adaptação, nesse sentido, revela-se como prática interpretativa autônoma, capaz de ressignificar a obra de origem ao inscrevê-la em um novo regime expressivo, condicionado pelas especificidades do meio televisivo.

O estudo do roteiro como instância central desse processo permite compreender a adaptação a partir de sua dimensão processual. A escrita do roteiro envolve operações de seleção, condensação e reorganização narrativa que respondem tanto às características do texto literário quanto às exigências formais e institucionais da ficção seriada. Ao mediar a passagem da palavra escrita para a imagem em movimento, o roteiro atua como espaço privilegiado de transubstanciação da linguagem, articulando literatura e audiovisual de forma dinâmica e criativa.

A perspectiva da Crítica Genética mostrou-se particularmente produtiva para a análise da adaptação televisiva, ao possibilitar o deslocamento do foco da obra finalizada para os vestígios do processo criativo. A utilização de documentos de processo, como entrevistas e registros audiovisuais do *making of*, permitiu resgatar parcialmente o percurso de criação do roteiro, evidenciando as decisões, negociações e tensões que moldaram a forma final da minissérie. Tal abordagem contribui para a compreensão da adaptação como um fenômeno em constante transformação, marcado pela instabilidade própria da criação audiovisual.

A invisibilidade do roteiro após a realização da obra, conforme discutido a partir das reflexões de Carrière (2024), não deve ser interpretada como apagamento de sua importância, mas como indício de sua eficácia enquanto estrutura organizadora do relato. Ao desaparecer na obra final, o roteiro

confirma seu papel como elemento fundacional da narrativa audiovisual, responsável por sustentar a coerência dramática e a progressão narrativa, ainda que seus traços não sejam imediatamente reconhecidos na recepção da minissérie.

As interferências externas identificadas ao longo do processo de adaptação, sejam elas de ordem institucional, produtiva ou criativa, evidenciam a natureza coletiva e negociada da ficção televisiva. As decisões estéticas resultam de um equilíbrio instável entre princípios criativos, limitações técnicas e demandas institucionais. Esse aspecto reforça a necessidade de abordagens analíticas que considerem a complexidade do processo de criação televisiva para além da obra final.

Ao tomar *O Tempo e o Vento* como estudo de caso, o artigo contribui para o debate mais amplo sobre adaptação literária e ficção televisiva, demonstrando que a fidelidade à obra de origem não se mede pela reprodução literal de seus elementos, mas pela capacidade de preservar seus núcleos temáticos e simbólicos em uma nova forma expressiva. A adaptação televisiva, nesse sentido, amplia o alcance da obra literária ao reinscrevê-la em novos contextos culturais e midiáticos, produzindo sentidos próprios.

Por fim, a análise desenvolvida reforça a compreensão da adaptação televisiva como prática criativa legítima e relevante para os estudos de narrativa, audiovisual e literatura comparada. Ao evidenciar o papel central do roteiro no processo de transmutação narrativa, o artigo propõe uma reflexão sobre autoria, mediação e invisibilidade no produto final, apontando caminhos para investigações futuras que articulem teoria, processo criativo e análise de obras audiovisuais a partir de perspectivas interdisciplinares.

## Referências

- Bodanzky, J. (Direção). (1985). Documentário de bastidores da minissérie *O Tempo e o Vento* [Documentário]. Rede Globo.
- Carrière, J.-C. (2024). *A linguagem secreta do cinema* (F. Albagli & B. Albagli, Trads., 4ª ed.). Nova Fronteira.

- Comparato, D. (2018). Da criação ao roteiro: Teoria e prática (11ª ed.). Summus Editorial.
- Comparato, D. (2025). Construção do roteiro de O Tempo e o Vento [Entrevista concedida a Fernando Rodrigues Peres e Livia Sprizão de Oliveira, Londrina, 13 nov. 2025]. Registro sonoro.
- Maziero, A., & Marques, M. (2021). A transcrição em minissérie de O Tempo e o Vento: O tempo e a memória em formato industrial. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, 23(3), 170–180. <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/22050/60748907>
- Salles, C. A. (2010). *Arquivos de Criação*. Vinhedo: Editora Horizonte.
- Stam, R. (2008). *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação* (M.-A. Kremer & G. R. Gonçalves, Trans.). Editora UFMG.
- TV Globo. (1985). *O Tempo e o Vento* [Minissérie de televisão]. Roteiro de Doc Comparato, colaboração de Regina Braga; direção de Paulo José. Rede Globo. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/o-tempo-e-o-vento/t/RSKgñqkHFJ/>>
- Veríssimo, É. (1951/1985). *O continente* (Vol. 1 de O Tempo e o Vento). Companhia das Letras.



## **A ADAPTAÇÃO DE 'GRANDE SERTÃO: VEREDAS' PARA O AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO**

### THE ADAPTATION OF 'GRANDE SERTÃO: VEREDAS' TO CONTEMPORARY AUDIOVISUAL MEDIA

Ana Saggee<sup>1</sup>

Lorena Figueiredo<sup>2</sup>

#### **Introdução**

A partir da minissérie *Grande Sertão (2025)*, do diretor Guel Arraes, buscamos refletir sobre o processo de adaptação do romance *Grande Sertão: Veredas (2019, Rosa)* através da ótica da guerra e da violência urbana enfrentada pelas comunidades brasileiras no contexto contemporâneo. Neste movimento, cruzamos veredas, como sugerem ambos os títulos, e a obra adaptada em formato de minissérie ganha uma relevância cultural e estética ao possibilitar outras construções de imaginários, tornando a televisão aberta um agente de memória coletiva e de identidade de um país, em diálogo teórico com Maria Immacolata Vassalo Lopes, Robert Stam e Edgar Morin.

Ao presenciarmos essas múltiplas facetas construídas de maneira concreta por meio do romance, do cinema e da televisão, investigar *Grande Sertão* implica reconhecer um movimento contínuo de reinvenção do imaginário brasileiro, atravessado por diferentes regimes de visibilidade e narrativas sobre o país. A minissérie de Guel Arraes atualiza o romance rosiano com

1. Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade de Brasília/Brasil. Atualmente em estágio de Doutorado Sanduíche (bolsa CAPES/BR) como pesquisadora visitante na Universidade Nova de Lisboa (UNL). E-mail: anasaggese@gmail.com.

2. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade de Brasília Brasil. Atualmente em estágio de Doutorado Sanduíche como pesquisadora visitante na Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM). E-mail: lorena5.figueiredo@gmail.com.

novas disputas simbólicas, especialmente com relação à violência e às subjetividades periféricas urbanas. Desta maneira, compreender essa adaptação evidencia, por meio das escolhas estéticas e da linguagem audiovisual, um grito de urgência sobre o Brasil atual.

A escolha da adaptação do *Grande Sertão* para os tempos atuais se desenvolve pelo ponto de vista de Riobaldo (Caio Blat), que convida o espectador a escutar essa história por meio de uma delação premiada em *voice over*. Através do relato, somos conduzidos pela memória de infância até o encontro com Diadorim (Luisa Arraes). Vemos emergir do tensionamento entre a polícia, a milícia e as facções, um cenário de distopia e guerra nas comunidades brasileiras.

Esta obra audiovisual, inicialmente criada para o cinema, que tem o roteiro assinado por Guel Arraes e Jorge Furtado, foi lançada em 2023 e distribuída pela Paris Filmes. Vale ressaltar que o Brasil apresenta uma desigualdade no acesso aos bens culturais, e o cinema se insere nesse contexto. Ao perceberem a possibilidade de transformar um produto audiovisual em minissérie, rompe-se parte das fronteiras invisíveis dessa estrutura de poderes, ampliando o alcance da narrativa e ocupando o espaço íntimo da casa do telespectador.

Sendo assim, o artigo problematiza como a minissérie *Grande Sertão* atualiza a obra rosiana a partir de uma nova perspectiva narrativa focalizada na violência urbana e nos conflitos armados presentes nas comunidades brasileiras. Nesse movimento, as veredas abertas pela adaptação articulam a memória, o melodrama e formas de identificação coletiva, produzidos ao longo da história pela televisão.

### **As primeiras adaptações rosianas para o audiovisual e os elos com o romance**

Destaca-se que a obra literária de Rosa teve sua primeira adaptação para o cinema em *Grande Sertão* (1965)<sup>3</sup>, dirigida pelos irmãos Geraldo Santos

3. Site da primeira adaptação para o cinema do romance - disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0198523/> - acesso em 03/12/2025.

Pereira e Renato Santos Pereira, com duração de 92 minutos, representou uma importante experiência de transmutação para o audiovisual, servindo de fagulha para outras obras a partir do romance de Rosa.

Antes de chegarmos à obra adaptada por Guel Arraes, é importante retomarmos à primeira minissérie para televisão aberta exibida pela Rede Globo, *Grande Sertão: Veredas* (1985)<sup>4</sup> assinada por Walter Avancini e protagonizada por atores como: Tony Ramos e Bruna Lombardi, nomes já conhecidos do grande público no universo das telenovelas. Nesse ano, o Brasil iniciava a sua abertura política após duros anos de ditadura militar (1964-1985), e encontrar um produto audiovisual como esse tornou-se uma válvula de escape para muitos desejos reprimidos nesse período.

Vale ressaltar que há diferenças entre os formatos estabelecidos entre a minissérie e a telenovela. A minissérie, de formato fechado, apresenta maior controle autoral do roteiro, enquanto a telenovela é uma obra aberta, sujeita a interferências conforme a recepção do público e da inserção de merchandising. Desta forma, o roteirista, que também é o autor da obra, dispõe de ferramentas mais consistentes para conduzir a narrativa dentro do formato escolhido.

Sendo assim, o formato fechado da minissérie possibilita ao roteirista um domínio mais amplo sobre o desenvolvimento da narrativa, em especial dentro da lógica transmidiática presente no cenário audiovisual contemporâneo. O diálogo com Sydenstricker (2012) evidencia a importância da técnica neste processo de serialização, essencial para a expansão e coerência do universo ficcional, como vemos na passagem do filme *Grande Sertão* para a minissérie produzida para a televisão aberta.

Dominar técnicas de serialização tornou-se aptidão imprescindível para roteiristas que trabalham com um universo transmidiático, nos quais é fundamental saber dosar a “fertilidade” de uma história e a sua de-

4. Arquivos disponibilizados pelo Memória Globo da minissérie *Grande Sertão Veredas* (1985): <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/grande-sertao-veredas/noticia/bastidores.gh-tml> - acesso em 19/11/2025.

rivação em produtos variados que se disseminam pelos quais diversos veículos midiáticos. Em outras palavras, espera-se do roteirista domínio sobre técnicas e estratégias de derivação da “célula-mãe” – ou a obra que inauguram o mundo ficcional – para novos formatos, tramas e suportes que permitam sua expansão. (Sydenstricker, 2012, p.135)

Nesse processo de adaptação da obra *Grande Sertão* para o formato televisivo, percebemos um movimento de atualização das imagens pela memória. Por meio da repetição, a adaptação realizada em 1985 reaparece no imaginário coletivo, reativando questões provenientes do processo de recepção e às maneiras como a televisão articula esses códigos de reconhecimento.

Diante desta circunstância, ressaltamos a potência existente entre os vínculos de projeção e identificação apresentados por Edgard Morin, que permitem à televisão criar um imaginário coletivo sobre a obra de Guimarães Rosa. Na primeira adaptação, o enredo se desenvolveu na região de Buritizeiro, cidade localizada no estado de Minas Gerais, cuja proximidade se assemelhava à proposta literária.

A imagem do sertanejo se personifica com o elenco escolhido e em encenações marcantes que traziam o dilema de Riobaldo (Tony Ramos), apaixonado por um homem travestido de jagunço: Diadorim (Bruna Lombardi). Marcada pela luta entre os ricos proprietários de terra, que utilizam mão de obra sertaneja em seus exércitos privados e os jagunços, a disputa pela terra demarca os sentimentos e os modos de vida em um território esquecido pela justiça no Brasil.

Através desses movimentos entre o imaginário literário e o real filmado, um sincretismo mágico-subjetivo, que “zonas das participações afetivas são as zonas das projeções-identificações” (Morin, 2014, p.110), constituindo um jogo de memória que envolve o espectador, reafirmando a potência do formato da minissérie e da adaptação realizada junto ao coletivo.

No romance *Grande sertão: veredas* (1956), o jagunço-narrador, Riobaldo, conta a um interlocutor anônimo, como entrou para a jagunçagem e passou a vida “cachorrando pelo sertão”. A morte do chefe do bando, Joca Ramiro,

vira imperativo para novas guerras e uma vingança sem fim. Riobaldo conta ainda como chegou a fazer um pacto com o Diabo para adquirir coragem e vencer o inimigo, Hermógenes. Num fluxo contínuo e labiríntico, o atormentado Riobaldo pormenoriza a vida dura de jagunço no sertão e o dificultoso sentimento pelo companheiro de bando, cabra valente e arredo, conhecido por Reinaldo/Diadorim.

O clímax da história acontece com a batalha final entre Diadorim e Hermógenes, levando Diadorim à morte e à descoberta, por parte de Riobaldo, de que seu amigo e companheiro de bando era, na verdade, uma mulher.

A recordação da violenta trajetória pelo sertão é recortada pela questão da existência ou não do diabo. “Eu me inventei neste gosto, de especular ideia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenuncio” (Rosa, 2019, p. 15). Após a morte de Diadorim, Riobaldo abandona a vida de jagunço, casa com Otacília e se estabelece como abastado proprietário de terra.

O monólogo em forma dialógica de Riobaldo está no presente, mas é entremeadado por lembranças (como o encontro com o menino Diadorim) ou antecipações (a luta final no Paredão, a morte de Diadorim), criando vários tempos dentro do romance, como o ir e vir do bando pelo sertão que, como diz Riobaldo, “está dentro da gente”.

Apesar do autor nunca determinar, a narrativa se passa durante a República Velha<sup>5</sup>, entre o sertão de Minas Gerais, Goiás e Bahia, em que o abandono do Estado e o desmando dos grandes proprietários, deixam os pobres, em um estado da mais profunda miséria, tendo que se engajar em exércitos privados em troca de um prato de comida ou de um pequeno soldo.

Segundo o professor João Adolfo Hansen<sup>6</sup>, os grandes proprietários de terras compravam títulos de “Capitão das Milícias”. Nada mais atual, já que no

5. Período marcado pelo coronelismo na primeira fase da República Brasileira (1889-1930), caracterizado pela alternância de poderes entre as oligarquias presentes nos estados de São Paulo e Minas Gerais, principais produtores de café e leite no país.

6. João Adolfo Hansen - Aula 1 sobre “Grande Sertão: veredas”. Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kP8yy5CGSdk>. Acesso em: 25/11/2025.

contexto brasileiro contemporâneo, grupos formados por agentes de segurança, controlam territórios das cidades através da exploração de negócios ilegais e a extorsão dos habitantes locais, organizando-se em milícias.

Desta forma, adaptar o texto para uma comunidade, chamada *Sertão*, reflete os desmandos que voltaram a assolar o país; em que grupos paramilitares, fortemente armados, controlam certos territórios, exigem taxas de “proteção” da população pobre das periferias, além de explorar serviços públicos como gás e TV a cabo. Assim como administram atividades ilegais, como agiotagem e máquinas de jogo, por exemplo.

Com a justificativa de combater o tráfico, a milícia vem ganhando territórios nas grandes cidades brasileiras. A minissérie *Grande sertão*, portanto, coloca hoje questões fundamentais sobre a violência urbana e o tipo de espaço em que queremos habitar.

Os elos afetivos estabelecidos pelo público na primeira adaptação, que foi um grande sucesso, tornam-se um ponto de partida para essas construções imagéticas. O desafio de Guel Arraes e Jorge Furtado, ao transporem o filme do cinema para a TV aberta, consistiu em expandir essas alianças afetivas dentro de um espaço construído pelo imaginário cultural brasileiro, permitindo novas identificações com os corpos e as territorialidades apresentados na trama atualizada ao contemporâneo.

Agora, nesta adaptação televisiva, vemos o universo do sertão mineiro ser transposto para uma comunidade fortemente murada, onde uma guerra entre facções está em curso. Percebe-se que a temporalidade da estória também foi alterada e localizada num futuro distópico. Riobaldo relata sua vida pregressa a um delegado por meio de uma delação premiada, como dito acima.

Nesse sentido, o espaço público da comunidade é atravessado por estruturas de vigilância e punição comandado pelas milícias. A distopia presente na escolha da narrativa contemporânea dialoga com a ficção científica, permitindo denunciar e atualizar experiências dos corpos afetados e marcados

pela violência, em um contexto em que a necropolítica<sup>7</sup> se torna central para essas relações de poder que se perpetuam ao longo da história brasileira.

Alguns personagens foram condensados, no caso de Otacília e outros suprimidos, como Maria Mutema, por exemplo. A personagem de Diadorim virou uma menina trans, refletindo desta forma, as questões em voga no momento. Como diz Bakhtin, “cada era reacentua [sic] as obras [do passado] à sua maneira” (apud Stam, 2006, p.48).

A montagem acelerada das cenas trouxe uma dinâmica que se assemelha à linguagem do videogame, enfatizando os jogos de poderes criados na narrativa. O cenário refaz o ambiente labiríntico e claustrofóbico de uma favela em que a verticalidade recria as hierarquias de poder e realçam o perigo iminente.

### **As veredas teóricas: movimentos entre a obra audiovisual na televisão**

Robert Stam, em *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), pensa nas adaptações fílmicas a partir da literatura como um processo segundo o qual os textos (qualquer prática de significação) se atravessam e se iluminam reciprocamente. As diversas práticas de significação estão sempre atuando para produzir novos “textos”, numa permutação contínua e ilimitada. Muitas são as teorias que se somam para resgatar a adaptação de um lugar subalternizado, como a semiótica estruturalista (das décadas de 1960 e 1970) – que abolia hierarquias entre sistema de sinais –, as teorias de intertextualidade de Kristeva e de Genette, somadas à polifonia de Bakhtin. Stam (2006) costura essas teorias para resgatar a adaptação de um lugar subalternizado e a transforma em mais um meio narratológico. Nas palavras do autor, é preciso “desprovincializar” as abordagens sobre o cinema<sup>8</sup> e a literatura, que criam discursos moralistas em que uma linguagem estaria em desvantagem em relação à outra.

7. O conceito de necropolítica pressupõe que “a expressão máxima de soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seu atributos fundamentais. (Mbembe, 2018, p.5)

8. A televisão aberta possui um *status* ainda mais “inferiorizado” em relação ao cinema.

Falando mais genericamente, o afastamento da “obra” para noções mais difusas tais quais “textualidade”, “*écriture*”, e “literário”, facilita uma retração de fronteiras que permite categorias mais inclusivas, dentro das quais a adaptação se torna apenas outra “zona” num mapa maior e mais variegado. (Stam, 2006, p. 23)

A adaptação, então, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, em uma construção híbrida, em que mídias e discursos são mesclados. E o ator que interpretou Riobaldo na minissérie, Caio Blat, parece que está em sintonia com esse pensamento. Em entrevista para um *site*<sup>9</sup>, Blat registrou:

Foi uma grande aventura representar essa história. Eu tinha feito a peça de teatro durante três anos, e fiz um filme com a Bia Lessa, então eu tinha muita intimidade com o texto do Guimarães Rosa. Mas depois veio essa superprodução onde eu me sentia, como Riobaldo, de certa maneira um *regente de uma grande orquestra* [ênfase adicionada]. São centenas de atores, de personagens, de efeitos especiais de guerras, é uma superprodução de guerra no Brasil, contando a história do país. É uma emoção muito grande, faz oito anos que eu estou interpretando esse personagem em várias versões, porque tem o Riobaldo velho, uma grande composição. Esse é um dos grandes trabalhos da minha vida e agora está registrado para sempre, vai se tornar uma série popular. Grande Sertão chegar na TV aberta é uma felicidade, a realização do grande objetivo do projeto de popularizar essa obra-prima. É um livro muito respeitado, muito estudado, mas pouco lido e que tem um ar erudito quando na verdade é uma obra que nasce dos contos populares, das histórias do sertão. É uma história popular na sua origem. (Blat, 2024)

Popularizar temas eruditos, mas com a liberdade e criatividade dos contos populares é uma forma de criar uma vasta *comunidade imaginada* (Anderson). A minissérie, desta forma, compartilha repertórios sociais

9. Retirado de: Grande Sertão | Minissérie adaptada do filme de Guel Arraes ganha data. Acesso em: 26/11/2025.

complexos e problematiza questões de impacto nacional, ao trazer para um debate amplo temas espinhosos como as milícias, a violência urbana, a questão da transgeneridade; elementos da construção e reconstrução da identidade, conforme Maria Immacolata Vassallo Lopes (2014).

Se é verdade que a televisão está implicada na reprodução de representações que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação, também é verdade que ela possui uma penetração intensa na sociedade brasileira, devido a sua peculiar capacidade de alimentar um *repertório compartilhado* [ênfase adicionada] de sentidos por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexos, etnias e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem. (Idem, p. 2)

Esses *repertórios compartilhados* serão, posteriormente, reelaborados e ressemantizados, trazendo novas e intermináveis narrativas. Podemos pensar numa circularidade de sentidos, em que as textualidades saem de uma fonte popular (e erudita no caso do romance *Grande sertão: veredas*), mas quando regressam, já estão de uma forma muito diferente, com uma pluralidade de sentidos e novas textualidades. Ganha-se com isso, novos e mais amplos horizontes. Ou, como diria Riobaldo: “A gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou.” (Rosa, 2019, p. 68)

Retornando a Maria Immacolata Vassallo Lopes (2014), do ponto de vista da comunicação, a complexidade da sociedade também é a complexificação do indivíduo. No sentido em que, a partir do que é transmitido, o sujeito pode aprender, ampliar seu repertório cultural, partilhar recursos e desenvolver um pensamento crítico.

Pensar a comunicação nestes termos significa pensá-la como ação humana para a inclusão e a recepção, para construir e manter uma ordem social partilhada, ampliando sempre a quantidade de significados a incluir. O ato de comunicação, assim entendido e praticado, torna-se recurso, um recurso comunicativo, para se abrir e ouvir o diferente, o outro. (Idem, p. 6)

Diante dessa vereda de encontro com o diferente, a obra adaptada possibilita ressignificar os dilemas humanos presentes na literatura rosiana: o conflito urbano, a masculinidade, a violência, o amor e as perdas tornam-se caminhos de identificação dos espectadores com a minissérie. Nesse sentido, os percursos narrativos criam lugares que reativam debates identitários e imaginários de nação. Portanto, trazer para a televisão aberta conteúdos derivados da literatura e do cinema, como a minissérie *Grande sertão*, amplia as representações sociais e estabelece *lugares de memória*<sup>10</sup>, um instrumento poderoso para a cidadania cultural.

A minissérie se consolida como um espaço de pertencimento e ressignificação construído pela linguagem audiovisual e pelo recurso da narração riobaldiana como fio condutor de lugares de memória. Esse dispositivo abre e sensibiliza o espectador para a proposta estética e narrativa elaborada na adaptação.

### **Análise narrativa e estética da minissérie**

Consideramos, neste momento do texto, a necessidade de deslocarmos nossa reflexão teórica para um olhar mais direto sobre a estética e narrativa presente na adaptação *Grande Sertão*. Diante dessa construção espacial entrelaçada pelo imaginário coletivo, abrir-se para uma atualização dos lugares de memória, mediada pela relação identificação e projeção, torna-se um convite a compreendermos e mergulhar na potência do processo de adaptação.

Para isso, selecionamos dois trechos da versão do roteiro de 19 de agosto de 2021, escrita por Guel Arraes e Jorge Furtado, com o propósito de evidenciar as escolhas dramáticas, visuais e sonoras mobilizadas na adaptação audiovisual e, assim, tensionar e ressignificar elementos da narrativa rosiana.

10. Conceito desenvolvido por Pierre Nora, que descreve a passagem como: “oscilação do memorial ao histórico, de um mundo onde se tinham ancestrais a um mundo em relação contingente com aquilo que nos engendrou. Passagem de uma história totêmica para uma histórica crítica; É o momento dos lugares de memória”. (Nora, 1993, p.14)

Figura 1: Roteiro adaptado

---

## GRANDE SERTÃO

Roteiro de Guel Arraes e Jorge Furtado  
Adaptado da Obra de Guimarães Rosa

GSV\_ Longa\_Mini\_Série\_19\_08\_21\_9h\_GA\_FL\_KF\_ELENCO

1 **EXT. MURALHA SERTÃO - ENTARDECER** 1

(Cena 01+01pt)

Travelling por um chão rachado que encontra um chão de cimento. Câmera corrige /tilt/ revelando. A câmera alça vôo, aproxima-se do topo da muralha e ela está cercado o GRANDE SERTÃO, uma imensa comunidade de periferia que se estende até o horizonte.

Legenda: "Comunidade do Grande Sertão"

Durante a fala vem crescendo uma batida de rap e a voz vai assumindo o ritmo da batida.

RIOBALDO/MADURO

Sertão é o penal, criminal.

É onde se tem de ter a dura nuca  
e a mão quadrada.  
Sertão é onde não tem limite de  
nada

É onde manda quem é forte,  
com as astúcias.

Tudo aqui é perdido, tudo é achado  
Deus mesmo, quando vier, que venha  
armado.

O Sertão está em todo lugar  
Porque é dentro da gente que ele  
está

Sertão, - se diz -, você querendo  
procurar,  
Aí é que nunca vai encontrar

Mas sem ajuda de nada nem ninguém,  
De repente, por si, o Sertão vem

23/08/21

Fonte: roteiro de Guel Arraes e Jorge Furtado, de 19 de agosto de 2021.

O trecho de abertura do roteiro de *Grande Sertão* apresenta uma linguagem marcada por descrições técnicas da filmagem, como a presença dos movimentos de câmera, *travelling* e *tilt*, articulados ao espaço cênico. Desde o início, a escrita dessa adaptação propõe um deslocamento com relação à obra rosiana e, à medida que a geografia surge com a legenda “Comunidade Grande Sertão”, o sertão se concretiza em um espaço urbano periférico.

Enquanto o romance resgata a fala de Riobaldo nas primeiras páginas e introduz o sertão em uma união simultaneamente geográfica e metafísica, o roteiro cinematográfico cria imagens concretas, com o chão, o muro e as batidas de rap que conduzem a narração ao longo do texto. Na montagem final, observamos que a proposta dos movimentos de câmera se mantém; entretanto, a voz de Riobaldo se apresenta em *voice over*, entre 1 minuto e 12 segundos até 1 minuto e 48 segundos, quando o enquadramento se abre para um plano geral que nos convida a adentrar ao sertão, agora constituído pela comunidade periférica.

Figura 2: Cena inicial minissérie Grande Sertão



Fonte: *frame* do filme

O critério dramaturgico nesta adaptação atualiza o sertão de Guimarães Rosa para a experiência da violência, como vemos na figura 2, em que a fumaça preta sugere a queima de pneus, explosão ou simplesmente demarcação de territórios em conflito. A voz de Riobaldo (Caio Blat) possui um tom reflexivo; no entanto, reforça que o sertão “está em todo lugar”, produzindo vínculos afetivos mesmo em geografias distintas daquelas do romance original.

Portanto, a minissérie estabelece um diálogo entre a palavra e a imagem, permitindo retomar elementos essenciais presentes no texto literário de Rosa, ao mesmo tempo em que desenvolve uma nova abertura narrativa e imaginária para o território apresentado.

No trecho da cena 9 do roteiro apresentado na figura 3, observamos, inclusive, um comentário dos roteiristas indicando que essa cena está presente apenas na versão para longa-metragem, não sendo incluída na minissérie.

Figura 3: Cena 9 - Central de Polícia

9            **EXT. CENTRAL DE POLÍCIA - FRENTE - NOITE**            9

Close de Joca surgindo por trás de uma proteção. No PV dele a Central com pouco movimento em frente.

Ele pega o rádio e aperta duas vezes o botão. Do outro lado Hermógenes escuta o ruído e se liga.

HERMÓGENES

Prepara.

Vários homens sacam uma espécie de pistola de sinalização e se preparam para atirar.

23/08/21

---

6

9A/ L    **INT. CASA DIADORIM - NOITE**            9A/ L

Mãe empurra Diadorim pra baixo da cama e segue-o.

L = Cena existe apenas no longa

Fonte: roteiro de Guel Arraes e Jorge Furtado, de 19 de agosto de 2021.

A cena 9 foi separada por letras como um recurso de compreensão das mudanças de locação e sets na filmagem, mantendo a intenção cênica da

sequência desenvolvida a partir da Central de Polícia à noite como descrita no cabeçalho. O espaço cênico é descrito com closes, uso de rádios e armas que sugerem a apresentação deste local. Esses elementos mobilizam o encontro conflituoso entre os jagunços e os chefes existentes na obra rosiana: Estado *versus* milícias nesta briga pela comunidade.

A frase “Prepara” dita por Hermógenes condensa de maneira objetiva a violência presente na ação. Essa escolha representa uma escolha da adaptação em substituir as longas explicações e trazem um sinal de alerta ao perigo iminente. Seguimos com o texto e a sugestão de “pistolas de sinalização” enfatizam a estratégia da guerra urbana e estabelecem de maneira simbólica uma relação com os jagunços presente no sertão de Rosa.

A divisão da cena 9A retoma um gesto de proteção da mãe de Diadorim frente ao risco. Essa sequência possibilita criar um contraste afetivo ao imaginário conduzido pela violência na cena anterior. Podemos refletir que nesse processo de autoria e obra fechada, a presença dessa imagem no longa-metragem permite compor um respiro neste momento de tensão. Como no caso da minissérie para a televisão aberta, a necessidade de ser concisa na montagem final é resultado de encaixar esse produto na grade de programação, sem tantos devaneios.

Desta maneira, as escolhas narrativas demonstram como o processo de adaptação para o audiovisual aproxima uma estética visual que restringe as digressões de Riobaldo tão presente no romance e constrói o conflito no espaço urbano. O sertão é visto e sentido por meio das tensões dos personagens e da arquitetura. Nesse sentido, deslocar-se para uma geografia da comunidade periférica é permitir atualizar a memória do sertão para uma imaginação coletiva da narrativa de Guimarães Rosa no contemporâneo.

## **Considerações Finais**

No ano em que foi ao ar a minissérie *Grande sertão, 2025*, o país tinha acabado de passar por uma ebulição política; estávamos recém-saídos de uma tentativa de golpe de Estado, ocorrida após a eleição de 2022, envolvendo

o ex-presidente Jair Bolsonaro, integrantes do seu governo e setores das forças armadas<sup>11</sup>.

*Grande sertão*, desta forma, colocava em debate representações sociais importantes para se pensar o Brasil do momento e o projeto de nação desejado, criando repertórios compartilhados, no dizer de Maria Immacolata Vassalo Lopes (2014), e vários elementos de construção identitárias (idem) como proposto pela relação projeção e identificação de Morin.

Com sua penetração massiva nos lares brasileiros, a minissérie questionava a violência nas grandes cidades, o espaço urbano, os pactos sociais, o amor e a morte, entre outros temas acima tratados, abrindo um sentido de pertencimento (Lopes, 2014), importante naquele momento. Com ótimos atores das nossas telenovelas, *Grande Sertão* estimulava os telespectadores a viverem momentos de rara beleza e emoção, sem deixar de lado o pensamento crítico. O que deixa patente que televisão, cinema e literatura podem se iluminar mutuamente (Stam, 2006), com ótimos resultados. A adaptação pensada para o contemporâneo deixava os temas ainda mais urgentes e próximos do espectador, trazendo novas camadas de sentido.

## Referências

Arraes, G. (Diretor). (2025). *Grande Sertão* [Minissérie de televisão]. Rede Globo.

Bakhtin, M. (2016). *Os gêneros do discurso*. Editora 34.

Bakhtin, M. (2006). *Estética da criação verbal*. Martins Fontes.

Lopes, M. I. V. (2014). Memória e identidade na telenovela brasileira. In: *Anais do 23º Encontro Anual da Compós* (pp. 1–16). Belém, PA.

Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições

11. Mas em firme e certa resposta, os poderes instituídos pelo novo governo julgaram e prenderam os envolvidos na trama golpista, quebrando a instabilidade política e institucional. Fato inédito e marco na democracia brasileira.

Morin, E. (2014). *O cinema ou o homem imaginário: Ensaio de antropologia sociológica*. É Realizações.

Rosa, J. G. (2019). *Grande Sertão: Veredas*. Cia das Letras.

Stam, R. (2006). *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*. Jorge Zahar.

Syndestrcker, Iara (2012). Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista. In: Borges, G.; Pucci, R. L.; Sobrinho, G. A. (orgs). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*. Campinas, Faro e São Paulo: vol. 2, II. p. 131-141.

## **Filmografia**

Grande Sertão (2023)

# **DA LITERATURA AO *STREAMING*: O HORROR COTIDIANO NAS ADAPTAÇÕES DE STEPHEN KING**

## **FROM LITERATURE TO STREAMING: EVERYDAY HORROR IN STEPHEN KING ADAPTATIONS**

Rita Conceição Ribeiro<sup>1</sup>

### **Introdução**

Stephen King é considerado por muitos como o maior autor do gênero horror nos últimos anos. Sua obra tem sido constantemente fruto de adaptações, seja para o cinema ou para a TV, desde os anos 1970. Ao longo das décadas, o horror disseminado em seus livros, tem gerado frutos memoráveis. Com mais de 400 obras publicadas é muito difícil precisar todas as adaptações, porque corremos o risco de esquecer alguma. Somente em 2025 tivemos O Macaco A Vida de Chuck, O Sobrevivente, A Longa Marcha e Bem-Vindos a Derry, este último direto para o streaming.

H. P. Lovecraft já afirmava que a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido. E o próprio King explica em Sobre a Escrita (2015) o fascínio que o gênero evoca nas pessoas, quando afirma que o terror é a manifestação de que algo saiu do controle. Mas o horror na vida real é uma emoção contra a qual se luta sozinho. Portanto, segundo ele, nós inventamos horrores para nos ajudar a suportar os horrores verdadeiros, aqueles cotidianos, funcionando como uma

1. Professora do Programa de Pós-graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais/Brasil, líder do Grupo de Pesquisa Design & Representações Sociais, PPGD-UEMG, Brasil. E-mail: rribeiroed@gmail.com.

válvula de escape de nossas angústias e frustrações. Os monstros de King não são simples fruto do imaginário do autor. As histórias contam as nossas fragilidades como seres humanos. Talvez, este seja o grande mérito do seu trabalho. Ele enxerga as pessoas e, por vezes, elas são monstros muito maiores do que imaginamos. O artigo propõe, assim, uma análise das principais adaptações do autor para o *streaming*, desde produções feitas no século XX, até as mais recentes. Nossa ideia é pensar como o horror na perspectiva de King, retrata o momento em que vivemos, ainda que camuflado por monstros que na verdade, são nossos maiores temores. Para isso escolhemos três obras que tiveram adaptações para o *streaming*: A Hora do Vampiro (Salem's Lot), A Dança da Morte (The Stand) e It: A Coisa (It). Sua escolha se pauta no fato de que tiveram mais de uma adaptação, seja para o cinema ou diretamente para o *streaming*.

### **Por que sentimos medo?**

Para Gilbert Durand (2012), toda cultura assimilada pela educação é um conjunto de estruturas fantásticas. A necessidade da função fantástica reside na faculdade que tem o imaginário de ultrapassar a temporalidade e a morte. O gênero fantástico, congrega três subgêneros. O terror, o horror e a ficção científica que têm como ponto comum histórias criadas a partir do imaginário, apresentando, geralmente, elementos fantásticos ou sobrenaturais. O termo “horror” deriva do latim “horrere” – ficar em pé (com o cabelo em pé) ou eriçar – e do francês antigo “orror” – eriçar ou arrepiar.

De acordo com Carroll (1999), o gênero horror é algo relativamente recente, tendo se iniciado no século XVIII. Para o autor, o gênero se estabelece a partir do romance gótico inglês, o *Scbauer-roman* alemão e o *roman noir* francês, visto, na maioria dos autores como marco, O castelo de Otranto (1765), de Horace Walpole.

Montague Summers *apud* Carroll, categoriza o gênero gótico em quatro distinções: o gótico histórico, o gótico natural ou explicado, o gótico sobrenatural e o gótico equívoco. O gótico histórico não se utiliza de fenômenos

sobrenaturais, apenas situa histórias em um passado imaginado. O natural ou explicado, utiliza os fenômenos sobrenaturais apenas para explicá-los posteriormente, como em *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe. O gótico equívoco, volta-se para a psiquê de personagens psicologicamente perturbados, deixando em aberto a real natureza dos acontecimentos. As duas últimas categorias atualmente configuram o que se entende por literatura fantástica, de acordo com Carroll.

O que nos interessa no presente caso é o gótico sobrenatural, quando forças sobrenaturais atuam, levando o leitor do ceticismo à crença no horror. *O Monge* (1797), de Matthew Lewis, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *O Vampiro* (1819), de John Polidori, e

*Melmoth, o errante* (1820), de Charles Robert Maturin são exemplos do período. Sheridan Le Fanu, Henry James, Edith Wharton, Rudyard Kipling, Ambrose Bierce, Guy de Maupassant, Arthur Machen, Algernon Blackwood, Oliver Onions são importantes autores do período.

Romances considerados clássicos e que concretizaram o gênero no final do século XIX como *O estranho caso do dr. Jekyll e mr. Hyde* (1887), de Robert Louis Stevenson, *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, e *Drácula* (1887), de Bram Stoker foram marcos que, logo nos primórdios do cinema tiveram suas adaptações.

A época do surgimento do romance de Bram Stoker foi propícia, pois é também um período em que o ocultismo, na contramão da difusão do pensamento científico, se dissemina na Europa.

O ocultismo parecia votado a um definhamento irremediável aos olhos do observador racionalista do século XIX. De fato, hoje vemos que ele constitui um caldo de cultura. A partir de 1848, na Inglaterra, alguns anos mais tarde na França, a tão velha crença nos fantasmas renasceu, já não nas zonas rurais atrasadas, mas nas próprias casas da cidade – e estendeu-se rapidamente. (MORIN, 1999, p. 115).

Mesmo com todos os avanços científicos da época, o temor à morte, sempre inevitável, não podia ser descartado pela ciência, enquanto a promessa de vida eterna preconizada pela Igreja tampouco se mostrava uma alternativa confiável. É na ficção, ou nas promessas do ocultismo, que o desejo da vida eterna e da ressurreição encontram seus maiores difusores.

Assim, deixando de lado os recantos sombrios do interior, o gênero de horror difunde suas histórias nas cidades. O cenário urbano, pleno de becos escuros e vielas, é tão propenso a fantasmas e outros monstros quanto o foram as matas e os desertos em outros tempos. O gênero de horror, rapidamente difundiu-se com sucesso.

O advento do cinema no início do século XX popularizou o gênero com as primeiras adaptações de Frankenstein, sendo a primeira num curta metragem de 16 minutos produzido pela Companhia Edison em 1910. Uma segunda adaptação, *Life Without a Soul*, de Joseph W. Smiley, de 1915, cujos registros se perderam. Os horrores vivenciados com a Primeira Guerra Mundial foram um combustível para o aumento da produção do gênero, principalmente com a influência do movimento Expressionista alemão. A ascensão do nazismo fez com que vários diretores migrassem para os Estados Unidos, onde puderam aprimorar as técnicas já amplamente difundidas no cinema. *O Estudante de Praga* (1913), dirigido por Paul Wegener, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene e *Nosferatu* (1922) dirigido por Friedrich W. Murnau são exemplos perfeitos da técnica que seria amplamente utilizada nas produções dos anos 1930 dos estúdios da Universal Pictures.

Seguindo a tradição dos romances, os filmes de terror se consagraram ao longo da década de 30, período da Grande Depressão nos Estados Unidos. Os maiores sucessos do gênero sucederam-se: *Drácula*, de Tod Browning (1931), *Frankenstein* (1932), *A Múmia* (*The Mummy*, 1932), *O Homem Invisível* (*The Invisible Man*, 1933), *O Gato Preto* (*The Black Cat*, 1934), *A Noiva de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935), entre outros fizeram o nome de astros como Bela Lugosi – o Conde Drácula e Boris Karloff – o eterno Frankenstein e também a fortuna da produtora Universal Pictures, que se especializou no gênero.

Outro período de êxito acontece nos anos 50 com os chamados filmes B, filmes de baixo orçamento voltados para o público jovem. Principalmente após o final da Segunda Guerra, com o mundo temendo os efeitos da bomba atômica, o cinema usa os temores para criar um universo de monstros gerados pelos efeitos da radiação em obras como *Tarântula*, *A Invasão das Aranhas Gigantes*, *O Escorpião Negro* ou *o Ataque dos Caranguejos Gigantes* são alguns dos exemplos dos filmes nesse período, que marcaram de forma indelével a formação de Stephen King.

O gênero vive um momento mais adulto entre os anos 50 e 60 com os hoje clássicos filmes de terror dos estúdios ingleses Hammer Film que imortalizou os trabalhos de Christopher Lee e Peter Cushing como os terríveis vampiros, entre outros monstros produzidos no período.

No entanto, a afirmação do gênero terror como filme de adultos se concretiza em 1968 com o lançamento de *O Bebê de Rosemary*, dirigido por Roman Polanski que precede o que nos anos 70 seria o terror estrelado pelo demônio (na acepção católica). Desse período temos as obras *O Exorcista* (1973) e *A Profecia* (1976), ano também do lançamento da primeira obra de Stephen King adaptada ao cinema – *Carrie, a Estranha*, por Brian De Palma.

Noel Carroll (1999) nos apresenta dois paradoxos que considero imprescindíveis para tentarmos entender o gênero horror: Em relação ao horror, esses paradoxos podem ser resumidos nas duas perguntas seguintes: “1) como pode alguém ficar apavorado com o que sabe não existir, e 2) por que alguém se interessaria pelo horror, uma vez que ficar horrorizado é tão desagradável?” (Carroll, 1999, pág.21).

Entendo que no horror as respostas emocionais do público, correm paralelas às emoções dos personagens, gerando, portanto, um efeito de espelhamento. Stephen King, aponta possíveis causas para o fascínio que o gênero de horror exerce:

O horror nos atrai porque ele diz, de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar de boca cheia, aos quatro ventos; ele nos dá a chance de exercitar (veja bem: *exercitar*, e não *exorcizar*) emoções que a

sociedade nos exige manter sob controle. O filme de horror é um convite para entregar-se a um comportamento delinqüente, anti-social – cometer atos de violência gratuita, ter condescendência com nossos sonhos pueris de poder, nos render aos nossos medos mais covardes. Talvez, mais que qualquer outra coisa, as histórias ou filmes de horror dizem que não tem problema nos juntarmos à escória, nos tornarmos seres completamente tribais, matar o forasteiro. (KING, 2007, p.38.).

O desejo de rebelar-se, de exercer a violência sem controle, de liberar as pulsões está na base da maioria das histórias de horror. O fascínio que ele exerce sobre os adolescentes e jovens pode ser explicado, em parte, pela sensação de poder, de estar em pé de igualdade com seus inimigos e poder vencê-los ao final da disputa. Isso pode ser percebido com clareza na natureza dos videogames, filmes e diversas séries televisivas povoados por monstros, sangue, sensualidade e violência. A correspondência do conflito se dá à medida que a motivação é convincente para o espectador. Assim é criado o ponto de identificação, ou seja, o ponto convergente entre o público e a história.

Normalmente existe uma série de pontos de identificação, que só se percebem quando intervém a emoção: no momento em que nos damos conta de que o problema que a personagem enfrenta também poderia ser nosso. Isso faz com que o espectador diga “se eu fosse ele, não faria aquilo”. Todo conflito possui, por mais absurdas que pareçam as premissas, um ponto em comum – de identificação – com a plateia. (COMPARATO, 2009, p.150).

Christian Metz, por sua vez, ressalta a relação de cumplicidade que se estabelece na relação entre espectador e personagem: “no cinema estamos sempre um pouco divididos, vivendo uma situação de compromisso” (METZ apud COSTA, 1987, p.26.). Vivenciando uma relação de familiaridade com os personagens dos filmes e seriados cria-se por parte do espectador uma cumplicidade, que permite a ele conviver com os dramas a cada filme, ou novo episódio, como se fizesse parte do cotidiano dos

personagens tal o grau de envolvimento e reconhecimento que se forma nesta relação espectador/personagem.

Ainda assim, por que os monstros nos fascinam? A palavra monstro provém do latim *monstrum*, significando portento, sinal profético. O monstruoso demonstra algo. O termo deriva-se do verbo latino *monere*, que significa advertir, avisar. Seja da parte do bem ou do mal. É um signo que anuncia e preconiza acontecimentos que vão revolucionar a história. O monstro é, portanto, aquele que foge aos padrões pré-determinados pela sociedade.

O cinema, como uma das formas simbólicas que se desenvolveu no decorrer do século vinte, é um dos principais veículos de disseminação dessas representações, bem como a televisão. Morin mostra como as imagens constroem nossas representações:

As imagens infiltram-se entre o homem e a sua percepção, permitindo-lhe ver o que pensa ver. A substância imaginária confunde-se com a nossa vida anímica, com a nossa realidade afectiva. A participação é fonte permanente do imaginário. O que nos pode parecer mais irreal tem como origem o que há de mais real. A participação é a presença concreta do homem no mundo: é a sua vida. (MORIN, 1997, p.235).

Através das imagens disseminadas pelo cinema e pela TV, e das representações que elas trazem, o homem descobre seu papel no mundo e estabelece novas relações com seus semelhantes. Para Maffesoli, o homem busca pertencer a esse corpo coletivo, incorporando-se nele e sendo incorporado por ele: “o sentimento comum, o desejo de vibrar conjuntamente, não são mais reservados aos domínios separados da arte, mas invadem todos os aspectos da vida social”. (MAFFESOLI, 2008, p.244).

Em um momento sócio histórico quando as relações sociais se encontram cada vez mais fragmentadas, em que os relacionamentos se estabelecem a partir de vínculos frágeis e muitas vezes mediados pelos aparatos tecnológicos, o processo de encantamento e sedução dos espectadores pelas séries de TV pode ser compreendido como um espelhamento dessa nova sociedade.

A fragmentação das identidades na sociedade atual leva a outras formas de interação, à busca de novos pertencimentos. Assim a identificação com os personagens de seriados propicia uma forma de pertencimento, ainda que fictício, dentro de parâmetros que, aos olhos do espectador, são os seus ideais de identidade.

Utilizando-se dos dispositivos técnicos de narração do cinema, as séries criam uma aura de fascínio no espectador ao falar de seu cotidiano, mas de uma maneira quase mítica, recriando situações que fazem parte de seu imaginário, e, ao mesmo tempo, associando-as à vida real. As imagens veiculadas são recheadas por elementos fantásticos presentes nos games, telesséries e na publicidade.

Para Maffesoli as imagens (de toda ordem, e em seus vários suportes) são formadoras de todo o corpo social, consumidas coletivamente, aqui e agora, servindo como um fator de agregação que permite perceber o mundo e não apenas representá-lo. Elas forneceria então vínculos que relacionam todos os elementos do dado mundano entre si, proporcionando um reconhecimento de si através do outro – seja este outro pessoa, ideias ou imagens. As imagens proporcionam uma sacralização dos rituais do dia-a-dia e das representações que constituem o imaginário do espectador.

Assim, o fascínio que aqueles que fogem aos cânones sociais são elementos fundamentais. Nos livros, séries e filmes de terror, a dualidade do monstro se revela. O processo de identificação do espectador, antes tão bem definido, agora se confunde com os diversos papéis sociais que lhe são determinados. Pode-se pensar como exemplo no recente *Frankenstein* (2025), dirigido por Guillermo Del Toro. A criatura que seria o ser monstruoso, revela-se muito mais humana que o criador. Os monstros ainda nos assustam e servem de alerta, mas seu fascínio em tempos de fragmentação social, desvela-se em várias camadas. Aquilo que poderia nos fazer temer é algo que também serve para reforçar nosso caráter.

A busca por modelos de espelhamento social se processa mais a partir dos estereótipos engendrados pela mídia do que por modelos reais. O descrédito

das instituições como Estado e família, as exigências dos padrões de consumo fazem com que o homem busque no campo da ficção seu lugar, seu ideal de compartilhamento e de identidade. Os seriados hoje se tornam, portanto, uma promessa de lugar seguro, de estar entre aqueles que se acredita serem iguais, pois ainda que em tempos e espaços distintos, os personagens das tramas vivenciam situações e têm valores que se aproximam daqueles do homem comum. Iguais, porém distantes. A relação que não carrega conflitos, pois não existe reciprocidade e pode ser abandonada a qualquer momento. É o tempo do individualismo em rede.

### **Stephen King e o horror**

Em tempos de desencantamento social, quando as estruturas sociais sofrem um colapso como vem sendo o século XXI, podemos perceber a importância que o terror adquire nas produções. O aumento dos canais de *streaming* facilitou o acesso das pessoas a produções das mais diversas. Ainda assim, o gênero continua em alta, e, com ele vemos também cada vez mais adaptações das obras de Stephen King.

O autor, nascido no Maine, Estados Unidos, em 1947 começou a carreira de forma tímida. Publicou seu primeiro conto, “The Glass Floor” em 1967, na revista “Startling Mystery Stories. O reconhecimento viria com a publicação de *Carrie* (1974). A partir de sua experiência como docente, King faz uma crítica ao bullying mesclando elementos do sobrenatural. O sucesso de seu livro se confirmou com a adaptação para o cinema feita por Brian de Palma em 1976.

A partir de então vieram as diversas publicações. Em seu site oficial, contabilizam-se 88 adaptações, 58 para o cinema e 30 para a TV. As versões para o cinema, nem sempre fazem jus ao original. O próprio autor admite não gostar de algumas delas, inclusive da famosa adaptação de Stanley Kubrick para *O Iluminado*.

No prefácio da edição de *A Dança da Morte*, o autor fala sobre adaptações de sua obra:

Os filmes, afinal, são apenas uma ilusão em movimento formada por milhares de fotografias imóveis. A imaginação, no entanto, se move junto a seu próprio fluxo da maré. Os filmes, mesmo os melhores, congelam a ficção [...] isto não é necessariamente ruim...mas é limitante. (King, 2005, pág.12)

De fato, uma adaptação de A Torre Negra, uma história contada em 07 volumes, dificilmente seria fiel às nuances do original, concentrada em poucas horas. Mas vemos que diversos diretores conseguiram captar a essência dos livros de King como Mick Garris (A Dança da Morte, Sonâmbulos, Montado na Bala, Desespero), Frank Darabont (Um sonho de liberdade, A espera de um milagre, O nevoeiro), Rob Reiner (Conta comigo, Louca Obsessão) responsáveis por excelentes adaptações para o cinema e a TV.

Nos últimos anos temos visto um crescente interesse pelas obras de Stephen King e o aumento de produções feitas a partir de seus livros. É inegável também, a influência que sua escrita exerce nos novos autores de terror que vemos surgir a cada ano, inclusive no Brasil. Stephen King modelou o medo do final do século XX e ainda reina no século XXI. Isso pode ser percebido a partir da influência em outros produtos midiáticos como a série Stranger Things (2018-2025), uma das séries mais acessadas na Netflix, que teve inclusive uma quantidade de produtos a ela associados, que é claramente influenciada pelas obras de King.

Quando indagado em seu site oficial (<https://stephenking.com>) de onde vêm suas ideias, o autor resume de forma enfática “busco inspiração em todos os lugares. Mas no fundo todas as minhas ideias se resumem em enxergar uma coisa, ou, em muitos casos, duas coisas, e vê-las se unirem de uma forma nova e interessante, acrescentando a pergunta: “E se?” E se é sempre a pergunta-chave”.

O horror sobrenatural é um elemento determinante em boa parte das obras do autor, mas nem todos seus livros se pautam diretamente nele. Um excelente exemplo é a coletânea Quatro Estações (1982) reúne quatro novelas,

sendo que três tiveram suas adaptações para o cinema: Rita Hayworth e a redenção de Shawshank, no cinema, Um sonho de Liberdade (1994), dirigido por Frank Darabont. Aluno Inteligente, no cinema, O aprendiz (1998), direção de Bryan Singer e Conta Comigo (1986), dirigido por Rob Reiner baseado em O corpo. A obra retrata facetas da condição humana sem e necessidade de monstros sobrenaturais para, de certa forma, mostrar os horrores do cotidiano. King, um escritor prolífico, consegue trazer à tona, aliado a criaturas monstruosas e mesmo alienígenas os nossos piores medos. Esses medos emergem mostrando que aquilo que mais devemos temer não são essas criaturas, mas os seres humanos com os quais convivemos. Assim, ainda que girando em torno do fantástico, seus livros abordam temas muito humanos como bullying, assédio, corrupção, que nos assombram diariamente.

Sendo um escritor combativo, suas posições políticas são sempre explícitas e não poupam críticas aos governos totalitários, diversas obras têm sido banidas das escolas americanas. Fato este ressaltado pela organização Pen America, que defende a liberdade de expressão, em seu relatório 2024-2025. De acordo com esta, o autor sofreu 206 vetos de 87 diferentes títulos. Seus livros mais mirados são a coleção À Espera de um Milagre, além de Belas Adormecidas, Tripulação de Esqueletos e A Coisa, proibidos em cinco distritos cada.

Mesmo tendo suas obras censuradas os anos 2000 trouxeram de volta a perspectiva mais sombria do autor, já com diversas adaptações e remakes para o cinema e o streaming. Apenas em 2025 estrearam os filmes O Macaco, uma infeliz adaptação do conto de mesmo nome dirigido por Oz Perkins; A longa marcha, direção de Francis Lawrence, baseado no livro com seu pseudônimo Richard Bachman; o remake de O Sobrevivente, dirigido por Richard Whright e A vida de Chuck, dirigido por Mike Flanagan, que também já adaptou outras obras do autor. Direto para o *streaming* vem o *prequel* de It A Coisa, Bem-vindos a Derry, uma história derivada do universo do autor, desenvolvida por Andy Muschietti, Barbara Muschietti e Jason Fuchs, criadores das duas partes do remake de It: A coisa (2017 e 2019).

Devido ao grande número de adaptações e remakes feitos das obras de King, nossa proposta é analisar aquelas que tiveram adaptações para o streaming, entre elas: A Hora do Vampiro (Salem's Lot), A Dança da Morte (The Stand) e It: A Coisa (It).

## **Da literatura para o streaming**

A adaptação de uma obra literária para o cinema nem sempre traz satisfação aos leitores. Principalmente ao se tratar de um universo fantástico para o qual cada um de nós desenvolve na sua própria imaginação. Quando assistimos as antigas adaptações das obras de Lovecraft o sentimento de decepção é intenso. Como retratar tanta loucura com tão poucos recursos? O desenvolvimento acelerado de técnicas de computação gráfica promove a criação de distintos universos, mas ainda assim, alguns autores continuam sendo um desafio enorme para suas adaptações, inclusive o próprio Lovecraft. Com King também não há muita diferença. Várias adaptações se distanciam do universo proposto pelo autor e não chegam a causar o impacto necessário para seu entendimento. Pensando nisso escolhemos as produções que se seguem.

### **Salem's Lot**

A primeira adaptação foi feita em 1979 para a TV, dirigida por Tobe Hooper. Em 1987 Um Retorno a Salem's Lot, dirigida por Larry Cohen. Foi feita uma adaptação ainda para a TV, em forma de telefilme, em 2004, dirigida por Mikael Salomon, A Mansão Marsten e em 2024 Gary Dauberman fez sua adaptação para a HBO.

A história, baseia-se no livro Salem's Lot, publicado em 1975. Conta história do escritor Ben Mears que retorna a sua cidade natal Jerusalem's Lot, ou Salem's Lot em busca de inspiração para seu próximo livro, tendo como foco a Mansão Marsten, onde quando criança viveu momentos de terror. Mears acredita que a casa conjura espíritos maus e homens peculiares, colecionando histórias macabras e que há alguma criatura maligna nesta.

Seria uma típica casa mal-assombrada, caso não surgisse o negociante de antiguidades Kurt Barlow comprador da mansão que nunca aparece, sendo representado sempre pelo sócio Richard Straker. O desaparecimento de uma criança, Ralphie Glick bem como a morte suspeita de seu irmão Danny desencadeia uma onda de transformação dos cidadãos da pacata cidade em vampiros. Usando os elementos clássicos da narrativa inspirada em Bram Stoker, Mears confronta os monstros com água benta, crucifixos e estacas.

A primeira adaptação de Tobe Hooper é bastante fiel ao livro. Feita direto para a TV, o vampiro Barlow é uma representação muito próxima daquele de Nosferatu de Murnau (figura 1).

Figura 1: Barlow e Conde Orlok compilação da autora (2026)



A adaptação subsequente, Um Retorno a Salem's Lot, de Larry Cohen já se distancia do universo criado por King e não foi bem aceita.

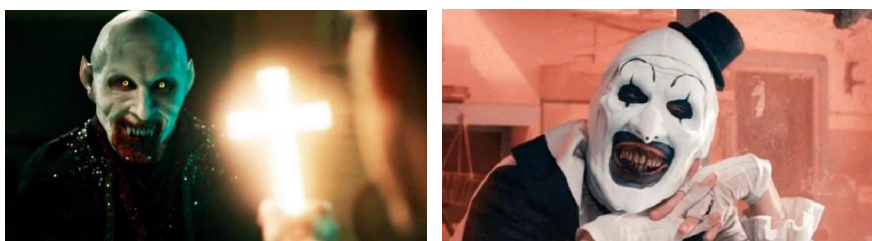
Em 2004 foi feita uma segunda versão do livro, A Mansão Marsten no formato de telefilme para o canal TNT, dirigida por Mikael Salomon com um elenco estelar: Rob Lowe, Donald Sutherland, Rutger Hauer entre outros. Também bastante fiel ao livro, o filme teve indicações de premiação. Nesta versão o vampiro se aproxima dos modelos clássicos desenvolvidos, principalmente pelos estúdios Hammer nos anos 50. (figura 2)

Figura 2: Rutger Hauer como o vampiro Barlow (stephenking.com.br)



Salem's Lot, dirigida por Gary Dauberman em 2024 direto para o streaming na HBO mesmo com toda a qualidade de produção desvirtua totalmente a obra de King, atribuindo a uma criança basicamente todos os méritos do combate aos vampiros. O enredo se perde e a potência da história se transforma em algo entre o terror e o cômico, mais próximo à uma narrativa adolescente. Até mesmo o vampiro parece saído de outras produções de terror. (Figura 3)

Figura 3: Kurt Barlow 2024 e o palhaço Art elaborado pela autora adaptado de (screenrent.com) e (cnnbrasil.com.br)



A observarmos a transformação na caracterização do vampiro, para além das mudanças no roteiro, verificamos como estas se aproximam de formatos próximos a outras produções voltadas para o público juvenil. Como exemplo podemos citar a trilogia Terrifier, dirigida por Damien Leone – Terrifier

(2016), seguido por *Terrifier 2* (2022) e *Terrifier 3* (2024), Tendo como protagonista o palhaço Art, cuja máscara se assemelha ao vampiro Barlow, como pode ser observado na figura 3.

### **A Dança da Morte – The Stand**

Um dos trabalhos mais impactantes do autor, que preconiza o super vírus da gripe que dizima a humanidade. Publicado originalmente em 1978, recebeu uma edição expandida em 1990, a primeira adaptação foi feita em 1994, dirigida por Mick Garris. A segunda, lançada no final de 2020, teve vários diretores e atualizou a história para os tempos atuais.

Um acidente no Departamento de Defesa dos Estados Unidos, libera um vírus mortal, originando a doença que ficará conhecida como Capitão Viajante, ou “supergripe” que dizima a maior parte da população mundial. O livro narra a luta dos sobreviventes que se polarizam entre uma nação de paz capitaneada pela centenária Mãe Abigail e numa direção oposta, por Randall Flagg, o homem escuro.

A primeira adaptação de 1994 teve Mick Garris, como diretor, um dos parceiros mais constantes nas adaptações do autor. Segue de maneira fidedigna a história, incluindo os elementos sobrenaturais. No entanto, o foco é na luta pela sobrevivência dos personagens frente às perdas que se acumulam.

Já a adaptação que estreou em 2020, foi roteirizada por Josh Boone e Ben Cavell, e o próprio Stephen King que escreveu, em parceria com seu filho Owen King o último episódio da série, traz uma visão mais contemporânea e desencantada tanto do livro quanto da adaptação anterior. Principalmente pela atualização, justamente quando o mundo atravessava a pandemia de Covid-19. Os efeitos especiais reforçam ainda o caráter sobrenatural da trama. O tom mais sombrio se reflete, inclusive na utilização das cores de divulgação de ambas (figura 4).

Figura 4: The Stand 1994 e 2020 elaborado pela autora adaptado de (primevideo) e (televisionheaven)



### It: A coisa

Um dos romances que, talvez, reflita com mais fidedignidade o universo de Stephen King. Boa parte de sua obra tem como tema crianças. It se passa em dois tempos. Sete amigos, chamados de Clube dos Otários (ou Perdedores, dependendo da tradução) são aterrorizados por uma entidade maligna que explora os medos de suas vítimas para se disfarçar enquanto caça suas presas, escondida pelos esgotos da cidade fictícia de Derry. Estes retornam quando adultos, 27 anos depois para combater a mesma criatura. Aterrorizante, a história reflete os percalços tanto do amadurecimento como paralelamente trata de abuso e bullying. O autor revela em seu site que sua inspiração surgiu de um conto de fadas norueguês “Os três cabritos rudes”, que narra a saga de três animais famintos, que são ameaçados por um troll.

A primeira adaptação é de 1990, dirigida por Tommy Wallace. Feita para a televisão teve Tim Curry como o palhaço e é bastante fiel ao livro.

Em 2017 foi feita a adaptação para o cinema e sua continuação em 2019, ambas dirigidas por Andy Muschietti. Nestas adaptações, o caráter explícito da violência é muito mais trabalhado. As duas partes da história também são bem articuladas e fiéis ao livro. A interpretação de Bill Skarsgård associada aos efeitos especiais consegue atingir uma atmosfera assustadora e mantém o ritmo tanto na parte I, quanto na II.

Em 2025 estreia Bem-vindos a Derry, também criada por Muschietti, retratando o mesmo universo e contando ainda com Skarsgård como A Coisa. No entanto, nesta adaptação, que seria um prequel da história original, vários universos de King se cruzam.

A diferença primordial entre as três adaptações é, justamente a utilização da violência para justificar as ações. As cenas são ainda mais sangrentas nesta última, ressaltando o caráter quase *slasher*.

Figura 5: cartazes das adaptações de It elaborado pela autora compilado de (adorocinema)



É interessante ressaltar como em todas as adaptações feitas ao longo dos anos, o caráter atribuído às imagens de violência vem se exacerbando. Os filmes e série de terror que se apresentam atualmente reforçam esse caráter espelho da sociedade individualista atual. A espetacularização da violência, cada vez mais explícita nos filmes de terror é um sintoma do distanciamento promovido pela mídia e, mais ainda, pelas redes sociais. A apatia que se segue frente a notícias como massacres reais e assassinatos faz com que tais produções necessitem criar cenas mais impactantes de forma a gerar a sensação do horror nos espectadores. Porque o horror real é muito mais assustador e está perto de nossas casas.

## Considerações finais

O gênero terror foi durante muito tempo considerado menor. Na contramão dos autores clássicos como Oscar Wilde, Bram Stoker, Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, que consagraram com suas obras o gênero, surgiram os *penny dreadfuls* ou os *penny bloods*, folhetins publicados no século XIX que traziam histórias de terror, cheias de sangue e personagens macabros, vendidos a preços populares e que faziam grande sucesso. Da mesma forma, desde o início do cinema os filmes de terror eram vistos com desconfiança, como se causassem descrédito aos diretores e atores. Curiosamente, se olharmos nas listas de produção por gênero, esse é o que jamais deixou de ser produzido.

Assim como a literatura de terror. Somente nos primeiros anos do século XXI foi que a extensa obra de Stephen King começou a deixar de ser vista como algo menor. Prova disso é a quantidade de filmes e minisséries produzidas a partir de seus livros. Mas, o que mudou ao longo desses anos? Talvez estejamos ficando menos preconceituosos. Pode ser. Talvez, finalmente, reconheçamos que King moldou à sua maneira peculiar o medo do ser humano contemporâneo. Por que seus livros são tão bons?, nos pegamos pensando. Porque, muito antes de conhecer os demônios, King conhece como ninguém, o ser humano. E, aí sim, é onde habitam os piores monstros. Transitando pelo universo cotidiano o autor transforma, coisas simples em algo a se temer: máquinas de lavanderia, carros, convertem-se em entidades assassinas. Palhaços e velhinhas em psicopatas. E o medo, relembrando Lovecraft é a emoção mais forte do ser humano. E também, por vezes, nossa melhor companhia.

## Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG – Brasil.

This study was financed in part by the Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG – Brasil.

## Referências

- Carroll, N. (1999). *A filosofia do horror: Ou paradoxos do coração*. Papirus.
- Comparato, D. (2009). *Da criação ao roteiro*. Rocco.
- Costa, A. (1987). *Compreender o cinema*. Globo.
- Durand, G. (2012). *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral* (6ª ed.). WMF Martins Fontes.
- Gomes, B. L., & Ribeiro, R. A. C. (Orgs.). (2020). *Stephen King — O medo é seu melhor companheiro*. CCBB.
- King, S. (2005). *A dança da morte*. Objetiva.
- King, S. (2007). *Dança macabra*. Objetiva.
- King, S. (2015). *Sobre a escrita*. Objetiva.
- Maffesoli, M. (2008). *Elogio da razão sensível*. Vozes.
- Morin, E. (1997). *O cinema ou o homem imaginário*. Relógio D'Água.
- Morin, E. (2007). *Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo – Neurose* (Vols. 1–2). Forense Universitária.
- Ribeiro, R. A. C. (2009). Do vermelho-sangue ao rosa-choque: O mito do vampiro e suas transformações no imaginário midiático do século XXI. Intercom. Recuperado em 14 de janeiro de 2026, de <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/r4-1707-1.pdf>
- University of Cambridge. (2026). *What is a monster?* Recuperado em 12 de janeiro de 2026, de <https://www.cam.ac.uk/research/discussion/what-is-a-monster>
- Aventuras na História. (n.d.). *A longa marcha: O primeiro e mais perturbador romance de Stephen King*. <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/a-longa-marcha-o-primeiro-e-mais-perturbador-romance-de-stephen-king.phtml>
- Deutsche Welle. (n.d.). *Stephen King lidera lista de autores censurados em escolas nos EUA*. <https://www.dw.com/pt-br/stephen-king-lidera-lista-de-autores-censurados-em-escolas-nos-eua/a-74222942>
- Magazine HD. (n.d.). *Terrifier: David Howard Thornton e o palhaço assassino*. <https://www.magazine-hd.com/apps/wp/terrifier-david-howard-thornton-palhaco-assassino/>
- Stephen King. (n.d.). *FAQ*. <https://stephenking.com/faq/>



## **ADAPTAÇÃO E INTERMIDIALIDADE: A TRANSMIDIALIDADE EM 'PSICOSE' E 'BATES MOTEL'**

### **ADAPTATION AND INTERMIDIALITY: THE TRANSMIDIALITY IN 'PSYCHO' AND 'BATES MOTEL'**

João Ribeiro Neto<sup>1</sup>

Raffael Bezerra Almeida<sup>2</sup>

#### **Introdução**

O interesse do público por ficção serializada tem crescido, e o número de séries produzidas a cada ano, principalmente as transmitidas via *streaming*<sup>3</sup>, supera constantemente o da televisão paga. As *smart TVs*, que se conectam à banda larga oferecem acesso às plataformas e aplicativos de *streaming* como Netflix, Globo Play, Max, Disney Plus e Amazon Prime. A grade de programação dessas plataformas não apenas exhibe ficção serializada, mas também programas de televisão como talk shows, esportes, reality shows e programação infantil. E esse fator contribuiu para o declínio do número de assinantes de TV paga e o aumento do número de usuários dessas plataformas.

1. Doutorando em Estudos da Tradução pela POET – Pós-Graduação em Estudos da Tradução - Universidade Federal do Ceará (UFC/Brasil). Atua na área de estudos da Adaptação e é pesquisador do grupo de pesquisa TRADIC - Traduzindo Identidade e Cultura. E-mail: johngrandson1903@gmail.com.

2. Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal do Ceará (UFC/Brasil). É integrante do Grupo de Pesquisa em Jornalismo, Inovação e Igualdade (JOII - UFPI) e do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Gênero da UFC, Diversidade, Comunicação Digital e Políticas Públicas (Grupo NeoMarsha- UFC). E-mail: raffaelbezerraalmeida@gmail.com.

3. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/crescimento-do-streaming-modifica-o-consumo-de-producoes-audiovisuais/>

No artigo “Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade.”, Silva (2014) relata que nos últimos anos o interesse acadêmico por programas de televisão tem crescido, particularmente, mas não apenas, aqueles com origem norte-americana. O autor explica também que a cultura das séries é resultado do formato de seriado, ou seja, da criação de novos modelos narrativos ou da manutenção ou modificação de modelos tradicionais associados a gêneros como drama policial, comédia e melodrama.

A linguagem usada na série, que varia de algo mais complexo (como no drama *Ruptura* - Apple TV, 2022/presente) ao gênero misto dramédia (como em *The White Lotus* - HBO Max, 2022/presente), e seu modo de exibição episódico atraem o público. Isso leva a repetições estruturais que acabam despertando o interesse dos espectadores. Assim, a série de televisão transforma a narrativa da ficção seriada, que também pode ser baseada em grandes obras literárias de grande significado cultural.

Junto ao grande consumo de conteúdo oferecido nas plataformas de streaming, observa-se um fascínio nas últimas décadas por releituras de contos clássicos. A autora Figueiredo (2024) nos alerta em seu artigo “Adaptado para múltiplas mídias: quando as adaptações encontram franquias transmídia” sobre a situação atual nos setores de cinema e streaming e que se encontram repletos de adaptações, inúmeros reboots e novas versões.

Consideremos o caso de franquias como “Senhor dos Anéis”, originada com os livros de Tolkien e adaptada para o cinema no início dos anos 2000 de maneira grandiosa pelo diretor neozelandês Peter Jackson, resultando em uma das trilogias mais aclamadas da cultura pop. Em 2022, a série derivada do universo criado por Tolkien, “Os Anéis do Poder”, estreou na Amazon Prime Video. A produção narra os eventos da Terra Média durante sua segunda era, muitos anos antes das histórias de “Senhor dos Anéis” e “O Hobbit”. Duas temporadas já foram lançadas, e há uma previsão para o lançamento de mais três temporadas.

Outra franquia famosa a ter sua terceira incursão enquanto produto midiático é a de “Entrevista com o Vampiro”. A adaptação cinematográfica do livro de 1974 da autora Anne Rice aconteceu duas décadas mais tarde e com os nomes dos grandes chamarizes de Tom Cruise e Brad Pitt atrelados ao projeto e à frente dos papéis principais, dos vampiros Lestat e Louis, respectivamente.

Eis que em 2022, a AMC lança a série homônima, também baseada nos escritos de Anne Rice, mas agora com algumas mudanças. A principal alteração é em relação à raça do personagem Louis, que agora é negro. O que torna possível a exploração de temas raciais e de identidade que não foram abordados no material original. Ademais, a série amplia a trama de Claudia e examina com mais profundidade a relação homoafetiva entre Louis e Lestat, aproveitando o formato da série para enriquecer a narrativa.

Essas alterações, percebidas como um esforço para atualizar a história e torná-la mais inclusiva, têm gerado críticas de fãs mais conservadores. Eles alegam que a série está impondo agendas *woke*<sup>4</sup> em prejuízo da trama original. O argumento que corrobora essas alegações encontram respaldo na mudança racial do personagem Louis, tanto no livro quanto no filme, o personagem não é apenas branco, mas também um senhor de escravos. Em contrapartida, a série tem sido amplamente elogiada por sua abordagem inclusiva e por abordar questões importantes para o público atual.

4. *Woke* é um termo que se originou na comunidade afro-americana para descrever uma consciência sobre questões de justiça social e racial. Atualmente, o termo é usado de maneira mais ampla para englobar uma postura de conscientização e ativismo em relação a diversas questões de desigualdade, como racismo, sexismo e discriminação de gênero e orientação sexual.

Figura 1 - Foto promocional da série de TV Entrevista com o vampiro.



Fonte: <https://macabra.tv/curiosidades-de-entrevista-com-o-vampiro/>

## Objetivo

Nesta pesquisa, o objetivo principal é conduzir um estudo de um tipo não muito comum de adaptação — uma franquia transmídia — onde um ou mais textos antigos são transformados em uma coleção de produtos de mídia, cada um criado para contar um aspecto distinto da narrativa. Observa-se que essas diferentes partes de uma mesma história se concretizam na mídia física do livro *Psicose*, de autoria de Robert Bloch e publicado em 1959, na adaptação homônima feita para o cinema em 1960 por Alfred Hitchcock, e no seriado de TV *Bates Motel*, que durou cinco temporadas (2013-2017).

## Objetos de estudo

O interesse do público por *Psicose* iniciou-se em 1959 com o lançamento do romance de mesmo nome de Robert Bloch. Alfred Hitchcock havia lido o livro por sugestão de sua assistente e gostou tanto do material que existe um rumor em que ele havia ordenado à sua assistente Peggy que todas as cópias impressas nas livrarias fossem compradas a fim de que o público não tivesse acesso ao final revelador da história. O diretor adaptou o romance para o cinema no ano seguinte, com Anthony Perkins, Janet Leigh, John Gavin e Vera Miles nos papéis principais.

A história contada em “Psicose” narra os passos da secretária de imobiliária Marion Crane (Leigh) que foge com uma quantia de 40 mil dólares que deveria ser depositada na conta bancária de seu chefe. Em uma noite de tempestade, Marion se vê obrigada a parar em um motel de beira de estrada e lá conhece o enigmático dono do motel, Norman Bates. Os eventos que se seguem levam à assassinatos e investigação conduzida pelo detetive Arbogast, a irmã de Marion, Lila Crane, e seu namorado, Sam Loomis.

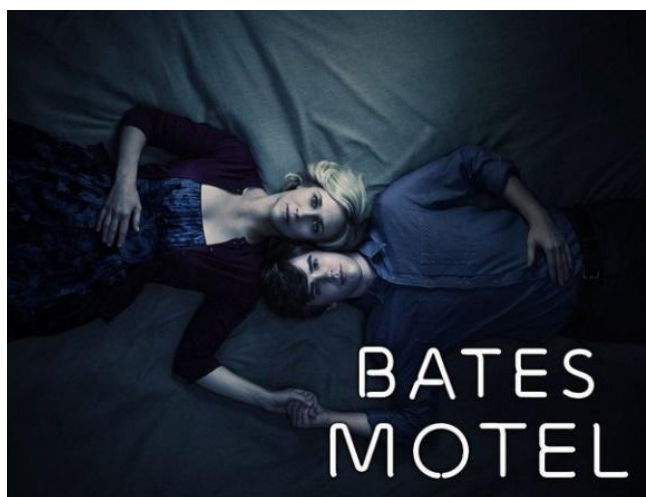
Ao longo dos anos, várias sequências e um reboot (o diretor Gus Van Sant dirigiu uma releitura de *Psicose* em 1998 extremamente fiel ao filme de 1960 e foi massacrado pela crítica especializada) foram realizados, porém nenhum causou o mesmo impacto que o filme de Hitchcock. O produto midiático “*Psicose*” teria uma espécie de *revival* com a chegada da série *Bates Motel*, transmitida originalmente pelo canal A&E em 2013. “*Bates Motel*” teve cinco temporadas e conseguiu atrair fãs da história contada no filme de 1960 e fãs não iniciado no universo “*Psicose*”.

A série se propõe a contar uma história anterior aos eventos contados em “*Psicose*”, de Hitchcock, sendo categorizada enquanto *prequel*, ou prelúdio. Vera Farmiga (de *Invocação do Mal*, 2013) e Freddie Highmore (de *A Fantástica Fábrica de Chocolates*, 2005), interpretam Norma e Norman Bates. Max Thieriot, Olivia Cooke, Nestor Carbonell e Kenny Johnson são outros integrantes do elenco.

Seis meses após a morte do pai de Norman, Norma (Farmiga) e Norman (Highmore) compram um motel de beira de estrada na cidade de White Pine Bay, localizada no estado do Oregon. Logo após a chegada dos Bates, o antigo dono do motel – Keith Summers, infeliz com a perda do imóvel e a presença de novos habitantes, invade a casa e cria uma situação em que Norman e Norma precisam revidar de forma brutal (no melhor estilo “*Psicose*”). O xerife Alex Romero (Carbonell) toma conhecimento da ausência repentina de Keith e tem seu primeiro de muitos encontros com a família Bates. Embora logo se descubra que a propriedade tem um histórico de problemas, esse é apenas o primeiro de muitos crimes terríveis que ocorrem lá quando Norma e Norman se mudam.

A interpretação de Norman por Anthony Perkins e suas interações com “Mãe”, no filme de 1960, sugeriam um vínculo peculiar entre os dois personagens. Percebe-se que o vínculo perturbador entre Norma e Norman é ampliado dez vezes por “Bates Motel”, pois Norma pouco faz para mudar a conduta estranha de Norman, além de que o amor e a devoção de Norman por sua mãe são quase incestuosos. Norma não gosta das mulheres por quem Norman começa a demonstrar afeto e iniciar pequenos relacionamentos e, ocasionalmente, o deixa dormir na mesma cama que ela. O relacionamento entre os dois nem sempre é perfeito e, aos poucos, Norma começa a temê-lo, pois sente que a cada dia que passa, a saúde mental de seu filho está cada vez mais deteriorada.

Figura 2 - Foto Promocional da 2ª temporada de Bates. Motel.



Fonte: [https://www.rottentomatoes.com/tv/bates\\_motel/s02](https://www.rottentomatoes.com/tv/bates_motel/s02)

### **Adaptação e intermedialidade**

Na obra “Uma Teoria da Adaptação”, Hutcheon (2013) aponta que adaptar uma obra para um novo formato ou meio implica tanto uma “reinterpretação quanto uma recriação”, podendo ser também chamada de “apropriação ou recuperação”. Essa reinterpretação ou recriação pode estimular diversas

respostas no público que a recebe. Observa-se ser bem comum que leitores de obras literárias fiquem insatisfeitos ao encontrarem adaptações que não reproduzem *ipsis litteris* uma narrativa em linguagem verbal.<sup>5</sup>

Para que haja adaptação, é imprescindível a existência de um texto original ou texto precedente. Como o nome indica, a adaptação exige uma interação discursiva com um texto modificado que, ao contrário do que muitos pensam, não é superior nem inferior ao texto original, pois estabelece um diálogo com ele e se conecta com outros textos e contextos. Ao discutir sobre a questão da fidelidade, Linda Hutcheon (2013) observa que adaptação não equivale a fidelidade. Ademais, ela defende que a noção de fidelidade não deve ser um critério de avaliação ou objeto de análise para obras adaptadas, uma vez que, historicamente, isso tem sido quase uma exigência nesses estudos ou análises.

A autora questiona a ideia de que a adaptação deve ser uma mera reprodução do texto original, defendendo que a adaptação se baseia principalmente em ajustes, modificações e novas possibilidades de produção, ao invés de ser uma repetição idêntica. Para expandir essa discussão, é necessário reconhecer que essas mudanças são originadas por diversos fatores, mas que geralmente têm um objetivo central: alcançar um maior número de pessoas. Com essa lógica em mente, observa-se a necessidade de alterações para que a produção não só satisfaça os fãs originais, mas também atraia e conquiste novos espectadores.

No caso de *Bates Motel*, temos a personagem Marion Crane, que no filme “*Psicose*” foi interpretada por Janet Leigh (uma mulher branca e loira), enquanto sua versão de 2017 em “*Bates Motel*” ficou a cargo de Rihanna, uma artista pop de grande renome e sucesso na indústria musical, mas com pouca experiência em atuação. Acredito que a escolha da cantora para desempenhar um papel tão conhecido do mundo cinéfilo não teve a ver com a questão da representatividade, pois Rihanna é uma mulher negra, mas

5. <https://novaescola.org.br/conteudo/45/o-que-e-melhor-o-livro-original-ou-a-adaptacao-para-o-cinema>

com o fato de se ter uma artista que já possuía à época milhões de fãs, o que consequentemente traria uma grande audiência para a última temporada da série “Bates Motel”.

Embora seja importante compreender que os fãs da obra original geralmente queiram ver exatamente o que já conhecem, com pouca tolerância para mudanças, sejam elas grandes ou pequenas, considero essencial que as reimaginações se adequem a cenários mais contemporâneos, seja preciso adicionar novos elementos ou alterar os já existentes e que também deixem claras suas intenções ao recontar uma história desde o início, seja para ter liberdade criativa ou para fazer uma réplica fiel do enredo original. Dessa forma, evita-se criar falsas expectativas que possam desagradar os telespectadores.

Ghirardi, Rajewsky e Diniz (2020) examinam como trabalhos nas áreas de intermedialidade, transmedialidade e adaptação, para citar alguns exemplos, compartilham o interesse em examinar diversas mídias e sua relação com formas emergentes de construção de significado nas sociedades modernas em seu artigo “Intermedialidade e Referências Intermidiáticas: Uma Introdução”. Cada uma dessas áreas de pesquisa visa descrever as configurações das novas mídias, analisar suas ramificações e compreender sua dinâmica.

Acredita-se que o senso comum entenda a intermedialidade como a interação e combinação de diversas mídias e formas de expressão, incluindo literatura, cinema, artes plásticas, música, entre outras. Trata-se de uma pesquisa sobre a maneira como as mídias interagem, influenciam e se transformam reciprocamente, gerando obras e experiências que ultrapassam as fronteiras de um único meio. Em estudos sobre intermedialidade, Rajewsky (2015) propõe três subcategorias analíticas.

A primeira refere-se à intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática, ou seja, a conversão de um texto fonte ancorado em uma mídia específica que, por meio de uma transformação midiática, resulta em outra mídia. A adaptação do livro de Robert Bloch de 1959 no filme de

Hitchcock em 1960 seria um perfeito exemplo dessa transposição midiática. A segunda aborda a intermedialidade em seu sentido mais restrito, que é a combinação de mídias, também conhecida como multi ou plurimedialidade.

Por último, a intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermidiáticas refere-se à superação de fronteiras midiáticas não por envolver, de fato, ou seja, materialmente, mais de uma mídia ou forma midiática de articulação, como na combinação midiática (co-presença), mas por aludir a uma outra mídia, por exemplo, ao tematizar, evocar ou imitar/simular certos elementos, técnicas ou estruturas de outra mídia, utilizando seus próprios meios e instrumentos específicos para fazê-lo.

### **Transmedialidade**

A extensão de uma história por diversas mídias, incluindo filmes, programas de TV, videogames, romances e outros, é conhecida como transmedialidade ou narrativa transmidiática. A transmedialidade pode ser aplicada a filmes e programas de TV de diversas maneiras, incluindo o desenvolvimento de universos compartilhados, a análise de personagens e enredos em outras mídias ou a produção de material complementar para expandir e aprimorar a experiência do espectador.

Wolf (2025) postula que adaptar um texto fonte para uma mídia diferente é apenas um aspecto da transmedialidade. Em vez disso, ela amplia a narrativa ao introduzir novas informações, personagens e enredos únicos para cada plataforma. Quadrinhos que revelam a história de fundo de personagens secundários, RPGs ambientados no cenário da série, romances que se aprofundam na trama e até mesmo webséries que contam episódios não exibidos na televisão são exemplos de produção de conteúdo transmidiático.

Acredito que um dos melhores exemplos ao se pensar em franquias que se utilizam da narrativa transmidiática seja o universo de Star Wars. Os fãs agora podem explorar um universo vasto e intrincado criado pela expansão da trama original, contada pela primeira vez em filmes, e que mais tarde se expandiu aos quadrinhos, jogos, séries de TV e animação. Figueiredo (2024)

explica que o termo *crossmedia*, que simplesmente adapta a mesma história para outras mídias, não é o mesmo que transmidialidade. Por outro lado, a transmidialidade conta uma história compartilhada em várias plataformas, com cada uma delas contribuindo com algo único para a experiência.

Figueiredo (2024) explica que quando um produto de mídia específico adapta uma obra fonte e, ao mesmo tempo, expande sua história, e possivelmente reproduz uma característica estética específica dessa obra – como é o caso de “Bates Motel”, que apesar da história acontecer atualmente, percebe-se elementos da direção de arte e figurino que fazem menção à época em que a história de “Psicose” se passa, as linhas que separam adaptação da transmidialidade às vezes ficam confusas. Tanto a narrativa transmidiática quanto a adaptação evocam lembranças de eventos de uma obra passada, mas o fazem de maneiras diferentes. A narrativa transmidiática cria uma relação dialógica diferente com um texto anterior, relembrando alguns de seus elementos narrativos e estéticos — ativando uma espécie de memória horizontal — apenas para construir sobre eles.

Em contrapartida, as adaptações convidam o público a comparar e contrastar a obra adaptada com o original (uma espécie de memória vertical). Com essa separação dos conceitos de adaptação e transmidialidade em mente, é que reside a intenção deste estudo, pois existe a tentativa de compreender quais aspectos dos textos anteriores são adaptados e quais são selecionados para serem ampliados de forma transmidiática, juntamente com as potenciais motivações por trás dessas decisões, em um esforço para compreender o que ocorre quando as adaptações colidem com franquias transmidiáticas.

## **Paralelos entre livro, filme e série de TV**

O livro “Psicose”, escrito por Robert Bloch e publicado em 1959, não fez sucesso imediato, mas estava destinado a ser um sucesso quando a assessora de Alfred Hitchcock, Peggy Robertson, o recomendou. O estúdio que mantinha contrato com Hitchcock, Paramount, não queria que ele dirigisse

outro filme de suspense, apesar do grande interesse de Hitchcock adaptar “Psicose” para as telas. E que a fim de cortar despesas e persuadi-los, o diretor estabeleceu um prazo curto para as filmagens e a fotografá-lo em preto e branco. No entanto, o estúdio se recusou a fazê-lo. A resposta foi que o diretor pagou o investimento do próprio bolso e o estúdio cuidou apenas da distribuição.

Devido ao seu excelente desempenho de bilheteria, as críticas a “Psicose” rapidamente se tornaram positivas, o que impulsionou o filme a receber quatro indicações ao Oscar como resultado da reavaliação da crítica, incluindo Melhor Diretor e Melhor Atriz Coadjuvante. Críticos e especialistas da área agora o classificam como um dos maiores filmes de Hitchcock e o consideram uma obra-prima da arte cinematográfica.

A conexão mãe-filho é o foco principal da obra de Robert Bloch. Entre a apresentação sistemática de dados detalhados e dolorosos sobre essa relação ao longo do romance, somos lançados nas fantasias aterrorizantes de Norman e, eventualmente, levados a pensar no pior: a mãe está morta. O filho é quem perpetua toda a violência. O romance não assusta somente pelas cenas violentas, mas também pela profundidade do drama. Percebe-se que na adaptação cinematográfica, Hitchcock precisou atenuar algumas passagens relatadas nas páginas do livro, como por exemplo o fato de Marion Crane ser decapitada na famosa cena do chuveiro.

A famosa cena do chuveiro foi a parte mais memorável do filme. Como Marion Crane, interpretada por Janet Leigh, ela está assustada, gritando e sendo mortalmente esfaqueada por uma faca que não para e é quase imperceptível. Esse momento alterou a percepção do público sobre o que constitui um bom filme de suspense. O clima, a famosa trilha sonora de Bernard Herrmann e a atmosfera de “Psicose” são muito mais sombrios e perturbadores do que qualquer ato de violência evidente. Mais aterrorizante do que o que é explicitado na tela é o que é apenas sugerido.

Até a estreia de “Bates Motel”, a franquia “Psicose” insistiu em erros que prejudicaram sua reputação, entre sequências fracas e a terrível refilmagem de 1998 do diretor Gus Van Sant. Com Freddie Higmore e Vera Farmiga como âncoras do elenco e buscando explorar mais a fundo as dificuldades psicológicas dos personagens principais, a série serve como um “prólogo contemporâneo” para o filme de 1960.

Embora Norman Bates fosse um homem gordo e estranho na casa dos 40 anos no livro e um homem charmoso com quase 30 anos no filme, damos um passo adiante em “Bates Motel” e conhecemos Norman, de 17 anos, que ainda está lidando com o choque da morte do pai e da mudança com a mãe para um motel de beira de estrada. A história completa da família Bates foi contada em cinco temporadas cuidadosamente planejadas, começando com o início da loucura que gradualmente os consumiu, continuando com o notório incidente envolvendo Marion Crane e concluindo com os eventos que se seguiram.

Durante as suas cinco temporadas, a série conseguiu explorar a trajetória de um jovem rapaz que vai sendo dilacerado emocionalmente por sua mãe autoritária e insana desde criança. Há também a mulher que teve uma vida realmente desafiadora que influenciou sua personalidade e a maneira como ela interagia com o filho. Essa construção de personagem de Norman, outrora conhecido apenas como um vilão e que a partir de histórias de origem consegue-se enxergar melhor suas motivações e o porquê da sua derrocada moral, encontra eco em outras produções que se preocuparam em trazer ao público a perspectiva do vilão, tornando-lhe mais humano e por consequência atraindo mais empatia por parte do telespectador.

Em artigo intitulado “Norman Bates de Robert Bloch: em Psicose e Bates Motel”, Bardella e Alfeld (2020) explicam que Norman exibe um comportamento semelhante ao do filme no sexto episódio da temporada final da série, “Marion” (2017). A série recria as sequências do filme de uma forma que homenageia e faz referência à obra de Hitchcock, em vez de reproduzi-la.

Assim como no livro, em que o personagem de Marion é retratada em apenas dois capítulos, na série, a personagem aparece em apenas dois episódios.

Bardella e Alfeld (2020) debatem que em sintonia com a icônica cena do chuveiro, a história em “Bates Motel” faz alusões ao filme “Psicose” por meio do posicionamento da câmera e do enquadramento. Há também uma trilha sonora tensa que acompanha a tensão enquanto o público aguarda a morte de Marion Crane e uma suposta reprodução da cena do filme de Hitchcock. Mas quando Marion levanta a cortina do chuveiro os roteiristas interrompem a trilha sonora enigmática e o enquadramento provocativo. A escolha criativa pela salvação da personagem Marion é a grande subversão da narrativa contada em “Bates Motel”.

De acordo com Bardella e Alfeld (2020), um avanço significativo no feminismo e no poder feminino que antes era ocultado pelos homens, causou essa mudança na narrativa. Quando Marion descobre que seu namorado, Sam Loomis, está mentindo para ela a respeito de ser um homem casado, Norman se oferece para ajudá-la. Marion confessa que fez algo errado e não consegue voltar para casa durante outra conversa com Norman Bates. Norman então tenta consolar Marion, mas começa a perder o autocontrole e está prestes a ter um colapso mental. Como resultado, Norman implora a Marion Crane que vá embora imediatamente para que ela não seja “aquela pessoa” — uma referência à morte de Marion na sequência do chuveiro do filme de Hitchcock.

Com a partida de Marion do motel Bates, Sam Loomis aparece à sua procura e acaba se acomodando no quarto em que Marion se hospedou, pois alguns itens dela foram abandonados no quarto, fazendo com que ele ache que ela ainda se encontre hospedada lá. É então que ele decide ir tomar um banho. Com essa cena, percebe-se outra decisão criativa por parte dos produtores adaptadores de “Bates Motel”, pois o personagem de Sam Loomis é tornado antagonista, e é ele quem se torna o principal alvo de Norman. A cena clássica do chuveiro do filme de 1960 é referenciada nesse momento em que Norman ataca Sam no momento do banho com várias facadas, e diferente

do filme de Hitchcock, a cena não tem uma edição muito fragmentada com finalidade de poupar o público dos golpes. A intenção aqui é que a cena seja gráfica e brutal. Outra diferença também é que Norman não está travestido de sua mãe, assim como no filme, no momento do assassinato.

### **Considerações finais**

Ao explorar os anos de adolescência do personagem Norman Bates e todos os fatores que o tornaram no personagem visto na história contada em “Psicose”, “Bates Motel” é entendido enquanto história progressiva ao levar o espectador por todos os detalhes da sua problemática relação com a mãe. É aqui que reside a transmedialidade entre “Psicose” e “Bates Motel”. Ao incorporar mais profundidade à história de Norman Bates, “Bates Motel” visa ampliar o universo já estabelecido no filme de Hitchcock.

Além de fazer referência ao enredo do filme, a série explora o relacionamento de Norman e Norma em maiores detalhes, destacando a dinâmica familiar e as circunstâncias que deram origem à sua dupla personalidade. A trama é expandida através da adição de mais personagens, com menções honrosas ao irmão de Norman, Dylan, e especialmente na presença avassaladora de Norma, e cuja performance estupenda de Vera Farmiga faz toda a diferença. Durante toda a narrativa seriada, da primeira à quarta temporadas, Norma é uma presença real na vida de seu filho. Somente na quinta e última temporada, a série se assemelha ao filme ao retratar Norma como um entidade psíquica na mente de Norman.

Além de evitar uma simples reencenação da sequência icônica do filme, os criadores da série buscaram dar mais profundidade a Marion, retratando-a como uma pessoa mais forte, em vez de apenas uma vítima. Além disso, a alteração demonstrou que “Bates Motel” tinha personalidade e enredo próprios, separando a série do filme. Sam Loomis é apresentado em “Bates Motel” como um homem infiel e manipulador que tem um caso extraconjugal com Marion; portanto, a escolha de matar Sam em vez de Marion também se encaixa na história. Como resultado, a alteração tem

um significado narrativo e ajuda a desenvolver o personagem de Norman Bates ao demonstrar que ele é capaz de matar por razões “justas”, além do instinto.

O fator de expansão do universo com personagens, antes apenas conhecido pela mídia física – livro de 1959, e audiovisual – adaptação fílmica de 1960, com uma história que se propõe a contar fatos anteriores aos eventos mostrados na narrativa canônica, e em uma nova mídia, apesar de também audiovisual, como é o caso da televisão, nos traz informações relevantes para a conclusão de que “Bates Motel” transforma essa franquia em uma franquia transmidiática.

### **Agradecimentos**

Este trabalho foi realizado com o apoio fundamental para pesquisa e desenvolvimento científico da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes.

This study was carried out with the fundamental support for scientific research and development from the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel – Capes.

### **Declaração**

Este trabalho utilizou a ferramenta de Inteligência Artificial [<https://quillbot.com/pt/>] para reescrever algumas passagens do artigo através do prompt: [reescrever texto].

### **Referências**

Bardella, G. M., & Alfeld, E. (2020). Norman Bates de Robert Bloch: em Psicose e Bates Motel. *Iniciacom - Revista Brasileira de Iniciação Científica*, v. 09, n. 02, p. 15 páginas. <https://revistas.intercom.org.br/index.php/iniciacom/article/view/3261/pdf>

- Figueiredo, C. (2024). Adaptado para múltiplas mídias: quando as adaptações encontram franquias transmídia. *Scripta Uniandrade*, v. 22, n. 3 p. 65-86. Curitiba, Paraná, Brasil. Data de edição: 17 nov. 2024.
- Ghirardi, A. L. R. Rajewsky, I. & Diniz, T. F. N. (2020). Intermedialidade e referências intermediáticas: uma introdução. *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 11-23.
- Hutcheon, L. (2013). *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: EDUFSC.
- Rajewsky, I. (2015) Le terme d'intermédialité en ébullition: 25 ans de débat. In: FISCHER, C. (org.) *Intermédialités*. Paris, Mondial Livres, 2015, p. 19-54.
- Silva, M. V. B. (2014). Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galaxia (São Paulo, Online)*, n. 27, p. 241-252. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>.
- Wolf, W. (2025). O conceito de “transmedialidade” e um exemplo: repetição através das artes/mídias. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 32, n. 1, p. 213–232. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/35451>.

# FICÇÃO & TECNOLOGIAS



A substantial body of research has demonstrated that the telenovela becomes an object of commentary during the very act of its reception. It is discussed within the domestic sphere, among spouses, parents, children, and household employees (as well as among neighbours, friends, and colleagues in the workplace). It is also addressed in specialised magazines devoted to commentary and gossip about telenovelas; in columns of the daily press, both broadsheet and popular; in opinion surveys conducted by research institutes; and in readers' letters published in newspapers and magazines. Furthermore, it features prominently in television and radio programmes that accompany telenovelas, whether in the form of reportage and interviews with actors or in comedic formats in which they are parodied. The telenovela also extends into other cultural and commercial domains. It is present in soundtrack albums specifically produced for each production and circulates through an extensive merchandising network, encompassing the clothing and jewellery worn by actors, set decoration, and the beverages, automobiles, retail establishments, and financial institutions incorporated into narrative plots. This presence is further reinforced through advertising campaigns featuring actors currently appearing in broadcast telenovelas. Finally, the most recent arena for the expansive conversation generated by telenovelas is the internet, where each production typically maintains a dedicated website - announced on air at the conclusion of the credits following each daily episode. Within this digital environment, audience engagement is expressed through numerous discussion lists, posts, and blogs authored by both writers and viewers, while a range of interactive mechanisms serves to expand and continually reconfigure the meanings attributed to telenovelas.



# **ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE: HISTÓRICO E CARACTERIZAÇÃO DA DESINFORMAÇÃO COMO TEMA NAS NARRATIVAS DE SÉRIES EM PLATAFORMAS DE *STREAMING***

BETWEEN FICTION AND REALITY: HISTORICAL  
CONTEXT AND CHARACTERIZATION OF  
DISINFORMATION AS A THEMATIC ELEMENT IN  
STREAMING PLATFORM SERIES NARRATIVES

Marina Soares Silva<sup>1</sup>

Luís António Santos<sup>2</sup>

## **Introdução**

A desinformação, enquanto fenómeno complexo e em crescente ascensão nos últimos anos, tem ocupado um espaço cada vez mais relevante nas discussões contemporâneas. Embora não se trate de uma problemática recente — com registros de práticas desde a Roma Antiga (Posetti & Matthews, 2018)—, o advento das tecnologias digitais e das redes sociais agregou novas ferramentas que potencializaram sua disseminação e impacto, resultando em novas dimensões e desafios.

Criamos uma dependência do mundo digital, devido as funcionalidades e dinâmicas disponíveis à um clique. A partir dos nossos dados, as grandes empresas de tecnologia procuram entender profundamente nossos processos de tomada de decisão, nossos desejos e

1. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho. Investigadora colaboradora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS). E-mail: marinamaria.soares@gmail.com.

2. Professor Associado de Ciências da Comunicação na Universidade do Minho e Director-adjunto do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. E-mail: lsantos@ics.uminho.pt.

necessidades e os nossos comportamentos online (Patino, 2019). Colocando gostos em vestidos de noiva no Instagram, por exemplo, em pouco tempo ficaremos saturados com publicidades de locais próximos para festas de casamento, dicas de maquiagem, o que fazer, o que não fazer, como se comportar, e assim por diante. Uma infinidade de conteúdos. Essa breve ilustração serve para que possamos imaginar a troca desse tema leve de vestido de noiva para qualquer outro assunto: drogas, vacinas, xenofobia, holocausto, doenças terminais, guerras, tudo está lá, inclusive, muita desinformação.

Durante a pandemia da COVID19 fomos sobrecarregados com muitas informações duvidosas, falaciosas e até danosas sobre o vírus, o tratamento e as vacinas. Em 2021, nos Estados Unidos, a invasão do capitólio<sup>3</sup> foi um marco sobre as consequências da desinformação, principalmente alimentada online. Em Portugal, as legislativas de 2025 foram marcadas pela grande quantidade de desinformação espalhadas nas redes sociais (Gonçalves et al., 2025). Relembramos ainda o caso emblemático das eleições de 2016 nos EUA onde a empresa *Cambridge Analytica* conseguiu, através de dados privados dos usuários do Facebook, traçar perfis e construir conteúdos políticos manipulados e personalizados que impactaram os votos dos americanos nas eleições presidenciais (Amer & Noujaim, 2019; Rosa, 2019). Esses são alguns exemplos recentes que demonstram a força da desinformação e as dificuldades que enfrentamos na sociedade contemporânea.

O mundo digital se tornou muito poderoso, muito eficiente e, em parte, muito prejudicial. Nossa atenção, interação e dados se tornaram instrumentos de um modelo de negócios que nos manipula (Patino, 2019). É evidente: estamos diante de um cenário crítico. A desinformação passou a ocupar o ambiente digital e o cotidiano das pessoas em múltiplos formatos, tornando-se cada vez mais difícil estabelecer moldes eficazes de proteção contra seus efeitos.

3. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/01/09/us/capitol-rioters.html>

Em paralelo, diante desses desafios, a produção audiovisual surge como um campo fértil para a problematização e representação desse fenômeno. Filmes e séries vêm explorando o tema sob diferentes perspectivas, promovendo reflexões importantes sobre ética, política, cultura, manipulação das informações, teorias da conspiração e discurso de ódio.

Por estas razões, objetivamos desenvolver neste trabalho uma análise de episódios de produções seriadas de ficção. Essa análise foi conduzida seguindo algumas sugestões metodológicas de Moura (2023), como também através da identificação da abordagem da desinformação (Kupiecki et al., 2025) e dos mecanismos de retórica da desinformação<sup>4</sup>. Para isso, nos atentamos a alguns episódios de séries de plataformas de *streaming* que tratam de temas relacionados com informações manipuladas, nomeadamente a série *Black Mirror* e a primeira temporada da série *The Handmaid's Tale*.

### **Desinformação e disputa da verdade**

Mas, afinal, do que se trata a desinformação? Segundo Bennett & Livingston, (2018, p. 124) o fenômeno da desinformação pode ser entendido como uma “falsificação intencional disseminada como informação ou uma série simulada de fatos para atingir objetivos políticos” (p. 124). Já a Entidade Reguladora para Comunicação Social (ERC, 2019) define o conceito como: “toda a informação comprovadamente falsa ou enganadora que é criada, apresentada e divulgada para obter vantagens económicas ou para enganar deliberadamente o público, e que é susceptível de causar um prejuízo público.” (p. 2). Volkoff, (2000), por sua vez, argumenta que a desinformação pode ser entendida como “práticas exclusivamente capitalistas visando a sujeição das massas populares.” (p. 23).

A desinformação inclui “informações falsas ou semifalsas”(Zattar, 2017, 2017 p. 286) e conteúdos que de alguma maneira provoquem engano ao receptor (ERC, 2019), causando prejuízo público para fins diversos (ERC, 2019; Wardle & Derakhshan, 2017). Dessa forma, Kupiecki et al., (2025,

4. Disponível em: <https://euvsdisinfo.eu/modus-trollerandi-part-1-the-straw-man/>

p. 67) reúnem as doze formas de comunicação que são frequentemente mencionadas na literatura por seu potencial de veicular desinformação. São elas:

**1. Sátira e paródia:** são atos que servem para desacreditar o objeto da desinformação, seja intencionalmente para causar dano ou involuntariamente, com o potencial de atordoar o destinatário (Rashkin et al., 2017, p. 3); **2. Rumores:** envolvem uma mudança nos elementos de verdade iniciais encontrados na informação durante sua circulação; **3. Conteúdo enganoso:** é o uso específico da informação para apresentar um fato ou pessoa sob uma luz específica ou para autenticar uma situação ou crença fabricada com base em mensagens infundadas.; **4. Conteúdo falso:** é o conteúdo que finge ser original; **5. Conteúdo falsificado:** é a informação intencional e totalmente falsificada, usada com o propósito de enganar o destinatário; **6. Conexões falsas:** ocorrem quando um texto, seu título ou uma imagem são usados, mas não refletem seu conteúdo ou significado real; **7. Contexto falso:** envolve o uso de conteúdo verdadeiro transmitido em um contexto falso; **8. Conteúdo manipulado:** ocorre quando o conteúdo original é distorcido para enganar o destinatário (Wardle & Derakhshan, 2017, p. 17); **9. Mito:** mensagem repetida contendo informações não verificadas e complexas. Na política externa, os Estados podem criar mitos usando múltiplas narrativas, manipuladas em termos da precisão dos fatos e da forma como são apresentados. Esses mitos podem evoluir ao longo do tempo e ser alterados ou atualizados com base nas exigências do criador, bem como nas circunstâncias em mudança (Kupiecki, 2019, pp. 77–105); **10. Propaganda:** conteúdo que visa influenciar a mente das pessoas para um efeito específico pretendido; **11. Informação patrocinada:** apresenta uma forma oculta de persuasão transmitida como informação objetiva; **12. Erro de informação.** (Kupiecki et al., 2025, p. 67).

Para entender um pouco mais sobre as formas que o fenômeno tem se apresentado através das informações e comunicações, buscamos artigos da plataforma *EUvsDisinf*<sup>5</sup> de investigadores da União Europeia que

5. Disponível em: <https://euvsdisinfo.eu/>

identificaram mecanismos de retórica da desinformação. De acordo com os investigadores, a retórica da desinformação se manifesta através de: exclusão do diálogo, com abordagem ao ataque de pontos de vista ou ideias nunca expressas pelo alvo; desvio de discussão; uso de linguagem brutal para desencorajar a oposição; uso de sarcasmo para menosprezar a oposição; uso de provocações; encher a oposição em detalhes e tecnicismos e negar categoricamente qualquer evidência.

Além disso, a desinformação é um fenômeno diretamente ou indiretamente relacionado com outros, como o discurso de ódio (Saleem et al., 2017), o tornando cada vez mais complexo. Seus conteúdos afetam nossas emoções, nossas crenças ou, ainda, se travestem de neutralidade para alcançar o objetivo da manipulação da opinião pública (Wardle & Derakhshan, 2017; Moreno-Castro et al., 2023; Staender et al., 2025). Por isso, apesar de uma extensa linha de pensamento sobre o conceito, acordamos que a desinformação é “um fenômeno complexo e ainda de difícil conceptualização, estando associada a outras patologias desestabilizadoras da democracia, como a polarização política, as teorias da conspiração e os discursos de ódio.” (Gonçalves et al., 2025, p. 5).

À vista desse breve panorama entendemos que a desinformação toca na disputa de narrativas e cria a possibilidade de uma realidade falsificada. Com isso, precisamos compreender que a proporção da desinformação nos últimos anos se deve às tecnologias de comunicação e informação digitais (Neiva, 2024; Silva, 2025; Patino, 2019; Posetti & Matthews, 2018). Estamos diante de um ambiente o qual a verdade e a mentira já não são opostos e sim parecem caminhar juntos.

sejamos todos bem-vindos a um universo cognitivo que prescinde de normatividade e juízo lógico sub especies *eternities*. Assim se formam as redes digitais de comunicação, um mundo marcado pela vertigem do possível, onde a transmissibilidade é a sua razão maior de ser, a rigor sua mais definitiva razão de existir, onde dizer prescinde e desconsidera

a normatividade da verdade clássica, anteriormente ancorada na solidez do necessário, onde o que lhe importa reduz-se agora a uma decisão unilateral daqueles que a transmitem (Neiva, 2024, p. 40).

É notório que, com a proliferação maior em meio online, certas ferramentas digitais são aliadas à desinformação. Criação de *Deep fakes*, bolhas de filtro (Negi et al., 2021; Moreno-Castro et al., 2023) e assim por diante, são pontos, que não serão explorados aqui, mas que fazem parte da engrenagem da desinformação online. Esses e outros mecanismos são importantes para a manutenção das informações fraudulentas, mas, o que enfatizamos neste recorte é que, a partir de interesses diversos, a complexidade da desinformação faz da dicotomia do verdadeiro e falso um campo exploratório. É nesse sentido que o aprofundamento e uso do conceito “pós-verdade” entra na vertente do fenómeno.

A pós-verdade é um conceito que se refere a descredibilização e desprezo dos fatos em conjunto com a legitimação seletiva das informações, ainda que falsas, de discursos e cenários correlacionados com crenças e emoções (Prior, 2019; Santaella, 2018; Barcellos, 2020; Esteves & Sampaio, 2019; Zamith, 2019; Cooke, 2018; Ceppas & Rocha, 2019; Silva, 2025). Assim sendo, os fatos entram em conflito direto com a criação de narrativas falsas que estão de acordo com convicções ideológicas individuais e, por vezes, “perdem”. Esse é um dos principais desafios que a desinformação nos traz, insuflado de interesses econômicos, políticos e sociais.

### **Streaming: a fórmula do sucesso**

As plataformas de *streaming*, que distribuem em formato digital conteúdo de vídeo sob demanda, vieram como uma extensão da televisão, para suprir a necessidade de um espectador que se transformou ao longo das décadas (Muanis, 2022). Estas plataformas possibilitam os utilizadores a assistirem os seus conteúdos onde e quando quiserem e costumam combinar acervos com produção própria (Muanis, 2022; Moura, 2023). Este é um serviço em maior ascensão desde a pandemia da COVID19 (Moura, 2023), mas,

segundo Muanis, 2022, é um negócio em distribuição desde o início dos anos dois mil (Muanis, 2022):

O streaming surgiu em meados da década de 2000 nos Estados Unidos através inicialmente do Vimeo (2004) e, em seguida, pelo YouTube, no ano seguinte. A revolução, contudo, aconteceu a partir do ano de 2007 tanto com a implementação do Hulu, um suporte de streaming pertencente à Disney, quanto da Netflix, um serviço de streaming criado a partir de um sistema de locação e entrega de DVDs de filmes em casa presente nos EUA desde 1997. Enquanto o Hulu permaneceu um serviço local, expandindo só para o Japão apenas em 2014, a Netflix chegou ao Canadá em 2010, entrou em 2011 na América Latina – incluindo o Brasil – e, no ano seguinte, chegou a alguns países europeus, transformando-se em uma plataforma global. Hoje a Netflix está presente em, aproximadamente, 200 países, um crescimento avassalador em 10 anos. A partir do bem-sucedido modelo global da Netflix, outras empresas e outros canais de televisão constituíram seus próprios canais de streaming [...] (Muanis, 2022, p. 101).

As opções dos *streamings* incluem filmes, séries, *reality shows*, documentários, espetáculos musicais, shows entre outros, para todas as faixas-etárias e gostos (Moura, 2023). A plataforma Disney+, por exemplo, abrange documentários diversos da *National Geographic* e seus longas e curtas metragem clássicos, dos antigos aos novos (Moura, 2023). Essas e outras plataformas como a HBO MAX, Netflix, Apple TV e Prime vídeo, disputam a atenção do público competindo entre preços e catálogos (Moura, 2023).

Para além de suprir a necessidade do espectador de acompanhar algum desses conteúdos, essas plataformas foram disponibilizadas de modo a se enquadrar no dia a dia das pessoas, possibilitando vários canais de distribuição e alterando, portanto, a nossa relação com a mídia (Portella & Amália, 2021). Por isso, já é comum realizar tarefas diárias acompanhando algum conteúdo de *streaming*, seja na TV enquanto limpa a casa ou no *smarthphone* no trânsito (Moura, 2023).

As produções de produtos audiovisuais seriados, por seu turno, se mostraram, ao longo do tempo, um formato que envolveu a audiência e se tornou um campo altamente rentável para as plataformas (Moura, 2023). Por esse motivo, as empresas passaram a investir cada vez mais em franquias e produções independentes, aumentando o apelo a adesão à plataforma (Moura, 2023).

As séries conquistaram o público em geral sendo assunto em interações sociais, pauta para conteúdos diversos como campanhas online, vídeos, memes, entre outros (Moura, 2023). Dessa forma, entendemos que este é um formato de mídia amplamente presente na realidade de inúmeras pessoas ao redor do mundo. Considerando isso, como todo conteúdo midiático capaz de influenciar a maneira como construímos percepções sobre diferentes temas (Schwartz, 1995; Jenkins, 2006), acreditamos na importância de parte dessas produções serem capazes de promover reflexões e contribuir para o debate sobre a problemática da desinformação.

### **Séries e desinformação**

Ao longo dos últimos anos o audiovisual passou a explorar cada vez mais a temática da desinformação, de diversas formas. Temos como exemplo o longa-metragem de ficção *Don't Look Up* (2021)<sup>6</sup>, que se trata de uma sátira da forma como o governo e a mídia lidam com o alerta de astrônomos de que um meteoro irá colidir com a terra, ou ainda o documentário *Behind the Curve* (2018)<sup>7</sup>, que acompanha grupos de pessoas que acreditam na teoria da conspiração de que a terra é plana. Essas produções exemplificam esse movimento, ao traduzirem as tensões entre verdade, mentira, falsidade, poder e tecnologia.

No âmbito das produções seriadas, através de uma amostra intencional por bola de neve (Patton, 2002), verificamos uma pluralidade no catálogo de várias plataformas, entre as histórias fictícias e as baseadas em casos reais.

6. Mais informações em: <https://www.netflix.com/pt/title/81252357>

7. Mais informações em: <https://www.netflix.com/pt/title/81015076>

A série *House of Cards* (2013-2018)<sup>8</sup> da Netflix, conta com seis temporadas e demonstra um embaralhado jogo político para busca de poder, abordando, por exemplo, manipulação de informações e criação de narrativas falsas. No âmbito político apontamos ainda a série *Years and Years* (2019)<sup>9</sup> da HBO. Esta é uma série de ficção que acompanha as mudanças políticas e sociais do Reino Unido através de uma família ao longo de quinze anos, passando por temas como ascensão de discurso de ódio, crise econômica, desinformação e crise imigratória.

Destacamos também a série *The Boys* (2019)<sup>10</sup> da Prime vídeo, que já está na quarta temporada e com previsão de lançamento da quinta temporada em 2026. Esta é uma série de anti-heróis totalmente fora dos padrões convencionais das séries que envolvem heróis. Nesta produção a audiência acompanha crueldade disfarçada de bondade, manipulação absoluta de imagem e fatos, assim como criação de narrativas falsas.

Portanto, as séries de ficção que abordam o tema da desinformação afirmam ainda mais a sua relevância ao demonstrarem mecanismos problemáticos do fenômeno, mesmo sem os citar diretamente. À vista disso, consideramos que, por vezes, conteúdos de ficção podem atingir um público que não consome conteúdos que tratam da desinformação retratando casos reais.

Por outro lado, encontramos também produções seriadas que se baseiam em histórias reais e podem incentivar variadas reflexões no espectador. A título de exemplo ressaltamos a série *Vinagre de maçã* (2025)<sup>11</sup> da Netflix, que através de uma mistura de ficção com história real, aborda uma temática extremamente importante: desinformação no campo da saúde. Os episódios induzem à observação sobre os conteúdos que credibilizamos no âmbito da saúde, a grande problemática dos tratamentos alternativos e da relativização da ciência, juntamente com uma trama intrigante de um caso

8. Mais informações em: <https://www.netflix.com/pt/title/70178217>

9. Mais informações em: <https://www.hbomax.com/shows/years-and-years/9acf44ab-3a39-43a3-9dd3-32e0e73d6fe4>

10. Mais informações em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/The-Boys/OS1FYJ3LY9KTL9C7WFFAGA9F6F>

11. Mais informações em: <https://www.netflix.com/pt/title/81637595>

emblemático que aconteceu na Austrália. Na retratação de história real incluímos também a série *The Dropout: A História de uma Fraude* (2022)<sup>12</sup>, da Disney+, que provoca reflexões sobre ética, distorções e fraude.

Com esses exemplos compreendemos que as produções seriadas se tornaram espaços importantes para ilustrar formas e efeitos da desinformação. Essas séries proporcionam não apenas entretenimento, mas também reflexão crítica sobre os perigos e as problemáticas da desinformação, assim como sobre os desafios de viver nesta era de crise na comunicação e informação.

Com isso, passamos então, a seguir, a observar duas produções de maneira mais detalhada. Realizamos a análise de acordo com a abordagem da desinformação, utilizando como base as formas de desinformação descritas por Kupiecki et al., (2025), assim como de acordo com os mecanismos de retórica da desinformação<sup>13</sup> e com as sugestões metodológicas de Moura (2023). Conforme Moura (2023) analisamos a espacialização, que se refere a identificação dos espaços que acontecem a trama; temporalização, que caracteriza o período que ocorre a narrativa; temas e personagens (Moura, 2023).

## **1. Série: *The Handmaid's Tale***

Criada por Bruce Muller, *The Handmaid's Tale*<sup>14</sup> retrata os Estados Unidos após um suposto ataque terrorista que culminou na morte do presidente e na tomada de poder de um regime religioso (católico) totalitário. Com base nesse regime, os direitos das minorias são completamente ceifados, principalmente o das mulheres. Ao longo dos episódios notamos que a perda desses direitos se deu gradativamente: primeiro as mulheres não podiam mais trabalhar, depois foi retirado todo o dinheiro das mulheres, passaram a não poder mais andar desacompanhadas e assim sucessivamente.

12. Mais informações em: <https://www.disneyplus.com/en-es/browse/entity-13988f84-f1c8-40dd-a73c-4e71ab4bbe63>

13. Disponível em: <https://euvsdisinfo.eu/modus-trollerandi-part-1-the-straw-man/>

14. Mais informações em: <https://www.adorocinema.com/series/serie-20677/>

A escala dessa perda de direitos culminou em uma sociedade regida supostamente com base no antigo testamento da bíblia, colocando as mulheres como posse e apenas instrumento de reprodução. Diante disso, uma das funções das mulheres é ocupar a posição de *Handmaid*. Esta é considerada uma posição sagrada a qual a *Handmaid* é inserida em uma família que não tem filhos com a função de engravidar do comandante da casa e entregar um filho para a família.

Ao longo dos episódios da trama, foi possível compreender que, em termos de **espacialização**, a primeira temporada se desenvolve principalmente na República de *Gilead*, antigo Estados Unidos, mas também tem cenas importantes no Canadá, quando uma *Handmaid* consegue finalmente fugir, atravessar a fronteira e pedir asilo.

A **temporalização** não é totalmente clara, mas em termos tecnológicos percebemos que se passa nos dias atuais, devido o contexto social demonstrado nos *flashbacks* da personagem principal: vestimentas modernas, *smartphones* e computadores. No entanto, o regime totalitário obriga a postura, vestimentas e falas que remetem há tempos antigos. Por isso, entendendo o contexto, identificamos a ideia de ser um período futuro distópico.

No que concerne aos **temas e personagens**, enfatizaremos os quais acreditamos ser os principais. Os temas que mais se sobressaem e mais chocam ao assistir a trama são os que refletem a decadência dos direitos das mulheres. As *Handmaids* são mulheres que foram sequestradas e compulsoriamente passam por um treinamento antes de servirem. Tia Lydia é a responsável pelo treinamento, doutrinação, disciplina e punição das *Handmaids* no Centro Vermelho, que é o centro de treinamento dessas mulheres. No decorrer dos capítulos nos deparamos com todo tipo de alienação e tortura para condicionar aquelas mulheres e as deixarem aptas para o serviço imposto. Elas têm até os seus nomes trocados, June, a personagem principal, virou *Offred* e sua companheira de compras *Ofglen*, um dia foi Emily. Todas são obrigadas a servir e viver com uma família definida pelo sistema, não têm nenhum tipo de remuneração, não podem ler, não têm opção de

sair do sistema, são violadas mensalmente no período fértil pelo patrão, e são remanejadas para outras famílias quando o bebê desmama. Trata-se de uma objetificação completa e complexa das mulheres. As *handmaids* andam sempre acompanhadas, sempre agradecendo e citando expressões de cunho bíblico como *under his eye* e vestindo capas vermelhas que cobrem todo o corpo e chapéus brancos que parecem viseiras para cobrir o rosto na lateral.

June (*Offred*) serve ao Sr. e Sra. *Waterford* e na casa deles também vivem Rita, a cozinheira e Nick, o motorista da família. A *handmaid* recém-chegada sofre com a brutalidade do seu serviço e com as lembranças da sua vida em liberdade, com seu marido e sua filha, naquele país que um dia foi uma democracia.

### **Abordagem da desinformação**

A abordagem da desinformação na primeira temporada da série não é direta e, muito menos, no sentido moderno de redes sociais. A série demonstra um apagamento completo dos direitos das mulheres com a manipulação da verdade, justificando o autoritarismo como uma resposta para uma sociedade que precisa de reparos.

Uma das justificativas do sistema, por exemplo, é o autoritarismo religioso para melhorar as condições relacionadas ao meio ambiente e a taxa de natalidade. Além disso, as *Handmaids* são obrigadas a compreender que o regime é necessário para acabar com uma suposta “praga de infertilidade” que assolou o país, assim como para evitar que aconteçam “assassinatos de bebês”, pontos que nos fazem refletir sobre o direito das mulheres de contracepção e o aborto. Estas justificativas do regime caracterizam uma abordagem de desinformação através de conteúdos falsos, enganosos e falsificados. Com isso, entendemos que o regime explora um problema ou um conteúdo real (como a crise climática) para transmitir em um contexto falso.

Portanto, a série retrata uma rescrição da realidade e a propaganda do regime como uma verdade absoluta, censurando e punindo comportamentos

fora do permitido. Dessa forma, identificamos que as táticas de desinformação mais expressas se referem a exclusão do diálogo, uso de linguagem brutal e negação de evidências.

## **2. Série: *Black mirror* – Episódio: *Men against fire* (temporada 5, episódio 3)**

Esta é uma série com diversos conteúdos relacionados com a temática da tecnologia e da desinformação. Episódios aclamados pelo público como *Nosedive* e *The Waldo Moment* trazem reflexões profundas sobre o uso da tecnologia na construção das relações humanas e as retóricas de desinformação. No entanto, para uma análise mais detalhada, optamos por um episódio peculiar da série: *Men against fire*.

Com uma **temporalização** futurista e distópica, acompanhamos nesse episódio um exército munido de alta tecnologia e uma sociedade com muitas falhas estruturais. Os soldados possuem implantes no cérebro que fazem com que tenham uma visão totalmente distorcida da realidade, como a idealização de uma casa perfeita e uma esposa à espera da volta a casa. Além disso, esses implantes têm o objetivo principal de facilitar o extermínio de pessoas, já que os soldados são cooptados para matar as chamadas “baratas” que na visão dos implantados aparentam ser uma espécie de monstro, mas na realidade são apenas pessoas comuns.

O episódio se desenvolve em uma **especialização** não nomeada, mas com muitas casas e carros em situação de abandono e degradação, com grupos vivendo em florestas e em esconderijos. Aparentemente o exército é o poder que domina toda a região e detém a tecnologia e as melhores instalações.

Relativamente aos principais **temas e personagens**, acompanhamos uma crescente ideia de discriminação e marginalização e, ao mesmo tempo, exaltação a homicídios. Os soldados ficam felizes quando matam as “baratas” e brincam e competem quanto a isso. Stripe é um novo soldado que vai ao campo pela primeira vez e acompanhamos sua trajetória como a principal do episódio. Ray é uma veterana que se torna amiga de Stripe e se mostra

bastante entusiasmada e determinada na função de soldada. Na primeira operação de Stripe ele consegue matar duas “baratas” depois de uma luta corporal intensa. No entanto, em um momento da luta pela sobrevivência, uma das “baratas” consegue passar um laser pelos olhos do soldado que, gradativamente, afeta o seu implante.

Stripe começa então a ter problemas com o equipamento tecnológico e em uma segunda operação é enviado com Ray para matar “baratas” que estão escondidas na propriedade do Sr. Heidekkaar. É nessa operação que Stripe tem o efeito do implante totalmente interrompido e começa a enxergar as baratas como realmente são: humanos comuns.

### **Abordagem da desinformação**

Na tentativa de salvar as baratas que acabara de descobrir que são pessoas comuns, Stripe luta contra sua amiga Ray e leva as pessoas que sobreviveram, mãe e filho, para longe dali. Em dado momento não resiste ao ferimento que teve no confronto contra Ray, Stripe desmaia e em seguida acorda em um esconderijo com a mãe e o filho que o salvou. É nessa cena que quase tudo é revelado ao espectador.

A mulher conta a Stripe que as baratas são pessoas comuns que foram marginalizadas depois da guerra, através de uma triagem feita com exames de DNA. Entendemos então que, por conta da informação genética, um grupo foi afastado da sociedade como se fossem doentes, fracos e, por isso, não podiam continuar existindo. Stripe escuta em choque que desde a triagem genética houve uma disseminação de ódio nos meios de comunicação, intitulando esses grupos de “criaturas”, depois “criaturas imundas” e, assim, foi criada uma rede de intolerância para o extermínio desses grupos.

Ao ser capturado novamente pelo exército, Stripe descobre, pelo seu superior, que o exército realiza o extermínio das “baratas” para “proteger a linhagem” e que o implante foi colocado nos soldados para que fossem mais eficientes na hora de abater as vítimas e para que não ficassem com pena delas. Segundo o superior do soldado, essas pessoas foram marginalizadas

por terem maior probabilidade de desenvolver câncer, esclerose múltipla, QI baixo, “tendências criminais”, distrofia muscular e “desvios sexuais”. Essas informações são ditas sem nenhum tipo de remorso ou evidência e com a finalidade de normalizar a ação do exército, indicando a ideia de conteúdo enganoso para justificar a ação completamente desumana e genocida que acontece naquele lugar. Com isso, ficamos cientes da discriminação existente e do discurso de ódio desenvolvido devido a intenção de criar um mito sobre esses grupos. Notamos, portanto, com a descoberta do que havia por trás dos implantes, uma tentativa eficiente de distorção da realidade e controle social, com base em preconceitos.

É importante referir que Stripe tem a chance de não utilizar mais o implante, mas terá que conviver com a memória real dos assassinatos que cometeu. O personagem decide que não aguentará viver com a realidade e volta a viver na ilusão sob comando do exército. Ao fim do episódio refletimos que o personagem optou pelo estado continuado de desinformação por não suportar conviver com a verdade.

### **Considerações finais**

Nos últimos anos a produção audiovisual seriada tem explorado cada vez mais temáticas relacionadas com a desinformação. As produções baseadas em casos reais são um alerta direto para o público, mas com a abordagem diversa, compreendemos que o drama e o exagero das séries não escondem as críticas primordiais sobre a nossa sociedade. É, por isso, que para além das produções biográficas, as séries de ficção também trazem reflexões profundas sobre os mecanismos de desinformação, ética, política e assim por diante.

Os dois exemplos analisados em detalhe partem de uma distopia que traz muitos apontamentos para o pensamento da organização da sociedade. Destacamos de *The Handmaid's Tale* os perigos de discursos fomentados em desinformação, distorção de realidade e as consequências da falta de direitos básicos humanos. Esta é uma série que desperta na audiência a ideia

do inegociável: não importa a causalidade, a resposta nunca poderá ser a retirada de direitos das mulheres, como é o caso da série, mas também de nenhum grupo. No *Men against fire* a reflexão dos direitos humanos é inevitável, mas, ressaltamos a simbologia que o episódio entrega sobre o uso da tecnologia avançada que tanto buscamos, para cometer violações graves, e o poder do desenvolvimento dos discursos de ódio.

Entendendo este trabalho como inicial, para o futuro aconselhamos o aprofundamento dessas análises, bem como o desenvolvimento de outras neste campo, com produções de longa metragem ou com uma triagem da abordagem da desinformação na produção audiovisual definida por gêneros/categorias.

Por fim, entendemos que a problemática da desinformação pode ser retratada de formas diretas e indiretas pelas produções audiovisuais e, ainda assim, cumprir um papel de objeto de pensamento crítico sobre as complexidades do mundo real em que vivemos.

## Referências

- Amer, K., & Noujaim, J. (2019). *The Great Hack*. Netflix.
- Barcellos, M. (2020). Ciência não autoritária em tempos de pós-verdade. *Caderno Brasileiro de Ensino de Física*, 37(2), 1496–1525.
- Bennett, W. L., & Livingston, S. (2018). The disinformation order: Disruptive communication and decline of democratic institutions. *European Journal of Communication*, 33(2), 122–139. <https://doi.org/https://doi.org/10.1177/0267323118760317>
- Ceppas, F., & Rocha, R. R. (2019). Ensino de filosofia na era da pós-verdade. *O Que Nos Faz Pensar*, 28(45), 288–301. <https://doi.org/10.32334/oqnfp.2019n45a689>
- Cooke, N. A. (2018). *Fake News and Alternative Facts - Information Literacy in a Post-Truth Era*. ALA Editions.
- ERC. (2019). *A DESINFORMAÇÃO - CONTEXTO EUROPEU E NACIONAL*. ERC – ENTIDADE REGULADORA PARA A COMUNICAÇÃO SOCIAL.

- Esteves, F., & Sampaio, G. (2019). *Viral: A Epidemia de Fake News e a Guerra da Desinformação* (1st ed.).
- Gonçalves, A., Fonseca, A., Biolchi, B., Di Fátima, B., Camilo, E., Occhipinti, G., Canavilhas, J., Ito, L., Deodato, R., & Resende, R. (2025). *Desinformação nas Legislativas 2025: atividade dos partidos nas redes sociais*. <https://doi.org/https://doi.org/10.25768/9229-38-9>
- Jenkins, H. (2006). *Cultura da convergência*. Aleph.
- Kupiecki, R., Bryjka, F., & Chlon, T. (2025). *INTERNATIONAL DISINFORMATION: A handbook for analysis and response*. BRILL.
- Moreno-Castro, C., Baldi, V., Azurmendi, A., Paisana, M., Iranzo- Cabrera, M., Calvo, D.; Crespo, M., Cabrera, Y., Llorca-Abad, G., Cardoso, G., Hernández, P., & Salaverria, R. (2023). *Report on political and legal aspects of disinformation in Portugal and Spain* (Issue October). <https://doi.org/https://doi.org/10.15581/026.004>
- Moura, L. (2023). *Como analisar filmes e séries na era do streaming*. Summus Editorial.
- Muanis, F. (2022). Audiovisuais contemporâneos: desafios de pesquisa e metodologia. *Qualidade Sob Demanda : Streaming , Mundialização e Diversidade*, 99–119.
- Negi, S., Jayachandran, M., & Upadhyay, S. (2021). Deep fake: An Understanding of Fake Images and Videos. *International Journal of Scientific Research in Computer Science, Engineering and Information Technology*, 7(3), 183–189. <https://doi.org/10.32628/cseit217334>
- Neiva, E. (2024). Verdade, Prova e Possibilidade: na Antiguidade Clássica, nas redes informacionais contemporâneas. *ALCEU Revista de Comunicação, Cultura e Política*, 24(53), 26–45. <https://doi.org/https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed53.2024.431>
- Patino, B. (2019). *A civilização do peixe vermelho*. Gradiva - Publicações, Lda.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research & evaluation methods* (3º). Sage Publications.

- Portella, S., & Amália, V. (2021). Streaming de conteúdo, streaming de si? Elementos para análise do consumo personalizado em plataformas de streaming. *FAMECOS*, 28, 1–14. <https://doi.org/https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2021.1.35310> OPEN
- Posetti, J., & Matthews, A. (2018). *A short guide to the history of 'fake news' and disinformation* (p. 20). International Center for Journalists.
- Prior, H. (2019). Mentira e política na era da pós-verdade: fake news, desinformação e factos alternativos. *Comunicação Digital: Media, Práticas e Consumos*, 75–97. <https://doi.org/https://doi.org/10.26619/978-989-8191-87-8.4>
- Rosa, R. M. (2019). *UNFAKING NEWS – Como combater a desinformação*. Media XXI.
- Saleem, H. M., Dillon, K. P., Benesch, S., & Ruths, D. (2017). A Web of Hate: Tackling Hateful Speech in Online Social Spaces. *ArXiv:1709.10159*, 9. <https://doi.org/https://doi.org/10.48550/arXiv.1709.10159>
- Santaella, L. (2018). *A pós-verdade é verdadeira ou falsa?* Dfle Cores.
- Schwartz, T. (1995). *Mídia: O segundo Deus* (2º). sumus editorial.
- Silva, M. M. S. (2025). Na Encruzilhada Digital : Economia da Atenção , Liberdade de Expressão e Regulação de Plataformas — Análise de Problemáticas e Perspectivas de Solução da União Europeia. *Comunicacao e Sociedade*, 137–150. [https://doi.org/https://doi.org/10.17231/volesp\(2025\).5496](https://doi.org/https://doi.org/10.17231/volesp(2025).5496)
- Silva, M. M. S. S. (2025). *Combate à desinformação: as representações de professores do ensino básico e secundário como alicerce para intervenção*. Universidade do Minho.
- Staender, A., Humprecht, E., Esser, F., Morosoli, S., & Van Aelst, P. (2025). Is Sensationalist Disinformation More Effective? Three Facilitating Factors at the National, Individual, and Situational Level. In *Journalism and the Coronavirus Pandemic* (pp. 54–74). Routledge. <https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9781032647807-4>
- Volkoff, V. (2000). *Pequena história da desinformação – do cavalo de Tróia à Internet*. Editorial Notícias.

- Wardle, C., & Derakhshan, H. (2017). *INFORMATION DISORDER : Toward an interdisciplinary framework for research and policy making*. <https://rm.coe.int/information-disorder-toward-an-interdisciplinary-framework-for-researc/168076277c>
- Zamith, F. (2019). Pós de verdade: quando o (ciber)jornalismo se contenta com pouco. In *As fake news e a nova ordem (des)informativa na era da pós-verdade* (pp. 147–165). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Zattar, M. (2017). Competência em informação e desinformação: critérios de avaliação do conteúdo das fontes de informação. *Liinc Em Revista*, 13(2), 285–293. <http://revista.ibict.br/liinc/article/view/4075/3385>



# **TECNOLOGIA EM CENA: COMO A TELEVISÃO PORTUGUESA IMAGINA O FUTURO E DISCUTE A INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL**

TECHNOLOGY ON SCREEN: HOW PORTUGUESE TELEVISION IMAGINES THE FUTURE AND ENGAGES WITH ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Fernando Peres<sup>1</sup>

Edina Pugas Panichi<sup>2</sup>

## **Introdução**

A televisão ocupa um papel central na formação de imaginários coletivos e na elaboração de sentidos sobre a vida social e cultural e, em Portugal, esse meio tem sido um espaço privilegiado para a representação de transformações sociais ao longo das últimas décadas. Com a emergência de tecnologias digitais e a crescente presença de Inteligência Artificial em diversos campos da vida social as narrativas televisivas começam a refletir essas transformações e a moldar a forma como os públicos percebem e interpretam o futuro tecnológico e suas implicações culturais.

A partir desse cenário esta pesquisa volta-se para a televisão portuguesa e para a maneira como tecnologia e Inteligência Artificial são representadas no discurso televisivo e na construção de significados culturais.

1. Professor e pesquisador em Direito, Tecnologia e Inovação. Mestrando em Ciência da Computação e doutorando em Estudos da Linguagem pela UEL/Brasil. Coordenador-geral do Observatório Legal da Inteligência Artificial. E-mail: fernando.peres@uel.br.

2. Doutora com pós-doutorado em Letras. Professora colaboradora da Universidade Estadual de Londrina/Brasil. E-mail: edinapanichi@sercomtel.com.br.

O problema de pesquisa que orienta este trabalho consiste em compreender de que maneira a televisão portuguesa constrói essas representações e de que forma tais representações contribuem para imaginários sociais sobre modernidade e identidade cultural, uma vez que a questão não se limita a identificar conteúdos sobre tecnologia mas sim a entender como eles são articulados como parte de significados mais amplos sobre futuro e sobre o papel do país em um contexto de transformação tecnológica.

A justificativa para este estudo encontra respaldo em perspectivas teóricas que concebem a mídia não como um espelho neutro da realidade social mas como um campo ativo de produção de sentido cultural por meio de signos e símbolos que reorganizam experiências sociais em formas que mobilizam valores e ideias coletivas, influenciando a forma como as pessoas interpretam temas complexos como tecnologia e inovação.

A teoria da recepção complementa essa perspectiva ao afirmar que os significados televisivos não são simplesmente absorvidos de maneira uniforme pelo público porque os espectadores participam ativamente do processo interpretativo de uma narrativa mediática e a forma como cada pessoa compreende um texto televisivo depende de repertórios culturais e de experiências sociais particulares, o que implica que o mesmo conteúdo sobre tecnologia ou Inteligência Artificial pode ser interpretado de maneiras diversas em função de contextos culturais e sociais distintos. Partindo desses referenciais teóricos os objetivos principais deste estudo são analisar produções televisivas recentes em Portugal que tematizam tecnologia e Inteligência Artificial, identificar possíveis tensões ou convergências entre essas representações e valores ligados à identidade cultural portuguesa e discutir como essas narrativas podem ser interpretadas por diferentes públicos em um contexto mediático em transformação, conectando assim a análise de conteúdo televisivo à construção social de significados sobre tecnologia e identidade.

A metodologia adotada combina análise de conteúdo e análise discursiva qualitativa, sendo o corpus de estudo composto por produções de ficção e documentais que articulam tecnologia e IA em seus enredos, bem como por

práticas televisivas inovadoras e documentos institucionais que tratam do uso de Inteligência Artificial na produção televisiva, uma escolha que permite uma leitura integrada entre textos mediáticos e práticas institucionais e possibilita uma compreensão mais abrangente das representações televisivas e de suas implicações culturais. Com esse enquadramento teórico e metodológico esta introdução estabelece as bases para uma investigação crítica sobre as formas como a televisão portuguesa contemporânea inscreve tecnologia e Inteligência Artificial em seus discursos e narrativas e sobre como essas representações se conectam aos processos sociais mais amplos de construção de identidade cultural e de imaginários coletivos relacionados ao futuro tecnológico.

### **Processos comunicativos da televisão**

A compreensão dos processos comunicativos que envolvem a televisão e a construção de sentidos culturais requer uma base teórica que integre perspectivas sobre produção de significados, interpretação e identidade social. Os Estudos Culturais surgiram como um campo interdisciplinar influente ao se articular com sociologia, teoria crítica, antropologia e comunicação para investigar as formas pelas quais discursos mediáticos influenciam e refletem valores, identidades e práticas sociais, entendendo que cultura é um conjunto de significados compartilhados que moldam práticas e relações sociais (Johnson et al., 2006; Escosteguy, 2001). Um dos principais teóricos associados a essa tradição é Stuart Hall, que contribuiu decisivamente para deslocar a compreensão da mídia de uma visão que a tratava como espelho da realidade para uma perspectiva que reconhece os meios de comunicação como agentes ativos na construção de significados sociais. Hall propõe que os textos culturais, incluindo programas de televisão, não representam simplesmente a realidade de forma neutra, mas organizam signos e símbolos que articulam valores culturais e ideologias específicas, produzindo significados que são historicamente e culturalmente situados (Hall, Evans & Nixon, 2013; Hall, 1997). Nessa perspectiva a representação é concebida como um processo de produção de sentido, no qual a linguagem e outras práticas simbólicas são centrais para dar forma aos significados

compartilhados em uma cultura e, portanto, para compreender como temas como tecnologia, modernidade e Inteligência Artificial são apresentados na televisão e interpretados socialmente.

Complementando essa visão, Hall desenvolveu a Teoria da Recepção ou modelo de codificação e decodificação, que questiona modelos lineares de comunicação ao propor que a produção de mensagens e sua interpretação são fases distintas de um processo comunicativo mais amplo. Esse modelo reconhece que os produtores de conteúdo codificam significados nos textos mediáticos com base em seus repertórios culturais, ideológicos e institucionais, enquanto os receptores decodificam essas mensagens a partir de seus próprios contextos sociais, culturais e cognitivos, o que implica que a audiência não é passiva, mas um agente ativo na construção de significado (Hall, 1980). Hall identifica diferentes posições interpretativas possíveis para o público, incluindo leituras dominantes, negociadas e oposicionais em relação à intenção da produção original, mostrando que significados mediáticos podem ser apropriados de formas divergentes pela audiência e que não existe uma recepção uniformemente transparente (Hall, 1980; Lu, 2023). A recepção das mensagens televisivas sobre a Inteligência Artificial em Portugal não deve ser compreendida como um processo de transmissão linear, mas como um ciclo complexo de produção e interpretação. Como afirma Hall (1980), “antes que esta mensagem possa ter um ‘efeito’, satisfaça uma ‘necessidade’ ou seja colocada num ‘uso’, ela deve primeiro ser apropriada como um discurso significativo e ser significativamente descodificada” (p. 130). No caso de Inteligência Portuguesa, o público é convidado a uma leitura dominante que associa a tecnologia à soberania nacional, embora permaneça aberta a possibilidade de uma leitura negociada, onde a inovação é aceita, mas as suas implicações éticas são questionadas.

Essa abordagem permite compreender que a recepção de narrativas sobre tecnologia e IA na televisão portuguesa pode variar conforme as experiências de vida, valores e repertórios culturais dos diferentes públicos.

Essa perspectiva teórica é especialmente útil para analisar a relação entre mídia e identidade cultural, pois entende que a identidade não é estática

ou preexistente, mas um processo contínuo de negociação de significados que se realiza no intercâmbio entre discursos culturais e práticas sociais. A televisão, como meio de grande circulação simbólica, participa desse processo ao produzir representações que se entrelaçam com valores, crenças e experiências sociais, influenciando a maneira como grupos e indivíduos constroem suas concepções de mundo e de si mesmos. Ao integrar as contribuições de Hall e dos Estudos Culturais este estudo busca compreender como as representações de tecnologia e Inteligência Artificial na televisão portuguesa dialogam com processos mais amplos de produção e recepção de significados, contribuindo para a construção de identidades culturais e imaginários sociais contemporâneos.

### **Análise da abordagem sobre a Inteligência Artificial na Televisão Portuguesa**

O percurso de modernização da televisão portuguesa, marcado pela transição para o sinal digital e pela convergência mediática, culmina atualmente numa fase em que a Inteligência Artificial (IA) assume o papel central nas discussões sobre inovação e políticas públicas de comunicação. Mais do que uma evolução técnica, a integração da IA no ecossistema televisivo introduz debates críticos sobre privacidade, transparência algorítmica e impacto social, exigindo uma nova interseção entre a regulação mediática tradicional e a regulação tecnológica.

A resposta institucional da televisão pública portuguesa a estes desafios manifesta-se de forma concreta na formulação de normas deontológicas pioneiras, como a Carta de Princípios para o uso da Inteligência Artificial na Produção de Notícias. Este documento estabelece a supervisão humana como um valor inalienável, determinando que toda e qualquer decisão editorial deve ser assumida por jornalistas, impossibilitando a substituição do julgamento crítico por automatismos algorítmicos. Ao priorizar a transparência e a auditabilidade dos sistemas, a emissora procura mitigar os riscos de desinformação e garantir que a inovação tecnológica não comprometa a integridade da informação (Rádio e Televisão de Portugal, 2025a).

Esta postura normativa reflete uma consciência aguçada sobre a necessidade de proteger o conteúdo jornalístico e os direitos de propriedade intelectual face ao avanço de sistemas de IA generativa. A referida Carta define que a utilização de tais tecnologias deve ser explicitamente sinalizada ao público, assegurando o direito do espectador de conhecer a origem dos conteúdos consumidos. Através destas diretrizes, a televisão portuguesa posiciona-se como um agente de literacia mediática, demonstrando que a afirmação da modernidade tecnológica é acompanhada por um reforço das garantias democráticas e da responsabilidade social face à automação (Rádio e Televisão de Portugal, 2025a).

A televisão portuguesa tem experimentado diferentes formas de abordar tecnologia e Inteligência Artificial (IA), tanto em materiais ficcionais quanto em documentários, práticas de produção e diretrizes institucionais. Essa diversidade permite observar como o meio televisivo contribui para configurar imaginários sociais sobre tecnologia e futuro, alinhando-se às perspectivas teóricas de que os meios de comunicação constroem significados e que a audiência os interpreta de formas diversas (Hall, 1997; Hall, 1980).

A série *Erro 404* constitui um exemplo paradigmático de como a tecnologia é tematizada de maneira dramatizada em uma narrativa ficcional. A trama gira em torno de uma aplicação móvel denominada “Appy” que possibilita à protagonista experimentar a vida de outras pessoas e, ao mesmo tempo, desencadear transformações emocionais profundas para a personagem. A tecnologia não aparece meramente como pano de fundo, mas como um agente de mudança e de risco, questionando a promessa de felicidade globalizada que plataformas digitais frequentemente propagam. A representação do uso desses aplicativos evoca conflitos humanos contemporâneos, como a busca de sentido, a gestão da identidade e a tensão entre autonomia e dependência tecnológica. Essa abordagem dramática encontra eco nas pesquisas que afirmam que a ficção televisiva tem a capacidade de inserir temas complexos em roteiros identificáveis, possibilitando uma reflexão crítica do público sobre as mudanças sociais e tecnológicas (Fiske, 1987; Corner, 1999).

Em contraste, o documentário *Inteligência Portuguesa* adota uma perspectiva factual que realça o impacto concreto da IA no quotidiano social e económico. Diferentemente da abordagem dramatizada, este documentário apresenta projetos, empresas e atores que integram o ecossistema tecnológico nacional, explorando aplicações reais de algoritmos, automação e digitalização. Essa forma de representação constrói um imaginário positivo sobre tecnologia e inovação, aproximando a audiência das possibilidades de desenvolvimento nos sectores científico e empresarial. Tal representação reflete a ideia de que os media não só expõem transformações tecnológicas, mas também participam da construção de narrativas de progresso e competência nacional (Livingstone, 1998).

Além das produções audiovisuais, outras manifestações da presença da IA na televisão portuguesa merecem destaque. Por um lado, emergem práticas experimentais de incorporação de tecnologias diretamente nas transmissões, como a utilização de apresentadores virtuais e sistemas de síntese de voz em programas de análise ou debate. Esses casos demonstram uma fusão entre tecnologia representada e tecnologia aplicada, na medida em que a própria produção televisiva incorpora ferramentas digitais que alteram a experiência de receção e a própria noção de “presença” mediática. Por outro lado, políticas institucionais, como cartas de princípios e orientações editoriais sobre o uso de IA na produção televisiva, indicam que a reflexão institucional sobre o papel ético e social dessas tecnologias está em curso, influenciando decisões editoriais e práticas concretas no quotidiano das redações e estúdios.

Essa pluralidade de planos demonstrados pela televisão portuguesa aponta para a complexidade dos discursos televisivos sobre tecnologia e IA. A tecnologia é tratada ora como objeto dramático, capaz de gerar narrativas emocionalmente densas e confrontar dilemas humanos, ora como tema factual que associa inovação a oportunidades de transformação social e económica. Paralelamente, as práticas editoriais e as diretrizes institucionais indicam que a própria indústria da televisão está negociando seu

papel diante das transformações tecnológicas, integrando procedimentos que envolvem IA em processos de produção, curadoria e interatividade com o público.

A construção do imaginário tecnológico na televisão portuguesa recorre frequentemente a metáforas históricas para legitimar o progresso atual, estabelecendo uma ponte simbólica entre o passado expansionista e o futuro digital. No programa *Inteligência Portuguesa*, a Inteligência Artificial é apresentada através do “espírito de quem navegou mares incertos e a visão de quem alcança mais longe” (Rádio e Televisão de Portugal, 2025b), evocando a era dos Descobrimentos para posicionar o país como um protagonista na exploração de novas fronteiras algorítmicas. Esta estratégia discursiva visa reduzir a resistência cultural à inovação, transformando o “desconhecido” tecnológico num território a ser conquistado pela competência nacional. Tal como Stuart Hall (2013) argumenta, a representação opera através da fixação de significados em contextos culturais específicos; ao associar a IA à identidade marítima, a televisão fixa a tecnologia como uma extensão natural da vocação portuguesa, conferindo uma aura de heroísmo e soberania ao desenvolvimento de *software* e sistemas automatizados.

Dessa forma, a análise do corpus evidencia que a televisão portuguesa articula representações de tecnologia e IA de maneira multifacetada, construindo narrativas que dialogam tanto com preocupações éticas e sociais quanto com imaginários de modernidade e progresso. Tais representações não apenas refletem transformações tecnológicas em curso, mas também ajudam a moldar as expectativas e as formas como diferentes públicos interpretam e se relacionam com os avanços tecnológicos e suas implicações culturais.

## **Identidade, Recepção e Ética na Representação da Inteligência Artificial na Televisão Portuguesa**

A partir das representações identificadas no corpus, emerge uma dinâmica dual na forma como tecnologia e IA são articuladas na televisão portuguesa. A tensão entre receio e entusiasmo tecnológico é central para compreender

como a televisão contribui para a construção de imaginários sobre o futuro. No caso de *Erro 404*, a tecnologia aparece como dispositivo narrativo que intensifica dilemas pessoais e que, ao mesmo tempo, expõe riscos associados à dependência de sistemas digitais. Essa representação dramatizada captura ansiedades sociais contemporâneas sobre perda de autonomia, vigilância e trocas entre autenticidade e performance mediada por aplicativos. Já em *Inteligência Portuguesa*, a tecnologia e a IA são apresentadas sob uma luz mais otimista, como motores de progresso e transformação social, coletiva e econômica, o que constrói um imaginário de modernidade que se conecta com projetos de desenvolvimento nacional.

A televisão portuguesa representa a Inteligência Artificial como um motor de soberania nacional, destacando empresas que utilizam a tecnologia para resolver desafios globais críticos. Nestas narrativas, a IA é retratada não como uma ameaça substitutiva, mas como uma ferramenta de precisão que amplia a capacidade humana, permitindo a gestão de infraestruturas complexas em órbita ou o tratamento personalizado de pacientes em escala global.

Paralelamente, o discurso televisivo enfatiza a necessidade de uma base ética e transparente para sustentar este progresso tecnológico. Através da *Defined.ai*, discute-se o combate aos viesamentos de gênero, raça e cultura por meio da curadoria de dados éticos e legalmente consentidos, enquanto empresas como a *Anchorage Digital* e a *OutSystems* exploram a segurança criptográfica e a agilidade no desenvolvimento de software (*Low Code*). Essa convergência entre inovação técnica e responsabilidade social revela que a televisão, ao projetar o futuro de Portugal na economia da *Web3* e da saúde digital, estabelece a integridade dos dados e a validação humana como pilares indispensáveis para uma transformação digital justa e inclusiva

A coexistência dessas leituras sugere que a televisão não reproduz uma única visão sobre tecnologia, mas negocia múltiplos sentidos culturais. Por um lado, há representações que ecoam preocupações éticas e sociais sobre o

impacto das tecnologias na vida cotidiana, convidando o espectador a refletir criticamente sobre o papel que sistemas inteligentes podem desempenhar em contextos pessoais e sociais. Por outro lado, há discursos que naturalizam a tecnologia como instrumento de melhoria e avanço, associando-a a ideias de competência, inovação e futuro promissor. Essa dualidade mostra que a televisão funciona como espaço de negociação simbólica entre tradição cultural e modernidade tecnológica, mobilizando narrativas que dialogam tanto com questões críticas quanto com aspirações coletivas.

A aplicação da Teoria da Recepção a essas representações possibilita considerar que diferentes públicos podem interpretar essas narrativas de maneiras variadas, dependendo de seus repertórios culturais, experiências de vida e valores sociais. Isso amplia a compreensão de que não existe um único sentido dominante para as representações de tecnologia e IA, mas múltiplas leituras possíveis que se articulam com contextos socioculturais diversos. Além disso, a análise das práticas institucionais e de regulação mostra que estas também desempenham papel relevante na construção de significados, orientando escolhas e definindo limites éticos para a incorporação de tecnologias na produção audiovisual. Em conjunto, as representações ficcionais, factuais, práticas de produção e orientações institucionais revelam como a televisão portuguesa contemporânea imagina, debate e negocia a tecnologia e a Inteligência Artificial, inserindo-as em discursos culturais mais amplos sobre identidade, modernidade e futuro.

A análise das representações de tecnologia e Inteligência Artificial na televisão portuguesa revela que esses temas não circulam de maneira neutra ou isolada, mas o fazem em tecidos narrativos e institucionais que dialogam com concepções mais amplas de identidade cultural, processos de recepção do público e dilemas éticos contemporâneos. Essa constatação encontra respaldo nas teorias de mídia que consideram os meios de comunicação como espaços ativos de produção de sentido e não como meros reflexos da realidade social, sugerindo que a televisão funciona como campo onde sentidos sobre tecnologia e futuro são negociados, reproduzidos e contestados em um contexto sociocultural específico (Hall, 1997; Hall, 1980).

No que diz respeito à identidade cultural, as representações da tecnologia na televisão portuguesa articulam modelos de modernidade que se inscrevem na história social do país. A dramatização de tecnologia em *Erro 404*, por exemplo, insere elementos tecnológicos em conflitos existenciais e afetivos que ressoam com valores culturais ligados à emotividade, relações interpessoais e sentido de pertença, remetendo a noções de identidade que não se reduzem à lógica instrumental da tecnologia, mas a situam no campo das experiências humanas. Em contrapartida, o documentário *Inteligência Portuguesa* constrói um discurso positivo de inovação, competência e oportunidade, integrando Portugal em narrativas de vanguarda tecnológica global. Esses dois modos de representação — o dramático e o documental — refletem tensões entre tradições culturais e aspirações de modernidade tecnológica, indicando que a televisão não só mostra o presente como participa da construção de narrativas de futuro e de autoimagem nacional.

A recepção do público frente a essas representações merece atenção porque não se trata de uma leitura homogênea ou unívoca. A Teoria da Recepção propõe que as mensagens mediáticas são decodificadas a partir de repertórios culturais, experiências de vida e contextos sociais dos espectadores, o que implica que uma mesma narrativa sobre IA pode ser interpretada de maneiras distintas por diferentes segmentos de audiência (Hall, 1980). Nessas condições, as narrativas tecnológicas, quando articuladas com elementos de familiaridade cultural, valores afetivos ou preocupações sociais, podem ser lidas de forma negociada ou até oposicional em relação à intenção narrativa original. Por exemplo, um espectador crítico pode interpretar a representação otimista de Portugal como potência em inovação tecnológica como uma construção idealizada, enquanto outro pode ver nisso um reconhecimento legítimo de avanços reais. Essa diversidade de leitura reforça a ideia de que a televisão, ao representar tecnologia, também ativa uma arena de interpretação plural em que a identidade cultural se negocia, se reafirma e se transforma de acordo com leituras individuais e coletivas.

As implicações éticas das representações de IA na televisão também se destacam como um campo prioritário de reflexão. Narrativas que dramatizam

tecnologia podem levantar questões sobre privacidade, autonomia, vigilância e dependência tecnológica, incentivando debates sobre o impacto humano dos artefatos inteligentes na vida cotidiana. Ao mesmo tempo, representações factuais e institucionais que enfatizam o valor da IA para progresso econômico e social podem obscurecer preocupações éticas essenciais, como desigualdades de acesso, vieses algorítmicos ou possíveis riscos associados à automação. A ética da mídia, nesse sentido, implica reconhecer que a representação televisiva de tecnologia não é neutra e que escolhas narrativas e editoriais carregam consequências para a formação de atitudes sociais e para a legitimação de determinadas práticas tecnológicas. Abordar essas questões éticas demanda não apenas uma atenção crítica às narrativas televisivas em si, mas também uma reflexão sobre as práticas institucionais que orientam decisões editoriais e de produção.

A aplicação prática da Inteligência Artificial na produção televisiva portuguesa encontra um exemplo notável no programa “Conta Lá” (Marketeer, 2025), com a introdução de apresentadores virtuais que interagem diretamente com o público e os convidados. Esta inovação não é apenas um artifício técnico, mas uma experiência de linguagem que testa a fronteira entre a presença humana e a emulação digital, gerando novas formas de empatia e engajamento (Marketeer, 2025). Contudo, esta implementação não ocorre num vácuo ético; ela é balizada pelas diretrizes institucionais que asseguram que o uso de avatares e sistemas generativos seja explicitamente sinalizado, garantindo a transparência com o espectador (Rádio e Televisão de Portugal, 2025a). Ao adotar apresentadores virtuais, a televisão portuguesa materializa o debate sobre a “desumanização” presente na ficção, mas sob uma ótica de utilidade e espetáculo, reforçando a ideia de que a IA pode expandir as capacidades do meio televisivo desde que mantida a supervisão e a responsabilidade editorial humana (Rádio e Televisão de Portugal, 2025a).

No documentário “Inteligência Portuguesa” Rádio e Televisão de Portugal. (2025)., a tecnologia é apresentada como a salvaguarda de recursos globais invisíveis. No episódio ‘Automação Espacial’, a IA da Neuraspace exemplifica

a transição de uma exploração espacial desregrada para uma gestão sustentável e automatizada. Através do processamento massivo de dados e da explicabilidade algorítmica, Portugal posiciona-se como um mediador crítico na prevenção de colisões em órbita, garantindo que a carapaça de lixo espacial não impeça o acesso futuro ao espaço

A tensão entre a automação e a ética, discutida no plano teórico, ganha contornos práticos no episódio “Alimentar os Algoritmos” Rádio e Televisão de Portugal. (2025).. O documentário problematiza os “atalhos não éticos” tomados por grandes tecnológicas, como o uso indiscriminado de web crawling que infringe direitos de autor e perpetua vieses ideológicos e de gênero. A proposta de uma “IA ética” apresentada pela televisão portuguesa sugere que o futuro tecnológico do país não passa apenas pela eficiência, mas pela criação de guard rails (proteções) que garantam a transparência e a representatividade demográfica, cultural e linguística nos sistemas inteligentes.

A aplicação prática de algoritmos complexos ganha materialidade na análise do tráfego espacial. O documentário Rádio e Televisão de Portugal. (2025). explica o funcionamento do Machine Learning de forma pedagógica, comparando-o ao aprendizado humano para identificar padrões em um catálogo de milhares de objetos. Devido à velocidade extrema dos detritos (cerca de 25 mil km/h) e ao volume brutal de informações, a Inteligência Artificial é representada como um pilar indispensável; sem ela, seria impossível processar dados de múltiplas fontes para evitar eventos catastróficos como a Síndrome de Kessler, que paralisaria a exploração espacial

Ao discutir a ‘Saúde Digital’ Rádio e Televisão de Portugal. (2025)., o discurso televisivo aborda a urgência de reformar sistemas de saúde ineficientes. A narrativa destaca como algoritmos de detecção de patologias. com precisão reportada de até 95%. podem revolucionar o diagnóstico preventivo. Contudo, a televisão também estabelece limites éticos claros: a necessidade de regulamentação estrita e a salvaguarda de que o raciocínio artificial seja sempre validado por um profissional. Esta convivência entre o entusiasmo

pela eficiência e o rigor ético reflete a construção de um imaginário de modernidade responsável em Portugal.”

Na série de ficção *Erro 404* (2024), a tecnologia é representada como um elemento de profunda disrupção emocional e existencial, distanciando-se do otimismo técnico para explorar as ansiedades da vida quotidiana sob a influência de plataformas digitais. Através da narrativa da protagonista Rita, que tenta preencher o vazio de uma perda pessoal ao “viver” a vida de outros através de uma aplicação, a série ilustra os riscos da despersonalização e da perda de privacidade num mundo hiperconectado. Esta abordagem ficcional serve como um contraponto crítico aos discursos de progresso, sugerindo que a inovação tecnológica, quando desprovida de limites éticos ou humanos, pode agravar a solidão e a fragmentação da identidade individual.

A série *Erro 404* (2024), utiliza a distopia tecnológica para explorar a fragilidade das relações humanas na era das plataformas digitais, apresentando a aplicação “Appy” não apenas como uma ferramenta, mas como um agente de mudança emocional e risco. Ao permitir que a protagonista experimente a vida de outrem, a narrativa dramatiza conflitos contemporâneos como a gestão da identidade, a tensão entre autonomia e dependência técnica, e a busca por uma felicidade globalizada que se revela ilusória. Esta representação captura ansiedades sociais profundas sobre a perda de privacidade e a vigilância, servindo como um dispositivo narrativo que intensifica dilemas pessoais em vez de resolvê-los.

No contexto da televisão portuguesa, esta ficção funciona como um espaço de negociação simbólica onde a tradição afetiva e os valores interpessoais são confrontados com a lógica instrumental dos algoritmos. Ao inserir elementos tecnológicos em conflitos existenciais que ressoam com o sentido de pertença e a emotividade do público, *Erro 404* possibilita uma recepção crítica que questiona o impacto dos artefatos inteligentes na vida quotidiana. Assim, a série atua como um contraponto necessário às narrativas documentais de progresso, lembrando que a construção do futuro tecnológico deve considerar as implicações éticas e o custo humano da inovação desmedida.

A aplicação do modelo de Stuart Hall (1980) ao documentário *Inteligência Portuguesa* revela a complexidade da recepção mediática, onde o público pode adotar diferentes posicionamentos interpretativos frente às promessas da Inteligência Artificial. Numa leitura dominante, o espectador alinha-se ao código de produção, aceitando a IA como o motor tecnológico indispensável para a afirmação e o progresso de Portugal no cenário global. Já na leitura negociada, o público reconhece a validade da inovação em áreas críticas, como a saúde ou a gestão espacial, mas mantém reservas críticas quanto à vigilância e à preservação da privacidade. Por fim, numa leitura oposicional, o espectador rejeita a narrativa institucional de progresso, descodificando a IA como um sistema de controle e desumanização, aproximando-se das ansiedades distópicas projetadas pela ficção em *Erro 404* (2024).

Nesse panorama, a televisão portuguesa contemporânea não é apenas um espelho passivo das transformações tecnológicas, mas se configura como um agente ativo de construção de sentidos sobre tecnologia, identidade e futuro. A coexistência de narrativas que problematizam, celebram ou instrumentalizam a tecnologia sugere que a televisão desempenha um papel ambíguo, capaz de reforçar tanto visões críticas quanto visões celebratórias da Inteligência Artificial. A inclusão de debates éticos e a abertura para múltiplas leituras por diferentes públicos indicam um campo mediático dinâmico em que identidade cultural, recepção e ética se entrelaçam na interpretação de temas tecnologicamente complexos.

## **Conclusões**

A análise realizada permite identificar achados relevantes sobre a forma como a televisão portuguesa contemporânea representa a tecnologia e a Inteligência Artificial. Observou-se que essas representações não são unívocas, mas mobilizam diferentes discursos culturais sobre o futuro tecnológico. Enquanto a ficção, exemplificada pela série *Erro 404*, aborda a tecnologia a partir de uma perspectiva crítica e emocional, o gênero documental sublinha as possibilidades de progresso e inovação. Essa diversidade

indica que a televisão funciona como um espaço de negociação de sentidos que dialoga tanto com receios quanto com esperanças sociais.

Um ponto central emerge na integração da tecnologia em diferentes planos da produção televisiva nacional. A tecnologia não aparece apenas como tema, mas como elemento incorporado à própria prática, como se nota no uso de apresentadores virtuais e na formulação de cartas de princípios éticos para o uso de algoritmos na produção de notícias. Essa integração representa uma adaptação técnica das emissoras e uma vontade de engajar o público em debates contemporâneos sobre inovação e ética.

A resposta da RTP à automação jornalística estabelece uma fronteira clara entre a eficiência técnica e a responsabilidade ética. A Carta de Princípios para o uso da Inteligência Artificial é taxativa ao determinar que “toda e qualquer decisão editorial deve ser sempre tomada por seres humanos, que assumem a responsabilidade pela qualidade de todo o conteúdo jornalístico produzido” (Rádio e Televisão de Portugal, 2025a). Este posicionamento reafirma a função pedagógica do serviço público de mídia, garantindo que a transparência e a supervisão humana funcionem como pilares contra a desinformação e a opacidade algorítmica.

A série de ficção Erro 404 destaca-se ao representar a tecnologia como um elemento de disrupção emocional e existencial. Através da narrativa de uma aplicação que permite experimentar a vida de outrem, a obra explora riscos de despersonalização e perda de privacidade, servindo como contraponto crítico aos discursos puramente técnicos. Essa abordagem dramatizada captura ansiedades sobre a vigilância e a dependência digital, inserindo dilemas tecnológicos em conflitos humanos identificáveis pelo público.

Em contraste, o documentário Inteligência Portuguesa constrói um imaginário positivo de competência nacional através de casos como o da Neuraspace e da Sword Health. A Neuraspace é apresentada como essencial na gestão do lixo espacial e na prevenção da Síndrome de Kessler, utilizando Machine Learning para garantir a segurança orbital. Já a Sword Health exemplifica

a democratização da saúde, onde a IA atua como um facilitador que analisa movimentos com precisão para permitir tratamentos de fisioterapia no domicílio.

O papel dos dados surge como o pilar ético que sustenta essas inovações, conforme discutido no trabalho da empresa Defined.ai. O discurso televisivo enfatiza que a eficácia da inteligência artificial depende da qualidade e diversidade dos dados para evitar enviesamentos de gênero, raça ou geografia. A televisão assume assim uma função pedagógica ao alertar para a necessidade de dados legalmente consentidos e transparentes, protegendo os direitos de autor e a integridade cultural.

Este estudo destaca a articulação teórica entre a Teoria da Recepção e a Teoria da Representação para compreender como os significados televisivos são construídos entre produtores e espectadores. Ao reconhecer que a audiência decodifica as mensagens a partir de seus próprios repertórios culturais, a análise aprofunda a compreensão de como a mídia participa na construção de imaginários coletivos sobre a identidade portuguesa. A televisão não é um espelho passivo, mas um agente que ajuda a moldar as expectativas sociais diante das transformações tecnológicas.

Em suma, a televisão portuguesa desempenha um papel dinâmico na articulação de narrativas que influenciam o modo de imaginar o futuro e compreender a identidade nacional. Embora existam limitações no corpus e na ausência de dados empíricos diretos com o público, o trabalho aponta a importância de futuras investigações comparativas e de recepção. Esta pesquisa reafirma que a análise dos processos culturais mediáticos é fundamental para entender a complexa conexão entre a tecnologia, a ética e a sociedade contemporânea.

## Referências

- Escosteguy, A. C. (2001). Os estudos culturais. In *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Vozes.
- Hall, S. (1980). Encoding and decoding in the television discourse. Em S. Hall, D. Hobson, A. Lowe & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language* (pp. 128–138). Routledge.
- Hall, S., Evans, J., & Nixon, S. (Eds.). (2013). *Representation: Cultural representations and signifying practices* (2nd ed.). Sage Publications.
- Lu, Z. (2023). A response to Stuart Hall: Towards a creative decoding. *Journal of Cultural Semiotics*, 7(1), 23-45.
- Marketeer. (2025). Canal português anuncia uso de apresentadores virtuais em transmissões ao vivo. *Marketeer Magazine*.
- Rádio e Televisão de Portugal. (2024). Erro 404 [Série de televisão]. RTP.
- Rádio e Televisão de Portugal. (2025a). Carta de Princípios para o uso da Inteligência Artificial (IA) na produção de notícias em televisão e rádio. RTP.
- Rádio e Televisão de Portugal. (2025b). *Inteligência Portuguesa* [Série documental]. RTP.
- Sobral, F. A. (2015). *Televisão em contexto português: uma abordagem histórica e prospetiva*. Edições Húmus.
- Sousa, H. (1996). *Comunicação e políticas em Portugal: análise histórica e crítica* [Tese de doutoramento]. Universidade do Minho.

# **A ANÁLISE DE REDES SOCIAIS (ARS) NA ESTRUTURA NARRATIVA DE OBRAS FICCIONAIS**

## **SOCIAL NETWORK ANALYSIS OF NARRATIVE STRUCTURES IN FICTION**

Paulo Cajazeira<sup>1</sup>

### **Introdução**

Este estudo busca investigar a intersecção entre a estrutura narrativa do filme e a do conto literário, propondo um método de análise que integra a Análise Narrativa (AN) e a Análise de Redes Sociais (ARS). A tese central deste trabalho é que a ARS pode funcionar como uma ferramenta operacional e quantitativa para identificar a centralidade estrutural dos personagens e a coesão do *plot*, superando a mera descrição narrativa. O objetivo é demonstrar o ganho analítico real dessa integração em diferentes tipos de tramas.

O presente estudo científico parte da seguinte pergunta-problema: “De que forma para compreender a intersecção dos princípios narrativos, é fundamental conceituar e comparar as duas estruturas de Análise das Redes Sociais (ARS) e a Análise da Narrativa (AN), a partir de seus alicerces teóricos?” A divisão se estrutura em seções que abordam a dicotomia entre *story* e *plot*, a relação particular entre o conto e o curta-metragem e,

1. Professor Associado do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas/Brasil. Pós-doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Membro do Grupo de pesquisa ‘Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo’. E-mail: paulo.cajazeira@ufpel.edu.br.

finalmente, a experiência cognitiva do público em cada formato. Ao final, aplica-se a Análise da Narrativa sob a luz da Análise de Redes Sociais.

## **A Análise de Redes Sociais (ARS) adaptada à Análise das Narrativas (AN)<sup>2</sup>**

No Brasil, segundo Marteleto (2010), as pesquisas sobre redes sociais na área de Ciência da Informação surgiram a partir da década de 1990, relacionadas com os processos de globalização e mundialização da cultura no âmbito do aumento da comunicação e dos fluxos da informação mediados pelas tecnologias emergentes. Nesse contexto de profundas transformações comunicacionais, os estudos que utilizam a Análise de Redes Sociais (ARS) têm como foco principal as relações sociais, e não os atributos<sup>3</sup> dos indivíduos ou grupos sociais investigados.

De forma complementar, Raquel Recuero (2017) afirma que a ARS é utilizada para estudar diversos eventos relacionados à estrutura das redes sociais. De viés predominantemente quantitativo, essa abordagem pode ser empregada para analisar comportamentos de um grupo de atores sobre um determinado fenômeno, bem como a influência desses atores nos processos comunicacionais sobre tais fenômenos. A autora compreende ainda a ARS na percepção de grupo social como uma rede, na qual os atores estão inseridos em estruturas sociais mantendo assim relações (interações e associações) com outros indivíduos na rede.

Para descrever a estrutura e funcionamento das redes sociais é importante compreender alguns aspectos da linguagem dos grafos<sup>4</sup>, na qual uma matriz corresponde a uma tabela de linhas e colunas sociais onde são feitas as interseções entre os nós. Essa matriz caracteriza-se como quadrada se o número de linhas for igual ao número de colunas; e se caso os nós que são

2. O termo foi criado pela autoria deste artigo, de forma a realizar a conexão entre o método ARS e AN.

3. Na perspectiva de Wasserman e Faust (1994) os atributos de um ator são suas características individuais, e o conjunto desses atributos é denominado composição da rede social.

4. “Um grafo é a representação de uma matriz, onde os elementos (nós ou nodos) são apresentados como vértices e suas conexões (ou arcos) como arestas. A matriz corresponde ao conjunto de inter-relações entre os diversos elementos que são representados pelo grafo” (Recuero; Bastos; Zago 2018, p. 45).

recíprocos na matriz possuam o mesmo termo, diz-se que a matriz é simétrica. Além dessa propriedade, a matriz também pode ser binária quando indica apenas a presença ou a ausência de laços entre as díades da rede, e valorada quando apresenta a quantidade de relacionamentos.

Ainda, no que diz respeito à estrutura dessas redes, autores como Higgins e Ribeiro (2018) classificam os grafos em direcionados e não direcionados. O primeiro acontece quando os arcos terminam em flechas, dando a entender qual a direção da conexão. O segundo tipo de grafo caracteriza-se quando não há relações orientadas. Nesse caso, observa-se apenas linhas ou curvas conectando os dois nós.

Assim como a *ARS* estuda as conexões entre indivíduos, pode-se usar a mesma lógica para analisar as histórias que consumimos. Imaginemos uma narrativa – seja um livro, um filme ou uma série – como uma rede social. Em vez de pessoas, os nós (ou nodos) da nossa rede são os personagens. As relações sociais entre eles, que no texto original são o foco da *ARS*, se traduzem nas interações entre esses personagens: quem se comunica com quem, quem tem um conflito com quem, quem forma uma aliança, quem tem um relacionamento familiar ou amoroso, e assim por diante.

Em vez de se concentrar nos atributos dos personagens, como por exemplo: a cor do cabelo, a profissão ou a personalidade, que seriam como a “composição” da rede, a análise narrativa por redes se concentra na estrutura das relações. O que é mais importante não é o que cada personagem é, mas como ele se conecta com os outros e como essas conexões influenciam o desenrolar da trama.

Assim, pode-se criar uma matriz que representa as interações entre os personagens: cada linha e coluna corresponde a um personagem, e a interseção mostra a relação entre eles. Uma matriz pode ser binária (há ou não uma relação, como uma conversa ou um confronto) ou valorada (quantos diálogos eles tiveram, a intensidade do conflito ou a importância daquela relação para a história).

A natureza das relações também pode ser classificada em grafos não direcionados, que são apropriados para relações recíprocas: uma amizade, um casamento ou uma aliança mútua. A linha que liga os dois nós não tem uma seta, pois a relação flui nos dois sentidos, os quais são úteis para interações que não são recíprocas. Por exemplo: um personagem *A* manipula o personagem *B*, mas *B* não tem o mesmo poder sobre *A*. Neste caso, o arco entre eles tem uma flecha indicando a direção da influência.

A aplicação dessa análise permite enxergar a dinâmica da história, seja literária ou audiovisual, de forma diferenciada. Em vez de apenas acompanhar o protagonista, pode-se identificar quais nós (personagens) são os mais centrais na rede narrativa, ou seja, aqueles que têm o maior número de conexões ou as conexões mais importantes. São eles que, como os “atores influentes” das redes sociais, podem alterar o rumo da narrativa. A queda de um nó central ou o surgimento de um novo laço (relação) pode ser o evento catalisador de toda a trama.

A ARS foca nas relações sociais e, de acordo com Wasserman e Faust (1994), a estrutura da obra pode ser representada como um grafo, no qual personagens (ou nós) funcionam como vértices e as interações (arestas) entre eles constituem os laços. A abordagem é predominantemente quantitativa. As métricas de centralidade (Borgatti; Everett; Freeman, 2002) são utilizadas para identificar quais nós são os mais centrais na rede narrativa e podem alterar o rumo da narrativa. A centralidade de intermediação (*betweenness*) é o indicador-chave para identificar o nó com poder de controle sobre o fluxo do conflito no *plot*.

### **A dicotomia narrativa: *story X plot***

Segundo Paul Ricoeur (1994), há uma analogia entre contar uma história e o caráter necessariamente temporal da experiência humana. A experiência do tempo estrutura-se em ações sucessivas cujo desenvolvimento numa intriga coesa se traduz numa espécie de dialética entre sucessividade e síntese. Quem narra quer produzir certos efeitos de sentido por meio da narração (Ricoeur, 1994).

A análise da narrativa é uma técnica de pesquisa com raízes na Grécia antiga, tendo em *A Poética de Aristóteles* (335 a.C.) uma das primeiras reflexões sobre o tema. O seu desenvolvimento sistemático ganhou destaque em 1966, com a publicação de um número especial da revista *Communications*, que reuniu teóricos como Roland Barthes, Tzvetan Todorov e Umberto Eco.

O linguista Todorov (1970) introduziu o termo “narratologia” ao estudar a estrutura dos contos de Boccaccio. Originada do formalismo russo e do estruturalismo francês, a análise da narrativa busca identificar elementos específicos da literatura por meio de métodos empíricos e sistemáticos. Atualmente, a narratologia é aplicada não só à teoria literária, mas também a áreas como antropologia, história, teoria cognitiva e comunicação (Motta, 2013). Diferente do estruturalismo, a narratologia é um ramo das ciências humanas que estuda os sistemas narrativos no seio das sociedades.

A teoria narrativa, tanto no cinema quanto na literatura, é frequentemente construída sobre a distinção entre o que acontece (a história) e como a história é contada (o enredo). O teórico do cinema Alan Rosenthal (1996) diferencia a progressão cronológica (*story*), que se concentra no desenvolvimento do personagem, da progressão por conflito (*plot*), que visa principalmente a resolução de um problema central. Rosenthal observa que essa dicotomia não é rígida, pois uma progressão por conflito pode, e muitas vezes deve, ocorrer de forma cronológica, mas o foco principal do *plot* é a teia de causas e efeitos que impulsionam a ação.

O desenvolvimento da narrativa deve sustentar o interesse do espectador. Como Puccini (2009) sugere, o miolo da história, seja em um livro ou em um filme, deve tratar das complicações que surgem do problema inicial. Elementos de luta, tensão e desejo são o cerne de qualquer drama. O pesquisador E. M. Forster (2005) definiu a trama (*plot*) como a “teia de inter-relações” que conecta os eventos por relações de causa e efeito, o que é crucial para mover a narrativa de uma crônica para uma construção envolvente<sup>15</sup>. Já o linguista Gérard Genette (2012) sistematizou esses conceitos, distinguindo a *histoire* (o conteúdo narrativo) do *récit* (o discurso ou a forma como a história é contada). A ARS se propõe a quantificar o nível estrutural do *récit* (trama)

Com base nos estudos das categorias analíticas fundamentais de Gérard Genette (2012), sobretudo em sua obra *Discurso da Narrativa*, publicada inicialmente em 1972, e que oferece a sistematização dos elementos da narrativa, procurou-se compreender a abordagem metódica e descritiva, concentrada nos modos como a história é contada (a “narrativa” ou “discurso”) e não apenas na história em si.

Esse autor (2012) distingue em três os níveis essenciais da narrativa: 1) História (*Histoire*): o conteúdo narrativo, a sucessão de eventos (o “o quê” é contado); 2) Narrativa/Discurso (*Récit*): o enunciado narrativo, o modo como a história é apresentada, a forma como é contada (o “como” é contado); e 3) A Narração (*Narration*): o ato de narrar em si, a situação em que ocorre a produção da narrativa (o “quem” conta e a situação do contar). Dentro do nível da Narrativa/Discurso, Genette elabora categorias analíticas fundamentais, conforme pode-se visualizar na tabela abaixo:

Quadro 1: Categorias analíticas fundamentais de Gérard Genette:

<b>Categoria</b>	<b>Descrição</b>	<b>Exemplo</b>
Ordem	Relação entre sequência dos eventos na história e apresentação no discurso	analepses/flashbacks, prolepses/flashforwards
Duração	Relação entre tempo da história e tempo do discurso	pausa, cena, sumário, elipse
Frequência	Quantas vezes um evento da história é narrado no discurso	singular, repetitivo, iterativo
Modo	Distância e perspectiva da narrativa, “quem vê?”	voz do narrador, focalização
Voz	Instância do narrador, “quem fala?”	tempo da narração, nível narrativo, pessoa da narração

Fonte: autoria própria com base nos conceitos de Genette (2012).

De maneira aprofundada, Genette (2012) propõe um aparato conceitual minucioso que capacita o analista a examinar com rigor a arquitetura multifacetada das narrativas. Ao detalhar e distinguir os componentes que

envolvem o “como” a história é apresentada – como frequência, modo e voz –, Genette permite que se vá além da mera identificação dos eventos narrados, direcionando o olhar para as estratégias e técnicas que moldam a percepção do leitor.

### **Estudo de caso: filme *Relatos Selvagens* e conto *A ilha ao meio-dia***

Para aplicação do estudo da Análise Narrativa adaptada da Análise das Redes Sociais (ARS), escolheu-se o filme argentino *Relatos Selvagens* (2014) do cineasta Damián Szifron. Trata-se de um longa-metragem composto por seis histórias independentes, cada uma funcionando como um curta-metragem autônomo, com começo, meio e fim. O ator argentino Ricardo Darín protagoniza um desses segmentos, que pode ser analisado individualmente. O curta-metragem em que ele atua, “Bombita” (O Homem-Bomba), ilustra perfeitamente a estrutura de um curta-metragem.

O personagem Simón Fischer (Ricardo Darín) é um engenheiro especializado em demolições. Em um dia, ele tem seu carro rebocado por estar estacionado em local proibido. Ao tentar resolver o problema na agência de trânsito, ele se depara com a burocracia excessiva e um sistema que o trata com descaso e injustiça. Após pagar a multa e passar por uma série de humilhações, ele decide enfrentar o sistema.

A situação se agrava quando ele percebe que, devido à sua ausência para resolver o problema, perdeu o aniversário de sua filha, o que provoca uma crise em seu casamento e, posteriormente, seu divórcio. Ele se vê desempregado e com a vida em colapso. A raiva reprimida de Simón atinge o ponto de ruptura. Ele então decide se vingar da única forma que lhe resta: usando sua habilidade profissional para explodir o prédio da agência de trânsito.

A história começa ao apresentar a vida ordinária de Simón, um engenheiro competente e pai de família. A premissa dramática (o *story*) é a injustiça e o descaso do sistema burocrático de trânsito, que o atinge de forma pessoal.

A situação dramática é o rebocamento do seu carro e a obrigação de ir à agência para resolver a questão. O *plot* se desenvolve com a escalada do conflito. A complicação surge quando Simón enfrenta a burocracia, a demora e a má vontade dos funcionários.

O desfecho do segmento não busca uma resolução moral, mas sim a conclusão do arco do personagem, que encontra na anarquia uma forma de justiça. Assim como o conto literário, o segmento com Ricardo Darín prioriza a ação e a escalada do conflito. A narrativa é construída para ter um impacto imediato, e cada evento serve para intensificar a raiva do personagem e impulsionar a trama em direção ao clímax explosivo. A história é uma crítica social poderosa que utiliza a estrutura de um curta-metragem para entregar uma mensagem concisa e memorável sobre a impotência individual frente a um sistema opressor.

Já o conto *A ilha ao meio-dia* de Júlio Cortázar, o escritor franco-argentino, possui a sua marca própria dentro da literatura fantástica: o ato de transcender, criar ilusões, trocar papéis no texto, confundir e converter a realidade ficcional, por meio da realidade psíquica de seus personagens. No conto, ele trabalha com essa transcendência da superfície do enredo linear ao mergulhar nas profundezas do psiquê do personagem Marini.

A narrativa do autor reside na forma como ele manipula os elementos aparentemente banais do cotidiano para construir uma experiência imersiva na mente do protagonista, Marini, culminando em uma ambiguidade que é a própria essência do conto. Ele, por vezes, transcende o tempo no conto para a ilha e de lá dá continuidade à sua história, e de uma forma muito peculiar consegue retornar ao avião – espaço inicial do personagem. Não há passagem de tempo/espaço, apenas situações bem sutis transgressivas neste quesito.

## **Crêterios de codifica o do segmento “Bombita” do curta-metragem *Relatos Selvagens*:**

1. Nós (personagens): Simón Fischer, esposa, advogado, funcionário do guincho, funcionário público, e multidão/m dia.
2. Intera o (aresta): frequência de conflito, diálogo ou a o de influência entre os nós.

Tabela 1: Matriz de adjacência (interac es valoradas no segmento “Bombita”)

N�	Simón	Esposa	Advogado	Guincho	Func. público	Multidão
Simón	-	1	1	2	2	1
Esposa	1	-	0	0	0	0
Advogado	1	0	-	0	1	0
Guincho	2	0	0	-	0	0
Func. público	2	0	1	0	-	0
Multidão	1	0	0	0	0	-

Fonte: autoria própria com uso do software Ucinet.

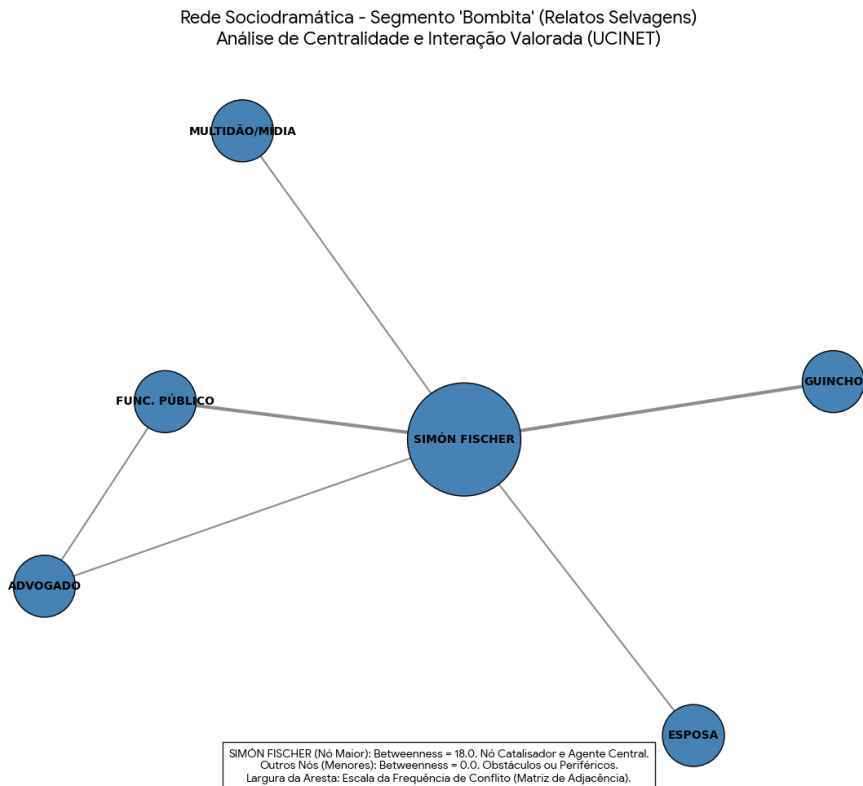
Tabela 2: Métricas de centralidade (UCINET) – Rede sociodramática

N�	Centralidade de grau (degree)	Centralidade de intermedia�o (betweenness)	Interpreta�o narrativa
Simón Fischer	7	18.0	N� catalisador e agente central. Sua alta intermedia�o prova o controle sobre o fluxo do conflito (causas e efeitos).
Func. público	3	0.0	N� obstáculo. Gera intera�es diretas (grau), mas não controla ou medeia o <i>plot</i> .

Fonte: autoria própria com o uso do software Ucinet.

O nó Simón Fischer possui o maior tamanho (intermediação = 18.0), confirmando a sua função de nó catalisador que controla o fluxo de interação na rede sociodramática.

Gráfico 1: Rede sociodramática – Segmento “Bombita” (Relatos Selvagens)



Fonte: autoria própria com o uso do software Ucinet.

O gráfico analisa a rede sociodramática do segmento “Bombita” em *Relatos Selvagens*. O tamanho do nó é escalado pela centralidade de intermediação (*betweenness*), indicando o controle sobre o fluxo do conflito. A largura da aresta é escalada pela frequência de conflito ou interação (os valores da Matriz de Adjacência). O gráfico confirma e ilustra a estrutura de conflito centrada em Simón Fischer, um padrão comum em análises de redes

sociodramáticas onde um único personagem domina a ação. A visualização do tamanho dos nós é a revelação mais clara da dinâmica do segmento: Simón Fischer (nó gigante, *betweenness* = 18.0) é o agente catalisador e o coração do conflito. A alta intermediação (o maior valor da rede) significa que ele é a única via para a maioria dos caminhos de interação.

O conflito do segmento é inteiramente mediado e controlado por Simón. Cada causa e cada efeito, desde a frustração burocrática até a explosão final, flui através de sua experiência e suas ações. Ele não é apenas um participante; ele é o próprio fluxo da trama. Porém, existem também os nós periféricos (nós pequenos, *betweenness* = 0.0). Todos os outros personagens, funcionário público, esposa, advogado, guincho e multidão têm uma intermediação de zero ou próxima de zero. Embora sejam importantes para a ação (nó obstáculo, nó apoio etc.), eles não controlam a mediação do conflito. Eles interagem diretamente com Simón, mas não formam pontes críticas entre outros grupos, confirmando que a trama não se trata de uma briga entre, por exemplo, o advogado e o funcionário público, mas sim sobre o impacto direto desses nós sobre Simón.

A análise da força das ligações (largura das arestas) e do grau (número total de conexões) oferece contexto para a fonte do conflito. Nas arestas mais fortes (largura = 2), as conexões mais intensas (mais grossas) são entre Simón e o guincho, e Simón e o funcionário público. Isso visualiza o cerne da crise de Simón: a burocracia (funcionário público) e o custo da burocracia/punição (guincho) são as fontes de maior frequência de conflito e frustração, esgotando o protagonista. Simón tem o maior grau (7), confirmando que ele é o nó com o maior número de interações diretas. O gráfico demonstra que o segmento “Bombita” é uma rede de estrela assimétrica, onde Simón Fischer está no centro e é o único intermediário ativo. A rede é desenhada para isolar Simón e canalizar toda a pressão (as arestas mais grossas) e todas as consequências (a intermediação) através dele, explicando narrativamente por que a raiva e a explosão de violência são o único desfecho possível para o personagem.

## **Crêterios de codifica o adaptada: Estudo de caso II: rede psicocausal de A ilha ao meio-dia:**

1. Nós (entidades causais): Marini (*steward*/realidade), Ilha Xiros (desejo/fuga) e Marini (pescador/duplicata).
2. Intera o (aresta): Conexão de causalidade, obsessão, ou transferência de a o entre os nós.

Tabela 3: Matriz de Adjacência (Intera es psicocausais em Cortázar)

N�	Marini (comissário de bordo)	Ilha Xiros	Marini (pescador)
Marini	-	1	1
Ilha Xiro	1	-	1
Marini (pescador)	1	1	-

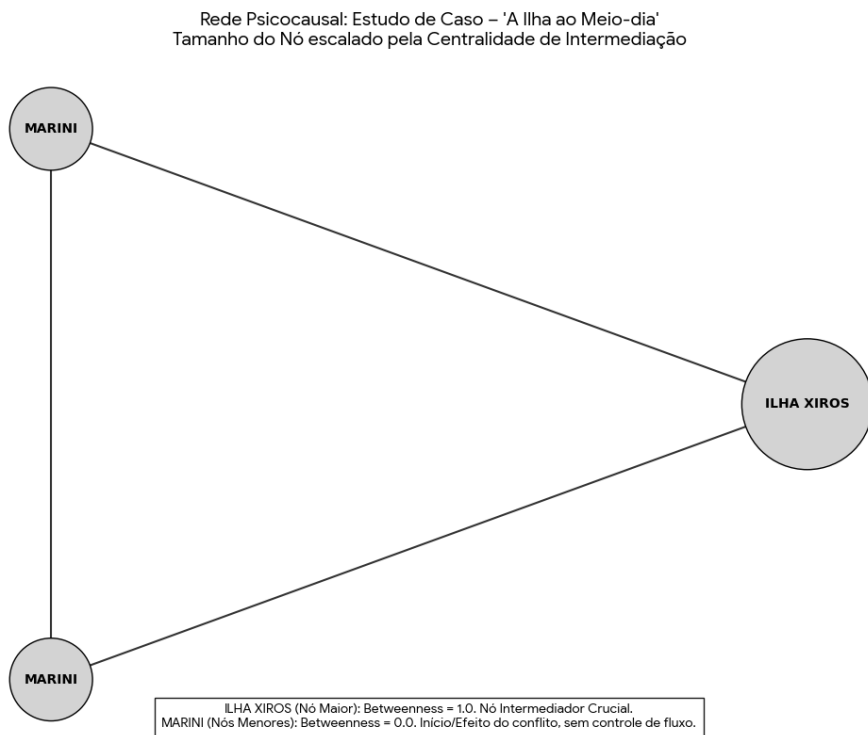
Fonte: autoria própria com o uso do software Ucinet.

Tabela 4: Centralidade de grau e intermedia o

N�	Centralidade de grau (degree)	Centralidade de intermedia�o (betweenness)	Interpreta�o Narrativa
Ilha Xiros	2	1.0	N� intermediador crucial. A entidade mais central. O desejo de fuga (Ilha) controla a media�o entre o eu da realidade e o eu idealizado.
Marini ( <i>steward</i> )	2	0.0	Ponto de partida. Inicia o conflito, mas não controla o fluxo causal do <i>plot</i> .

Fonte: autoria própria com o uso do software Ucinet.

Gráfico 2: Rede psicocausal: estudo de caso.



Fonte: autoria própria com uso do software Ucinet.

O gráfico acima representa a rede psicocausal do conto *A ilha ao meio-dia* de Júlio Cortázar. A visualização é dimensionada para destacar as métricas de Centralidade, onde o tamanho do nó reflete o seu poder de intermediação (*betweenness*) no fluxo da trama. O grafo possui uma topologia de grafo completo de três nós, que significa que a realidade (*steward/comissário de bordo*), o desejo (Ilha Xiros) e a fantasia/duplicata (pescador) estão em um estado de ligação mútua e total (grau = 2 para todos).

A trama é um sistema fechado de obsessão e causalidade, onde a existência de um elemento é inseparável dos outros, o que é fundamental para a sensação de fatalidade e o gênero fantástico. A métrica de centralidade de intermediação (*betweenness*), representada pelo tamanho do nó, é o fator

que define a dinâmica da trama. A Ilha Xiros representa o desejo de fuga como único ponto de passagem obrigatório. Todo o fluxo causal, a obsessão, a transferência de ação e a progressão narrativa entre o eu real (comissário de bordo) e o eu idealizado (pescador) devem ser mediados por ela. O gráfico visualiza que a transformação de Marini não é uma escolha ativa ou um ato de livre-arbítrio (que daria alta intermediação ao *steward*). Em vez disso, é uma fatalidade ditada pelo desejo. O desejo se autonomiza e se torna o agente controlador da trama, orquestrando a ruptura e a substituição.

O comissário de bordo e o pescador têm uma capacidade nula de mediar o fluxo causal. Eles não são pontes para a ação. O comissário de bordo inicia o conflito pela sua obsessão (alta frequência de interação com a Ilha), mas, por ter intermediação zero, ele não controla a evolução da trama. Ele se torna passivo, uma vítima do seu próprio desejo. O pescador é o ponto de destino e o efeito da obsessão, sem participação na mediação do processo que o cria. O gráfico não apenas mapeia os personagens, mas também modela a ideologia do conto. Ele mostra que a essência da história de Cortázar é a anulação do eu da realidade (comissário de bordo), um processo que é ativamente orquestrado pelo desejo (Ilha Xiros), o único nó com poder causal de mediação, resultando na manifestação da duplicata (pescador).

O presente estudo demonstrou a relevância de se integrar a Análise de Redes Sociais (ARS) à Análise Narrativa (AN), alcançando o objetivo de propor um método analítico adaptado para a quantificação da estrutura da trama (*plot*). A metodologia se baseou na distinção, proposta por E. M. Forster, entre *story* (sequência cronológica) e *plot* (teia de relações de causa e efeito), ao tratar personagens e entidades causais como nós (vértices) e suas interações como arestas (laços). Essa abordagem visou identificar a centralidade estrutural em narrativas diversas, ao superar a mera descrição.

A aplicação prática foi validada por meio de dois estudos de caso distintos. No segmento “Bombita” do filme *Relatos Selvagens*, a análise da rede sociodramática, utilizou-se a matriz de adjacência valorada, e confirmou que o personagem Simón Fischer é o nó catalisador e agente central. As

métricas de centralidade, em especial a centralidade de intermediação, provaram que Simón exerce controle sobre o fluxo do conflito (causas e efeitos). O gráfico ilustrou também que o segmento possui uma rede de estrela assimétrica, onde todas as causas e consequências passam por Simón, enquanto os demais personagens desempenham papéis periféricos sem mediação significativa.

Já no estudo de caso do conto *A ilha ao meio-dia*, de Júlio Cortázar, a análise da rede psicocausal revelou uma topologia de grafo completo de três nós (o comissário de bordo/*steward*, a Ilha Xiros e o pescador), ao indicar uma ligação mútua e total entre a realidade, o desejo e a fantasia. No entanto, a métrica de intermediação revelou que a entidade Ilha Xiros é o nó intermediador crucial. Isso significa que o desejo de fuga (representado pela Ilha) é o agente controlador da trama, ao mediar o fluxo causal entre o eu da realidade e o eu idealizado. O resultado modela a ideologia do conto e mostra que a essência da história reside na fatalidade ditada pelo desejo, e não na escolha ativa do protagonista.

Ao tratar os atores da rede como personagens e as conexões como eventos narrativos, a ARS transcende sua função descritiva e se torna uma ferramenta interpretativa. Essa abordagem permite aprofundar a compreensão sobre os padrões de interação e revelar as histórias invisíveis de alianças, rupturas e inovações. Acredita-se que este estudo contribua para um entendimento mais amplo da estrutura narrativa como um processo relacional. Sendo assim, busca-se colaborar para que futuras pesquisas sob essa ótica possam explorar a fundo as narrativas, sejam elas de cunho literário, cinematográfico ou jornalístico.

## Referências

- Aristóteles. (2017). *Poética*. Ars Poetica.
- Borgatti, S. P., Everett, M. G., & Freeman, L. C. (2002). *Ucinet for Windows: Software for Social Network Analysis*. Analytic Technologies.
- Eco, U. (2006). *Apocalípticos e integrados*. Perspectiva.

- Forster, E. M. (2005). *Aspectos do romance*. Globo.
- Genette, G. (2012). *Discurso da narrativa* (3. ed.). Horizonte Universitário.
- Higgins, S. S., & Ribeiro, A. C. A. (2018). *Análise de redes em Ciências Sociais*. Enap.
- Marteleto, R. M. (2010). Redes sociais, mediação e apropriação de informações: situando campos, objetos e conceitos na pesquisa em Ciência da Informação. *Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação*, 3(1), 27–46. <http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000009339/e02c06fa980a4788118f8ef357e2d5c0/>
- Motta, L. G. (2013). *Análise da comunicação narrativa*. Ed. da UnB.
- Puccini, S. (2009). *Narrativa e roteiro*. FGV.
- Recuero, R. (2017). *Redes sociais na internet*. Sulina.
- Recuero, R., Bastos, M., & Zago, G. (2018). *Análise de redes sociais: teoria, metodologia e aplicação*. Sulina.
- Ricoeur, P. (1994). *Tempo e narrativa: Tomo I*. Papyrus.
- Rosenthal, A. (1996). *Writing, directing, and producing documentary films and video*. Southern Illinois University Press.
- Szifroni, D. (Diretor). (2014). *Relatos Selvagens* [Filme]. Kramer & Sigman Films.
- Todorov, T. (1970). *A gramática do Decameron*. Perspectiva.
- Wasserman, S., & Faust, K. (1994). *Social network analysis: methods and applications*. Cambridge University Press.

**AN ENTIRE WORLD ACROSS STREAMING  
PLATFORMS: CATALOGUE AND CONSUMPTION  
POSSIBILITIES ON 'RTP PLAY' (PORTUGAL)  
AND 'GLOBOPLAY' (BRAZIL)**

UM MUNDO ENTRE OS STREAMINGS: O CATÁLOGO  
E AS POSSIBILIDADES DE CONSUMO EM 'RTP PLAY'  
(PORTUGAL) E 'GLOBOPLAY' (BRASIL)

Danielly Bezerra<sup>1</sup>

**Introduction**

In contemporary society, the uses and reconfigurations of digital platforms occupy a substantial portion of individuals' time, a pattern that extends across both professional and personal spheres. Modern life is unequivocally dependent on digital technological processes, such that no individual can be considered entirely detached from them. These processes, whether directly or indirectly, encompass communication, transportation, consumption, and numerous other dimensions of human sociability (Santaella, 2010).

Streaming platforms, undoubtedly, constitute a significant component of everyday life for a large segment of the population, which now consumes audiovisual, phonographic, and other forms of content through paid or free streaming services<sup>2</sup>. The logic underpinning these

1. PhD candidate in the Graduate Program in Communication (PPGCOM) at the Federal University of Pernambuco (UFPE/Brazil), under a cotutelle agreement with the University of Beira Interior. Recipient of a doctoral scholarship from the Pernambuco State Foundation for the Support of Science and Technology (FACEPE). Email: daniellybdossantos@gmail.com.

2. Available at: <https://exame.com/invest/mercados/major-que-a-netflix-spotify-bate-marca-de-290-milhoes-de-assinantes-apos-wrapped/>. Accessed 31 March 2026.

platforms, which gained prominence from the 2010s onwards, has reshaped how audiences perceive notions of ownership, temporality, and control over their own consumption practices.

The traditional paradigm of the audience as a unified “mass” gathered before broadcast television no longer holds in light of the new possibilities enabled by so-called on-demand technologies. Within the classical broadcasting model, pre-established programming represented the sole option available to viewers. This was subsequently transformed by the emergence of videocassette recorders, which enabled the recording of television content for private viewing, followed by VHS rental stores and later DVD outlets. These developments constituted a physical archive under the control of an increasingly autonomous audience, within the period that Mario Carlón conceptualizes as the “post-television” era (Nichile, 2015).

The notion of an evolutionary sequence of television, as suggested within this “post-television” framework, aligns with the understanding that contemporary video-on-demand (VoD) platforms (referred to in this text as streaming services) are, in essence, a continuation of television itself. As such, they remain susceptible to the structural transformations and influences of traditional television, including the role of advertising in revenue generation, thereby reproducing elements of its classical logic.

The innovative proposition of the streaming model, exemplified by the expansion of Netflix as a leading market actor, has prompted reflections on the functioning and profitability of this new business model, as well as on the unprecedented degree of control over programming now largely transferred to the consumer. Consequently, earlier concerns that streaming might supplant television have given way to an understanding of its accommodation within traditional televisual logic (Muanis, 2022).

Given the undeniable importance of streaming platforms as integral components of contemporary social life worldwide, this article seeks to examine the potential for individualization within the consumption dynamics of such

platforms. To this end, it analyzes the Portuguese platform RTP Play and the Brazilian platform Globoplay, both of which serve as key references in their respective national contexts. By focusing specifically on audiovisual productions, journalism, and live channel broadcasting, this study aims to reflect on the space occupied by digital formats within audiences historically shaped by traditional television, while also considering the apparent intensification of a consumption-oriented culture among these viewers.

### **Streaming: The New Television?**

The period marked by the COVID-19 pandemic witnessed a significant increase in the use of streaming platforms by subscribers. As containment measures were implemented worldwide, screen-based activities became central to a wide range of daily needs, constituting one of the defining features of this period of social isolation. From professional uses (such as meetings and the consolidation of remote work practices) to online classes and virtual therapy sessions, screens came to occupy the attention of a substantial portion of society from 2020 onwards. Parallel to these developments, the consumption of streaming platforms reached unprecedented levels (Moura, 2023).

This expansion was particularly pronounced during the first year of the pandemic, marked by the launch of new streaming services such as Disney+ and HBO Max, alongside the introduction of additional features in already established platforms, such as the integration of live pay-TV channels into Globoplay. In markets such as Brazil, for instance, YouTube reported that more than half of the national population watched at least one video per month, while average daily viewership of broadcast television exceeded seven hours (Moura, 2023).

Traditionally, television audiences have been accustomed to exhibition models designed for a broad, mass audience, in which viewership metrics were primarily quantitative and relatively superficial. In this context, discussing new televisual dynamics and their implications extends beyond the mere

technological evolution of the device itself; it requires consideration of how emerging media forms have reshaped both the distribution and consumption of television as it has been historically understood.

Filmmakers such as Peter Greenaway and David Lynch have argued that contemporary audiovisual quality is now more prominently located in television rather than cinema. Earlier, authors such as John B. Thompson had already suggested, in the 1990s, that the perceived quality of television content resulted from the migration of talent and prestige from traditionally “high” arts into routine television production. However, the notion of “quality” remains neither settled nor static. Both the concept of quality in programming and the very definition of television itself appear to be continually reassessed across different contexts, prompting the recurring question: what does “good television” have to offer? (Muanis, 2022).

Within this framework, streaming can be understood as a web-based content delivery technology in which media files are segmented into smaller data packets and transmitted to devices (such as televisions, computers, or mobile platforms) in a manner that enables continuous, flexible, and user-controlled playback<sup>3</sup>. This technology emerged in the United States around 2004, with platforms such as Vimeo and YouTube, and was subsequently adopted by services such as Hulu and Netflix from 2007 onwards.

Netflix holds particular prominence in the consolidation of this model, as it is widely regarded as the paradigmatic success case that popularized streaming on a global scale. Originally founded as a DVD rental service offering home delivery, the company evolved into a digital repository of

3. A more precise description of the existing modalities is as follows: 1. Advertising Video on Demand (AVoD), a free-access model supported by advertising (e.g., YouTube); 2. Subscription Video on Demand (SVoD), based on monthly subscription fees (e.g., Netflix, Disney+, Paramount+, HBO Max); 3. Transactional Video on Demand (TVoD), which operates through rental or purchase of individual titles (e.g., Google Play Movies & TV); 4. Premium Video on Demand (PVoD), referring to premium content offered within SVoD environments, often for a limited time window; and 5. Catch-up TV, in which users subscribed to pay television services (narrowcasting) are granted access to streaming platforms to view previously broadcast content. In addition to these categories, hybrid models have also emerged, combining different access logics: rental or purchase alongside catch-up services; rental combined with subscription; free access integrated with rental or purchase (as in YouTube); subscription combined with catch-up access to free-to-air television content (as in RTP Play and Globoplay); and models that integrate both free access and subscription tiers (as in YouTube and Vimeo).

audiovisual productions accessible anytime and anywhere. Its international expansion began with Canada in 2010, followed by Latin America in 2011, and Europe in 2012. Currently, Netflix boasts over 325 million subscribers worldwide and generates multi-billion-dollar revenues (Vilela, 2026).

Within this renewed landscape of possibilities – where streaming platforms have become firmly embedded within the televisual environment – a so-called “third generation” of viewers emerges. This generation is no longer bound by the logics of broadcast or narrowcast distribution, but instead engages with audiovisual consumption in a more autonomous and fluid manner. This transformation also feeds back into production practices, as companies increasingly rely on algorithmic systems and data tracking to analyse user preferences and consumption patterns.

Regarding the availability of content, Muanis observes that:

Streaming services with a vast range of content and distinct identities are perceived as a premium space of quality, in which, beyond the ability to choose the type of content, as in segmented television, viewers can also determine when and on which device they wish to watch. In this way, streaming services are recognised not only for what they offer, but also for how they offer it, as a space of quality within television.<sup>4</sup>

(Muanis, 2022: 105, translated)

Quality and diversity emerge as central factors in the construction of democratic and inclusive communication. These dimensions were already underscored in the 1980s by UNESCO through the MacBride Report, long prior to the advent of streaming platforms. When the contemporary format is conceptualised as a component of the traditional television model, both quality and diversity can be understood as key elements mobilised by platforms to attract and retain audiences. This occurs within a media

4. Translated from the original: “Os serviços de streaming com grande oferta de conteúdo e de identidades próprias são percebidos como um espaço premium de qualidade, em que, além de se poder escolher o tipo de conteúdo, como em uma TV segmentada, escolhe-se também o momento e o suporte em que se quer ver. Desse modo, o serviço de streaming já é visto pelo que oferece, mas também da maneira que oferece, como um espaço de qualidade na televisão.” (Muanis, 2022, p. 105)

ecosystem characterised by intensified competition and heightened online visibility, in which audience demands have become increasingly central to corporate strategies.

Debates surrounding the new dynamics introduced by contemporary streaming formats also highlight historically entrenched asymmetries, such as the predominantly unidirectional flow of audiovisual content from the United States to Latin America, contrasted with the relatively limited circulation of Latin American productions within the United States. This imbalance (already noted in the MacBride Report) applies to both cinematic works and serialized television content.

Referring once again to Netflix as a paradigmatic case, its consolidation can be attributed, in part, to a strategic emphasis on the production and distribution of local content in the various countries in which it operates. This approach contrasts with the historically dominant U.S.-centric model of media circulation, particularly evident in peripheral markets such as Brazil, where imported content traditionally prevailed in broadcast television. By also assuming the role of co-producer – supporting local and independent creators – Netflix has assembled a vast and diverse catalogue of audiovisual works spanning multiple languages and cultural contexts. This strategy has facilitated a more decentralised pattern of content consumption among subscribers across different national markets.

According to Muanis (2022), a notable distinction can be observed between large-scale platforms and more niche-oriented services: the former tend to adopt a generalist approach, while the latter promote segmentation. In a preliminary analogy, video-on-demand (VoD) platforms may be likened to broadcast television, whereas niche platforms resemble subscription-based channels. Within this framework, contemporary VoD audiences are conceptualised as a “third generation of television viewers” (p. 117).

With regard to production and distribution flows, the notion of content delivered in a unidirectional, continuous, and uninterrupted stream (largely independent of audience intervention) constitutes a defining feature of

traditional television structures. The concept of “flow” was notably theorised by Raymond Williams as a central attribute of the televisual model. The emergence of the videocassette in the 1980s represented the first significant disruption of this traditional flow – at a time when television had already been established for several decades in countries such as Brazil and Portugal – through what became known as “time-shifting.” The introduction of DVDs in the mid-1990s further optimised the circulation, commercialisation, and rental of serialized content, particularly through the popularisation of season box sets (Castellano & Meimaridis, 2022).

Castellano and Meimaridis (2022), in examining the evolving relationship between viewers and fully available content libraries, identify a reconfiguration of consumption practices enabled by streaming models. The practice commonly referred to as binge-watching, for instance, has its roots in earlier televisual formats, particularly in the United States during the 1970s, when broadcasters scheduled extended blocks of episodic content in special programming slots. The later availability of such content in videocassette and DVD box sets reflected, within rental markets, an already established pattern of sequential consumption.

The definition of binge-watching itself, however, remains subject to debate within the academic literature. Scholars such as Horeck, Jenner, and Kendall (2018, apud Castellano & Meimaridis, 2022) identify two primary characteristics: first, the viewer’s autonomy in determining when and how to watch; and second, the predominance of serialized narrative forms. These features clearly distinguish binge-watching from the constraints of so-called linear television, which remains structured around fixed daily programming schedules.

It is important to note, however, that the company [Netflix] has made a deliberate effort to consolidate binge-watching as a new mode of consumption. Indeed, the popularisation of streaming services has facilitated this form of engagement, as a vast catalogue of audiovisual content, particularly serialised fiction, has become available through

subscription. Netflix's encouragement of binge-watching is evident in features such as the 'post-play' function, which automatically starts a new episode just seconds after the previous one ends; the prominence of the 'Continue Watching' category on the platform's main interface; and the numerous references to this mode of viewing in the company's communication with users on its social media channels.<sup>5</sup> (Castellano & Meimaridis, 2022: 125, translated).

With regard to binge-watching practices, some interpretations suggest that the sheer volume of serialized productions, combined with the exhibition model characteristic of streaming platforms, constitutes an environment particularly conducive to uninterrupted viewing under audience control. The stylistic features of production also play a significant role in shaping viewer engagement, as series employing so-called "cliffhangers" are especially effective in sustaining anticipation and encouraging narrative continuity. The serialized logic of production, for instance, gained prominence in the United States during the 1980s (Castellano & Meimaridis, 2022).

Streaming platforms have increasingly assessed their content through what they term "binge potential," that is, the capacity of a given production to foster sustained audience engagement and continuous consumption. Particularly in the case of original productions, the adoption of the "one-drop" release model – where entire seasons are made available simultaneously – represents a substantial departure from traditional television broadcasting and arguably facilitates the conditions necessary for binge-watching practices.

The near-total control over reception dynamics afforded by streaming platforms may be considered the most significant factor in reshaping the relationship between traditional televisual structures and their audiences.

5. Translated from the original: "É importante afirmar, no entanto, que houve um esforço da empresa [Netflix] na consolidação do binge-watching como uma nova prática de consumo. De fato, a popularização do serviço de streaming facilitou essa modalidade de fruição, uma vez que um grande catálogo de produtos audiovisuais, em particular as ficções seriadas, passou a estar disponível por meio de uma assinatura. O incentivo às maratonas por parte da Netflix aparece em questões como a função post play que inicia um novo episódio apenas alguns segundos depois de o anterior ter se encerrado, a exibição da categoria "Continuar assistindo" no menu principal da interface, além das inúmeras menções a essa modalidade de assistência na comunicação que a empresa estabelece com os usuários em suas redes sociais." (Castellano & Meimaridis, 2022, p. 125).

The ability to construct personalised consumption schedules for audiovisual (and other forms of) content reinforces the centrality and authority of the viewer. Whether through more direct forms of expression enabled by digital media or through the real-time monitoring of audience metrics, media companies have become increasingly attentive to meeting the immediate preferences and expectations of their audiences.

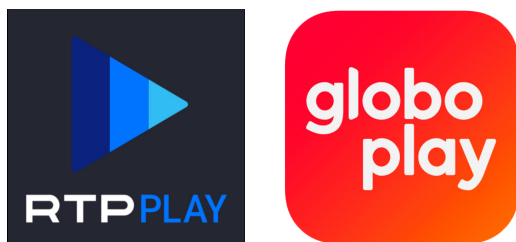
## **Results and Discussion**

The analysis proposed in this study is guided by the methodological framework of the case study, as developed by Robert K. Yin (2001), adopting an explanatory approach. Drawing on authors such as Wilbur Schramm (1971 apud Yin, 2001), it is understood that the fundamental orientation of the case study lies in its attempt to clarify and provide a more detailed description of a given set of decisions within the phenomenon under investigation, elaborating on “[...] why they were taken, how they were implemented, and with what results” (p. 31, translated)<sup>6</sup>.

Within the present context – marked by a broad and contemporary debate on the role of streaming platforms in shaping consumption habits across different cultural settings – the objects analysed here correspond to two of the most prominent streaming services in Portugal and Brazil: RTP Play and Globoplay, which are affiliated with the television networks RTP and Grupo Globo, respectively. The adoption of the case study as a methodological framework enables a more nuanced understanding of the consumption potential fostered by the innovative digital streaming formats developed by these two broadcasters.

6. Translated from the original: “[...] o motivo pelo qual foram tomadas, como foram implementadas e com quais resultados” (Schramm, 1971 apud Yin, 2001, p. 31)

Figures 1 and 2: Logos of the companies RTP Play (left) and Globoplay (right)



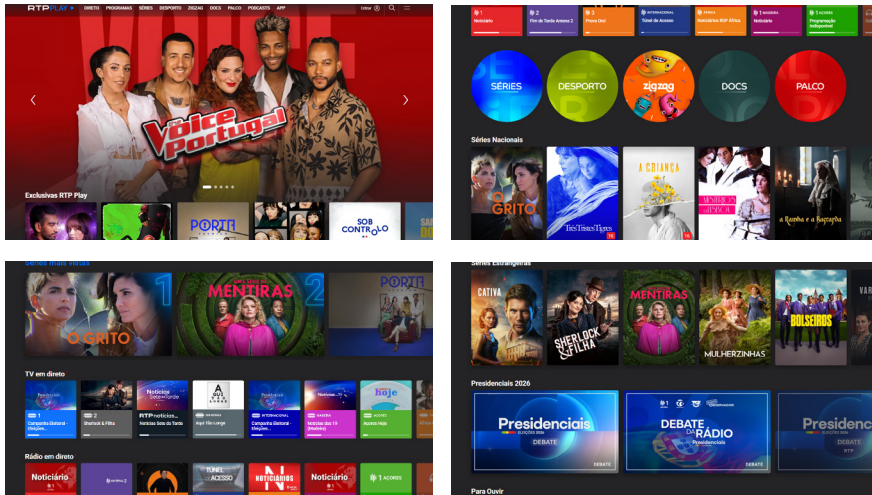
Source: Screenshots from web searches, April 2026.

Established in 2011 in Portugal, RTP Play is a streaming service affiliated with the public broadcasting network Rádio e Televisão de Portugal (RTP), which has operated since 1957 through traditional broadcast transmission<sup>7</sup>. As a state-owned media group funded by public resources, RTP provides nationwide coverage across mainland Portugal and its island territories. Its conventional television services are distributed across multiple channels, including RTP1, RTP2, RTP3/Notícias, and RTP Memória at the national level, in addition to regional and international channels (also available via free-to-air transmission) as well as national and international radio services extending to regions such as Africa.

Building upon this extensive legacy of production and distribution, the streaming platform was developed to grant audiences access to RTP's wide-ranging catalogue of audiovisual content while expanding its reach among Portuguese viewers. RTP Play currently hosts a diverse array of programming, encompassing entertainment, journalism, and sports broadcasting, alongside the integration of radio channels and podcasts into its digital infrastructure. The platform is entirely free of charge and can be accessed globally via web browsers or mobile applications. Nevertheless, certain content remains subject to geographic restrictions within Portugal, and audience metrics are not publicly disclosed by the broadcaster.

7. Available at: <https://ensina.rtp.pt/artigo/a-historia-da-rtp/#:-:text=A%20RTP%20come%C3%A7ou%20a%20sua,1980%2C%20come%C3%A7avam%20as%20emiss%C3%B5es%20cores>. Accessed 31 March 2026.

Figures 3 to 6: Frames and content from RTP Play, Portugal



Source: Author's own elaboration (2026).

In Brazil, Globoplay was launched in 2015 and similarly developed as an extension of the broad reach historically achieved by TV Globo, which is present in more than 70% of Brazilian households<sup>8</sup> on a daily basis. Founded in 1965<sup>9</sup>, TV Globo is widely recognised as the largest television broadcaster in Brazil.

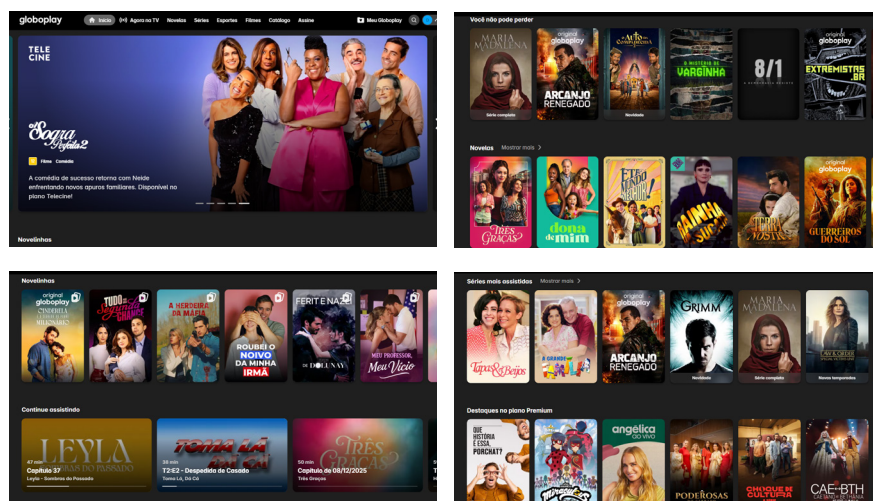
In continuity with TV Globo's longstanding tradition of producing telenovelas, Globoplay has progressively incorporated an extensive catalogue of past soap operas, as well as entertainment and comedy programmes that were originally broadcast across its network of free-to-air and subscription channels. Within the Brazilian media landscape, TV Globo operates a diverse range of television channels covering multiple thematic areas, including journalism, entertainment, humour, music, travel, gastronomy, sports, and children's programming.

8. Available at: <https://www.negociossc.com.br/blog/veja-o-alcance-do-jornalismo-da-globo-e-nsc-tv-em-dados/>. Accessed 31 March 2026.

9. Available at: <https://globoir.globo.com/show.aspx?idCanal=6eHIg0de1hJFayUURsu5/A==&linguagem=pt>. Accessed 31 March 2026.

The platform offers both free (ad-supported) access and paid subscription plans, available domestically and internationally. Its catalogue encompasses a wide spectrum of content, alternating between entertainment programming and journalistic broadcasting. Additionally, several channels affiliated with TV Globo are integrated into the platform, enabling live streaming within its digital environment.

Figures 7 to 10: Frames and content from Globoplay, Brazil



Source: Author's own elaboration (2026).

Grupo Globo is a privately owned corporation, operating without public funding, an evident distinction from the Portuguese model analysed. With regard to audience data, the Brazilian platform Globoplay recorded, in 2025, an average reach of approximately 30 million monthly users<sup>10</sup>, combining free access to live broadcasts from TV Globo with exclusive content, including films, series, and telenovelas, as well as a catalogue comprising around 170 original productions.

10. Available at: <https://oxadrezdapolitica.com.br/globoplay-chega-aos-dez-anos-com-30-milhoes-de-usuarios-por-mes/#:-:text=Em%20uma%20d%C3%A9cada%2C%20a%20plataforma%20se%20consolidou,capazes%20de%20competir%20com%20os%20gigantes%20globais>. Accessed 31 March 2026.

The table below outlines the types of content made available by each platform at the time of data collection for this study, in April 2026. In the case of telenovelas, which constitute a primary driver of audience engagement for Globoplay, RTP Play provides access to an archive of its past productions; however, it has discontinued the production of new telenovelas and no longer develops such content, either for its broadcast channels or for its streaming service.

Table 1: List of content options on RTP Play and Globoplay

<b>Content Offered (Active)</b>	<b>RTP Play (Portugal)</b>	<b>Globoplay (Brazil)</b>
Original Telenovelas	✘	✓
National Series	✓	✓
Foreign Series	✓	✓
National Films	✓	✓
Foreign Films	✓	✓
Talk Shows and Reality Shows (Entertainment)	✓	✓
Journalism, Special Reports and Interviews	✓	✓
Documentaries	✓	✓
Exclusive Content from Other Producers	✓	✓
Music Programs and Series	✓	✓
Sports Coverage	✓	✓
Children's Programs & Cartoons	✓	✓
Live TV Channel Broadcasting	✓	✓
Live Radio Broadcasting	✓	✘
Micro-series or "Vertical Telenovelas"	✓	✓
Podcasts	✓	✘
Commercial Content (Brand Partnerships)	✓	✘

Source: Comparison between the two platforms (April 2026).

The comparison between the catalogues of the two platforms indicates that the range of content offered through streaming is broadly equivalent in both cases, despite the fact that they operate in different national contexts and under distinct funding models. This suggests a possible market tendency within Lusophone countries, whereby audiences demonstrate an interest in consuming broadly similar types of content.

The similarities in the preferences of Portuguese and Brazilian audiences may be interpreted in light of the sustained investment in diverse formats and thematic categories that structure the catalogues of both RTP Play and Globoplay. The multiplicity of genres (including series, films, documentaries, live channels, and journalistic productions) reveals a shared strategic commitment to audience satisfaction and to the continuous expansion of viewership.

Usability and navigability in both platforms align with the standards established by other streaming services, reflecting an emphasis on simplified and user-friendly interfaces designed to accommodate a wide range of age groups. Likewise, marketing and promotional strategies are closely integrated with digital social media environments, ensuring that connected audiences are effectively reached and converted into active users. The presence on digital social networks constitutes a key asset in strengthening platform visibility and fostering engagement within a contemporary audience that remains persistently online.

In the cases examined here, both companies have incorporated their existing television archives into their streaming services, thereby ensuring that content is readily accessible to users. This integration suggests an expectation that the pre-existing relationship between audiences and broadcast television may be, at least partially, reproduced within the context of platform-based consumption, even as new forms of engagement and interaction emerge. As Castellano and Meimaridis observe:

For a long time, the primary mode of spectatorship for serialised fiction was known as *appointment viewing*, whereby television consumption depended on the fixed scheduling of broadcast programming. Viewers were therefore required to set aside time in their daily routines to watch their favourite programmes. This mode of access, structured by the logic of flow, presupposed a specific form of sociability. Viewers who engaged in appointment viewing would meet the following day – at work, for instance – and discuss the episodes broadcast the previous evening.<sup>11</sup> (Castellano & Meimaridis, 2022: 125–126, translated).

The transformations brought about by platformisation within the traditional televisual framework have introduced a heightened level of complexity in the relationship between media and audiences. Within the scope of this study, three key dimensions can be highlighted:

### ***Customisable Programming and the Fragmentation of Audience Profiles***

In contrast to the fixed scheduling characteristic of traditional broadcast television, streaming has inaugurated the possibility of constructing a personalised programming structure, unique to each viewer. The standardised and mass-oriented sequence that once defined televisual flow is effectively replaced by an open and flexible system, in which users can access any available content at any time. This enables what may be described as an “individualised schedule,” characterised by virtually infinite combinations and unpredictable patterns of interaction.

Concomitantly, the conventional notion of a unified television audience has undergone a process of fragmentation. Whereas

11. Translated from the original: “Durante muito tempo, a principal forma de espetatorialidade da ficção seriada era conhecida como *appointment viewing*, em que o consumo televisivo era dependente da programação da grade televisiva. Assim, os espectadores deveriam reservar tempo em suas agendas diárias para assistir a seus programas favoritos. Esse modo de acesso proporcionado pelo modelo de fluxo pressupunha um tipo específico de sociabilidade. Os espectadores que praticavam o *appointment viewing*, ao se encontrarem no dia seguinte no trabalho, conversavam sobre os episódios exibidos na noite anterior.” (Castellano & Meimaridis, 2022, p. 125-126).

audience measurement was historically conducted through household-based monitoring devices, contemporary platforms rely on advanced technological infrastructures capable of tracking user behaviour in real time. Metrics such as viewing duration, episode repetition, and explicit feedback mechanisms are now central to understanding audience preferences. Within this framework, algorithmic systems assume a pivotal role, structuring recommendation logics based on quantified patterns of taste and consumption.

### ***Aggregation of Complete Content Libraries***

Within the traditional broadcasting model, programming and content distribution were organised across multiple channels, each designed to target specific audience segments while maximising overall reach. Streaming platforms, by contrast, consolidate these diverse productions into a unified digital repository, encompassing content from various genres, formats, and channels. Access to this aggregated catalogue is contingent upon active user engagement, marking a shift away from the passive consumption associated with linear television schedules.

Beyond this structural consolidation, the availability of complete audiovisual works (whether films, series, or journalistic programmes) grants audiences an unprecedented degree of control over their viewing practices. The ability to seamlessly alternate between different genres, such as news and entertainment, or between distinct audience categories, represents a clear departure from the dependency inherent in broadcast programming. Moreover, the sequencing of content is no longer externally imposed; instead, viewers determine the order, pace, and duration of their engagement, effectively replacing the temporally regulated logic of broadcasting with user-driven autonomy.

### ***Reconfigured Temporality***

Within the digital and networked environment, control emerges as a defining feature of consumption practices. From preferences regarding specific types of content, to viewing modes across mobile and multi-screen contexts, and even to the influence exerted by audiences on production decisions, streaming platforms have fundamentally reshaped the temporal dimensions of spectatorship.

Streaming consumption is characterised by a high degree of autonomy over when, where, and how much content is viewed. Traditional temporal constraints (such as the interval between episodes or the anticipation associated with narrative progression) have been substantially diminished. Through interface controls, viewers can advance, pause, or revisit content at will, assuming a role akin to that of a co-director in their engagement with audiovisual narratives. This transformation is particularly evident in binge-watching practices, wherein the dynamics of waiting and expectation are redefined, giving way to an immediate and continuous mode of consumption.

Embedded within this context, the contemporary experience of audiovisual consumption via streaming presents a paradox: while the televisual experience has become increasingly sophisticated, personalised, and individualised, there is simultaneously a growing demand for the sharing of opinions, interpretations, and expectations within fan communities. This need (long present in audience practices) is now significantly amplified by the proliferation of digital media spaces across the web.

If one accepts that a life mediated by television has long been an established reality, such modern existence may be understood as a “media experience,” in the terms proposed by Guillermo Orozco Gómez, who associates it with “ways of seeing, feeling, and understanding the world as apprehensions derived from contact with this medium” (Nichile, 2015, p. 292). This

experience is intrinsically linked to the universality of televisual language, as well as to the breadth and verisimilitude of its representational forms.

Douglas Kellner, in turn, identifies the existence of a “media culture” as a dimension or ecosystem within which senses of belonging, identity construction, and the projection of values are shaped among individuals and social groups. Historically marked by the uses and functions of traditional media – within which television occupies a central position – this media culture is defined as one in which “images, sounds, and spectacles help to weave the fabric of everyday life, dominating leisure time, shaping political views and social behaviour, and providing the materials out of which individuals forge their identities” (Kellner, 2001, p. 9).

It is also important to emphasise that consumer culture operates within a field of inherent contradictions, oscillating between a sense of permanence and universality, and an ever-renewed imaginary of novelty and contemporaneity, as argued by Don Slater (2002). Slater contends that consumer culture is intrinsic to modernity and that, from the 1980s onwards, the centrality of the consumer figure became consolidated within the dynamics of production and commercialisation. This shift contributed to the emergence of a more ideologically oriented consumption profile, often characterised by individualism, immediacy, and, at times, superficiality.

In the transition to the twenty-first century, what Isleide Fontenelle (2017) describes as the “constitution of identity as consumers” underscores the role of goods and services as fundamental pillars in sustaining the capitalist system, which has consistently demonstrated its capacity for adaptation across different historical phases. Within this technologically mediated environment, the circulation of digital products and services adds a new level of sophistication to an already established consumer culture – particularly through the erosion of temporal constraints over media reproduction. In this sense, streaming can be interpreted as the ultimate realisation of consumer desire and control, especially for audiences whose preferences are increasingly individualised and publicly expressed.

Streaming has thus introduced a new paradigm in audiovisual consumption, redefining dimensions that were previously beyond audience control, such as programming autonomy and the permanent availability of content libraries. Television, long a central element of domestic life – particularly in contexts such as Brazil (Lopes, 2003) – now assumes a reconfigured form, one that both reinforces and expands social engagement with audiovisual media.

VoD platforms have introduced new habits or refined existing ones, such as the practice of releasing all episodes of a season simultaneously, binge-watching series, or even recombining preferred narrative arcs from *telenovela* episodes according to individual preferences. More than that, streaming represents the television of real contemporary families – operating outside the consumption patterns idealised by the advertising market and free from fixed schedules, which often prove incompatible with the programming grids of broadcast television.<sup>12</sup> (Muanis, 2022: 102, translated)

The consumption potential inaugurated by increasingly sophisticated platforms such as contemporary streaming aligns with a broader transformation in patterns of consumption within modern sociability. This transformation encompasses the entire cycle, from the generation of desire through brand communication and corporate strategies, to the fulfilment of that desire according to the individual terms of the consumer subject. The realisation of expectations – whether through immediate access to new releases or the retrieval of older, previously unavailable works – positions the contemporary, connected viewer as both the agent and central actor in the conditions that enable their own spectatorial practices. In this configuration, it is no longer the media company but rather the viewer-user-consumer who assumes a leading role in the dynamics of exhibition.

12. Translated from the original: “As plataformas de VoD trouxeram novos hábitos ou aprimoraram hábitos antigos, como o conceito de lançar todos os episódios de uma temporada de série ao mesmo tempo, maratona uma série (binge-watching), ou ainda de recombina as tramas preferidas de capítulos de novelas ao seu próprio gosto. Mais do que isso, o streaming é a televisão das famílias contemporâneas reais, fora dos padrões de consumo idealizadas pelo mercado publicitário e sem horários fixos, impossibilitadas de seguir a grade de programação da TV aberta.” (Muanis, 2022, p. 102)

## Conclusion

Streaming has introduced significant (and in some respects unprecedented) changes in how audiences relate to audiovisual consumption, how they manage their time in front of screens, and how they engage with the rapid pace of content releases proposed by the industry to meet the expectations of an increasingly vocal public on digital social media. These developments represent key areas of inquiry for communication studies, particularly in seeking to understand the evolving terms of the longstanding relationship between producers and audiences.

Audience metrics and production trends in the streaming sector further indicate a scenario in which local productions are increasingly mobilised to reflect culturally specific elements of their countries of origin, while simultaneously aspiring to attract transnational audiences. This phenomenon, observed by media executives as a contemporary behavioural pattern, is theorised by Gilles Lipovetsky and Jean Serroy, who challenge the notion of mass culture as a monolithic and homogenising force. Instead, they propose the concept of a “world culture” (“culture-monde”), understood not as a system dominated exclusively by productions from the United States or Europe, but as a dynamic space in which diverse influences and references are interwoven, allowing for the valorisation of peripheral cultural expressions (Lipovetsky & Serroy, 2011).

Another relevant dimension concerns the role of screen-based entertainment within everyday life. Time dedicated to streaming and other forms of mediated consumption may also be interpreted as time allocated to rest and recuperation, particularly in contrast to increasingly demanding professional routines. In this sense, streaming consumption, especially when undertaken in continuous or binge-watching modes, may reflect a tendency among certain segments of the audience to engage with media consumption as a potentially limitless form of escapism. As noted by Valiati,

The notion of watching ‘just one more episode’ of a series, along with the negotiation and displacement of time previously devoted to other activities, such as sleep or eating [...], may serve to illustrate the characteristic features of practices associated with this process.<sup>13</sup>  
(Valiati, 2020: 195–196, translated)

The streaming environment also gives rise to significant debates, particularly concerning the concentration of content libraries, which have shifted from physical ownership to digital access models in which consumers no longer acquire media definitively. Additionally, tensions emerge around the negotiation of financial returns derived from exhibition and re-exhibition practices, which, in the streaming era, tend to be obscured or even eliminated due to the increased complexity involved in monitoring and regulating such processes.

In the contexts of Portugal and Brazil, the streaming model appears to have secured substantial audience adherence, particularly given both countries’ longstanding relationship with television as a dominant medium and with the consumption of serialized narratives such as telenovelas. The transition of traditional broadcasters into technological platforms (as exemplified by Rádio e Televisão de Portugal-RTP and TV Globo) has opened up new possibilities for media consumption. At the same time, it has fostered innovative practices embedded within broader ambitions of universality, which both institutions appear to pursue through their respective streaming services.

### **Acknowledgements / Funding**

This study was financed in part by the FACEPE - Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco, Brazil.

13. Translated from the original: “A ideia de assistir a “só mais um episódio” de um seriado e a relação de negociação e deslocamento do tempo dedicado a outras práticas – antes direcionado a atividades básicas como o sono ou alimentação [...] – podem ilustrar os aspectos característicos das práticas relacionadas a esse processo.” (Valiati, 2020, p. 195-196)

## Ethical Declarations

Reference formatting was assisted by the use of the ChatGPT platform, through the prompt “rewrite these references in APA format”.

The author also declares that the translation of this text from Portuguese into English was supported by ChatGPT. The final version constitutes an original work, for which the author assumes full responsibility.

## References

- Castellano, Mayka, & Meimaridis, Melina. (2022). “Você ainda está assistindo?”: Binge-watching e o consumo de ficção seriada na era do streaming. In.: Campanella, Bruno; Ribeiro, Érica; & Nantes, Joana d’Arc (Orgs.). *Audiovisuais contemporâneos: Desafios de pesquisa e metodologia*. E-papers.
- Kellner, Douglas. (2001). *A cultura da mídia: Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno* (I. C. Benedetti, Trad.). EDUSC.
- Lipovetsky, Gilles, & Serroy, Jean. (2011). *A cultura-mundo: Resposta a uma sociedade desorientada* (M. L. M. Machado, Trad.). Companhia das Letras.
- Lopes, Maria Immacolata V. de. (2003). Telenovela brasileira: Uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, (26), 17–34. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>
- MacBride, Seán. (1980). *Many voices, one world: Communication and society, today and tomorrow*. Kogan Page; Unipub; Unesco.
- Moura, Leonardo. (2023). *Como analisar filmes e séries na era do streaming*. Summus Editorial.
- Muanis, Felipe. (2022). Qualidade sob demanda: Streaming, mundialização e diversidade. In.: Campanella, Bruno; Ribeiro, Érica; & Nantes, Joana d’Arc (Orgs.). *Audiovisuais contemporâneos: Desafios de pesquisa e metodologia*. E-papers.

- Nichile, Maria Cecília. (2015). O fim da televisão, um fim ou um recomeço? *Galaxia (São Paulo, Online)*, (29), 290–292. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015102>
- Santaella, Lucia. (2010). *A ecologia pluralista da comunicação: Conectividade, mobilidade, ubiquidade*. Paulus.
- Slater, Don. (2002). *Cultura do consumo & modernidade* (D. A. Azevedo, Trad.). Nobel.
- Vilela, Luiza. (2026, January 20). Netflix passa dos 325 mi de assinantes e lucra US\$ 2,4 bi no 4o tri de 2025. *Exame*. <https://exame.com/invest/mercados/netflix-chega-a-325-milhoes-de-assinantes-e-lucra-us-24-bi-no-quarto-tri/>
- Yin, Robert K. Estudo de caso: planejamento e métodos / Robert K. Yin; trad. Daniel Grassi - 2.ed. - Porto Alegre: Bookman, 2001.



**FICÇÃO TELEVISIVA,  
DEFICIÊNCIA E ACESSIBILIDADE:  
ENTREVISTA COM ROSA BELA,  
ATRIZ PORTUGUESA E CONVIDADA  
NO I SEMINÁRIO INTERNACIONAL  
DE FICÇÃO TELEVISIVA**



Rosa Bela foi uma das convidadas do Seminário Internacional de Ficção Televisiva. Na sua intervenção, a atriz falou sobre as limitações e sobre as inovações que a indústria audiovisual portuguesa vive no que concerne às pessoas com deficiência: há representatividade? Como é representada a deficiência? Os conteúdos ficcionais são acessíveis por todos?

A presente entrevista é entendida como um dispositivo qualitativo de reflexão crítica sobre a representação da deficiência, da acessibilidade e da inclusão na ficção televisiva portuguesa. As colocações da atriz são aqui mobilizadas não apenas como testemunho individual, mas como contributo reflexivo informado pela prática artística e pelo contacto direto com os modos de produção audiovisuais.

**Inês Salvador\_** As temáticas ligadas a grupos sociais minoritários têm vindo a crescer um pouco por todo o mundo. Contudo prevalecem assimetrias quanto à representatividade, representação, oportunidades e formas de tratamento destes grupos nos diversos contextos sociais. Pese embora ainda haja bastante trabalho a ser feito, os *media* começam a integrar temáticas alocadas a grupos minoritários nas suas campanhas publicitárias, telejornais e novelas. Como é que, em Portugal, estão a ser recebidas estas novas realidades sociais?

**Rosa Bela\_** Em Portugal existe uma abertura crescente, mas ainda desigual. Nota-se um esforço por parte dos *media* para integrar novas realidades, mas muitas vezes essa integração ainda é pontual ou simbólica. A representatividade não pode ser apenas presença, tem de ser profundidade, complexidade e continuidade.

Sinto que o público português está mais preparado e disponível do que às vezes se pensa. O que falta, por vezes, é coragem estrutural: mais oportunidades consistentes, mais diversidade atrás das câmaras e menos receio de sair de fórmulas já testadas. Ainda há assimetrias claras, mas há também um movimento positivo e irreversível.

**Inês Salvador\_** Como retrata o conceito de “naturalização” proposto pela autora Immacolata Lopes, nos dias de hoje, o público anseia por representações hiper-realistas do quotidiano e dos perfis sociais. A audiência quer ver “a vida como ela é”. Como é que entende a arte e a ficção: como espelhos da realidade, como interpretações da realidade ou como potenciais agentes ilustradores do impossível? Existe mesmo separação entre ficção e realidade quando imaginamos outros mundos possíveis através das produções audiovisuais?

**Rosa Bela\_** Vivemos numa era de hiper-realidade, onde o público quer sentir que vê “a vida como ela é”. Mas a arte não é uma cópia da realidade, é uma interpretação. É um filtro, uma lente.

A ficção não tem de se limitar a espelhar o mundo; pode também expandi-lo. Pode questionar o que é considerado “normal”, pode mostrar o que ainda não existe mas pode vir a existir. Não acredito numa separação rígida entre ficção e realidade, acredito numa relação orgânica. A ficção influencia mentalidades e, por consequência, transforma realidades.

Naturalizar não é banalizar; é integrar sem exotizar.

**Inês Salvador\_** A relação com a temporalidade mudou com o avanço tecnológico, existindo uma transferência do controlo do consumo para os telespectadores. Será preciso resgatar o gosto pelo inesperado, pelo incomum e pelo incómodo na audiência?

**Rosa Bela\_** Sem dúvida. O avanço tecnológico deu poder ao espectador. Ele escolhe quando, como e o que vê. Mas isso também criou um consumo mais imediato e, por vezes, mais descartável.

A arte precisa de voltar a surpreender. O inesperado, o incómodo, o silêncio, o ritmo mais lento – tudo isso é necessário. Nem tudo tem de ser confortável ou rápido. O desconforto também educa, desperta e permanece. Talvez o desafio atual seja criar obras que respeitem o tempo do espectador, mas que também o desafiem.

**Inês Salvador\_** Olhemos, agora, para a acessibilidade na ficção televisiva em Portugal e para a representação de pessoas com deficiência nos *media*. O pesquisador Marcos Bonito estuda o conceito de “*media* deficiente”, segundo o qual os meios de comunicação apresentam uma fragilidade intrínseca na medida em que não são acessíveis a todos. Concorda?

**Rosa Bela\_** Concordo. Um meio de comunicação que não é acessível a todos falha na sua missão democrática. A acessibilidade não deve ser um extra, deve ser um princípio de base.

Se a comunicação exclui, então não é plena. E isso aplica-se tanto à televisão como às plataformas digitais. A inclusão precisa de deixar de ser exceção e passar a ser norma estrutural.

**Inês Salvador\_** Que tipo de adaptações estão a ser feitas, em Portugal, para que uma telenovela, uma série ou um filme sejam acessíveis à comunidade cega, surda e autista?

**Rosa Bela\_** Tem havido progressos: legendagem, língua gestual portuguesa, áudio-descrição em alguns conteúdos, plataformas com opções de acessibilidade. Mas ainda é insuficiente e irregular.

É fundamental que estas práticas sejam sistemáticas e não dependam apenas de projetos pontuais ou de pressões externas. A acessibilidade deve ser pensada desde a conceção do projeto, não acrescentada no fim.

**Inês Salvador\_** O termo *cripface* diz respeito à prática de representação de personagens com deficiência por atores sem deficiência, levantando questões éticas, artísticas e políticas sobre autoria, autenticidade e oportunidades de trabalho. O debate não se reduz à competência interpretativa, mas envolve relações de poder, acesso desigual à profissão e reprodução de estereótipos históricos. Todavia existe neste raciocínio uma dualidade. Por um lado, grande parte das realidades sociais, independentemente da sua índole, são representadas por atores não pertencentes a estes grupos. Contudo, por outro lado, a interpretação de uma personagem com deficiência por um ator com deficiência pode ser uma oportunidade de inclusão e de superação de caricaturas e estereótipos associados a este grupo social. Como olha para esta dicotomia?

**Rosa Bela\_** É uma questão delicada e que merece honestidade. Eu acredito que existe abertura para integrar atores com deficiência quando o personagem o justifica e isso é importante dizer. Mas também é verdade que quem domina o projeto tem o poder de escolha. E esse poder nem sempre é exercido com risco.

Ser ator não é apenas ter uma vivência – é estudo, técnica, escuta, disciplina e responsabilidade. Não podemos cair no extremo de banalizar a profissão ao ponto de achar que qualquer pessoa pode representar qualquer coisa sem preparação. A representação é uma arte exigente.

Ao mesmo tempo, também é verdade que muitos atores com deficiência continuam sem acesso às mesmas oportunidades. E isso revela que o problema não é apenas artístico, é estrutural.

Um ator preparado, com formação e experiência, pode representar uma personagem com deficiência com respeito e profundidade. Mas também é essencial que existam oportunidades reais para atores com deficiência mostrarem o seu talento.

Hoje em dia, sinto que muitos diretores e produtores escolhem pela segurança. Chamam os mesmos nomes, arriscam pouco. E essa falta de risco não afeta apenas atores com deficiência, afeta também muitos atores com anos de carreira, com provas dadas, que continuam fora das escolhas principais.

Por isso, a integração não é só uma questão de deficiência. É uma questão de abertura, de diversidade de escolhas e de coragem artística.

O equilíbrio está na exigência profissional com equidade de oportunidade. Nem exclusão estrutural, nem desvalorização do ofício.

**Inês Salvador\_** A aposta em protagonistas ou em conteúdos ficcionais cuja deficiência é o principal motor da trama é, na sua opinião, fruto de uma consciencialização e responsabilidade social ou uma estratégia financeira – já que é um tema em ascensão?

**Rosa Bela\_** Pode ser ambas. Há projetos que nascem de uma verdadeira consciência e outros que acompanham tendências. O problema não está na ascensão do tema, está na intenção e na profundidade com que é tratado.

Quando a deficiência é usada apenas como motor dramático simplificado ou como instrumento emocional, torna-se exploração. Quando é tratada com complexidade humana, torna-se narrativa legítima.

---

A entrevista com Rosa Bela permite compreender que a inclusão na ficção televisiva não se esgota na escolha temática, implicando transformações estruturais nos modos de produção, seleção e representação. Neste sentido, evidencia-se o desafio colocado à indústria audiovisual no sentido de assumir a diversidade e a acessibilidade como práticas contínuas, e não como exceções narrativas.



**DOI FCT - LABCOM**

<https://doi.org/10.54499/UIID/00661/2025>









A ficção televisiva é a arena pública onde o quotidiano e o imaginário se cruzam. Reúne um conjunto de identidades pessoais e coletivas que cooperam na compreensão das gentes e do mundo real. A representação das identidades é, aliás, o gatilho para a identificação e reconhecimento da audiência e, por consequência, para o sucesso dos produtos audiovisuais. Telenovelas, telefilmes e séries constituem espaços privilegiados de observação das dinâmicas sociais e culturais contemporâneas. Nestes universos narrativos cruzam-se repetição e inovação, memória e experiência coletiva. A ficção televisiva torna-se, assim, um território de reflexão crítica, de experimentação estética e de rutura simbólica, onde a sociedade se representa e se interroga.